

Лидија Делић

***ЕРЛАНГЕНСКИ РУКОПИС СТАРИХ СРПСКО-ХРВАТСКИХ НАРОДНИХ ПЕСАМА:
ЕПСКЕ ПЕСМЕ***

Вукове представе о вредности и значају усмене поезије и амбиције у вези с њом драстично су се мењале током времена: од његовог школовања у Сремским Карловцима (1804–1806), када је иницијативу Лукијана Мушицког за сакупљање народних песама доживљавао као провокацију и вид подсмеха сеоској деци „која су по шуми код свинња, код коза, и код оваца одрастла“ (Карацић 1965: 37), преко упознавања с Ј. Копитаром (Беч, 1813) и идејама немачког предромантизма (Хердер, Арним, Брентано, Лесинг, браћа Шлегел, Гете, Јакоб и Вилхелм Грим) и слутње могућности презентације ретког националног блага културној Европи, до пете деценије XIX века, када је започео објављивање класичног, четворотомног бечког издања *Српских народних пјесама* (1841, 1845, 1846, 1862), којим је успоставио не само историјску и културну вертикалу, већ и висок естетски стандард и специфичну представу о жанровском систему усмене поезије. Овом монументалном синтезом – изузетних естетских домета, чврсте идејне концепције и прецизно осмишљене историјске перспективе – Вук је у знатној мери детерминисао репертоар потоњих певача и трасирао магистралне путеве проучавања усменог стваралаштва. Антологијски избор – оправдан са становишта етаблирања националне баштине у ширем европском кругу – извитоперио је, међутим, аутентичну слику о усменом песништву. Вукове штампане збирке, настале пажљивим и вишедеценијским одабиром најбољих певача и песама, нису представљале пресек стања затеченог на терену, јер су мање успеле или недовршене варијанте – које су морале чинити главнину у изворним извођачким ситуацијама – биле пребрегнуте. С друге стране, национални/идеолошки оквир, ограничен сакупљачки простор и

специфична представа о поетском канону маргинализовали су одређене слојеве певања, чиме је ублажена комплексност и хетерогеност целовитог традицијског система, што посебно важи за усмену епику. Вук јесте имао слуха за муслиманске певаче/певачице, песме и јунаке, али углавном у домену лирске поезије и баладе („Мујо и Алија“, „Омер и Мерима“, „Хасанагиница“). Када је о епском корпусу реч, поетика жанра – заснована добрим делом на поларизацији епског света и епских јунака – наметала је нешто ригиднији став. Тим значајнији за књижевно-историјска и књижевно-теоријска проучавања постају старији зборници усмене поезије – *Ерлангенски рукопис* и приморске песмарице с краја XVII и почетка XVIII века – састављани неплански, стихијски, случајним избором и без тежње за успостављањем жанровског канона или идеалтипске идеолошке перспективе, посебно битне у јуначкој епици.

1. *Колебљив песник*

Ерлангенски рукопис, у чијем су постанку учествовали бројни певачи, припадници различитих верских, националних и језичких скупина (Крњевић 1969: 210, 217–218), обележила је комплексна, некохерентна „ауторска позиција“: песме су испеване из различитих перспектива, дефинисаних углавном припадношћу и наклоношћу певача једној од конфесионалних група. У не малом броју песама, међутим, певачи нису прослављали искључиво јунаке одређене верске и националне заједнице, већ су с извесном дозом респекта и критичности певали о обема странама сукобљеним на ускочко-крајишкој територији, што је Хатица Крњевић означила темином *колебљив песник*:

Колебљив песник – то би била још једна појава видљива у песмама ЕР. [...] У том смислу најизразитија је песма о Мурат-харамбаши. [...] Ратни походи и појединачни обрачуни осветљени су [...] са две стране, према томе коме је намењена победа. Ни овакве песме, а камоли лирске или лирско-епске, нису доследно прожете једном идејом, него често осцилирају од једне до друге противничке стране, у зависности од схватања песниковог. (Крњевић 1969: 238)

Поред песме о Мурат-харамбаши (128), Х. Крњевић издваја и песму бр. 135, с темом сукоба унутар ускочке дружине, у којој су у приговору ускока Радојице саборцу Ивану Сењанину да не сме да удари на достојне противнике имплицитно садржане похвале и хришћанским и муслиманским јунацима:

„Побратиме, Сењанин Иване,
не фали се, Иво Сењанине!
Ласно ти је посјећи рањена
и нејаком завезати руке,
а старицу уцвјелити мајку.
Али деде, побратиме Иво,
де ми згуби терзију Јована
од Дубровца града бијелога,
ком се играју по води барке
како јагње о Ђурђеву данку;
и згуби, де, од Клиса диздара

који носи девет самокреса
и десету опет о рамену
и два мачак од свога рамена,
сјече руком и десном и лјевом,
боји га се и отац и мајка
а јунаци од страха помрли;
и погуби од Лијевна бега
који често иде на Мораву
те разбија богате трговце,
згуби га, побро, те доведи жива
те га продај Млетку Латинину.“

Отвореност певача према јунацима различитих конфесионалних и етничких група довођена је каткад у везу с њиховим професионализмом и чињеницом да су они за различиту публику различито „подешавали” песме (Матић 1972: 249). У конкретном случају, дати фактор не би се могао узети у обзир (Крњевић 1979: 36–37), пошто су песме *Ерлангенског рукописа*, све су прилике, сакупљане међу војницима, а не међу професионалним певачима/казивачима и саопштаване записивачу који, по свему судећи, није имао политичких, верских или националних фаворита и амбиција.

Чини се стога да би „колебање“ песника између зарађених страна и некохерентну ауторску позицију требало довести у везу с извесном хомогеношћу усмене епике на простору Војне Границе у XVII и првим деценијама XVIII века и, посебно, с ослањањем те песничке традиције на аутентичну животну праксу. Судећи по богатој историјској грађи, сачуваној у млетачким и далматинским архивима, на граници која је делила хришћанску Европу од Османлијског царства у поменутом периоду ратници су често левитирали између две друштвено-политичке и културне сфере: бројна документа сведоче о различитим видовима сарадње између ускочких/хајдучких чета и муслиманских крајишника, као и о не одвећ епској етици унутар ускочких/хајдучких, односно муслиманских војних дружина (Nazečić 1959: 143–167). Дато чињенично стање ни хришћанска ни муслиманска усмена епика нису могле превидети. Отуда почетком XVIII века оне „нису [...] водиле просторно изолован живот“, него су се, макар местимично, преплитале и стапале „у шарену слику“ (Schmaus 1953: 225), сведочећи из две перспективе о бројним сукобима унутар чета, подмићивању и издајама сабораца, договорима с противничком страном и међусобној трговини и помоћи (Пешић 1967: 50). Сарадња с противничком – муслиманском, односно хришћанском – страном представљала је, стога, важан мотивски комплекс ускочке и муслиманске епике крајем XVII и почетком XVIII века, за шта су одличне илустрације песме бр. 63 и 88, у којима је овај историјски феномен осветљен из два различита угла. У првој од њих задарски бан

оптужује Шандић Јована и Вука Мандушића за „шуровање” и трговину с Турцима („твој је конак у Пилиповића, / а Шандића у Ковачевића, / Мркоњића у Емировића [...] продајете Турке у кауре, / а кауре по свој земљи турској“), док у другој Ферат-паша клевете бишћанског (бихаћког) капетана да сарађује с хајдуцима и „продаје Босну у кауре” („јолдаши се с хајдуци у гори,/ајдуци им поковали перје“). Иако се бишћански капетан оправдава пред царем, сама чињеница да је оваква оптужба постала предмет песме речито говори о односу муслиманских и хришћанских чета и јунака. Песме које су памтиле историјске реалије – непослушност босанских паша и капетана и њихово „јолдашење“ с ускоцима/хајдуцима, као и сарадњу хришћанских заповедника с муслиманском војском и властелом – нису, природно, могле достићи онај степен идеалтипског структурирања ликова карактеристичан за класична, Вукова бележења.¹

Сарадња између хајдука/ускока и потурченог словенског живља имала је и друге видове. Тако се у песми бр. 131 опева победа Ивана Сењанина над Видом Маринчићем, којег, на молбу Ивановог побратима, војводе Јурише, издаје Јелечковић Мујо. Ни издаја саборца за „три топа скерлета / и четири жута сактијана”, ни захтев за издајом и погубљење на превару, ни помоћ непријатеља и завера склопљена с њим, ни профитирање од издаје – који се срећу у наведеној песми – не уклапају се у оквире јуначке етике, као ни у традиционални однос певача и колектива према датим темама и ситуацијама. За разлику од бројних образаца у којима издаја бива строго санкционисана – и онда када је почини жена, и онда када је почини побратим или пријатељ – у датој песми издајник не само да пролази некажњено већ захваљујући издаји, и то најближег сарадника и саборца, долази до блага. Овакво поетско решење показује да је почетком XVIII века историјска реалност имала извесну превласт над јуначким каноном и обрасцима којима су се посредовале фундаменталне друштвене и етичке норме (побратимство, однос према саборцу, верност). У ком се правцу развијала назначена тематско-мотивска линија и како се мењао однос певача према грађи показује Вишњићева песма „Бајо Пивљанин и бег Љубовић“ (Вук III, 70). У њој се такође тематизује „јолдашење” јунака с противничких страна и издаја саборца (и побратима) за благо, али је епилог битно другачији од онога у *Ерлангенском рукопису*: неверни побратим бива сурово кажњен, а контрастно постављен лик, Шабан-ага,

¹ И у песмама које је Вук поседовао назире се трагови сарадње између муслиманске и хришћанске стране (Nazečić 1959: 189–190):

„Бе с’, кадијо, јатаче хајучки?

Што ће теби Михат у подруму?” (Вук VII, 43) –

али су те песме остале у рукопису и оне су у мањини у односу на оне које поменуте стране јасно разграничавају и супротстављају.

племенито награђен, што сведочи о чињеници да је почетком XIX века историјска реалност XVI и XVII столећа била замагљена у сећању народног певача и потиснута новом друштвеном климом (заоштравање односа међу конфесионално супротстављеним странама, устанци и борбе за ослобођење од Турака), чиме су створени услови да старији слој усмене епике поприми форму у којој јунаци постају типске, непротивречне, јасно профилисане фигуре с тачно одређеним доменима деловања.

Песме *Ерлангенског рукописа* притом и саме борбе – међусобне или против Турака – често везују „за плијен, а мање за неки херојско-романтични подвиг“ (Nazečić 1959: 150), што је такође аспект који је потоња епика готово у потпуности потиснула или високо стилизовала (рецимо, у сижејном моделу „подела хајдучке дружине“):

Постепено, наиме, народна пјесма је елиминисала све оно што је у хајдучији било пљачкашко и разбојничко, све оно што је било неморално и са народног становишта неприхватљиво. На тој основи пјесма је „заборавила“ и оне за чији се рачун стварно предузимала нека акција, и хајдучију систематски идеализовала – до оне границе коју допушта реалистичко осјећање епског пјесника. (Nazečić 1959: 226)

Ерлангенски рукопис је, међутим, сачувао старију, неидеализовану слику ускока/хајдука, за шта би се разлог могао тражити у невеликој временској дистанци између опеваних догађаја и настанка песме, самим тим, и у блискости дате традиције с историјским чињеницама и животном праксом, али, можда не мање, и у друштвеном и културном контексту у оквиру којег је настајао ерлангенски зборник: ратовање на територији Војне Границе, у склопу Аустрије и за њене интересе, по свему судећи, није представљало адекватан фон за високу епску стилизацију и идеализацију јунаштва. С друге стране, надирућа грађанска култура донела је нову врсту осећајности, нова интересовања и нов естетски идеал, што се све одразило на судбину и природу јуначке епике на датом географском и културном простору.

2. *Измењен однос према јунаштву*

Живот професионалних војника у аустријским гарнизонима и њихово ратовање на територији Војне Границе и на фронтима које је Аустрија отварала широм Европе пружали су, по свему судећи, мало простора за опстанак јуначког погледа на свет и јуначке епике, која херојство доживљава као основни вид испољавања одраслог мушкарца. Ратовање у склопу туђе државе, за туђе интересе, често и на туђој територији, у лошим условима, без адекватних плата и обећаних повластица – довело је до померања у духовној сфери и знатно уздрмало постулате на којима је почивала јуначка епика.

Ситуација у којој су се аустријски поданици нашли крајем XVII и почетком XVIII века била је, наиме, далеко ближа модерном егзистенцијалном безнађу, него ратничко-патријархалном и херојском коду, те су и догађаји везани за ратовање Срба и другог словенског живља у оквиру аустријске монархије природнији и примеренији израз могли наћи у роману XX века (*Сеобе* М. Црњанског), него у херојској епизи пуној патоса и поверења у чојство и јунаштво. Јуначки етос је, стога, неминовно запао у кризу, о чему речито сведочи иронично интониран коментар виле у песми бр. 90, којим се живот ставља изнад јунаштва и тиме најдиректније подрива херојски поглед на свет:

А, бога ти, Иво капетане,
залуду ти лепота била
и јунаштво у граду твојему
кад ти се глава по Босуту ваља.

Вилина примедба далеко више говори о турбуленцији у самим темељима јуначког певања од необичног комбиновања композиционих схема у наведеној песми („поклич виле“ и „гавран гласоноша“) или „чудног поступка“ казивача „да вила други пут дозива већ мртва јунака“ (Меденица & Аранитовић 1987: 187).

Класичан јуначки кодекс нарушава се на доста индикативан начин и у песми (162) с темом покушаја мајке да се реши сина, како би се преудала („ја сам млада, ја би` се удала, / ал` не смијем од сина Бећира / објеси ми дијете Бећира“). Иако се у традиционалној поезији испољавање мајчине сексуалности по правилу строго санкционише (образац „невера љубе Груичине“ и сл.), у наведеној песми тип казне драстично је модификован: наместо формулативног копања очију и/или спаљивања „мајке крвнице“, јавља се усмрћивање силовањем, што представља доста радикално померање у односу на стандардна сижејна решења, али и жестоко кршење херојске етике. Базирана на препознатљивој поетског грађи, песма из *Ерлангенског рукописа* у епилогу се окреће реалистичком проседеу и аутентичном војничком искуству, удаљавајући се и од традиционалног виђења јунаштва и од епског и баладичног канона.

Продор реалија у традиционално епско ткиво опажа се и у иницијалним позицијама, где је очитије и подривање формулативног епског идиома:

Потера Марка и киша и ветар,
преко пуста бјела Цариграда,
напољу Марка бије сусњежица
а кад Марку киша досадила
распе Марко свој бијели шатор
на цареву пространу сокаку. (EP 87)

Иако се псовке местимично срећу и у класичном епском корпусу (Вук IV, 26), њихова интерполација такође је доприносила депатетизацији и деградацији епске слике и превођењу епског регистра у нижи, реалистичан модус („ал` на Марка Турци најездише / три цареве младе кулоглије/псују Марку и оца и мајку“), тим пре што се и оне и невоље с елементарним непогодама јављају на фону певања о кључном јунаку српске и јужнословенске усмене традиције – Марку Краљевићу, и у оном слоју усмене епике који је досегао највиши степен стилизације/схематизације догађаја („песме јуначке најстарије“).

3. Маргинализација епске приче

Дистрибуција усмених врста у *Ерлангенском рукопису* не говори само о укусу приређивача и афинитету и способностима записивача (краће песме лакше је записати), већ и о општијим кретањима у друштвено-политичкој и интелектуалној сфери на простору који је непознати састављач зборника покрио својом сакупљачком делатношћу: грађанска култура, у чијем је окриљу настао знаменити рукопис, фаворизовала је „мале“, приватне, породичне, љубавне и ласцивне теме, што је водило експанзији одређених усмених жанрова и маргинализовању и потискивању оних врста које су тешко могле посредовати нов сензибилитет и нове естетске идеале. О статусу јуначке епике почетком XVIII века на простору Војне границе не сведочи само жанровска структура *Ерлангенског рукописа* – деведесетак епских наспрам нешто више од сто двадесет балада, романси, лирских и „грађанских“ песама – већ и специфично померање у оквиру епских образаца. У поменутом зборнику не само да се јавља велики број песама „на међи“, већ је, све су прилике, један број тих песама настао управо модификацијом и разграђивањем епских предложака (82, 86, 97, 115, 161, 172).

Међутим, чак и када нема продирања лирских елемената у епско ткиво, на различитим плановима и у различитим сижејним и композиционим обрасцима долази до редукције и заборављања епске јуначке приче. Песма о женидби војводе Војина сестром цара Стефана (92), структурирана по препознатљивом епском моделу, пренебрегава управо елементе с највећим епским/јуначким потенцијалом: изостају препреке и у тазбини и на повратку сватовске поворке „кроз гору“, па репрезентативни сватови (Југовић Богдан, Марко Краљевић, од Сибиња Јанко, Новак, Радивоје и Грујица, три брата Косатовића, девет Југовића, Мршан Брдарић, ускок Радојица, Стефан Мусојевић,

арамбаша Павле) фигурирају само као ознака изузетног статуса младожење и невесте, а не као неопходни пратиоци у опасности и заточници при решавању „тешких задатака“. Уз то, и сама просидба девојке знатно је модификована: књиге размењују и свадбу уговарају војвода Војин и сестра цара Стефана, Јелица, што је изузетак у десетерачкој усменој епици, где о судбини девојке, по правилу, одлучују мушки чланови породице.² Атипична наративна сведеност и спрегнутост опажа се и у моделу женидбе отмицом (свега 30 стихова у песми бр. 149), где су такође редуковани детаљи којима се истичу физичка супериорност и храброст јунака (похара Коњица и отмица Османове љубе описују се у само четири стиха, изостаје мотив губитка, карактеристичан за дати епски образац, јунак који се жени отмицом не извршава подвиг сам, што је правило у датом сужејном моделу и сл.³).

Од поменутих сажетости и концизности епских песама требало би разликовати један други феномен, везан за муслиманску традицију. Реч је, наиме, о оштрој опреци између муслиманских епских песама забележених у *Ерлангенском рукопису* и крајинских епских песама сакупљених и објављених век и по касније.⁴ Ниједном истраживачу муслиманске епике није промакла чињеница да се раније и касније забележене песме битно разликују по форми и структури: прве су релативно кратке, с једноставнијим сужејним склоповима, хронолошки поступне и компактне, за разлику од других, које одликује велики обим и детаљност, изузетна наративна сложеност и тематско-мотивска комплексност, као и окретање ка новелистичким и тривијалним заплетима и решењима (Schmaus 1953). Из ове неуједначености у форми и садржају извођен је закључак о фрагментарности записа у *Ерлангенском рукопису*.⁵ Ту се, међутим, поткрада методолошка погрешка, јер се песме из

² Уп. Вук II, 28, 29, 32, 56, 79, 89, 92. У песми „Женидба Тодора Јакшића“ (Вук II, 94) Тодору Јакшићу девојку даје мајка, будимска краљица („На дар теби моја Иконија, / Вод` је двору, те се жени њоме“). Песма „Сестра Леке капетана“ Старца Милије (Вук II, 40), у којој „поносита Роса“ одлучује о својој удаји, у многоме представља изузетак у усменој епици, као, уосталом, и две друге Милијине песме („Бановић Страхиња“ и „Женидба Максима Црнојевића“; Вук II, 44, 89). Девојка и младожења размењују писма само у обрасцима где она фигурира као саветник јунака и упозорава га на скривене намере тазбине или на другог просца (Петковић 2008: 157–158), а отклон у наведеној песми могао би се можда довести у везу с изузетним друштвеним статусом будуће невесте (принцеза из царске породице).

³ О мотивској комплексности датог сужејног модела погледати Петковић 2008: 47–53.

⁴ Кључне збирке муслиманске крајинске епике, на којима и А. Шмаус заснива своја истраживања, јесу: Kosta Hörmann, *Narodne pjesne Muhamedovaca u Bosni i Hercegovini I–II* (Sarajevo 1888, 1889) и *Hrvatske narodne pjesme III–IV, Junačke pjesme (muhamedovske)* (Zagreb 1898, 1899).

⁵ Оваквом мишљењу склон је А. Шмаус: „За нас су таква боље очувана места нов доказ да ЕР не даје свуда аутентични текст какав је стварно био певан од иоле бољих певача, него осакаћен текст што је можда последица самог начина бележења или се има приписати невештини `посредника“ (Schmaus 1953: 237). И Х. Крњевић поједине текстове *Ерлангенског рукописа* назива фрагментима и `торзоима` правих песама, што, једним делом, доводи у везу с поетским постулатима касније крајинске епике: „епске песме ЕР имају неке особине које морамо поменути. Тако, на пример, међу њима има доста песама које су само `торзо` или фрагмент. Сматра се да њима нешто недостаје да бисмо их узели као готове песме. Оне се обично састоје од

каснијег времена постављају као репер према коме се самеравају остварења из доста ранијег периода: сама чињеница да су у другој половини XIX века крајинске песме имале изузетно разуђену и дисперзивну мотивску и наративну структуру не подразумева постојање такве структуре век и по раније, или барем не на свим просторима. Отуда развијене форме касније крајинске епике не би требало посматрати као моделе према којима се процењује целовитост песама *Ерлангенског рукописа*. Местимичне логичке и наративне/синтаксичке недоследности могле би, можда, указивати на нехотична испуштања делова текста. Међутим, у основи нема разлога да се песме *Ерлангенског рукописа* сматрају скраћеним, осим на оним местима која је назначио сам записивач, односно састављач рукописа.

Одуство номинације – која је један од кључних елемената структурирања епског јунака – такође говори о губљењу поетичких премиса на којима се темељи јуначко певање. Иако се у већини епских песама *Ерлангенског рукописа* – у складу са жанровским нормама – номинација ослања на историјски фон и традиционалну епску матрицу (Стојан Јанковић, Вук Мандушић, Шандић Јован, Петар Мркоњић, Видо Жеравица, војвода Момчило, бег Костантин, Марко Краљевић, Реља Крилатица, Милош Обилић, Југовић Богдан, девет Југовића, Иво Црнојевић, Старина Новак, Груица итд.), понегде протагонисти нису именовани, као у песми о сукобу чета које предводе „калауз девојка” и „љута змија од Новог града” (125). Иако је у приповедној жижи песме јуначки сукоб, четовође нису именоване, нити се у дружинама издвајају појединци који активније доприносе победи једне од сукобљених страна, а из епилога се наслућује да је мотивација за увођење нетипичног ускочког харамбаше – „калауз девојке”⁶ – била потреба да се противник што ефектније понизи, пошто је пораз од „женске главе” срамнији од пораза који наноси достојан – мушки – противник:

Нуто Боже срамоте големе
гди девојка води мушку главу!
Нами дика, а Турком срамота.

Иако се у усменој епици у лику „делије–девојке“ препознају обриси демонских ратница (жене гиганти) или трагови иницијацијских образаца у којима жена (привремено, сходно лиминалној фази и логици) преузима улогу мушкарца, у датој песми тешко да је

неке формуле која се тумачи, али не прелази у радњу. У њима нема оног обавезног Шмаусовог преласка говора у радњу” (Крњевић 1969: 236–237).

⁶ На терену у који се доста прецизно смешта догађај била је веома жива традиција о хајдучици Мари, што је могло утицати на структурирање дате песме.

ишта остало од древних слојева и система представа. Калауз–девојка не поседује црте које указују на њену надљудску природу, а моћ и домени жене доста су реалистично сагледани, јер певач у епилогу заступа традиционални канон и враћа се стабилној дистрибуцији мушких и женских делокруга. Одсуство номинације, подругљив коментар певача у којем се експлицитно противстављају категорије *понос* : *срамота* и посредовање историјског искуства општи(ји)м категоријама (*ми* : *Турци*), а не конкретним ликовима – представљају отклоне од класичне епске парадигме и очит су сигнал дезинтеграције усмене епике, у чијим поетичким основана је певање о конкретном, знаменитом, пажње и памћења вредном јунаку.

Најзад, укључивање епских јунака у баладичне обрасце и романсе – релативно често у српској усменој традицији⁷ – у *Ерлангенском рукопису* изузетно је специфично и баца драгоцено светло на феномен растакања јуначке епике и слабљења веза између јунака и сужејних образаца у којима они манифестују свој епски и јуначки статус. У том смислу најилустративнији су примери поетских судбина кнеза Лазара и Вука Бранковића, који фигурирају у само два песмама *Ерлангенског рукописа* (208 и 217). У првој је у ироничном, хуморном и готово карневалском кључу тематизована продаја љубе кнеза Лазара Турчину „једну нојцу за љубовцу“ и својеволјан прелазак неименоване љубе „Турету“ након ноћи проведене с њим, што се коси не само с епском биографијом косовског подвижника и хришћанског свеца, већ и са обрасцима певања засведоченим у самом *Ерлангенском рукопису*, у којима се заплет инициран продајом љубе разрешава стандардним препознавањем брата и сестре (песма бр. 141).⁸ Вук Бранковић је, пак, представљен као повређени и осветољубиви момак који се недолично свети за нехотично нанету увреду, па је од свих елемената косовске традиције задржан само негативан аспект његовог лика (Петровић 2006: 382).

Необична асоцијација кључних ликова косовске епике – кнеза Лазара и Вука Бранковића – с атипичним темама и сужејним обрасцима (продаја љубе/свађа момка и девојке) у корелацији је с чињеницом да у целом *Ерлангенском рукопису*, међу двеста седамнаест песама, нема ни једне која памти било који сегмент доста комплексне и разуђене приче о Косовском боју. Поред кнеза Лазара и Вука Бранковића, од јунака везаних за Косовски бој запамћени су само Милош Кобилић, Југовићи и Стефан

⁷ Јак епски импулс у српској усменој традицији генерисао је читав један слој историјских балада у којима су протагонисти превасходно епски јунаци (Марко и Андријаш, Јакшићи, Мрњавчевићи итд.).

⁸ У варијанти ове песме коју је Вук објавио (Вук I, 725) протагониста је, као и у *Ерлангенском рукопису*, именован Богданом и такође се јавља мотив препознавања. У другој Вуковој варијанти (Вук V, 696) јунак који продаје љубу јесте Грк Манојло.

Мусојевић, али ван препознатљивог и очекиваног контекста: као јунаци у сватовској поворци Ива Црнојевића (188), коју, иначе, одликује доста широко анахроно поље.⁹ Одсуство песама с темом првог Косовског боја и, уопште, елемената косовског предања могло би се довести у везу с афинитетом сакупљача и чињеницом да он није систематски захватио грађу, због чега су бројни сегменти епског певања остали по страни. Међутим, песме о којима је претходно било речи (188, 208, 217) сведоче о чињеници да је првих деценија XVIII века на простору Војне Границе однос према кључној националној митеми био знатно измењен, не само зато што се о њему није интензивно певало већ и стога што су у потпуности разграђени профили и препознатљиви епски хабитуси јунака који су понели симболички смисао косовског предања – кнеза Лазара, Вука Бранковића и Милоша Обилића. Трагични страдалник и предводник у косовском поразу постао је комично изневерени муж, национални издајник – каприциозни и осветљиви љубавник, а косовски подвижник и убица султана – тек један од сватова Ива Црнојевића, и то не онај који ће се у критичном моменту сукобити с Арапином и омогућити пролазак невесте кроз гору.¹⁰

4. Жанровска хибридноост

Вукове антологијске збирке разликују се од рукописног зборника сачуваног у Ерлангену не само по естетској успелости и композиционој дорађености песама већ и по њиховом жанровском склопу. Наиме, *Ерлангенски рукопис* не показује само то да велики део песама у усменом медију чине осредња поетска остварења већ и то да се добар део песама тешко може уклопити у релативно чврст жанровски систем успостављен на основу Вукових збирки. Замирање јуначког погледа на свет и експанзија новог, грађанског сензибилитета условили су маргинализовање епских/јуначких елемената и продирање лирских и новелистичких детаља у епско ткиво, што је, природно, водило жанровској хибридноости песама. Међутим, у читавом низу остварења жанровско колебање не би се могло тумачити поменутиим културно-историјским процесима и менама у оквиру епског поетског система, већ жанровским синкретизмом карактеристичним за живу усмену импровизацију.

⁹ У сватовски каталог укључени су Реља од Будима, Марко Краљевић, Милош Кобиљић, Кајица Радоња, Јанко, Секула, Новак, Радивој и два Новаковића, Жегаранин Јанко, Симо Самоход и приморац Алекса.

¹⁰ У поменутој песми демонски отимач невесте у гори јесте црни (троглави) Арапин („на се меће три виљеве главе / а на леђа вучије кожушине“), а савладава га Марко Краљевић.

Синкретизам усмених врста обележио је посебно круг песама у којима су протагонисти знаменити епски јунаци, али су кључни сукоби баладичне природе. Једна од репрезентативнијих у том смислу јесте песма бр. 109, у којој је тема смрти младожење/невесте у гори смештена у контекст удара хајдука на сватове. Епском слоју доминантно припадају хајдучки препад на сватове и лик војводе Јанка, који поседује епску харизму. Сви остали елементи превасходно су ослоњени на поетику баладе: и мотив смрти младожења у гори; и неименовани, епски немаркирани актери (два сина, хајдуци); и кршење мајчиног/љубиног захтева и табуа („ти не жени два сина уједно/ ти не проси две ћери уједно”), и почињени хибрис хвалисавости („какове сам покупио свате/да се ведро небо испролама/сватови би дочекали на коњима”), и одсуство јуначке акције у ситуацији где би се она могла очекивати (хајдучка бусија, наилазак сватова у којима је војвода Јанко). Дат је само кратак опис хајдучког удара на сватове, без инсистирања на јуначком сукобу: ни војвода Јанко, ни његови неименовани синови, ни силни сватови – који у јуначкој епици управо фигурирају као војска која треба да заштити невесту од потенцијалних људских и демонских нападача – не пружају никакав отпор хајдуцима. Песма је, најзад, баладична и по епилогу у којем Јанко доноси две мртве главе мајци на крило и алегоријској слици коју певач развија:

ето, љубо, две јабуке златне
у наше су дворе и нарасле
у Јабуки гори устргнути.

Хајдуци, који се у целом једном кругу јуначких песама јављају као пресретачи сватова у гори (сижејни модел „удар хајдука на сватове“), дали су овој песми епску патину и тон. Ипак, померањем акцента с јуначког сукоба на огрешења о табуе¹¹ и породичну трагедију и они сами изгубили су нешто од своје јуначке природе и попримили функцију и атрибуте демонских сила које, аналогно уроку, делују у гори и спречавају свадбену иницијацију. Аналоган хабитус и домен хајдуци имају и у песмама бр. 96 и 180, с тим што су у првој само посредно маркирани као пресретачи и опасност у гори („Проклињаше гора Романија: / `Бог т` убио, Старина Новаче, / орлови моје омлатише лишће / гавранови поломише гране / падајући на мртве јунаке“), док су у другој приказани с далеко више суровости (и вероватно реалистичности):

¹¹ Војвода Јанко крши правило женидбе синова по старини, иако га љуба подсећа на одговарајућу обредно-обичајну норму („ти не жени два сина уједно / ти не проси две ћери уједно“). У вези с датом нормом је и изрека да не ваља чинити два весеља о истом вину (Петковић 2008: 213).

јошт знадеш ли, црна горо моја,
кад у теби разбисмо сватове,
под дјевојком коња уфатисмо,
пак дјевојку сви редом љубисмо,
ђувегији главу одсејекосмо.

И у песама које се, за разлику од претходно помињаних, не би могле означити „историјским баладама“ уочава се преплет елемената различитих усмених врста. Говорећи о муслиманској епици у оквиру ерлангенског зборника, Х. Крњевић је посегла за термином „модификација баладе“ (Крњевић 1969: 235–236) да би означила жанровски синкретизам појединих текстова. Иако не сасвим прецизан – јер претпоставља примарност баладичне структуре и имплицира одређени смер трансформације (од баладе ка хибриднијој форми) – наведени термин погађа срж проблема и акцентује чињеницу да дате песме поседују елементе којима се одликују различите усмене врсте и да би их тешко било именовати (само) баладом. Три претходно поменуте песме (96, 109, 180) и оне на које пажњу скреће Х. Крњевић (61, 86, 108, 126, 142, 161) сведоче о жанровској разуђености и разноликости усменог певања и о могућностима превладавања граница између појединих врста. Оне говоре о шароликости усмене поезије, о сложености, дисперзивности и нијансираности њеног жанровског система. Избором из усменог стваралаштва Вук је формирао не само естетски, већ и жанровски репрезентативне збирке. Његов приступ имао је дубоко оправдање, јер су на тај начин у центар пажње истраживача и шире читалачке публике постављена истински вредна дела, која у сваком погледу могу да парирају врхунским остварењима писане књижевности, што би у случају неселективног захвата тешко било могуће. Тиме је, међутим, унеколико деформисана слика о природи усмене поезије. Уместо представе о жанровској дисперзивности, створена је слика о монолитној, жанровски компактној јуначкој епици и, уопште, о релативно чврстом жанровском систему усменог песништва. У Вукове збирке укључена су, дакако, и остварења која се, са становишта савремене класификације, колебају међу жанровима, попут изузетне „Женидбе Милића барјактара“ (Детелић 1996: 95–110),¹² „Косовке дјевојке“ (Делић 2004; Карановић 2011)¹³ или, рецимо, сјајне Милијине

¹² О њеном жанровском статусу речито говори чињеница да је она уврштена и у *Антологију српске лирско-епске усмене поезије* (Нови Сад: Светови 1998, бр. 51) и у две епске антологије: *Антологију епских народних песама* (прир. С. Самарџија, Београд: Народна књига – Алфа 2001, бр. 62) и у *антологију Епске песме о хајдуцима и ускоцима* (прир. Б. Сувајџић, Београд: Гутенбергова галаксија 2003, бр. 72; уп. коментар приређивача на стр. 419). М. Детелић је сврстава у „врхунце српске десетерачке епике“ (Детелић 1996: 95).

¹³ У датој песми митски и хришћански слојеви амалгамирани су с епском причом о погибија јунака у Косовском боју и баладичном причом о неуспелој свадбеној иницијацији.

„Женидбе Максима Црнојевића“, коју низ ритуалних огрешења и трагичан епилог померају ка балади (Самарџија 2001: 331–352; Делић 2011: 191–208). У њима је, међутим, далеко већи број песама које се без остатка могу уврстити у јуначку епiku, што је дало специфичан тон датим збиркама и генерисало доста монолитну представу о епској поезији у целини. *Ерлангенски рукопис* драгоцен је, између осталог, и стога што што ту монолитну представу разуђује и коригује.

5. Епски континуитети

Песме забележене у *Ерлангенском рукопису*, као и оне записиване у приближно исто време на јадранском приморју (Богишић), показују да је лексичка, синтаксичка и фразеолошка апаратура коју познајемо из Вукових збирки била у потпуности оформљена крајем XVII и почетком XVIII века. У тим раним записима јавља се исти фонд формула („вино пије“, „књигу пише“, „дворбу дворе“, „шеће шетњу“, „гором језди“, „кад се жени“, „лов ловио“, „ни зорице ни бијела данка“, „мала се је чета подигнула“, „два се мрка завадила вука“, „види чудо прије негледано“, „или грми ил` се земља тресе“ итд.), стилских поступака (стални епитети и бројеви, словенска антитеза, етимолошке фигуре, препознатљиве хиперболе, анафоре и сл.) и композиционих решења (различити типови понављања, каталози јунака, композиционе схеме) као и у песмама које су сакупљали и објављивали Вук и његови савременици. Иако су пре краја XVII века записиване, и то спорадично, само бугарштице, епитети („бели град“; Detelić & Pić: 2006) и стилска и композициона решења с архаичним упориштима (поклик виле, пророчки сан, гавран гласноша; Геземан 2002: 128–144; Шмаус 1939: 1–20) указују на чињеницу да је лексичко, метричко-синтаксичко и композиционо језгро усмене епике било утврђено и вековима раније.

Корпус песама записаних почетком XVIII века на подручју Војне Границе сведочи и о присуству већине епских тема и главнине епских јунака познатих и у Вуково доба: у њему се срећу различити типови јуначких женидби и мегдана, препади на сватове, хајдучко четовање и ускочке акције, сукоби с демонским наметницима и вилама, опсаде градова, смрти јунака, женске невере итд. Међу актерима је већина јунака који су обележили и певање XIX века: цар Стефан, војвода Момчило, Марко Краљевић, Реља од Будима, кнез Лазар, Милош Кобилић, Стефан Мусојевић, Змај Деспот Вук, „дијете“ Секула, војвода Јанко, Ђурађ Смедеревац, Јерина „госпођа“, Кајица Радоња, војвода

Пријезда, Иво Црнојевић, Старина Новак, „дијете“ Груица, Вук Мандушић, Петар Мркоњић, Вучко Љубичић, Плавша арамбаши и други.

Ерлангенски рукопис говори, уз то, и о чињеници да су почетком XVIII века препознатљиви сужејни модели били већ у потпуности оформљени: како они који се везују за „старија“ епска времена („болани Дојчин“, „смрт војводе Пријезде“, женидбе с препрекама, „муж на свадби своје жене“ и сродни обрасци с темом верне/неверне жене и сл.), тако и они у којима су протагонисти безмало савремени јунаци, ускоци и хајдуци (женидба отмицом, удар хајдука на сватове). Ови последњи сведоче да је традиција релативно брзо детектовала тачке у којима се историјска стварност поклапала с митско-епским матрицама и да је, не удаљавајући се сасвим од историјских предложака (имена ликова, међусобне релације, топографија, детаљи реалних животописа), брзо успостављала наративне структуре у чијим су се основама нашли архаични, али и универзални симболички системи. Судаћи по сачуваним записима, једном успостављени, сужејни модели (ослоњени на препознатљиве формуле, наративне секвенце и типске ликове) споро су се и незнатно мењали. Промене у распону од једног или једног и по века запажају се превасходно на плану фактографије: алтернирају топоними, имена ликова и њихови атрибути, док се основни склоп догађања, наративна тактика и систем мотива међу варијантама углавном мало разликују. Штавише, у препознатљивим сужејним моделима алтернирања на номиналном плану (имена протагониста, топоними), у основи, нису честа и одвијају се по доста строгој логици, заснованој, по правилу, на неком виду гласовног (Солун/Солин у певању о „боланом“ јунаку) или фактичког поклапања (статус и природа јунака, релације међу јунацима и сл.). (Алтернација је, другим речима, мотивисана одређеним типом „додира“ међу ликовима и топонимима који се међусобно замењују.)

Помало изненађујуће, велику виталност показују, међутим, и песме саме, чак и онда када нису (транспарентно) ослоњене на архаичну митско-епску матрицу. На уобличење и живот одређених тема у усменој традицији утицао је веома комплексан и хетероген систем фактора: од жанровских конвенција, лексичког фонда и метричко-синтаксичких образаца, до типских ликова и препознатљивих мотивских, сужејних и симболичких структура. Међутим, независно од свих формалних, садржинских и симболичких елемената који певачу пружају упориште у импровизацији и омогућавају и детерминишу трајање усмене епике, поједине песме из ранијих и Вукових времена сведоче о томе да су одређене поетске структуре истрајавале и када посебних чинилаца који би подржавали то опстајање нису постојали. Песма бр. 136 из *Ерлангенског рукописа*

и један век млађа варијанта слепог Јеце „Јерко Латинин и Галовран Лука“ (Вук III, 41) показују да „песма“ и без упоришта у неком стабилном сижејном обрасцу, маркантној, национално фундираној теми или изузетном статусу епских ликова у готово непромењеном облику може опстајати у традицији и више од сто година. У поменутиим варијантама главни јунаци су Лука Галовран и Јерко Латинин, топографија је иста (море, земља Талија) и исти је централни догађај (убиство побратима који песмом плаши јунаке на походу). Исте су уводне формуле („књигу пише“), стални бројеви (шездесет јунака) и мотиви (позив побратиму да сакупи дружину, окупљање дружине, опис одеће и оружја,¹⁴ улазак на галију, опијање јунака, молба побратиму да песмом спречи јунаке да скачу у море, дефетистичка песма, убиство побратима, харање Талије, задобијање плена и повратак преко мора), а приближно је иста и дужина песама (62 стиха/69 стихова). С обзиром на то да је могућност књишког утицаја практично искључена (у моменту када је слепа Јеца Вуку певала дату песму *Ерлангенски рукопис* није био познат, а ни у рукописним песмарицама нема одговарајућег записа), наведене варијанте показују да су „песме“ поседовале изузетну виталност и онда када наизглед није било околности које су могле доприносити њиховом конзервирању и истрајавању у усменом медију. Фасцинира мера сличности између варијаната забележених у распону од преко сто година – на истом простору, при том! – које не певају ни о изузетним догађајима, нити о изузетним, шире познатим, па чак ни у довољној мери индивидуализованим јунацима (Јерко Латинин). Нема, стога, сумње да је, упркос чињеници да је на опстанак одређене „песме“ у усменом медију утицао читав низ и иманентних и спољних фактора и да су селекција епско-историјске грађе и модификација епских структура биле вођене доста јасном и строгом логиком – о понечему, ипак, одлучивао и случај.

*
* *

Песме *Ерлангенског рукописа* ослоњене су, без сумње, на исти поетски масив и исти арсенал мотива и формула као и песме Вукових збирки. Особености овог зборника показују, међутим, да би се и у синхроној и у дијахроној перспективи, јуначка епика морала посматрати као знатно хетерогенији феномен. У различитим временима, и на

¹⁴ „Даде браћи пушке Талијанке,
Мор доламе, скерлетне јечерме
И убаве ковче и чакшире“
(Вук III, 41)

„све у руке пушке талијанке
а везмета писма латинскога
бритке сабље кова маџарскога
мор доламе, скерлетне јечерме“ (EP 136).

различitim просторима, дефинисаним превасходно социјалним устројством и политичким и историјским околностима у којима се одређена друштвена група нашла, постојале су различите традицијске линије. Њих је везивао читав низ битних поетских елемената (ликови, сижејни модели, препознатљиви епски мотиви, стандардне формуле, стих), али, их је, истовремено, низ суштински важних чињеница чинио специфичним (однос према јунаштву, маргинализовање јуначког заплета, фрагментарност, недореченост, међусобна асоцијација јунака, слабљење веза међу ликовима и сижејним моделима по којима су се препознавали). Један век пре почетка Вуковог интересовања за сакупљање усмене поезије и готово век и по пре објављивања бечког издања *Српских народних пјесама* она је на простору Војне Границе показивала јасне знаке опадања, несумњиво условљене интегрисањем северних српских/српско-хрватских територија у средњоевропски културни круг и нестанком оне друштвене основе и оне историјске реалности која је омогућавала егзистенцију епске јуначке песме и јуначког погледа на свет.

Простори јужно од Саве и Дунава остали су, међутим, ближи турском феудалном и ратничко-патријархалном културном моделу, што је, у доброј мери, омогућило опстанак јуначког певања. Уз то, устанци и борбе за ослобођење од Турака у првим деценијама XIX века дали су нов замајац јуначкој песми, ревитализујући онај сегмент усменог стварања који је, на другом простору и најмање век раније, био у растакању и повлачењу. Стога би погрешно било посматрати свеколику српску и јужнословенску усмену епику као монолитни систем који се, преносећи се „с колена на колена“ и крећући се кроз време и простор, као целина мењао одређеним темпом и у одређеном смеру. Иако забележене један век раније, песме које је записао анонимни Немац представљају модернији вид епског певања од песама које су бележили Вук и његови сакупљачи, што говори о чињеници да старији записи не морају рефлектовати архаичније представе и традиционалнији однос према свету. Усмена епика није хомогена целина која је на свим просторима пролазила кроз исте – поготово не једновремено кроз исте – историјско-поетичке мене, па се ни грађа забележена у *Ерлангенском рукопису* не може посматрати као „средња карика“ у „историјском низу од бугарштица до Вукове збирке“ (Матић 1972: 237). За разлику од Земљине коре, година дрвета или археолошких ископина, слојеви традиције нису хронолошки сложени; њихов редослед више се слуги као део ритма цивилизацијских промена и има сопствену, иманентну логику.

ИЗВОРИ

- Вук I – *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. *Књига прва у којој су различне женске пјесме*. У Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1841. Сабрана дела Вука Караџића, књига четврта. Владан Недић (прир.). Београд: Просвета, 1975.
- Вук II – *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. *Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*. У Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Сабрана дела Вука Караџића, књига пета. Радмила Пешић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- Вук III – *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. *Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена*. У Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1846. Сабрана дела Вука Караџића, књига шеста. Радован Самарџић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- Вук IV – *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. *Књига четврта у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу*. У Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1862. Сабрана дела Вука Караџића, књига седма. Љубомир Зуковић (прир.). Београд: Просвета, 1986.
- Вук V – *Српске народне пјесме*, скупио их Вук Стеф. Караџић. *Књига пета у којој су различне женске пјесме*. Љуб. Стојановић (прир.). Биоград: Државно издање, 1898.
- Вук VII – *Српске народне пјесме*, скупио их Вук Стеф. Караџић. *Књига седма у којој су пјесме јуначке средњијех времена*. Београд: Друго државно издање, 1935.
- EP – *Ерлангенски рукопис*. Мирјана Детелић, Снежана Самарџија, Лидија Делић (прир.).

ЛИТЕРАТУРА

- Геземан 2002 – Герхард Геземан. *Студије о јужнословенској народној епизи*. Избор, превод и поговор Томислав Бекић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства – Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска.
- Делић 2004 – Лидија (Бошковић) Делић. *Косовка дјевојка – проблем жанровског синкретизма*. *Научни састанак слависта у Вукове дане 33/2 (2004): 63–69*.
- Делић 2011 – Лидија Делић. *Песма Старца Милије и драма Лазе Костића о женидби Максима Црнојевића: две концепције трагичног*. *Лаза Костић. 1841 – 1910 – 2010*. Љубомир Симовић (ур.). Београд: САНУ, 191–208.
- Детелић 1996 – Мирјана Детелић. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд: Балканолошки институт; Крагујевац: Центар за научна истраживања Универзитета у Крагујевцу.
- Карановић 2011 – Зоја Карановић. *Косовка дјевојка – текст, контекст и жанровске импликације песме*. *Жива реч: зборник у част проф. др Наде Милошевић Борђевић*. Мирјана Детелић, Снежана Самарџија (ур.). Београд: Балканолошки институт САНУ, 301–315.
- Караџић 1965 – Вук Стефановић Караџић. Предисловие. *Сабрана дела Вука Караџића*, књига прва. Владан Недић (прир.). Београд: Просвета.
- Крњевић 1969 – Хатица Крњевић. *Муслиманске песме Ерлангенског рукописа. Зборник историје књижевности*. Одељење литературе и језика, књ. 7. Београд: САНУ, 209–268.

- Крњевић 1979 – Хатица Крњевић. Фрагменти о *Ерлангенском рукопису*. *Књижевна историја* XII/45 (1979): 31–60.
- Матић 1972 – Светозар Матић. *Нови огледи о нашем народном епу*, Нови Сад: Матица српска.
- Меденица & Аранитовић 1987 – *Ерлангенски рукопис. Зборник старих српскохрватских народних песама*. Радослав Меденица, Добрило Аранитовић (прир.). Никшић: Универзитетска ријеч.
- Петковић 2008 – Данијела Петковић. *Типологија епских песама о женидби јунака*. Београд: Чигоја штампа.
- Петровић 2006 – Соња Петровић. *Рукописне и штампане усмене песме о Косовском боју у процесу прожимања. Докторска дисертација*. Београд: Филолошки факултет.
- Пешић 1967 – Радмила Пешић. Старији слој песама о ускоцима. *Анали Филолошког факултета* VII (1967): 49–66.
- Самарџија 2001 – Снежана Самарџија. Трансформација епског модела у Милијиној песми о женидби Максима Црнојевића. *Зборник Матице српске за књижевност и језик* XLIX/3(2001): 331–352.
- Шмаус 1939 – Алојз Шмаус. Гавран гласоноша. *Прилози проучавању народне поезије* IV/1 (март 1937): 1–20.
- Detelić & Ilić 2006 – Mirjana Detelić & Marija Ilić. *Beli grad: poreklo epske formule i slovenskog toponima*. Београд: Balkanološki institut SANU.
- Nazečić 1959 – Salko Nazečić. *Iz naše narodne epike, I dio. Hajdučke borbe oko Dubrovnika i naša narodna pjesma (prilog proučavanju postanka i razvoja naše narodne epike)*. Sarajevo: Svjetlost.
- Schmaus 1953 – Alois Schmaus. *Studije o krajinskoj epici*. Zagreb: JAZU.