

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Драгољуб Ж. Перић

ПОЕТИКА ВРЕМЕНА СРПСКИХ УСМЕНИХ  
ЕПСКИХ ПЕСАМА ПРЕДВУКОВСКОГ  
БЕЛЕЖЕЊА И ВУКОВИХ ЗБИРКИ

докторска дисертација

Београд, 2013.

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ  
ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Драгољуб Ж. Перић

ПОЕТИКА ВРЕМЕНА СРПСКИХ УСМЕНИХ  
ЕПСКИХ ПЕСАМА ПРЕДВУКОВСКОГ  
БЕЛЕЖЕЊА И ВУКОВИХ ЗБИРКИ

докторска дисертација

Београд, 2013.

UNIVERSITY OF BELGRADE  
FACULTY OF PHILOLOGY

Dragoljub Ž. Perić

POETICS OF TIME IN SERBIAN ORAL EPIC  
POEMS RECORDED BEFORE V. S.  
KARADŽIĆ AND IN HIS COLLECTIONS

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2013.

Комисија:

1. ментор: редовни професор, др Снежана Самарџија, Универзитет у Београду, Филолошки факултет;
2. члан: ванредни професор, др Бошко Сувајџић, Универзитет у Београду, Филолошки факултет
3. члан: емеритус, др Марија Клеут, Универзитет у Новом Саду, Филозофски факултет;
4. члан: научни саветник, др Мирјана Детелић, Балканолошки институт САНУ

Датум одбране:

---

Задовољство ми је да, овом приликом, захвалим свима који су ми, директно или индиректно, својим саветима, подршком и сугестијама, помогли у току досадашњег рада. Моја захвалност, на духовном менторству, припада најпре проф. др Љиљани Пешикан Љуштановић, која је од почетака с великим интересовањем пратила мој рад, као и проф. др Марији Клеут, од које сам много тога научио. За свој удео у формулисању појединих поставки у раду, за више него корисну научну платформу, а пре свега зато што је ово истраживање рађено под окриљем Филолошког факултета, заслужан је најдиректније проф. др. Бошко Сувајдић. Посебну захвалност у току припреме и уобличавања рукописа дисертације дугујем ментору, проф. др Снежани Самарцији, због афирмативног приступа, непроцењиве помоћи, несебичног усмеравања, интелектуално подстицајног ишчитавања рукописа и више него стручних савета током израде истог. На крају (али никако међу последњима), заслуга припада и осталим младим колегама које се баве проучавањем усмене традицијске књижевности, а чији су резултати рада послужили као драгоцен потпора, укључујући и др Мирјану Детелић, чија се младост духа огледа у сталној интелектуалној радозналости.

## ПОЕТИКА ВРЕМЕНА СРПСКИХ УСМЕНИХ ЕПСКИХ ПЕСАМА ПРЕДВУКОВСКОГ БЕЛЕЖЕЊА И ВУКОВИХ ЗБИРКИ

### Резиме:

Првобитни циљ овог истраживања био је показати да епско време не мора функционисати као искључиво као „затворено“, нити заузимати „острвски положај“ у односу на друге епохе, како се то обично сматрало, при неоправданој аналогiji српске епике и руских биљина. Основна метода овог истраживања је семиотичка, а када се истраживање укрштало с научним, лингвистичким, књижевнонаучним, антрополошким, и другим сазнањима (различитим методолошким полазиштима), неминовно је попримало интердосциплинарни карактер и водило је ка методолошком плурализму.

Предмет истраживања био је размотрити како се време у песми (наративно време) конституише у поређењу с реално постојећим (историјским, тј. објективним) временом, као и то како оно функционише на равни биографског времена лика, одређеног пре свега социокултурним реалијама друштва у коме варијанта егзистира, везаним за различите узрасне идентитете. Почетна тачка од које се даље самерава биолошко и социјално време је рођење јунака, које је, по правилу, несвакидашње, као, уосталом, и његово порекло. Детињство траје сразмерно кратко, а превазилажење лиминалног статуса детета остварује се првим подвигом, односно јуначком женидбом, чиме се јунаку адолесценту обезбеђује нови статус – младог ратника.

Када једном освоји статус ратника, главни јунак остатак живота проводи у његовом сталном потврђивању и доказивању, из једног подвига у други. Зрело доба, стога, функционише као немаркирани (уобичајени) узрасни идентитет јунака. Предавањем јуначких атрибута (коња и оружја) сину, јунак се одриче свог статуса и прелази у категорију старих лица. Излазак из ратничког статуса остварује се на два начина – променом делокруга – уласком у делокруг саветника (мудраца), или одласком у смрт, при чему ће необичном јунаку, саобразно сужејма песама о смрти јунака, одговарати „необична“ смрт. Ограничена рођењем и смрћу, биографија епског јунака, у конкретном сужеју, актуализоваће један од (обично најважнијих) тренутака из живота лика (први сукоб, женидбу и сл), плетући око ове тачке временску арматуру песме.

Притом, време у усменој епици гради врло сложен систем релација – како са ванпоетском стварношћу, тако и у погледу временског приближавања различитих, међусобно временски удаљених догађаја и ликова унутар „епског времена“. Први тип односа постиже се разбијањем рампе према (недавној) прошлости у песмама хроничарског модела, увођењем певачевог alter-ega, певача – учесника у приказаним дешавањима (тј. освајањем унутрашње перспективе текста). За разлику од тог, међусобно приближавање различитих биографских времена ликова у оквиру заједничке прошлости којој сви припадају, учинила је да заједно делају ликови чије историјске прототипове дели и по неколико векова. Појављивање појединих ликова у оквиру одређених сижеа могло је бити условљено одређеним историјским датостима, као и фондом знања традиције о самом јунаку, што је профилисало у извесној мери и улогу (делокруг) који ће лик вршити.

Независно од категорије лика, конситуисање времена у песми одражавало је аграрни календар – поделом године на два полугођа – летње и зимско, односно ђурђевданско и митровданско. Ови празници су годишњи циклус половили на два дела, а послове организовали унутар њих – везивањем за одређене светитеље – покровитеље одређених активности. Такође, тада је доспевала и пореза, те је њена исплата (односно њено прикупљање), условило да хајдуци пресрећу сакупљаче данка, што је хероизовано у нове сижее. С обзиром на то да ови празници отварају могућност освајања богатог плена, активност хајдука је омеђена овим празницима и пословично уобличена: *Ђурђев данак – хајдучки састанак; Митров данак – хајдучки растанак*. Сакрални карактер ових празника и симболика жртве, пролећа и зиме, рађања и умирања (на зимовнику, код неверних јатака) прожели су тако и епску песму. Пренесено на план дневног циклуса, симболика живота и смрти повезана је с линијом сунчевог кретања, његовим рађањем и повременим нестајањем.

Дневни, недељни и годишњи циклуси (односно ток времена), водили су ка конституисању концепата реализованог времена (прошлости) и нереализованог времена (будућности), те је тако прошлост постала мотивишућа у односу на претходна дешавања (њихов извор и узрок). Будућност је отварала нове перспективе даљих догађаја и судбине ликова, остављајући наговештаје, говорећи језиком симбола (знакова – знамења, слутњи и снова), или се обелодањујући посредством пророчких књига. Прошлост се, такође, богатила уметнутим епизодама (тј. претфабулом) из живота лика, а будућност је чак

излазила из сижера и најављивала знамените епске биографије (попут Маркове). Ритам померања унапред или уназад, разбијао је темпоралне оквире наративног (приповеданог) времена. Време песме је, на тај начин, вршило инвазију ка споља (ка извођачком времену), тендирајући, у крајњој линији, ка крајњим тачкама које мерење времена може изразити – *пошљедњем времену и Страшном суду*.

Стога, време се не може олако сводити на низ изолованих догађаја, "закључаних" у епској „историји“. Напротив – време у епској песми функционише као сложена мрежа односа, вишеструких преплитања и плодотворних прожимања различитих димензија песме. Будући да се свеукупно човеково искуство одликује наративношћу и концептуализује као прича, логично је да оно тече нехомогено, „згушњавајући се“ или „разређујући“. Притом, та прича може се развијати у континуитету – од свог почетка ка крају, сукцесивно, или пак може тећи уз прекиде – дифузно и дисконтинуално. У оба случаја, померања у наративној структури и развоју радње праћени су изменом локалитета, повезаним често и с временском сукцесијом догађаја. Дакле, сукцесија здружених временско-просторних маркера гради координате света песме. Супротно томе, њихово напуштање, односно насумични след, води ка дисконтинуитету временског следа (нпр. рачвањем фабуне) и, у крајњој линији, ка дезинтеграцији фабуне.

Коначно, могуће је и да се ништа не дешава (периоди сижерајно неинформативних секвенци). Увођењем поступка „празног“ времена (боловање, тамновање, чекање, конаци, трајање просидбе и др) редукују се неинформативни временски одсечци, те овај поступак има функцију повезивања наративних језгара, при чему главни лик, све време, остаје у кадру сижера. Близак овоме је хепајенд, који „замрзава време“ у идиличној сцени јунакове среће и остварености, али и приказ трајне унесрећености сродника умрлих, у балади, који интензивира свест о ненадокнадивости губитка блиских.

Захваљујући субјективном доживљају времена – приликом његове концептуализације – оно се саображава доживљају слушаца, те наративно време може да „пролети“ или да се „вуче“ и „отеже“, да се врти у круг или да стреловито стреми ка завршетку сижера (Лихачов), што је утицало и на поступке његовог уобличавања приликом чина певавања. Свеукупна прошлост потиरे самосвојност појединих догађаја, и тежи да их сврста све у исту раван, без усаглашавања или јасне временске перспективе, а сами догађаји постају аутономни у односу на ток емпиријског времена и теку саобразно причи.



Зато је и певање о прошлим догађајима, неосетљиво на „објективне“ промене у току времена, а различите наративне секвенце, сходно томе могле су, у просторно-временским координатама да се усаодношавају на најразличитије начине. Тако су знамените (или измишљене) епизоде из живота славних личности из прошлости, сходно искуству и памћењу колектива, уобличене као наратив који се одликује себи својственом темпоралношћу, и посредоване генерацијама, током времена, у складу са поетиком певавања.

**Кључне речи:** епска песма, време (биографско, наративно, извођачко, календарско), ток времена, концепт цикличног времена, концепт линеарног времена.

**Научна област:** наука о књижевности

**Ужа научна област:** усмена књижевност

УДК:

POETICS OF TIME IN SERBIAN ORAL EPIC POEMS RECORDED BEFORE V. S.  
KARADŽIĆ AND IN HIS COLLECTIONS

**Summary:**

The previous goal of this research was to show that epic time does not have to function exclusively as “closed”, nor to hold “the island position” put against the other epochs, the opinion that prevailed in recent times when Serbian folk epic and Russian epic folk songs (byliny) were compared. The main method of this research is semiological, but when the researched mingled with scientific, linguistic, literary scientific, antropological and other types of knowledge (different methodological points of departure), it inevitably took interdisciplinary character and lead to methodological pluralism.

The main point of this research was to figure out the way in which time in a poetic narrative (narrative time) relates to the real (historical, i.e., objective) time, as well as the way it functions as biographical time of the character determined by sociocultural facts in which a variation exists, connected to different age identities. The starting point from which biological and social time measures is the birth of a hero. His birth as well as his origin is highly unusual. The period of childhood lasts relatively shortly. The liminal phase of the child is abandoned with his first achievement, or heroic marriage. The adolescent then acquires a new status – status of young warrior.

Once the status of warrior is acquired, the hero spends the rest of his life in constant confirmation, more with every battle. Adulthood, therefore, functions as an unmarked (usual) maturity identity of the hero. By handing down his heroic symbols (the horse and the weapon) to his son, the hero renounces his status and becomes old. His leaving is accomplished in two ways – by changing the surrounding – becoming an advisor or a sage – or by dying whereby the unusual hero, in compliance with the the plots of the hero's death poems, faces unusual death. Bounded by birth and death, biography of an epic hero in a particular plot actualizes one of the (usually most important) moments of his life (the first conflict, marriage, etc.) weaving around this point the temporal foundation of the poem.

Time in oral folk epic creates a very compound system of relations – both in extra-poetic reality and within the “epic time”. The first type of relationship is achieved with breaking through the barrier of the (recent) past in chronicle modeled poems, by introducing the narrators alter ego, a narrator – participant (i.e., by introducing the internal perspective of the text). Unlike

the previous – mobility (before all – mutual approximation) of different biographical times of the characters who share mutual past – enabled different characters whose historical prototypes are severed by several centuries to act together. Appearance of particular characters in particular plots could be conditioned by historical setting, as well as by the fund of knowledge in the tradition, which create the role (sphere of interest) that the hero is going to play.

Independently on the category of character, time in the poem reflects the agrarian calendar (a year is divided into two periods – summer and winter, i.e., St. George's and St. Demetrius' periods). These holidays split the yearly cycle, and all the duties were performed within that period – by connecting to certain saints – patrons of certain activities. That was also the time for paying taxes. This caused the hayducks to plunge the collectors, which was heroized into new plots. Since these holidays enabled winning a great fortune, activities of the hayducks is bounded by these holidays and proverbially expressed: *St. George's day – meeting of hayducks, St. Demetrius' Day – hayducks' goodbye*. Sacred character of these holidays and the sacrifice as a symbol, spring and winter, birth and death (in *winter shelter, with unfaithful concealers*) were interwoven into the epic narrative. Transposed onto the plane of daily cycle, symbolism of life and death was connected to the sun's movement, its rise, and occasional fade-away.

Daily, weekly and annual cycles (the passing of time), constitute concepts of achieved time (past) and unachieved time (future), whereof past motivates previous events (their source and cause). The future opens new perspectives for further events and the destiny of the heroes, leaves clues, speaks the language of symbols (signs – omens, forebodings, and dreams), or displays images from prophetic books. The past was also enriched by the inserted episodes (i.e., the pre-fable) from the life of the heroes, and the future even crossed the boundaries of the plot and announced important epic biographies (like Marko Kraljević's). The rhythm of moving forward and backward broke the temporal framework of narrative time. The time of the poem is, in that way, invaded outwardly (towards the performing time), tending towards the final points that time measuring can express – the End of Time and The Judgment Day.

Therefore time cannot be reduced to the sequence of isolated events, “locked” in the epic “history”. On the contrary – time in an epic poem functions as a complex network of relations, multiply overlapping and fruitfully interweaving different dimensions of the poem. Having as a fact that overall human experience is featured by narrativeness and conceptualizes as a tale, it is logical that it does not pass homogeneously, but it “thickens” and “thins”. That tale can develop in continuity – from the beginning to the end, successively, or can flow with interruptions –

diffusely and discontinuously. In both cases, shifts of narrative structure and development of the plot are accompanied by the change of location, connected with temporal succession of events. In that way, succession of aggregate spatial and temporal markers builds coordinates of song's reality. On the contrary, their abandonment, or random order, leads towards discontinuity of the temporal structure (i.e., forking of the fable) and, in the end, towards its (fable's) disintegration.

Finally, it is possible that nothing happens (periods of uninformative sequences of the plot). By introducing the technique of “idle” time (sickness, imprisonment, waiting, overnight stays, length of marital proposal, etc.) uninformative parts of the plot are reduced. Therefore, this technique has a function of connecting the narrative cores, keeping the hero in the spot all the time. Close to this is the happy-end, which “freezes time” in idyllic scenery of hero's happiness and accomplishment, but also the scene of permanent unhappiness of the dead's relatives, in the ballad, which intensifies the feeling about the irreparability of the loss of the close ones.

Thanks to the subjective experience of time – with its conceptualization – time is shaping to the taste of the listeners. Narrative time can “fly” or “drag” or “linger”, run in circles or eagerly progress towards the end of the plot (Lihačov), which influenced the process of its creation. The whole past diminishes the importance of single events, tends to bring them on the same level, with no reconciliation or clear time perspective. Events themselves become autonomous in relation to the flow of empirical time and go on together with the story. Therefore, the singing about the past events is insensitive to the “objective” changes of time, and different narrative sequences accordingly relate in temporal and spatial coordinates in most various ways.

In the conclusion we may say that well-known (or imaginary) episodes from the lives of famous people are shaped into their own temporality, and passed down during generations, according to the poetics of singing.

**Key words:** epic song, time (biographical, narrative, performative, calendar), flow of time, the concept of cyclic time, the concept of linear time.

**Scientific field:** the literary science

**Closer scientific field:** the oral literature

**UDC:**

# САДРЖАЈ

I.	УВОД У ПОЕТИКУ ВРЕМЕНА ЕПСКЕ ПЕСМЕ.....	1
1.	Предмет и методологија истраживања.....	1
2.	Грађа.....	4
3.	Приступ поетици времена.....	10
II.	ВРЕМЕ ЛИКА.....	17
1.	Модел епске биографије и узрасни идентитет јунака.....	17
1.1.	Јунак као (необично) новорођенче.....	19
1.2.	Осврт на детињство и одрастање у традицији и епској песми.....	22
1.3.	Јунак као неофит.....	25
1.3.1.	Огледање снаге и први подвиг јунака.....	31
1.3.2.	Лиминални статус младожење.....	37
1.4.	Зрело доба и позне године јунаковог живота.....	44
1.4.1.	Доба физичке зрелости.....	45
1.4.2.1.	Остарели јунак.....	48
1.4.2.2.	Болест и рањавање јунака.....	60
1.4.2.2.1.	Болесни јунак.....	62
1.4.2.2.2.	Рањени јунак.....	63
1.5.	Смрт јунака.....	66
1.5.1.	На граници.....	78
1.5.2.	Post mortem.....	79
2.	Анахроно поље деловања јунака.....	90
2.1.	Епски табло и проблем циклизације песме.....	95
III.	ВРЕМЕ ПЕСМЕ.....	99
1.1.	Извођачко време – време певача и слушалаца.....	100
1.2.	Сижејно време песме.....	107
1.2.1.	Усмена интерпретација историје и објективно (историјско) време.....	114
2.1.	Историјско време и "хроничарска песма".....	121
2.2.	Епско време "мотивских" песама.....	127
2.2.1.	Накнадна историзација „мотивске“ песме.....	131
2.3.	Митско време и епска песма.....	134
2.3.1.	Историзација митског времена.....	148
2.3.2.	Митологизација историјског времена.....	153
2.4.	Конституисање епских хронотопа.....	160
3.	Локационо значење епског времена.....	170
3.1.	Свети дани и профано време.....	170
3.2.1.	Календарско време (дани у недељи).....	184
3.2.2.	Календарско време (делови године).....	189
3.3.	Дневно и ноћно време.....	194
3.3.1.	Дан и социјализовано време као време дешавања у песамама ...	197
3.3.1.1.	Јутро.....	197
3.3.1.2.	Подне.....	202

3.3.1.3. Вече.....	204
3.3.2. Лиминално доба дана.....	209
3.3.3. Ноћ као време активности.....	211
4. Представљање прошлости, садашњости и будућности.....	218
4.1. Прошлост.....	221
4.2. Садашњост.....	226
4.3. Будућност.....	230
4.4. Релативни карактер времена и заблуде (око) фактографије.....	236
4.4.1. Инсистирање на датирању догађаја.....	236
4.4.2. Карактер и значења епског времена.....	239
4.5. Дијахроно приказивање догађаја.....	241
4.6. Маргинализовани синхронизитет.....	251
5. "Затворено" и "отворено" време песме.....	254
5.1. "Затворено" време песме.....	257
5.2. "Отворено" време песме.....	260
6. Темпорална тачка гледишта певача.....	265
7. Концепт свевременог (вечности).....	275
8. Фаталистички концепт.....	278
8.0.1. Бог – даривалац успеха или одлука судбине?.....	278
8.0.2. Када човек кроји судбину.....	289
8.1. Есхатолошки доживљај историје.....	296
9. Право и криво време.....	302
9.0.1. Бог или срећа.....	302
9.0.2. Бог и срећа јуначка – значење епске формуле.....	305
<b>IV ВРЕМЕНСКА ДИНАМИКА ОДВИЈАЊА РАДЊЕ.....</b>	<b>309</b>
1.1. Континуираност тока радње.....	310
1.2. Сукцесивно одвијање радњи.....	316
2.1. Испрекиданост тока радње.....	321
2.2. Дисконтинуитет времена и дезинтеграција фабуле.....	325
2.3. "Празно" време.....	330
2.4. Приказивање безвремености ("замрзнути кадар").....	333
3. "Дуго" (споро) и "кратко" (брзо) време.....	336
4. Компактно и дифузно приказивање времена.....	347
5. Циклично и линеарно протицање времена.....	352
<b>V ЗАКЉУЧАК.....</b>	<b>360</b>

# И. Увод

## 1. Предмет и методологија истраживања

На самом почетку, ово истраживање наилази на херменеутички зид, у суочавању с питањем: Шта је, заправо, време? Ово питање, даље, отвара нова питања: Да ли је оно субјективна или објективна појава? Односно, има ли оно апсолутни, или индивидуални карактер? Може ли се, искуствено, проверити и, метафорички речено „измерити“, или постоји само на апстрактно-теоријском нивоу? Протиче ли равномерно или неравномерно, циклично или линеарно?

Будући да је идеја о времену посредована мишљу, као најпоузданији пут при расветљавању сложеног феномена времена намеће се разматрање *концепата времена* у продуктима човекове симболичке делатности – миту, уметности уопште, а посебно књижевности, језику и науци. То истраживању овог типа, нужно, придаје интердисциплинарни карактер. Штавише, упућује на нераскидиву повезаност научних, лингвистичких, књижевнонаучних, антрополошких, културолошких и др. сазнања, водећи, притом, у својеврсни методолошки плурализам. И када је предмет истраживања – концепт времена у епској песми, одређен, у ужем смислу, као поетички, проблем не постаје једноставан.

Чак ни тад, или можда управо због тога, одговори нису и не могу бити коначни, нити једнозначни. За физику, време остаје (без обзира на теорију или школу која га одређује) физичка величина, за психологију и психијатрију – низ трагова у памћењу – можданих записа (енграма), за историју уметности и митологију – различите иконографске представе, најпре у вези с божанствима и демонима – господарима времена (чије би две хипостазе, оличења циклуса и срећног тренутка, у античкој грчкој митологији, представљали Хронос и Каирос).<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Српска етномитологија, иако нема свој пандан за ова два концепта времена, оличена у овим божанствима, ипак, зна за демонска бића с доминантном функцијом додељивања среће и несреће која ће пратити појединца током живота – Усуда, односно суђаје (само наизглед сличне античким грчким Мојрама). О томе више у погл. III. 8; в. и Чајкановић 5 1994: 247–256; Раденковић 2010: 511–534; Радуловић 2010.

Сходно томе, како би се избегла противречност и међусобна неусаглашеност увида, неопходно је изнаћи заједничке елементе, присутне на концептуалној и знаковној равни. Притом су међусобно најсличнији симболички системи хијерархијски истог нивоа, као што су митологија и уметност – другостепени моделативни системи (према терминологији тартуско-московске школе). Дакако, не би се смео превидети ни удео лингвистике у ексцерпцији и елаборацији овог проблема – од система временских облика за изражавање различитих значења и односа, све до различитих метафора времена (попут *тока времена, проласка времена, духа времена* и сл.)<sup>2</sup>, али ни социологије, антропологије и других друштвених, као и неких природних наука (попут физике). Уосталом, оправданост оваквог методолошког заснивања рада потврђује и оснивање Међународног друштва за изучавање времена (The International Society for Study of Time – ISST), које темпорологију сагледава као интердисциплинарни приступ времену – објекту научне анализе.<sup>3</sup>

Комплексност феномена времена у науци дошла је до изражаја тек с Ајнштајновим разбијањем теза њутновске физике, заснованих на идеји о јединственом, независном и апсолутном карактеру времена. Даља истраживања показала су неке особине тог и таквог, релативно схваћеног времена: *међусобну повезаност димензија простора и димензије времена* (у четвородимензионалну раван тзв. *простор-време* – Hoking 2002: 40), *лични карактер времена*, „релативан у односу на посматрача који га мери“ (Исто: 51), као и *усмереност тока времена* (тзв. *стрела времена* – в. Исто: 175–186).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> в. Егорова б.г. <[http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/egorova\\_obraz.pdf](http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/egorova_obraz.pdf)> 23. 7. 2011.

<sup>3</sup> Исто: 1.

<sup>4</sup> Парадоксално је то да је митологија до својих аналогона за неке од савремених астрофизичких сазнања дошла далеко пре и формулисала их на свој начин – изричући их језиком мита, тј. сликовношћу ритуала и симболима. Без дубљег залажења у појединачно испитивање сличности и разлика, ево неколико паралела: *симболизам средишта* (чије су појавне представе *сунце у зениту* и *врх планине*, а значење Врх Света, Средиште и Космичка оса – в. Елијаде 1999: 86), очито, кореспондира с концептом просторвремена, али и са идејом о сингуларности (в. Hoking 2002: 70, 221). Лично време (које, у физици, своје пуно право важења добија, додуше, тек на брзинама већим од брзине светлости) познато је такође и у пракси јоге, а постиже се изменом брзине одвијања физиолошких процеса (ритмизација дисања, метаболизма), при чему се тело укључује и прилагођава одабраним ритмовима времена у коме живи – с превазилажењем времена и изласком из истог као крајњим циљем (в. Елијаде 1999: 97–101).



С обзиром на унеколико аналогне поступке представљања времена у усменој епизи, ова два концепта времена, иманентно припадајућа физици, могу се уочити и међу епским песмама, те, стога, не могу и не смеју бити занемарена.

Појмовно-иконографско представљање времена као апстрактне категорије у лингвистици најчешће је аналогно представљању простора, при чему је  $T_0$  (те-нула) садашње време, док се с леве стране нижу „овремењена“ времена ( $T_+$ ) прошлости (аорист, имперфекат, перфекат и плусquamперфекат), а здесна стоји „неовремењени“ футур ( $T_-$ ). При томе, модуси се налазе ван овог координатног система. Дакле, одређени догађај може да буде лоциран *испред* тренутка говора ( $T_0$ ), или да се деси *иза* тог момента (у будућности). Нова значења остварују се уколико је опевани догађај повезан с неким другим догађајем у песми, при чему ова два догађаја (који се у свести слушалаца / читалаца перципирају као прошлост) могу да ступе у однос: антериорности (прет-хођења), симултаности (исто-времениости) и постериорности (слеђења).

Будући да дати модел постоји у природном језику као *првостепеном* (односно узоритом) *моделујућем систему*, али и у књижевности као *другостепеном* (изведеном) *моделујућем систему*, однос је додатно усложњен чињеницом постојања вансижејног времена (које се, у односу на посматрану грађу, може поистоветити с тренутком извођења / читања песме), творећи, на тај начин, својеврсни однос *оквир – текст* (уп. Lotman 1976: 277–287, 341–347).<sup>5</sup>

Конституисање представе о времену, у контексту традиционалне културе, врши се најчешће по систему бинарних опозиција (*брзо / споро; дуго / кратко; дневно / ноћно* итд), *основна метода* биће *семиотичка*. Међутим, оваквим избором,

---

<sup>5</sup> У Лотмановој пројекцији, овај тип односа делује одвећ искључиво и ригидно. Епски певач не настоји увек да јасно издиференцира време сижеа песме од времена њеног извођења. Сликвито, то би се дало представити не више односом рам – слика, већ релацијом паспарту – слика. Између света усмене епске песме и света стварности, у коме песма постоји као артефакт, постоји другачији тип границе – као и код текстова писане књижевности. То се јасно читује у иницијалним или финалним формулама обраћања слушаоцима (углавном изостављаним). Међутим, тамо где су се сачувале, оне показују јасну диференцијацију сижејног контекста и контекста извођења, по систему бинарних опозиција: *тамо : овде ; некад : сад*, те унутар финалне формуле *То је било када се чинило : сад велимо да се веселимо* и сл. У песмама хроничарског модела, постоји нешто другачији тип дистанце, будући да су извођач (певач) и/или слушалац истовремено и сведоци, или чак учесници опеваних збивања. Али, чак и тада, подрезумева се разликовање непосредне прошлости од „садашњости“ извођења варијанте пред публиком (в. погл. III.1.1). Дакако, јасно је при томе да је њихова литерарна егзистенција (у свету песме), несводива на особу која управо артикулише песму, али, такође, не могу бити ни посве искључене постојеће сличности.

неће се искључивати ни структуралистичка метода, или школа руских формалиста, на чије ће се доприносе ово истраживање, у неким елементима, ослањати.

У извесној мери биће функционализовани и неки елементи Фрајеве архетипске критике (Frye), потом искуства компаративно-типолошког испитивања епике (Жирмунский), као и посматрање појединих језичких знакова у контексту мреже релација (како с текстовним, тако и с вантекстовним чињеницама – интертекстуалне поетике). Тиме би се, уз малу помоћ деконструкције, настојала превазићи противречност и опасност избора једног, „привилегованог“, тумачења у односу на више подједнако могућих приступа. Методе су, ипак, у функцији истраживања грађе, док је избор методолошког плурализма<sup>6</sup> руковођен настојањем да се превазиђу ограничења погрешних или партикуларних интерпретација „текста“.

## 2. Грађа

Истраживања су заснована на грађи која је бележена у распону од око три и по века, почев од Де Пачијенциног записа из 1497. године о тамновању Сибињанин Јанка крајем 1448. у заробљеништву деспота Ђурђа (Пантић 2002: стр. 29), све до песама о догађајима из времена устанака, односно, песама о бојевима Црногораца и Херцеговаца с Турцима, о чему говори и један од најмлађих записа, који прати догађаје националне историје све до 1862. године (в. СНП IX: бр. 32). Велики временски распон, особености стварања, околности бележења, циљеви и схватања записивача, неминовно, условили су и неке значајне поетичке различитости између посматраних песама.

Будући да је Вуков рад на прикупљању и објављивању српског усменопоетског блага у битноме обележио прву половину XIX века, доносећи својеврсни заокрет у дотадашњем односу према традиционалном културном наслеђу, намеће се подела одабране грађе на песме два временска круга: први, који чине *песме предвуковског бележења* и други, који обухвата *Вукове записе: Српске*

---

<sup>6</sup> При томе, јасно је и то да „полифонија методолошких полазишта носи опасности друге врсте, јер ширина и разнородност приступа могу угрозити кохерентност тумачења и поузданост закључака“ (Самарџија 2008: 16).

народне пјесме (II–IV) као узориту *антологију* нашег класичног епског песништва, Државно издање (СНП VI–СНП IX), односно постхумно објављене записе песама, пронађене у Вуковој рукописној заоставштини (СНПр II–СНПр IV).

Првом кругу припада збирка Валтазара Богишића *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*. Обухваћено је укупно 120 епских (и епско-лирских) песама. Узети су у обзир, као засебни, и пераштански десетерачки записи (Богишић: бр. 60, 62, 64, 66, 68, 70, 72, 74).<sup>7</sup> Овај корпус допуњавају песме преузете из антологија Мирослава Пантића *Народне песме у записима XV–XVIII века* – 11 записа<sup>8</sup> и Соње Петровић (Петровић 2001: бр. 1, 2, 4, 5, 6, 10) – 6 песама. Трећи извор представља *Ерлангенски рукопис*, који, поред лирских и лирско-епских врста, чине и записи епских песама,<sup>9</sup> од којих је анализирано 139 песама с доминантно епским карактеристикама.

Најстарији записи песама дугог стиха, највећим делом су забележени до средине XVIII века, најпре несистематично, узгред, и, чини се, стицајем околности. При томе, као што Серенсен примећује, „не може се претпоставити да су записивачи својом сакупљачком делатношћу следили одређени план. Не може се рећи да су о вредности онога што су записивали имали одређену представу: то што ништа од онога што је записано није публикувано, не може бити случајно – нико није ни помишљао на објављивање, а можда се сматрало да те ствари то и не завређују“ (Серенсен 1999: 24).<sup>10</sup> И када су напоскон штампане, томе послу се

---

<sup>7</sup> Премда су настали тако што су „песме дугог стиха препеване [...] 1775. у кратке стихове“ (Серенсен 1999: 20), они су, том приликом, ипак, саображени захтевима поетике десетерачке епске песме. Њих је Богишић објавио одмах иза аналогне песме дугог стиха, означивши их као: „То исто другим размјером“.

<sup>8</sup> Иако ће у раду бити речи о различитим концепцијама времена у усменој епској песми, из овог прегледа неће бити изостављене ни баладе (односно епске песме породичне тематике које инклинирају ка баладама), будући да управо артикулација времена у њима постаје једна од *differentia specifica* жанра баладе (укључујући и Фортисов запис *Хасанагинице*, штампан 1774, као и текст песме *Јакшићи кушају љубе* М. А. Релковића, објављен по први пут 1779).

<sup>9</sup> Примери прелазних облика – песама „на народну“ неће бити разматрани.

<sup>10</sup> У великој мери подударно са Серенсеновим ставом је и Пантићево мишљење: „Наши преци који су своје заслуге трајно увећали још и тиме што су за историју, па према томе и за нас, бележили песме које су се у народу певале у њихово доба нису сваки пуг били на висини посла кога су се латили. Покаткад нису умели или нису хтели да бирају много и бележили су све што им дође под руку, без избора и без критике. Затим, бележили су како су стигли не старајући се при том да буду колико треба тачни и колико бисмо ми желели верни. Неки су, сем тога, и оне недовољно лепе и недовољно укусне варијанте песама кварили са своје стране још више, у намери да их поправе или једноставно из небриге“ (Пантић 2002: 16).

приступило резервисано, уз признавање само књижевноисторијског значаја ових песама. Валтазар Богишић у предговору приређене збирке пише да је она „не само црпљена из мртвих извора, него, већ по природи таквих извора, није могло бити избора, а требало је примити, у збирку, без икаква решетања, све што је у њима нађено било“ (Богишић: 63).<sup>11</sup>

Но, без обзира на наведене ставове и неоправданост примене критеријума формираних на основу Вукових збирки, епске песме дугога стиха суштински су (концептуално) другачије – по начину стилизације, пројектованим историјским, социокултурним реалијама (начин живота, одевање, тип културе, друштвени односи и сл.). За ово истраживање, оне имају изузетан значај јер, попут времеплова, пружају увид у нека мутна времена, поступке стилизације и живот традиције.

*Ерлангенски рукопис* представља значајан зборник наше усмене поезије предвуковског доба, настао, по Геземановој претпоставци, између 1716. и 1733. године (в. ЕР: 8). Саставио га је, највероватније, Немац, судећи по неразликовању звучних и безвучних сугласника. Геземаново издање доноси 217 песама, а језичке потешкоће каткад изискују домишљање о највероватнијој форми и значењу стихова. Када је реч о епском репертоару, у рукопису се запажа знатно присуство мотивске грађе (Крпјевић 1980: 246) и већи број песама средњих времена (в. Пешић 1972: 261; Гароња-Радованац 2008: 33). Будући временски блиске опеваним јунацима и догађајима, оне „имају знатно више елемената хроничарских епских песама“ (Пешић 1972: 261). Посебан значај овог рукописа огледа се у номенклатури ликова, бројности мотива и сужејних модела, као и специфичности поступака епске стилизације, а нарочито приликом успостављања временског континуитета епске традиције.

Тек је Вук Карацић, предано и систематично, приступио послу сакупљања, редиговања и објављивања српске усменопоетске баштине. Његова упућеност не огледа се толико у самом познавању опуса, колико у томе што је он сам „био део тог флексибилног усменог стања духа, носилац тог увежбаног усменог начина

---

<sup>11</sup> Поредџи ову грађу с естетским дoметима Вукове збирке, Богишић изриче неоправдано оштру оцџну: „У бугарштицама ове књиге највише пада у очи њина увелост и нека млитавост, према живој снази и бадрости десетерца, за тим да недостатак праве поетске љепоте, недостатак плана и умјетно логичког заплетаја појединих елемената, као и природне и логичке развезе приповијџдања [...] Као да би упоредио грбаву и безубу бабу с планинкињом вилом!“ (Богишић 2003: 61).

мишљења, и сам колективним памћењем обогаћен“ (Милошевић Ђорђевић 2002: 22). Чињеница да је он, својим рођењем, припадао зони патријархалне културе – репрезентативној области у којој је поницала и даље се ширила наша епика (в. Латковић 1991: 28–30),<sup>12</sup> допринела је томе да „идентификује свој став према народној поезији са ставом обичног народа“ (Милошевић Ђорђевић 2002: 28). И сам Вук оставио је директна и посредна сведочанства о битним цртама његовог поступка сакупљања и избора грађе: „Ја сам се родио и одрастао ондје су се пјесме јуначке пјевале и казивале (као усред Херцеговине) и знао сам их још из детињства силу божју и разумјевао сам их све онако добро као што их и народ разумије. И миле су ми биле као што су и осталом народу.“ (Нав. према: Милошевић Ђорђевић 2002: 28).

У његов „антологијски избор ушле су само оне варијанте које је, често после дугог трагања ‘у народу’, сматрао најбољим, више пута је поновио да је песме имао преписане од ‘много руку’,“ али да је он сâм инсистирао на ономе што је чуо „са живих усана народа“ (Исто: 57–58). Неке рукописе Вук је и уништавао (Исто: 55). Уз то, значајан део његових записа, осим из зоне патријархалне културе, долази и из зоне централне културе. Самим тим, његова теренска бележења и записи сарадника обједињавају две најзначајније области на којима је живела и развијала се наша усмена књижевност и епска песма као њен значајан саставни део. Потом, природа његових интервенција, пре свега – његов минуциозни рад на саображавању постојећих записа поетици усмене епске песме,<sup>13</sup> односно оној “нормативној естетици песме“ (Шмаус 2011: 7) којом се он руководио показују да су три његове збирке народних епских песама Бечког издања логичан избор у погледу репрезентативног узорка грађе. Њима су придружени постхумно

---

<sup>12</sup> „Жариште јуначке епике од XIX века наомамо било је без сваке сумње у областима патријархалне и измењене патријархалне културе, дакле у динарским крајевима. Ту су историјске традиције о средњовековној величини биле најочуваније и, што је нарочито важно, у тим крајевима вођена је најживља хајдучко-ускочка борба. Одатле су се јуначке епске песме шириле према периферним областима, највише у крајеве где су се динарци насељавали.“ (Латковић 1991: 44–45).

<sup>13</sup> Факат је да Вук, како примећује Нада Милошевић Ђорђевић, уочене особености поступка епске стилизације „не само да запажа, него и користи у сопственом редакторском поступку. Пажљиво проучавање тог поступка открива усмену лабораторију која Вуку стоји на располагању, а којом се он служи врло пажљиво, умерено и зналачки, по угледу на добре певаче, који пазе на ‘ред мисли’ и логику казивања, као и правилност стиха“ (Милошевић Ђорђевић 2002: 53).

објављени записи песама, у оквиру Државног издања, односно његова, накнадно издата, рукописна заоставштина (издање Српске академије наука и уметности).

Дакле, овај круг грађе броји: 250 песама Вуковог Бечког издања (СНП II – 100 песама; СНП III – 88 песама и СНП IV – 62 песме), 247 песама Државног издања (СНП VI – 82 песме; СНП VII – 58 песама, СНП VIII – 74 песме и СНП IX – 33 песме) и 233 песме Академијиног издања (СНПр II – 100 песама, 4 формулативна завршетка и 1 почетак – у *Припевима*; СНПр III – 80 песама и СНПр IV – 48 песама), односно 730 песама укупно. Мада су песме из његове рукописне заоставштине махом невелике уметничке вредности, оне имају значај случајног узорка живе епске традиције у времену њиховог бележења. Анализиране су с намером да се направи што потпунији пресек типских поступака артикулације различитих концепата времена.

Укупно узев, закључци који следе изведени су на узорку од око 1000 песама, почев од краја XV века, до, отприлике, половине XIX века. Дакако, постоје и каснији записи, али они нису нису овом приликом разматрани јер се не могу укључити у „класичан“ репертоар. За то постоји више разлога – од наглашеније регионалности, преко могућих изразитијих удела записивача, до специфичног односа усмене и писане речи и измењених друштвених и културних услова трајања епске песме (в. Ђорђевић 2010а: 147–182; Ђорђевић 2010б: 378–382; Ђорђевић 2011: 425–433). Нису, штавише, узете међу основну грађу чак ни све збирке вуковског времена бележења, као што су Његошево *Огледало српско* (Његош 2006), или Милутиновићева *Пјеванија црногорска и херцеговачка* (Милутиновић 1990). Разлози су различити.

С једне стране, Његошева збирка (објављена 1846), концептуално, састављана је тако да у њој нема неисторијске, односно мотивске грађе, већ су заступљене само песме историјске тематике. Историјски период на који се песме односе строго је одређен – у њима су опевани догађаји из историје Црне Горе почев од 1702. који су водили националном ослобађању, а придодате су и Вишњићеве песме о бојевима из Првог српског устанка. Такав одабир песама говори о очитој намери сакупљача да збирку формира као „пјесничку хронику устаничких борби у Црној Гори и Србији у XVIII и на почетку XIX вијека“ (Његош 2006: 461). Стога, с

обзиром на њену етичко-идеолошку профилисаност,<sup>14</sup> специфичност тематике, циљеве њеног састављача, као и природу његових интервенција у неким од песама,<sup>15</sup> ова збирка, будући да нема карактер репрезентативног узорка, није узета у обзир. С друге стране, Милутиновићева *Пјеванија*,<sup>16</sup> иако се неће наћи у основној грађи, имаће, у оним случајевима када је реч о варијантама песме код Вука,<sup>17</sup> вредност контролног узорка.

За разлику од ових збирки, касније се, „у другој половини 19. и почетком 20. века јављају не само певачи који ‘раширују репродукцију или продукцију епских песама до огромних размера’ [...], већ и контроверзни сакупљачи, који изазивају опречне и полемичке одзиве“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 19). Већина ових поствуковских бележења указује на опадајућу фазу у развоју српског епског песништва – она доноси или мање вредне записе, или је недоказаног традирања, или пак представља примере секундарне фолклоризације / митологизације грађе, односно песме сумњиве аутентичности<sup>18</sup>. Стога, упркос њиховој разноликости и бројности,<sup>19</sup> они нису узимани у обзир.

Уз то, разложно је претпоставити да узорак од нешто више од хиљаду одабраних песама, потеклих са разних страна и припадајућих двома традицијама нашег епског песништва (десетерачкој и традицији дугога стиха), може послужити

---

<sup>14</sup> И сам наслов збирке – *Огледало српско*, указује на то да је Његош у њој желео да представи узор националног бића – врлине, јунаштва, патриотизма и човечности, чији су носиоци актери опеваних догађаја.

<sup>15</sup> Деретићева оцена природе Његошевих измена у текстовима песама у *Огледалу српском*, иако одвећ уопштена (јер Његош, ипак, није увек интервенисао, а понајмање, онда када то није ни било потребно), у начелу је добра: „Његош не прилази народној песми као научник него као песник. Њему није главни циљ да песму пренесе филолошки верно него да што више изоштри њен основни смисао, њену поруку. Зато у песме уноси доста свога. То се нарочито види на крају већине песама у којима даје оцену опеваног догађаја са становишта народне борбе за слободу. У тим синтетичким завршеницама, које је Његош дописивао песмама, осетићемо не једном призив хероике *Горског вијенца*.“ (Деретић 1997: 18).

<sup>16</sup> Збирка садржи 175 песама, при чему се, према Серенсеновом минуцуозном поређењу „око 35 песама поклапа са отприлике истим бројем песама код Вука“ (Серенсен 1999: 171). Уп. и Љубинковић 2000.

<sup>17</sup> Уп. Серенсен 1999: 139–170.

<sup>18</sup> Како тврди Љиљана Пешикан Љуштановић, „могло би се показати да читаве збирке и читави певачки опуси припадају, мање или више, ‘неаутентичним’ песмама“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 19). Подозрење буди, пре свега, то што су у њима „присутни изразито фантастични мотиви, или историјски подаци и знања какве у другим песмама не срећемо, те [...] ‘stihovi odveć dotjerani’ – римовани, с нетипичним распоредом речи и одступањем од квантитативне клаузуле“ (Исто: 19–20).

<sup>19</sup> Масовност ових записа може се сагледати као „директна последица систематског сабирања песама на ширем подручју, какво у време настанка Караџићеве и Милутиновићеве збирке и раније није било спроведено“ (Исто: 16)

као довољан. Најпре, Бечко издање формирало је тзв. „вуковски канон“ (Шмаус 2011: 7), који је „раширио [...] идеалну представу о епској поезији на цели простор и потро разлике регионалне или развојно-историјске природе“ (Исто). Када је реч о песмама из рукописне заоставштине, често невелике естетске вредности, оне остају подједнако значајне за ово истраживање. Јер, окошталост форме, механичко преношење обликотворних поступака и елемената епске стилизације у естетски мање оствареним песмама, воде извесном огољавању поступка самог, указујући на то како се, између осталог, управо димензија времена у песми, од вишеструко функционалног и потенцијално вишезначног поетског знака, може свести на типску, или чак, семантички празну ознаку.

### 3. Приступ поетици времена

Време у књижевном делу нераскидиво је повезано с категоријом простора и категоријом лика, при чему лик својом сижејном активношћу, односно померањем у просторно-временском координатном систему, истовремено, постварује време-простор (тзв. *хронотоп* – в. Ваhtin 1989: 194) у коме се креће. То се нарочито да приметити у оним сижеима који имају авантуристички карактер.<sup>20</sup>

За разлику од тога, време и простор у свету емпиријске стварности најчешће се посматрају одвојено, а читав живот човеков одређен је индивидуалним напредовањем јединке кроз време, почев од тренутка рођења па све до смрти, одмеравањем његовог кретања по имагинарној временској оси. Зависно од тога да ли се прати биолошка или социјална зрелост јединке, може се говорити о *биолошком* или *социјалном времену*. Притом, „биолошко време или биолошки узраст одређен је степеном удаљености организма од момента рађања. Социјално време је период за који је човек стекао одређени положај на хијерархијској лествици у друштвеном окружењу у коме живи и ради“ (Бура 2001: 207). Уколико је реч о филогенези, развојне фазе човека као врсте биће мерене у временским

---

<sup>20</sup> Веома сведено, ово би се могло представити следећом схемом, коју репрезентује три временска одсечка: а) јунаков полазак из свог, заштићеног простора; б) долазак у гору / непријатељску територију, *туђи* или привремено окупирани простор и јуначки чин; в) повратак у сопствени, приватни простор.



одсечцима *календарског времена*. У сваком случају, такво, метафорички означено, „мерење“ времена има, неминовно, *антропоцентрични карактер*.

У науци о књижевности, типови временских односа су сложенији, а јединствен, систематичан, детаљан и прецизан преглед представа о времену, те начина уобличавања времена и временских перспектива још увек не постоји, иако поетика времена припада важним књижевнотеоријским проблемима. Наместо тога, рађена су, на нивоу партикуларних увида, нека испитивања уметничког времена, најчешће, у оквиру појединачних дела или опуса појединих писаца. Стога, ни у изучавањима вербалног фолклора (као дела науке о књижевности) ситуација није много светлија.

У славистици је, до сада, време у усменој епици, у књижевноисторијски усмереним проучавањима, посматрано најпре позитивистички, кроз призму историјских реалија, док су се поетички усмерене интерпретације првенствено залагале за аутономију епског времена, изводећи, сходно томе, закључке о његовом апсолутном (Бахтин 1989: 445–449), односно фиктивно-апстрактном карактеру (в. Лихачов 1972: 274–276).<sup>21</sup>

Стога Б. Н. Путилов, служећи се компаративном методом, захвата у ширу епску традицију, идентификујући, притом, три временска аспекта: *епско време*, тј. временске односе епског света и изванпоетске стварности; *сижејно време*, односно начин одмеравања времена унутар самог сижеа; и, на крају, *време приповедања* или начин одвијања приповедања у времену, као и однос „приповедача“ (тј. певача) и текста (Путилов 1971: 206). Међутим, овај модел, намењен пре свега поређењу билина и српске десетерачке епике Вукових антологија, ни у домену одабране грађе, ни у контексту наше старије епске традиције, нема карактер свеобухватног истраживања.

Најчешћи и општеприхваћени став у науци јесте да су догађаји епских песама смештени у неку фиктивну прошлост, строго одвојену од тренутка

---

<sup>21</sup> Ова дилема између историчности или аутономног карактера епског времена отвара нека од суштинских питања читања, тумачења и поделе епске поезије. При томе, ове две струје најчешће су заузимале искључиве позиције. С једне стране, тезу о аутономији епског времена побија сама грађа, релативизујући хипотезе Бахтина и Лихачова, добијене, пре свега, на основу проучавања руских билина (при чему се, и у билинама, такође, могу успостављати различите релације између епског и неепског времена). С друге стране, данас тешко да се иједан истраживач озбиљно може залагати за тезу о одсуству сваке везе између епске песме и историје.

извођења песме. У билинама, ова „епска епоха' је некаква идеална 'старина“, у којој „вечно' кнезује кнез Владимир, вечно живе богатири“, а да, при томе, та условно названо *историја* „није повезана са другим епохама, и као да заузима 'острвски' положај“ (Лихачов 1972: 273), остварујући тиме својеврсну ванвременост. Слични закључци наметали су се и у вези са српском десетерачком епиком.

Тако, „песме које је Вук забележио могу се посматрати као скуп наративно повезаних митова о историји који се плодно прожимају“ (Кољевић 1974: 97), при чему „лица која векови деле појављују се у Вуковим песмама као неки фиктивни савременици у драматично скраћеној временској перспективи, као епски јунаци који се крећу у јединственој равни неког имагинарног уметничког простора и времена“ (Исто: 98). И то би, у основи, важило и за старију као и за млађу епску традицију. Конституисање времена, сходно томе, дато је као „наративно осећање редоследа, а не осећање раздвојених историјских периода и вековне хронологије“ (Исто).

Но, таква апсолутизација уметничког времена песме могла би водити ка конституисању каквог статичног теоријског модела, уместо да указује на које све начине, у дијалектичком јединству, коегзистирају у песми архаични супстрати митско-ритуалног (најчешће иницијацијског или календарско-обредног) порекла<sup>22</sup>, историјске реалије и фактори епске стилизације. Зато је и ово истраживање умногоме прилагођено динамичкој природи епске песме, у којој се, у вечитим флукуацијама, непрекидно мења удео поменутих елемената при обликовању сваке конкретне варијанте. Сва ова три елемента, чувајући своју аутохтоност, творе јединствено *сижејно време песме*, које ступа у извесне релације с историјском прошлошћу, а у оквиру песме најчешће је затворено границама датог сижеа.<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Ова архаичност не само да се односи на ниво древних представа, присутних у усменој епизи, на коју се овом приликом првенствено мисли, него и на само порекло епике. Стога, Максимилијан Браун износи често понављану претпоставку о пореклу епског песништва, сматрајући „да је тужење за погинулим ратником стајало у исходнишној тачки јуначког песништва“ (Браун 2004: 92), следећи потом неке своје путеве, све до крајњег поетског уобличења.

<sup>23</sup> Ова изолованост епског времена његовим ситуирањем у прошлост у односу на временску раван слушалаца и певача постаје *differentia specifica* епа (а, можда би се овде могло додати – и епске песме): „*Apsolutna prošlost kao predmet epa i neprikosnoveno predanje kao njegov jedini izvor određuju i karakter epske distance, to jest treće konstitutivne crte epa kao žanra. Epska prošlost je, kako smo govorili,*

Међутим, овде би требало додати и то да, у извесним случајевима, епска песма прераста оквиру конкретног сижеа, досежући тренутак свог извођења.

Будући да је предмет опеваних збивања у песми прошлост, песма се унеколико приближава историји као проучавању прошлости, „која се састоји од појединачних, непоновљивих догађаја, ситуираних у конкретном простору и времену [...], док се збивања у епској песми могу одликовати формулативном поновљивошћу, уопштеношћу, временском и просторном неодређеношћу“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 8).

Стога су се неки припадници школе романтичарске историографије (П. Срећковић, М. С. Милојевић, Ј. Суботић и др.) повели за тим да поистовете епску и историјску прошлост, дајући догађајима опеваним у песми вредност фактографије, све док с таквим приступом историји нису радикално раскрестили припадници школе критичке историографије, најпре И. Руварац, а потом и Љ. Ковачевић (в. Сувајдић 2007: 187–423). Компромисно решење тражено је у правцу сагледавања народне традиције као треће, сасвим специфичне врсте историјских извора, при чему „народно мишљење никад не изграђује ни своје мишљење ни своју критику засебно од догађаја; *оно осећање и критику улива у приповетку догађаја*,, постајући, на тај начин, народна историјска традиција (Новаковић 1982: 11 – истакао С. Н.).<sup>24</sup>

У истраживањима новијег датирања, запажа се тенденција међу проучаваоцима усмене књижевности да епску песму одреде као својеврсни вид колективне историје (М. Матицки, Н. Килибарда), „усмену народну хронику“ (Р. Самарцић), односно „'праву историју“ (Кољевић 1974: 82). Такви дескриптивни називи, очито, имају за циљ не само да укажу на неспорне везе које постоје између историје и епике, него и да истакну поједине елементе који одликују народ, његову

---

zatvorena u sebe i od budućih vremena ograđena neprobojnom pregradom, a pre svega od one večno trajne sadašnjosti dece i potomaka u kojoj se nalaze pevač i slušaoci ера“ (Bahtin 1989: 449).

<sup>24</sup> Плодотворно поље у правцу даљег изучавања односа историје и традиције Новаковић види у трагању за поводом настанка појединих мотива усмене традиције. И поред тога што је, с једне стране, „народна историјска традиција извор увек врло карактеристичан, увек остатак или предање некадашњег јавног мишљења о догађају“, у коме „ретко кад одблескује *објективна слика времена или догађаја*“, он сматра да „би било погрешно и одбацити је *само зато што није потпуно објективна слика догађаја*“, будући да, с друге стране, она указује на повод, узрок, откривајући тако „духовну физиономију народног јавног мњења“ (Новаковић 1982: 12 – истакао С. Н.).

историју и песму, попут колективизма, неких особина народног духа, чији је песма карактеристични израз, народно поимање историје и т. сл.<sup>25</sup>

Аналогије између мита, историје и епске песме, најчистије и до краја, извео је Ј. Мелетински, тврдећи да се класични облици епског песништва „осlanjaju на историјска преданја, и, пре свега, služe се њиховим ’језиком’ за приповедање о догађајима из далеке, али ипак историјске, тачније – квазиисторијске, а не митске прошлости. Основна различност од архаичне епике није у stepenu веродостојности приче, него баš у ’језику’ приповедања, који се служи етничким, а не космичким одредницама, који оперише географским именима, историјским именима племена и држава, careva и вођа, ratova и сеоба“ (Meletinski b.g: 280). Он, дакле, у први план ставља догађај из прошлости, као нуклеус око кога се „лепе“ различити мотиви (митски или усменопоетског порекла). Међутим, он не превиђа ни то да је други важан елеменат у структурирању дела – *лик*: „Многи епски junaci, čak и који имају историјске prototipove, на izvestan način су у vezi са појединим bogovima и њиховим функцијама; stoga неки sižeи или fragmentи sižeа reprodukuју традиционалне miteme, što, uostalom, nipošto не dokazuje да је епски spomenik настао у celini од mitova и ritualних tekstova.“ (Исто 279–280).

Следећи закључке Ј. Мелетинског, С. Самарџија налази да „историчност у коју је положен епски свет није монолитно здање, већ је тек једна међу градивним честицама од којих се састоји целокупна традиција“, при чему „сви заплети на којима почивају епске судбине, суштински представљају одавно испричане митске приче, само што су, подвргнуте законима поетичког система, добиле нови смисао“ (Самарџија 2008: 25).

Епска стилизација подразумева више сложених поступака. Притом, митски елементи транспоновани су у конкретне историјске оквире песме и контекст епске биографије. Такође, долази и до међусобног привлачења анахроних епских биографија, чиме се изражавају концептуално различите представе о времену и његовом пролажењу. Како се ови процеси одвијају и обликују ни до данас није довољно јасно показано. Стога се ово истраживање усмерава по поглављима ка одређеним проблемима.

---

<sup>25</sup> Више о томе у: Деретић 2000.

Поглавље *Време лика* треба да покаже како се конституише старосна доб главног јунака (као и споредних типских мушких ликова), што, у извесној мери одређује и у којим ће се типовима сижеа јунак појављивати. При томе, јунаков живот најчешће се посматра: приликом *рођења*, при *првом* јуначком (тј. иницијацијском) *подвигу* (веома често женидби), као и у *смрти* јунака. Први сегменат животног пута епског јунака чини период од рођења до иницијације. Уколико не говоре о јунаковом рођењу, песме описују наредни сегменат из живота ратника, почев од иницијацијског *сукоба*, односно *женидбе* до јунакове *смрти*. Ове три граничне тачке, по мишљењу В. Жирмунског, представљају *епске шаблоне*, и чине историјско-типолошке сродности у епском песништву разних народа (в. Жирмунский 1958: 31–32). Старост и излазак у мудрост, или смрт, представљају ретке примере у којима јунак напушта статус јуначког. Сложена проблематика укрштања више временских оса различитих јунака, формирање епског таблоа и ширење анахроног поља деловања лика (Клеут), те поступци помоћу којих лик „овремењује“ сиже у коме се јавља, као и начин на који ликови везују за себе одређене сижејне моделе биће такође разматрани.

Поглавље *Време песме* посвећено је различитим могућностима актуализације времена у епској песми. Начелно посматрано, оно може имати веома разуђене оквире, који описују амплитуду од готово потпуне временске неодређености, дешавања смештеног у некакву апсолутизовану прошлост, аналогну митском поимању времена прастварања (Елијаде 1986), преко анахроног ('епског') повезивања ликова и догађаја, све до поштовања историјске „коректности“ опеваних збивања. Притом, анахрона померања у времену немају увек једносмерни линеарни карактер (како се обично мисли), већ могу настати као последица митологизације историје, односно, историзације миских елемената (в. Мелетинский, 1986: 108–112), као сложени, двосмерни процес.

Често епска песма може бити неинформативна у погледу времена, које онда има начелни карактер (подразумева се). Међутим, када епска песма помиње време збивања, најчешће га везује за *празнике*, који подразумевају искорак из *свакодневног, профаног времена*; празнично време не тече на уобичајени начин, те је, најчешће, праћено низом табуа. Врло често песма тематизује огрешење јунака о

свето време (празник), што онда постаје иницијални импулс за даља дешавања у песми. Сличан карактер има и опозиција *дневно* и *ноћно* време.

Поглавље *Временска динамика одвијања радње* показује како се апстрактна идеја о времену дешавања конкретизује аналогним сагледавањем времена на оси просторних односа (*пре/после*), *линеарно*, или пак, поновним враћањем на време пре ситуације која је изазвала конфликт – *циклично*. Ова потоња представа о времену донекле је присутна у свим оним песмама у којима јунак, убијајући насилника, поново обезбеђује народу могућност свакидашњег живљења. Показаће се, такође, да посебну митску обојеност она добија при тематизацији кажњавања човечанства за почињене грехове. Наспрам колектива је виша сила, а овакве легенде у стиху завршавају се поновним успостављањем закона и реда: *Те се опет свијет наслиједи* (СНП II: бр. 2). Ово поглавље, између осталог, разматра и поступке уобличавања временског следа дешавања у песми, тј. својеврсну "временску арматуру" (Некљудов), односно пребацивање у времену.

Укупно узев, ово истраживање настоји да покаже како ликови, својим кретањем и деловањем унутар сижеа (као и њихове епске биографије) функционишу као суштински „хронотопични“ (в. Вахтин 1989: 194), као и да темељито сагледа различите концепте времена епске песме, да би установило како епско време није само неодређено приказана прошлост, већ се може у различитој мери конкретизовати, као и то да време унутар сижеа песме може ступати у различите временске односе, како са старијом прошлошћу, тако и с актуалним тренутком извођења, односно, како може добити свевремено важење. Без илузија о томе да оно долази као *povum* и без претензија у погледу тога да је овде демонстрирана методологија уједно и најбоља, оно треба да покаже како време може постати један од интеграционих чинилаца у тумачењу усмене епске песме – враћањем њој самој и њој иманентним обликотворним поступцима.

## II. ВРЕМЕ ЛИКА

### 1. *Модел епске биографије и узрасни идентитет јунака*

Читав људски живот могао би се свести на временски континуум, који, неумитно, тече од свог почетка према крају. Тај непрекинути низ, ипак, има сегменте који су, и квантитативно и квалитативно, различити. Прелазак из једног статуса у други не одвија се спонтано и аутоматски, те традиција, да би што безболније превладала ту разлику између социјалног позиционирања индивидуе, прибегава обреду, којим ће, симболички, превести појединца из једног статуса у други.

Притом, „заузимање сваког статуса чини период друштвеног времена или друштвеног трајања, а ритуал који означава прелазак – обред поводом пубертета, венчање, сахрана, ритуал исцељења – представља интервал друштвене безвремености“ (Lič 2002: 54). Улазак у нову животну фазу подразумева досезање критичне тачке у којој се излази из сфере дотадашњег секуларног живота, доживљава (симболичко) искуство смрти и васкрсења / поновног рођења (в. Ван Генеп 2005: 95–96), које, истовремено, означава тренутак освајања новог друштвеног статуса.

Наша фолклорна традиција и даље „памти“ три кризна момента: *рођење*, *женидбу* и *смрт*, док је у епском песништву, поред ових, остало сачувано сећање на још једну кризну тачку – *први (иницијацијски) подвиг младог ратника (неофита)*.<sup>1</sup> При томе, узрасни идентитет јунака у епској песми доводи се у везу најчешће са средишњим тачкама јунакове биографије – првим подвигом и женидбом, а нешто ређе с догађајима пре тога, односно, просле тога, као наратија о јунаковој смрти. Управо зато што песма везује опевани догађај за одређени узрасни идентитет јунака (млади јунак, одрасли јунак или стари ратник),<sup>2</sup> ретке су у

---

<sup>1</sup> Укупан традицијски контекст учествује у „довршавању“ и уобличавању појединих фрагмената епске биографије – „сегменти епске биографије веома су приближени слојевима целокупне традиције, од ритуалне компоненте, митолошких и религијских представа до историјских чињеница, пропуштених кроз поетичке законитости епике“ (Самарција 2008: 19).

<sup>2</sup> В. Пешикан-Љуштановић 2007: 31.

потпуности заокружене епске биографије. Штавише, претпоставља се да су ове „потпуне“ биографије настале накнадно, из потребе да се доврши и употпуни постојећа фрагментарна нарација о јунаку и његовом животу. Њихово првобитно језгро чинила је, највероватније, прича о јунаковим (понекад историјским) подвизима, који су остали сачувани у колективном сећању, а епизоде (ређе читаве песме) о рођењу и детињству јунака каснијег су постања (в. Жирмунский 1958: 31–32).<sup>3</sup>

С обзиром на то, зрела доб јунака је онај подразумевани, немаркирани узраст јунака у песми. Уколико није такав случај, песма обично експлицира, приликом именовања јунака, о којој животној доби је реч, најчешће је назначујући атрибуцијом (*дијете* Грујица, *млади* Маријан, *стари* Ћејван/ Кариман и сл), која, понекад, улази и у састав имена (нпр. *Стари* Вујадин, *Старина* Новак и др).<sup>4</sup> Када млади или стари ликови нису делатни учесници, односно када се појављују унутар делокруга жртве (в. Самарџија 2008: 174–192), они су обично сведени на *нејач* (в. СНП VIII: бр. 73).

Песма, по правилу, не претендује да опева читаву епску биографију јунака. Постоји понекад велика несразмера између оног што се „пјева“, за разлику од свега што се „приповиједа“ о јунаку, као што се може приметити из Вуковог својеврсног покушаја да допуни биографију Баје Пивљанина у напомени уз песму,<sup>5</sup> или из бројних предања о појединим ликовима, попут Марка Краљевића, Милоша Обилића или Светог Саве.

Опсег времена у коме јунак живи и делује, те ширење његовог „анахроног поља деловања“<sup>6</sup> његовим укључивањем у једне сужејне моделе као и искључивањем из других, зависиће не само од епске популарности, односно тога да ли име покреће или не покреће одређени хоризонт очекивања примаоца (уп. Самарџија 2008: 137), него и од тога да ли „процесом поетске асимилације то име у себе укључује (или собом потире) поетске животописе других јунака – јавља се у функцијама које су претходно припадале другим јунацима и у анахроничним

<sup>3</sup> Сличне ставове о пореклу јунака износи и С. Самарџија, тврдећи да су „древни мотиви о пореклу знаменитих јунака накнадно додати епском портрету“ (Самарџија 2008: 35).

<sup>4</sup> „Када су јунаци стари или веома млади, тај битан детаљ стапа се са именом“ (Самарџија 2008: 78).

<sup>5</sup> В. СНП III: бр. 67 и напомену уз песму.

<sup>6</sup> Термин М. Клеут.



спреговима“ (Клеут 1987: 148). Стога, не изненађује да најшири простор сижејног деловања и најразуђенију епску биографију има управо наш најпопуларнији епски јунак – Марко Краљевић, који је сижејно активан чак триста година (в. СНП II: бр. 74)<sup>7</sup>.

Коначан излазак из сижејног времена песме, а, истовремено, и из јуначког статуса, остварује се опевањем јунакове смрти (као у претходном примеру) или погибије, односно, помињањем смрти, непосредно пре завршне формуле, чиме се одређује крајња тачка епске биографије (Богишић: бр. 34; СНП VI: бр. 76) и „затвара“ сижејно време песме. Евентуално, јунак може и својевољно да се одрекне јуначког статуса, замењујући секуларни сакралним обликом живљења: *Сабљице да не пашу, коњица да не јижју, / Калујер да се постављу, Сфетој гори да служу* (Пантић 2007: 59), што, опет, постоји само као изоловани случај из старије епске традиције, повезан, можда, и са жанровским особинама варијанте „на међи“ лирског и епског система.

Дакле, рођење уводи јунака унутар „граница семантичкога поља“ (Lotman 1976: 304), тј. представља улазак у свет дела, док смрт означава поновно прекорачење границе, односно излазак из света дела (али не и из комплекса традиције).<sup>8</sup>

### 1.1. Јунак као (необично) новорођенче

Рођење детета у традиционалној култури повезано је с низом табуа, који треба да обезбеде постепеност доласка из света преегзистенције у *овај* свет. Табуисаност је, понекад, била потпуна (уколико се жена порађа сама), или се односила само на забрану присуства мушких чланова породице чину порођаја (в. Јовановић 1995: 66, 72). Новорођенче је (као и његова мајка), током овог чина, доживљавано као статусно неодређено и ритуално нечисто (Исто: 82–84), те се, у циљу превазилажења лиминалног статуса, као неизбежне фазе у оквиру ритуалног

---

<sup>7</sup> Чувени Марков парадокс о говори о томе: „*Лажив св'јете, мој лијепи цв'јете! / Л'јеп ти бјеше, ја за мало ходах, / Та за мало, три стотин' година! / Земан дође да св'јетом пром'јеним!*“ (СНП II: бр. 74).

<sup>8</sup> Природа усменопоетских епских текстова је таква да песма наставља да живи, у усколокалном и(ли) ширем рецепцијском кругу, понекад и давно пошто се свест о „реалном“, историјском времену живљења јунака угасила (в. Делић 2006).

сценарија, појављују сепарација, а потом и агрегација (уп. Lič 2002: 115–118; Јовановић 1995: 77–123), најпре у најужи, а потом и у шири социјални контекст.<sup>9</sup>

Стога су у песмама изузетно ретки, готово сасвим ишчезли, и, по правилу, сигнификантни описи новорођеног јунака као носиоца одређених белега,<sup>10</sup> који га предодређују за великог ратника.<sup>11</sup>

*а у чеда чудан бјелег има  
– из главе му златне косе расту [...]* (ЕР: бр. 21).

У миту, схваћеном као нарација (Frye 1979: 87; Meletinski b. g: 174), диференцирао се комплекс представа везан за чудесно зачеће и рођење јунака, заснован на низу типолошки сродних црта (в. Rank 2007: 7–78), који је пренесен и на неке усменопоетске форме. Аналогно томе, када је о епској песми реч, јунакова снага се обично објашњава необичношћу његовог порекла<sup>12</sup> – партеногеним зачећем (Жирмунский 1958: 32), односно наталоженим тотемистичким комплексом представа, у којима се „родослов јунака изводи од животињских предака“ (Исто: 33 – превео Д. П.), или прежитком “неке врсте ‘календарског’ митолошког комплекса” (Meletinski b. g: 279).

Партеногено зачеће илуструју варијанте стиховане бајке о змији младожењи (ЕР: бр. 34; СНП II: бр. 12, 13; СНПр II: бр. 6). Пошто поједе пераје од рибе златнокриле (СНП II: бр. 12), односно шестокриле (СНП II: бр. 13), нероткиња затрудни и рађа змију, која се ноћу преобраћа у јунака.<sup>13</sup>

И други архаични тематско-мотивски комплекс о рођењу јунака чува се у песми (иако у иронијско-снижавајућем модусу), при чему се војвода Милош доводи у везу с коњем као тотемском животињом:

*Јеси л' чуо ђе причају људи  
ђе ј' Милоша кобила родила,  
а некака сура бедевија [...]* (СНП II: бр. 40).

<sup>9</sup> Мајка, односно женски чланови породице најпре, преузимају бригу о детету, што се може тумачити архаичним кругом представа које жену доводе у везу с хтонским светом и природом уопште – в. Ortner 1983.

<sup>10</sup> О белезима и њиховом значењу в. Пешикан-Љуштановић 2002: 35-40; Перић 2008b: 43–46, 53–55.

<sup>11</sup> Уп. и развијен каталог белега Змај-Огњеног Вука у Вуковом Рјечнику (Рјечник 1966: s.v. **Змајогњени**).

<sup>12</sup> В. Пешикан-Љуштановић 2002: 29–35.

<sup>13</sup> О томе више: Милошевић-Ђорђевић 1971; Латковић 1991: 244–246.

Овај мотив Милошевог тотемског порекла у бугарштици рационализује се као „недостойно“ порекло јунака, којег *је влахињица родила, под кобилом отхранила* (Петровић 2001: бр. 2).<sup>14</sup>

Поред њега, у традицији, постоји и низ јунака за које се сматра да су змајевитог порекла, попут Марка Краљевића,<sup>15</sup> Бановић Секуле, Змај Огњеног Вука, Реље Крилатице, Милоша Обилића, Бановић Страхине и Љутице Богдана (уп. Жирмунский 1958: 33). Према у испитаној грађи нема варијаната песама о рођењу ових јунака,<sup>16</sup> именоване и/или опис подразумевају неко од змајевитих / змијских обележја.

Временом (односно у феудалној епоси, како сматра Жирмунски), ти мотиви почињу да се губе, а чудесно порекло јунака се рационализује као сумња у законитост детета (Исто: 32). Незаконито рођење јунака јавља се „као један од начина да се његово порекло учини загонетним и неодређеним, што је нарочито карактеристично за обликовање лика у архаичној епизи“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 35).<sup>17</sup> Међу различитим обрадама такав статус има *ванбрачно дете славног јунака* (попут Сибињанин Јанка, који се, у предању и песми, сматра сином деспота Стефана – в. Богишић: бр. 8; Милутиновић: 1990: бр. 160)<sup>18</sup>, односно *копиле* (СНП II: бр. 40),<sup>19</sup> *посмрче* (СНП VI: бр. 12; СНП II: бр. 23, 24, 25; Милутиновић: 1990:

---

<sup>14</sup> Верзију песме у којој је пастирица заправо родила Милоша, а кобила само дојила, Жирмунски сматра потоњим ублажавањем мотива рођења јунака од животињског родитеља (уп. Жирмунский 1958: 39).

<sup>15</sup> „За Марка Краљевића, као епску личност, није било довољно да је син краља Вукашина и обичне жене. Зато је епска пјесма оженила Вукашина вилом, односно дала му је да узме за жену сестру онаквог необичног, у ствари митског јунака какав је био Момчило, да би се Марко бацио на ујака, а нашла је излаз и у томе да је Марко накнадно добио снагу кад га је вила задојила.“ (Назећич 1974: 30).

<sup>16</sup> Реликт замрле традиције о рођењу Змај Огњеног Вука – недвосмислено змајевитог јунака – Вук је дао у одредници о овом јунаку у *Рјечнику*: „*Није чедо чедо каквано су:/ Вучја шапа и орлово крило,/ И змајево коло под пазуом;/ Из уста му модар пламен бије,/ Матери се не да задојити* (Рјечник 1966: с. в. **Змајогњени**).

<sup>17</sup> При томе, могуће је и продубљивање те неодређености – у правцу потоње митологизације: „у традиционалним представама и веровањима, нелегитимност рођења могла је указивати на божанску или демонску природу непознатог оца, а тиме и на натприродност, потенцијалну надљудску и (не)људску природу самог јунака“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 35).

<sup>18</sup> Чињеница да код Вука не постоји ниједна забележена варијанта у којој је деспот Стефан отац Сибињанин Јанка, иако је он у *Рјечнику* забележио једно предање, навела је Јелку Ређеп да закључи да је Вук знао само за усмено предање, али не и за песму о томе (Ређеп 1992: 27), што, опет, може да буде и показатељ пада популарности и постепеног нестајања овог архаичног поетског мотива.

<sup>19</sup> Роса, у песми, обезвређује Рељино порекло, тврдећи да је чула *да је Реља пазарско копиле, / нашли су га јутру на сокаку / Јеђукиња њега одгојила* (СНП II: бр. 40), чиме се недостойно порекло јунака своди на његово незаконито рођење, тј. „мутно“ порекло.

бр. 104), *нахоче* (СНП II: бр. 13, 14, 30; СНП VI: бр. 5; СНПр II: бр. 16, 17), или пак *плод инцестуозне везе* (СНП II: бр. 15; СНП VI: бр. 5). О

Уколико је довољно сигнификантно, необично рођење јунака, упркос табуисаности самог чина рађања, понекад добија и читаву епизоду у песми. Тада се описује како је из погубљене труднице извађено још живо дете, које, потом, свети смрт родитеља, при чему, као спомен на необичност свог рођења, добија име – Испорак Перош (СНП VIII: бр. 5).

Изузетност порекла јунака и његовог рођења испољава се врло рано и запажа се у његовом брзом стасању, приликом првог огледања снаге, те током његовог одрастања и надметања с вршњацима (нарочито у варијантама песама о нађеном детету).

## 1.2. *Осврт на детињство и одрастање у традицији и епској песми*

*Детињство* у епском песништву (када се песма уопште задржава на овој узрасној доби јунака) никада још није узимано као засебна тема. Понекад се, ипак, јавља на мотивском нивоу, али и онда је најчешће сведено и приказано схематизованим описом *брзог стасања* јунака:

*Кад је била чеду годиница –  
Колик' друго од три годинице!  
Кад је било од три годинице –  
Колик' друго од седам година!  
Кад је било од седам година –  
Колик' друго од дванаест љета!  
Кад је било од дванаест љета –  
Колик' друго од двадест година!* (СНП II: бр. 14).<sup>20</sup>

Сразмерно ретко, песма ће евоцирати поједине епизоде из детињства јунака, али само уколико су оне релевантне за потоњи развој сижеа, попут сећања Змаја од Јастрепца на заједничко одрастање са Змај-Огњеним Вуком и њиховог првог огледања снаге. Још тада се јунак показао вештијим и снажнијим од змаја, те га се змај зато боји и клони се сукоба с њим, јер ће овај сукоб, на крају, имати фатални исход по змаја:

*“Кад смо били ђеца у лудости,  
“У Јастрепцу високој планини,*

<sup>20</sup> Уп. и ток одрастања јунака у песми: СНП VI бр. 12.

“Свагда би ме надиграо Вуче;  
“Њега с’ бојим на земљи јунака.” (СНП II: бр. 43).

Све ово упућује на то да узрасни идентитет детета у епизи, уколико није семантички информативан и значајан за развој опеваног догађаја, представља само прелазну фазу на путу биолошког и социјалног одрастања лика. Уколико пак јесте, онда сигнификује нешто друго и не може се сматрати реалном старосном доби, већ „ознаком најмлађег јуначког статуса“ (Пешикан-Љуштановић 2007: 154). При томе, лик детета-јунака најчешће се ставља у бинарну опозицију с одраслим јунаком (оцем или ујаком – уп. Сувајцић 2010: 35–39), или *старим* јунаком. Атрибуција (*младо*, *лудо*, *аџамија*, у својству сталног епитета) и типизирани опис моделују се у складу с начелима епске формулативности (в. Клеут 1998: 98; Сувајцић 2010: 39).

Сасвим особит пример представља *ђаче самоуче* (СНП II: бр. 19; СНП VI: бр. 48; СНПр II: бр. 7, 13, 19), које предводи „триста ђеце ђака“, и „говори Богу по закону“ (в. СНП II: бр. 19), а у песмама, као да остаје заробљено у овој узрасној доби. Овај безимени лик, наизглед парадоксално, припада само делокругу *саветодавца*,<sup>21</sup> и, без обзира на природу проблема, увек има прави савет, за све прилике, чак и оне где су старији (и како би се очекивало – мудрији) већ изневерили. Иако још *дете*,<sup>22</sup> манастирско ђаче је оно које **зна**, односно, које је удостојено истине. Сходно томе, његово формулативно „име“ можда би се могло схватити као указивање на то да је његово знање непатворено (*само-уко*), оно долази из директног контакта с Богом.

Међутим, уопштено гледано, епски јунак је ретко остављен у биолошком узрасту детета – превазилажење лиминалног статуса, штавише, постаје популарна епска тема, при чему се, првим *подвигом*, или *јуначком женидбом*, јунаку адолесценту обезбеђује нови статус – младог ратника, у одговарајућим сижејним моделима иницијацијског карактера (в. Сувајцић 2010: 34).

<sup>21</sup> Више о овом делокругу, као и о неким његовим носиоцима у: Самарџија 2008: 242–258.

<sup>22</sup> Уз ову реч, хоризонт очекивања публике призива стални епитет *лудо*, односно формулативни синтагматски спој – *лудо д(и)јете*, који упућује на одсуство искуства, непромишљеност, брзоплетост. Таквим спојем обележени лик (*аџамија*) јавља се као потенцијално трагичан, млади ратник који гине управо због свог неискуства – в. СНП III: бр. 47; СНП IIIр: бр. 4, 5, 6.

Уколико је реч о деци млађе старосне доби, она, по правилу, имају статус пасивних јунака<sup>23</sup> и налазе се ван епског кодирања, а заједно са женама и старима убрајају се у нејач. Стога, деца постају предмет отмице, трофеј с освајачког похода за који се тражи откупнина, односно робље за које се може потраживати размена – за сопствене чланове породице или одређена материјална добра.<sup>24</sup>

Када опевани догађаји прекидају социјално сазревање лика у узрасту испод критичне границе од дванаест година (уп. СНП II: бр. 94), неуспела социјализација најчешће резултира трагичним обртом. Младић, кога су отеле виле док је још био дете (са седам година) и претвориле га у сокола, не успева ни после петнаест година да се интегрише у људску заједницу. Када му мајка украде крила и окриља, док је он проводио ноћ у људском обличју са својом заручницом, љубоморне виле га убијају (СНП VI: бр. 4).<sup>25</sup> Ту би се, такође, могао сврстати и наративни модел о два брата, растављена у раном детињству,<sup>26</sup> који убијају један другог не препознајући се (СНП II: бр. 16; СНП VI: бр. 9–12). У песмама о нахочади брзо сазревање јунака одговара његовој рано прекинутој социјализацији (СНП II: бр. 14, 15, 30; СНП VI: бр. 5, СНП Пр: бр. 16, 17). Овај дисконтинуитет у социјалном развоју лика постаје исходиште трагичног. Баладичан преокрет ускраћује могућност њихове епске иницијације, односно, уместо борбе, предност добија (различито мотивисан) неспоразум и неминовна смрт младог јунака. Песме ових тематских кругова,<sup>27</sup> будући да говоре о прекинутој иницијацији, испољавају извесну жанровску колебљивост, инклинирајући од епске песме ка баладама/

---

<sup>23</sup> У изузетним случајевима, мало дете може да постане сижејно активно када се јави унутар сижеа о неверној љуби која издаје јунака непријатељу, када пресеца конопац којим је јунак спутан, ослобађајући га. Но, његова невештост огледа се у томе што, том приликом, оно лакше пореже свог оца – јунака песме – в.: ЕР: бр. 117; СНП III: бр. 7; СНПр III: бр. 4, 5, 6. Понекад, конфликт се с очева преноси на синове – Јанкови синови, кивни због неиспуњеног обећања, убијају деспотовог сина Лазара (Богишић: бр. 10). Као придружен детаљ негативне карактеризације љубе/мајке јавља се и њено занемаривање синова из првог брака (в. СНП II: бр. 32). Најизразитији пример пасивног младог јунака је његово свођење на делокруг жртве – замене за ујака (ЕР: бр. 134).

<sup>24</sup> В. ЕР: бр. 83, 123; СНП III: бр. 38 и 57; СНП VII: бр. 17 и др.

<sup>25</sup> Ова бајка у стиху из мотивског круга *змај / соко љубавник* контаминира, заправо, више слојева традиције и више мотивских комплекса (о вези виле и смртника, мотив метаморфозе, мотив трагичних љубавника), а трагична смрт јунака, до које долази услед (покушаја) киданња везе с *оностраним* светом, ову песму приближава баладама.

<sup>26</sup> Једна од варијаната прецизира да је старији брат одведен у ропство с осам година – в: СНП VI: бр. 10.

<sup>27</sup> В. Милошевић-Ђорђевић 1971; Латковић 1991: 225–275.

баладичним приповедним песмама, односно легендама / бајкама у стиху, што указује на потенцијалну аморфност усмених жанрова.

Логика епског мишљења и традиционалне културе уопште изискује ступњевитост социјалног напредовања и неминовност проласка кроз све лиминалне ситуације по свом редоследу, при чему су, као што Елијаде запажа, „сви одрасли обавезни да се суоче са иницијацијом у одређено животно доба“ (Елијаде 1986: 154). Уколико се ова друштвена норма наруши, а поједине развојне етапе у социјалном сазревању „прескоче“, с једне стране, то може да призове интервенцију виших сила, јер све што је „мимо света“ и обичаја (сходно традиционалним веровањима и представама) резултира неминовношћу трагичног краја. С друге стране, и свако дуже задржавање у лиминалној зони представља опасност по себи.

### 1.3. Јунак као неофит

Типски лик младог ратника појављује се као један од фреквентнијих ликова српске јуначке епике. Упркос томе што је реч о јунаку „који, само што је изашао из детињих година“, и кога у песми још увек ословљавају са *д(и)јете*, он ипак „уме да изађе на крај са старим и искусним противницима“ (Браун 2004: 34). Издвајање и уопштавање ове старосне доби истиче управо *узраст* у коме се одвијају неки од најзначајнијих догађаја. Они не само да наговештавају потоњу епску биографију јунака, већ служе и као начин задобијања јуначког статуса путем адекватних ритуалних провера.<sup>28</sup>

Иницијатичка лиминалност упућује на кризну ситуацију у јунаковом социјалном позиционирању, коју подржава и својеврстан амбивалентни однос средине према њему,<sup>29</sup> али и њега према породици и саплеменицима. Притом, за усмену епiku, прворазредни значај има *ратничка иницијација*. Иако данас није могуће са сигурношћу реконструисати садржај првотног ритуала од кога је потекао

---

<sup>28</sup> О правом значењу ритуалних провера у обредима иницијације в. Ргор 1990: 31–60, 336–349; Лома 2002: 73–96.

<sup>29</sup> Овај случај илуструје низ песама у којима ујак изневери сестрића и напусти га или га усмрти у кризном тренутку (Богишић: бр. 19; СНП II: бр. 85, 86 и др), односно околина набеди јунака да је обљубио посестриму, те јунака обесе (СНП II: бр. 30), или мајка свесно жртвује сина, спасавајући брата (ЕР: бр. 134) и т. сл.

овај мотив у српском епском песништву,<sup>30</sup> нека новија сазнања указују на то да је овај тип иницијације у индоевропској и индоиранској традицији блиско повезан с институцијом *ратничких дружина* (*marya-*), када је „овај термин могао [...] имати институционалну вредност и означавати друштвени разред младих ратника.“ (Бенвенист 2002: 162).<sup>31</sup>

Далеке прежитке ове друштвене институције представљају помени чете, чији састав чине ритуално чисти учесници – „млади момци нежењени“ (ЕР: бр. 59), који јашу *коње неседлане* (као пример обредног понашања које лиминалност дружине адолесцената потенцира посредством везе с дивљим и непатвореним, уз истовремено дистанцирање према цивилизованом – јахање неоседланих коња као обредни акт прворадње).<sup>32</sup> Мање очиту везу доносе оне песме у којима се ратничка дружина адолесцената поистоветила са **дружином хајдука**,<sup>33</sup> *брездомаца који дома нема, / а за стару и не знаду мајку, / а за вјерне и не знаду љубе, / за јуначке и не хају главе* (ЕР: бр. 136). Понекад је чак та дружина представљена као **поворка**

---

<sup>30</sup> Поменута повезаност епске песме и обредног сценарија и раније је наслућивана. Примера ради, Александар Лома налази аналогije између типа бајке из Aarne-Thompson-овог индекса бр. 590 и епске песме, коју Вук насловљава *Јован и дивски старјешина* (СНП II: бр. 8). Реч је о сизијеу „о неверној мајци која са недораслим сином напушта дом и одлази у дивљину, те се тамо зближи са непријатељским, често натприродним бићем (див, ђаво и сл.) и почне сновати сину о глави, шаљући га да извршава разне задатке и подвиге; напослетку њих двоје убију, или ослепе јуначног, али наивног младића, но овај има помоћнике који га на чудесан начин оживе односно врате му вид, па он убије мајчиног љубавника и врати се оцу, а мајку сурово казни, или је поштеди“ (Лома 2005: XXXVI–XXXVII). Дати сценарио доследно доноси „мотиве одвајања младог иницијанда, прелазног периода у изолацији, испита и искушења, привремене смрти и поновног рођења, а заплет драстично наглашава дужност потпуног раскида новопровисаног ратника са материнским окриљем у којем је од рођења живео (Исто: XXXVII)“. Микроанализа песме само би чвршће утемељила претходно изнесене ставове: у тренутку када песма почиње, млади јунак, *дијете Јован*, има *петнаест година*; по одласку из сигурног простора двора, он се с мајком настањује у *пећини* (која, у митско-ритуалном кодирању, носи значење сакралног простора ритуалне изолације); иако је већ на почетку песме приказан као *жесток* јунак (без помукe он убија седамдесет дивова), његово јунаштво тек ће бити стављено на испит – он мора да пређе забрањену воду (коју чува *несита аждаха*), да савлада чуваре чудесног дрвета (*два силни арслана*) и да донесе мајци његов плод (*са букве јабуку*) као доказ извршеног подухвата, а када све то обави, после искуства симболичке смрти и упоја (ослепљење и бацање у јаму), јунаку, магијом, вила исцељује очи, а он, вративши се оцу, кажњава неверну мајку и њеног демонског љубавника (в. СНП II: бр. 8).

<sup>31</sup> О институцији ратничких дружина више у: Littleton 1987: 344–345; Лома 2002: 87–91.

<sup>32</sup> В. опис – СНП VII: бр. 58, стр. 500.

<sup>33</sup> Уп. и: СНП III: бр. 4, 74; СНП VI: бр. 9, 10; СНП VII: бр. 3; СНП IX: бр. 7; СНП II: бр. 7, 8; Алтернативно, помињу се и ускочке дружине нежења: *Кој' немају жене ни дичице, / Нити имаду брата ни сестрице, / Нити имаду куће ни кућишта / Нити имаду ни оца ни мајке [...]* Пушка шарка и отац и мајка, / Две кубуре браћа и сестрице, / А нож му жена и дичица, / Кабаница кућа вовичница, / Ди омрче не освиће онди, / Кој' не жали изгубити главе – СНП IIIр: бр. 30.



**сватова**,<sup>34</sup> која укључује *све јунаке младе, нежењене, / који нејма ни оца ни мајке, / кога нема нико зажалити* (СНП III: бр. 73).<sup>35</sup> Социјална неинтегрисаност младића послужила је певачу као својеврсни алиби при избору управо такве групе за извршиоце високоризичног подухвата – њих нема ко да жали. И **три** епска **побратима** (нпр. Марко, Милош и Реља Крилатица) за себе говоре да су „браћа вјерна од постања“, а притом су сва тројица нежењени (СНП II: бр. 40). Детаљ је можда рефлекс индоевропске друштвене матрице, који је српска патријархална култура XVIII и XIX века петрифицирала, и, на тај начин, спасила забораву.

Мимо тога, ваљало би истаћи да постоје у српској епизици и неки јунаци који као да су замрзнути у старосној доби младића. Најпре, ту би требало убројити вечитог царевића, Уроша (СНП II: 34; СНП VI: бр. 14; СНП IIр: бр. 22). Квалификатив *нејаки* уз име последњег српског владара из династије Немањића кореспондира с *делокругом жртве* (в. Самарџија 2008: 174–192), у коме се он појављује.<sup>36</sup> Поред њега, од младих владара, помиње се и још само Матија Корвин у кругу варијаната о његовом крунисању за краља (в. Богишић: бр. 30, 31; ЕР: 75).<sup>37</sup> Такође, као вечите неофите, песме помињу Ивана Косанчића (СНП II: бр. 51), Милана Топлицу (Исто), војводу Кајицу (СНП II: 81) и Секулу Дракуловића (Богишић: бр. 20, 22). Заручени, али не и ожењени, момци гину пре брака. Постајући тако женици смрти,<sup>38</sup> они спајају две етапе свог животног циклуса.<sup>39</sup>

<sup>34</sup> Уп. СНП VI: бр. 13; СНП VII: бр. 3, 58.

<sup>35</sup> Уп. и СНП VII: бр. 3.

<sup>36</sup> Дакако, историјске околности погодиле су везивање овог сижејног модела за Уроша Немањића, што је, опет, показатељ тога да повезивање имена, делокруга и сижејног модела није и не може бити случајно: „Бурна збивања која су тада захватила Балкан стопила су се у традицији као епоха *немоћног владара*. Модели поетског фонда послужили су и овога пута при индивидуализацији. Атрибут ‘нејаки’ је срастао са ликом и улогом последњег српског цара, али су таква својства ‘оправдавала’ и преокрете. Свакако да је додатну снагу дао и контраст између самог Уроша и представа о његовом оцу, Душану ‘силном’. [...] И када стаса за владавину, по сижеима епских варијаната, Урош ће остати само царевић, беспомоћан пред похлепом великаша. На тај начин се потпуно преклапају делокруг владара и делокруг жртве.“ (Самарџија 2008: 213).

<sup>37</sup> „Памћење“ ове старосне доби Матије Корвина је изузетак, будући да је он махом представљен као владар поодмакле доби, о чему ће бити више речи у наредним поглављима.

<sup>38</sup> Стога, Јанко Сибињанин опрезно обавештава сестру о Секулиној смрти, говорећи како је Секула на Косову „вјерио и оженио [...] бјеле дворе сазидо“ (Богишић: бр. 22), после чега она полази у похођане, с даровима, храном и музиком, а када угледа синовљеву раку, читава поворка поприма изглед посмртне (црне) свадбе. У другој песми о погибији Секулиној на Косову, Јанко каже: *Секулу сам давно оженио / црном земљом и зеленом травом.* (ЕР: бр. 157).

<sup>39</sup> И сама смрт схвата се као тренутак преласка на други свет или улазак у нови статус, односно, нека врста иницијације (као и свадба што је). „Човек примитивних друштава настојао је да победи

Косовски бој не дозвољава да вечити младићи косовске епике досегну зреле године, односно Други косовски бој да Секула, „po svoј prilici [...] mlad čovjek kad је na Kosovu poginuo“ (Maretić 1966: 209), ступи у брак и заокружи своју епску биографију.

**Грујицу Новаковића** (као и *дијете* Маријана<sup>40</sup>), одликује вечити инфантилитет. Песма рационализује како је Грујица остао упамћен у традицији као млади *син* Новаков (*дијете*),<sup>41</sup> најчешће га приказујући као младо момче, голобrado и без бркова, које одсуство секундарних полних карактеристика на својој појави користи за разне преварне радње – приликом прерушавања, маскирања и сл. Лиминалност Грујичине статусне позиције наглашена је и његовим прерушавањем у женско (в. СНП III: бр. 4 и 5).<sup>42</sup> То би могао бити траг врло архаичне форме „пубертетске иницијације“ која „подразумева претходну андрогинизацију неофита“, а „у многим случајевима обележена је преоблачењем дечака у девојчице и, обрнуто, девојчица у дечаке“<sup>43</sup> (Eliјade 1996: 82). Овај типски лик, који у српској епци обично носи дијете Грујица, најчешће се везује за децу јунаке који се преоблаче у одећу супротног пола и у њој извршавају јуначко дело.<sup>44</sup> Индоевропске паралеле бројне су, а најпознатији је свакако пример младог и неустрашивог Ахилеја, кога најпре скривају на Скиру, међу кћерима краља Ликомеда, преодевног у женске хаљине. Међутим, када лукави Одисеј инсценира напад и подигне узбуну, прерушени Ахилеј граби мач, на основу чега га препознају (в. Zamarovski 2002: 19).

---

смрт претварајући је у обред преласка“, у „почетак нове духовне егзистенције. Трајање, смрт и обнављање (поновно рођење) схватани су као три тренутка једне исте мистерије, и целокупни духовни напор архаичног човека састојао се у томе да покаже како између ових тренутака не сме да постоји прекид.“ (Eliјade 1986: 160).

<sup>40</sup> Само у једној песми у оквиру целокупне грађе Маријан је одрасла особа, отац младог јунака – СНПр III: бр. 40.

<sup>41</sup> В. Богишић: бр. 39; ЕР: бр. 66; СНП III: бр. 2, 4, 5; СНП VI: бр. 35; СНПр III: бр. 1, 2.

<sup>42</sup> Чињеница да се у девојке прерушава и Грујичиних *тридест младих друга / којино су као и девојке* (СНП III: бр. 5), те да одлазе с пашиним војницима у одаје, где их, на договорени знак, погубе, указује да Грујичино прерушавање није изоловани пример, него, будући да се и сам налази у дружини неофита, представља типску црту.

<sup>43</sup> Примери женске травестије у српској епци срећу се нешто чешће (ЕР: бр. 139, 159; Богишић: бр. 38, 96, 98, 99; СНП III: бр. 28, 40, 49).

<sup>44</sup> О андрогинизацији у епци – в. Сувајић 2005: 285.

Такво преоблачење, иконографски, репрезентује неодређеност јунакове статусне позиције, а указивало би на то да „не може се постати полно зрео мушкарац пре него што се упозна коегзистенција полова, андрогинија; другим речима, не може се ступити у један посебан и јасно одређен модус бивствовања пре него што се спозна модус тоталног бивства“ (Elijade 1996: 82).

Од његових особина, сем експлициране младости, помињу се још и снага и борилачке способности као пожељне карактеристике ратника, а неретко, уз њих, и његова плаховитост и импулсивност. Сразмерно ређе, песма говори још и о лепоти (*којино је љепши од ђевојке* – СНП III: бр. 2)<sup>45</sup>, храбрости и стаситости младог ратника.

Осим Грујице,<sup>46</sup> песма приказује и **Секулу Бановића** као вечитог младића. Информација о његовој младости даје се непосредно, његовим описом (*младо дијете* – Богишић: бр. 22; *љепши Секул од сваке ђевојке* – СНП VII: бр. 15), социјалним позиционирањем – нежењено младо момче (Богишић: бр. 20, 21, 22, 23; ЕР: 157; СНП VII: бр. 36; СНП Пр: бр. 72, 73), или његовим контрастирањем ујаку, Јанку Сибињанину, као искусном јунаку. За разлику од претходног, *патрилинеарног модела*, који у српској епизици репрезентују Новак и Грујица, ратнички пар сестрић–ујак (тј. *авункулни модел*)<sup>47</sup> носи други смисао: „ујак подучава дете, усађује му правила понашања и *упућује га у обреде*“ (Бенвенист 2002: 154, истакао Д. П).<sup>48</sup> Стога, будући да усмерава сестрића, открива му тајне вештине ратовања<sup>49</sup>, племенске тајне и искуства доступна само посвећеним

---

<sup>45</sup> То је, вероватно, повело Брауна да у својој (иначе поприлично несистематичној) класификацији типова епских јунака, у оквиру типа *младог јунака* помене и „лепог јунака“, као и „јуначког пробисвета“ – јунака истакнутог по својој снази и смелости, али одрпаног и неугледне спољашњости (в. Браун 2004: 34–35).

<sup>46</sup> Осим ових сижејних модела, лик Грујичин показао за себе везује и друге, хетерогене мотиве, попут заваде браће и неверства љубе (в. ЕР: бр. 112, 117; СНП III: бр. 7; СНПр III: бр. 4, 5, 6 и др.), што указује на својеврсно ширење биографије и одступање од типских, примарних црта овог лика.

<sup>47</sup> Иначе, авункулно повезивање две епске биографије у српским епским песмама често се среће, а илуструју га познати парови: „дар Душан–Милош Војиновић; Марко Краљевић–Змај Огњени Вук; Иво Сенковић–млади Маријан и др“ (Сувајчић 2010: 36).

<sup>48</sup> У матрилинеарној филијацији „сродство се успоставља међу братом и сестрићем, међу ујаком и нећаком, док се у агнатном (патрилинеарном) систему оно успоставља међу оцем и сином“ (Бенвенист 2002: 149).

<sup>49</sup> У песми, јунак тражи да га *ујко научи мегдана* – в. СНП VI: бр. 19.

ратницима,<sup>50</sup> ујак, очито, добија улогу медијатора, односно особе која младог нећака води током ритуала иницијације (в. Лома 2002: 85–96).<sup>51</sup> Често присутан, овај авункулни пар показује се врло стабилним, у од најстаријим бележењима, као и у каснијој десетерачкој традицији (в. Пантић: 256; Богишић: бр. 9, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 88; ЕР: 134, 157; СНП II: бр. 85, 86; СНП VI: бр. 31, 35; СНП Пр: бр. 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74). Можда је управо авункулно повезивање Јанка и Секуле, у контексту песме, деловало конзерваторски, те је везало име Секуле Бановића за улогу вечно младог јунака. Уз то, чињеница да је историјски прототип овог лика (који је, судећи по неким изворима, по свој прилици, припадао витешком Реду Змаја<sup>52</sup>) одиста погинуо на Косову, погодовао је приближавању Секулиног лика „типском лику младог јунака младожење смрти“ (Перић 2007: 53).

Одређене сличности у поступцима младих јунака указују на то да њихово амбивалентно понашање има своје архаично социокултурно исходиште у слободном понашању чланова ратничких дружина (*marya-*),<sup>53</sup> због чега њихово име, услед тога, поприма негативну интерпретацију и почиње се користити у значењу „превише дрског младића, плаховитог младог ратника, разоритеља, чак разбојника“ (Бенвенист 2002: 162). У том контексту, типског младог јунака одликују још и снага, неустрашивост, те бес и јарост као последица пламтећег борбеног заноса (в. Лома 2002: 87–94). С обзиром на то да су овако борбени, танатоидни импулси представљали сталну претњу миру заједнице, такви младићи су (попут неофита у обредној изолацији) живели ван социјалних оквира и норми –

---

<sup>50</sup> О значају авункулног повезивања сведочи и Тацит, тврдећи да “неки ту крвну везу (између ујака и сестрића) сматрају светијом и приснијом (него очинство)” (Бенвенист 2002: 152).

<sup>51</sup> Уколико након сестрићеве победе, која резултира препознавањем ујака и сестрића, ујак не прихвати улогу пораженог, “ујак може напустити своју улогу помагача, убијајући сестрића, чиме се јуначки ривалитет ставља изнад обредне функције” (Пешикан-Љуштановић, 2002, 80). Такви обрти, редовно, резултирају смрћу млађег (и бољег) јунака – в. СНП II: бр. 39.

<sup>52</sup> Ову хипотезу први износи Д. Костић – в. Перић 2007: 53.

<sup>53</sup> „Одговарајућа индоиранска реч *marya-* означава младића, али у посебном стању: пре свега у његовим љубавним везама, као просца, као удварача/љубавника (Индру); све у свему, она се односи на момка стасалог за женидбу [...] У дубокој прошлости овај термин могао је имати институционалну вредност и означавати друштвени разред младих ратника. Ради се о веома старој речи, пошто је *maryanni* у значењу ратничког сталежа један од индоиранских термина посведочених још у XIV веку пре н. е.“ (Бенвенист 2002: 162). Могуће је да неки далеки одјек овог етимолошког значења може представљати и појављивање младог *Маријана* у сужејној улози младог ратника, али и као стајаће име за младог јунака – в. СНП III: бр. 29; СНП VI: бр. 70; СНП VII: бр. 13, 15, 20, 40; СНП III: бр. 13, 50.

у гори, као хајдуци.<sup>54</sup> Разлози за одметање или одлазак у гору могу бити различити: понекад је то нанесена неправда (СНП III: бр. 1; СНП VII: бр. 33), каткад управо потреба да се јунак научи боју (СНП VI: бр. 19), а неретко – лов (Богишић: бр. 109; СНП II: бр. 70; СНП III: бр. 59), или мотивација, једноставно, изостаје. Издвајањем јунака из социјума и његовим стављањем пред велика искушења, у песми се понекад опетују епизоде обредног сценарија. Ако јунак не превлада искушења иницијације, прети му опасност „заглављивања“ у лиминалном статусу, што се, у даљем току песме, показује кобним по јунака. Сходно томе, обрада теме пролази кроз жанровско прекодирање – приближава се, или чак изједначава с баладом. Такве су песме које говоре о неуспелим женидбама (СНП II: бр. 7, 40, 89; СНП III: 75, 76, 77, 78, 79; СНП VII: бр. 35; СНП VIII: бр. 6б; СНПр III: бр. 23, 24, 25, СНПр III: бр. 49),<sup>55</sup> просидби коју прекида болест (СНП II: бр. 79) или погибији младог јунака, најчешће реално стилизованој (СНП IV: бр. 4, 6, 54; СНП VI: бр. 82; СНП VIII: бр. 73; СНПр IV: бр. 15). Млади јунак гине услед неискуства, јер не слуша старије (СНП VIII: 23), или страда зато што не разликује прави савет од преварног (СНПр II: бр. 33, 64, 87). Стога, млади јунак одиста функционише као стихијска сила, односно „квинтесенција епске енергије“ (Сувајџић 2010: 29), коју ће обликовати ратничко искуство, стечено у подвизима. Први подвиг има значење прага – критичне границе преко које се улази у свет славних.

### 1.3.1. Огледање снаге и први подвиг јунака

У српској епској поезији често се описује *први* (иницијацијски) подвиг младог јунака (*дјетета*). Ту је, наиме, реч о реликту древне ритуалне праксе – провери после које јунак приступа реду одраслих и пуноправних чланова заједнице. Стога, с обзиром на значај овог чина у традицијском кодирању, сваки подвиг младог јунака често се истиче као први,<sup>56</sup> а самим тим и – најзначајнији. На

---

<sup>54</sup> Александар Лома сматра да „стара амбиваленција припадника ратничких дружина, 'вукова', који су својој заједници били у рату главна узданица, али у миру стална претња, обновила се у сличним привредним и друштвеним околностима. [...] У хајдучким дружинама и срединама понајбоље су се чувале старе јуначке песме и стварале нове у духу идеологије древних ратничких дружина“ (Лома 2002: 96).

<sup>55</sup> О томе више у: Петковић 2008.

<sup>56</sup> То би, можда, било условљено сакралношћу прворадње – в. Елијаде 1986: 88-116.

основу тог вечитог понављања првог подвига може се закључити да „дете-јунак ‘замрзава’ време“ (Сувајџић 2010: 30).

*Огледање снаге* обично претходи првом подвигу и састоји се од ратничких игара – *бацања камена с рамена, скока у даљ и гађања из пушке* (в. ЕР: бр. 156; СНП II: бр. 14; СНПр III: бр.13). Јунак овој провери снаге приступа у одређеном узрасту – када почне да јаше коња и носи оружје (в. СНП II: бр. 15, 16; СНП Пр: бр. 24, 25 и др). Чим победи у овим надметањима, прелази на извршавање иницијацијског изазова.

Најчешће, није прецизирана старосна доб јунака током првог јунаштва, а уколико јесте, јунак је обично приказан у узрасту од *дванаест* (СНП II: бр. 86; СНП VI: бр. 10, 59; СНП VII: бр. 18, 30; СНПр II: бр. 23), *петнаест* (СНП II: бр. 8, 30; СНП III: бр. 56; СНП VI: бр. 4, 12, 14; СНП VIII: бр. 73; СНПр II: бр. 25, 86; СНПр III: бр. 28; СНПр IV: бр. 39), или *седамнаест* година (СНП IV: бр. 6; СНП VI: бр. 33, 62). Штавише, дванаест година у српској епској традицији јесу неопходна старосна граница, најнижи узраст потребан да би лик уопште могао да понесе сижејну улогу главног јунака.

За разлику од других типова иницијације,<sup>57</sup> где се улога неофита обично своди на пасивну улогу неког ко трпи мучења и бива подвргнут ритуалном искушавању, понекад и сакаћењу (в. Елијаде 1986: 156; Ван Генеп 2005: 86–101), у *ратничкој иницијацији* млади јунак подвигом доказује заслужени приступ у ранг ратника. Но, то ипак не значи да неофит, том приликом, не може да буде сведен на улогу *пасивног јунака*. Управо *трпљење* одређене врсте *мука* (в. СНП III: бр. 51; СНП VI: бр. 78; СНПр III: бр. 8) или *искушавања* сведоче о достојности испитаника да понесе статус јунака и буде примљен у чету или дружину. Каталог мука најпотпуније обухвата песма о Малом Радојици (СНП III: бр. 51), и састоји се у подношењу мучења ватром, змијом, забијањем ексера под нокте, као и

---

<sup>57</sup> Шаманска иницијација подразумева обављање припремних радњи које појединцу омогућавају да стекне знање, статус и моћи шамана. Овом типу могле би припадати варијанте песме *Секула се у змију претворио*, где се јунак шаман, преобраћен, бори с другим шаманом сличних моћи (в. Богишић: бр. 19; СНП II: бр. 85, 86), при чему су песме подвргнуте поступку епске стилизације.

сексуалном провокацијом (Исто), а понекад се појављује и бичевање (СНП VI: бр. 78) при чему јунак не сме да испољи видљиве знаке бола, или да реагује.<sup>58</sup>

**Искушавање смелости** ускока сликовито је дочарано представљањем мука који трпи јарац одран наживо, при чему се истиче да „грђе муке јесу у Турака“, после чега од дружине, тридесет Сењана, уз Комнен-барјактара једини остаје Иво Сењанин, но и он видно поколебан (в. СНП III: бр. 26), или уз четовођу, Тадију Сењанина, једино остају неустрашиви Комнен барјактар и Јован Котарац (СНП III: бр. 39).

**Тамновање** такође може представљати искушење *per se*, а може трајати неколико дана, месеци или година, све до формулативног времена дугог тамновања од девет година (Богишић: бр. 98; СНП II: бр. 43; СНП VI: бр. 54, 75). Независно од интервала трајања тамновања, јунак као да остаје у истој старосној доби.<sup>59</sup> Време проведено у тамници изгледа да више ни не носи значење темпоралне квантификације, већ упућује на (хиперболисану) дужину трајања јунакове лиминалне ситуације<sup>60</sup> – све до (поновног) задобијања јуначког статуса ратничким подвигом.<sup>61</sup>

Не постоји строго одређени јуначки акт који би се могао поистоветити с **првим подвигом**. Међутим, у српској епици, издвајају се одређени тематски кругови, погодни за иницијацијске сижејне моделе, као што су: *чудесно ослобађање заробљеног јунака* (Богишић: бр. 46,<sup>62</sup> ЕР: бр. 67, 129; СНП II: бр. 52; СНП II: бр.

<sup>58</sup> Најпотпунију анализу природе и значења ритуалног искушавања Малог Радојице дала је у свом изврском раду Марија Клеут (Клеут 2005: 7–19), те се њени закључци овде неће понављати.

<sup>59</sup> Обично се само констатује да су му нарасли коса, брада и нокти (в. СНП II: бр. 67), односно, да је *поцрнιο* (и поред одсуства светла у тамници), што би, језиком ритуала изражено, говорило о јунаку који је прошао искуство (симболичке) смрти.

<sup>60</sup> Лиминалност боравка у тамници аналогна је (ритуалној) смрти, што је, у бугарштици, запретано у девојчином питању о судбини краљевића: *Али ста убијена, али ста жива одведена* – Пантић 2002: 59. Потоње заветовање краљевића на замонашење то и потврђује, будући да је реч о умирању у једном (ратничком) и рођењу у другом (монашком) статусу (сакралном облику битисања).

<sup>61</sup> Сигнификантан је опис изгледа и снаге засуђеног јунака, који, и поред дугогодишњег тамновања (аналогног ритуалној инкубацији), не само да чува свој виталитет, већ постаје још снажнији и вештији: *Он засука руке до лаката, / Сави перчин около појаса, / Дугу браду тури про рамена, / Па довати камен на рамену, / Заигра се с места до биљеге, Једном баци свијема добаца, Другом баца, те свије пребаци / Два укопа и три мушке педи. / Вије му се брада око главе / Као барјак око барјактара; Па потрча скоку на биљегу, / Добро стиште ноге у ђустеку, А промаха трипут оборучке, Једном скочи, свијема доскочи, Другом скочи, те свијех прескочи / Седам нога по три мушке педи.* (СНП VI: бр. 76).

<sup>62</sup> О историјској заснованости ове варијанте песме, као и о другим песмама овог сижејног модела уп. Сувајчић 2005: 51–96.

74), *први двобој* (Пантић 2002: 207, 258-259; ЕР: бр. 59; СНП II: бр. 4, 86; СНП III: бр. 2; 55, 56, СНП VI: бр. 19, 50, 59; СНП VII: бр. 18; СНП VIII: бр. 58; СНПр II: бр. 39, 50, 55, 72, 73, 85, 86; СНПр III: бр. 28, 53, 65; СНПр IV: бр. 7), *борба чета* (ЕР: бр. 156, СНП VII: бр. 45; СНП IX: бр. 29), *освета* (СНП IV: бр. 1; СНП VI: бр. 12; СНП VII: бр. 30; СНП VIII: бр. 6, 13; СНПр II: бр. 23, 24, 25; СНПр III: бр. 23; СНПр IV: бр. 39), и, дакако, *женидба* (Богишић: бр. 33, 85, 97; ЕР: бр. 76, 92, 188; СНП II: бр. 25, 29, 32, 56, 82, 87–90, 92, 94–96, 101; СНП III: бр. 6, 22–24, 26, 27, 33, 34, 54, 55, 72, 73; СНП VI: бр. 14, 24, 34–44, 46, 47, 67, 70, 78; СНП VII: бр. 1–11, 13–26, 36; СНП VIII: бр. 2, 5, 11, 72; СНП IX: бр. 13; СНПр II: бр. 10, 26, 66, 80, 81, 84, 91, 96, 107; СНПр III: бр. 7, 16, 20–22, 27–30, 34–39, 49–51, 61, 66, 67, 80).<sup>63</sup>

Мотив *јунаковог чудесног ослобађања из заробљеништва* погодовао је да се на њега наслоје архаичне представе из круга обреда прелаза, при чему атрибуција јунака (*младо момче, чедо, дијете* и сл.) упућује на то да је, највероватније, реч о прежитку сећања на иницијацијски обред интеграцијског типа. То потврђује и велика диспропорција између *биолошке (не)зрелости*, евидентне из атрибуције јунака, и тежине подухвата који јунак извршава,<sup>64</sup> што уједно реферише о његовој *друштвеној зрелости* (Уп. Ван Генеп 2005: 81) и ратничком искуству. Заробљеном јунаку се, обично, даје могућност избора смрти (најчешће формулативног типа: *или волиш да те коњма тргам? / Или волиш да те ватром жежем* – ЕР: бр. 129), при чему се јунак увек опредељује за јуначку смрт:

*Сабљом сам се хранио, од сабље ћу и умрити,  
Чини мене посадити на мојега добра коња,  
Мој честити царе!*

*Сабљу моју да припашу а наopak руке звежзу,  
Тер ме чини с јаничари на меданак изводити [...]*

(Богишић: бр. 46).

<sup>63</sup> О томе више у: Петковић 2008.

<sup>64</sup> Јунаков избор начина погубљења – да му вежу руке и дају *ћогу истерана*, / који никад потрчат не може, а од оружја *сабљу зарђану*, што се никад извадит не може, та да га пусте међу тридесет наоружаних Турака, иако наизглед подсећа на какав авантуристички сиже, ослања се заправо на реликте древне обредне праксе, што потврђује и чињеница да турски цар не шаље никог другог до властитог сина да јунаку одсече главу, што се рационализује стиховима: *Јер је Турком то велика дика / Каурину тко одсијече главу* (СНПр II 1974: бр. 74). Александар Лома ситуацију која је опевана у овим стиховима тумачи у контексту „суровог обичаја иницирања младог ратника убијањем заробљеника“ (Лома 2002: 94, нап. 129).



Уз то, интервенција више силе (вила, свеци у улози помоћника јунака) у кризном тренутку такође прати аналогну етапу обреда прелаза (в. Елијаде 1986, 153–160).

*Света Петка одрешила руке,  
А Недјеља сабљу наоштрила,  
Сестра вила ђогу разиграла –  
Да је кому стати и гледати  
Шта Секула чини од Турака:  
У једнога сабљом удараше,  
У десетом сабљу заустављаше*

(СНПр II: бр. 74).

Присуство виле као помоћника и необичан ратнички занос јунака такође указују на могућа обредна исходишта сижеа (В. Лома 2002: 91–93), као и чињеница да је главни јунак у овоим варијантама вечити неофит (Секула, млади Свилојевић, Јуришић Јанко).

*Двобој* с прослављеним противничким јунаком представља најчешћи начин иницирања јунака у ратника. Неке песме истичу да је реч о неискусном јунаку, који *није боја ни видио / а камоли да на мејдан иде* (СНП II: бр. 65), који је *глава неразумна* (СНП III: бр. 56), који *није ни виђо Арапа, / Камо л' с њиме мегдан дијелио* (СНП VI: бр. 19).<sup>65</sup> Упркос томе, млади јунак, у даљем току песме, редовно побеђује старијег, снажнијег и искуснијег противника. Том приликом, млади јунак понекад бива рањен (СНПр II: 50; СНПр III: бр. 28, 53), што би, као саставни део обредног сценарија, могло да представља метонимију ритуалног убиства (в. Ргор 1990: 146–153), пре васкрсавања у новом статусу. Начин на који је победа извојевана упућује на то да старији јунак (отац, ујак), давањем савета и(ли) својих јуначких атрибута младом јунаку – *сабље аламанке*, коју је, традиционално, носио глава породице (СНП III: бр. 55), односно дората, обученог и навикнутог на двобоје (СНП III: бр. 56) јунаку предаје заправо и свој јуначки статус. Стари ратник не препознаје сина по повратку,<sup>66</sup> после чега он сам никада више неће ићи у бојеве, док син у потпуности преузима (очев) статус осведоченог<sup>67</sup> ратника.

<sup>65</sup> Стога, Максимилијан Браун овај тематски круг песама проглашава посебном тематском варијантом: *победа на мегдану упркос младости* (Браун 2004: 149).

<sup>66</sup> Овај мотив сродан је давању новог имена иницијанту (в. Ван Генеп 2005: 73), што одговара његовој смрти у једном друштвеном статусу, и обредном васкрсавању у другом.

<sup>67</sup> Јунак, јахањем противничковог коња и ношењем његовог оружја, освојене атрибуте показује као видна обележја новозаобијеног статуса (в. СНП III: бр. 56).

У том контексту, *борба чета* може се сматрати неким видом колективне иницијације дружине будућих ратника. Тему некад прати и мотив појединачног искушавања (страшним призором; тешким задацима: ухођење непријатељске војске, доношење воде, крађа противничког оружја и опреме и сл), а јавља се и самостално обрађена (в. Браун: 2004: 145, 152).<sup>68</sup> Међутим, јуначки кодекс, који се руководи, пре свега, индивидуалним постигнућем, чак и када се односи на значајна историјска збивања, борбу две зарађене групе транспонује у низ појединачних двобоја [младих] ратника (в. СНПр IV: бр. 13).

Песме о *освети* коју изврши млади јунак врло су блиске тематици двобоја, с тим што се у њима, на почетку, уводи мотивација за први подвиг јунака, који се, такође, може свести на победу над опасним противником. Будући да освета постаје једини циљ јунака, све у песми подређено је томе – посмрче које свети оца и погубљену браћу брзо стаса,<sup>69</sup> како би што пре кренуло у акцију,<sup>70</sup> а након погубљења крвника следи повратак јунака.<sup>71</sup>

Могло би се, стога, закључити да првим подвигом јунак постаје пуноправни члан ратничке дружине, док свој животни зенит досеже женидбом. Или, у обредном контексту посматрано, неофит ће „у заједницу адолесцената ући тек кроз церемоније иницијације, а у зрело доба тек обредима венчања“ (Ван Генеп 2005: 73). Стога, дефинитиван излазак из прелазног статуса младог јунака и прикључење групи одраслих чланова друштва доносе песме у оквиру сужејних модела *женидбе*, које, завршном формулом женидбе јунака, поентирају песму. Неретко, управо женидбом, закључује се ова животна фаза младог јунака,<sup>72</sup> која се, понекад,

---

<sup>68</sup> Будући да епику одликује, у првом реду, индивидуализам, Браун тврди да је то, „у основи, неепска тема која не одговара ни техници ни начину мишљења јуначке песме; она лако долази у конфликт с индивидуализмом јуначког мишљења и начелним захтевом за самоконтролом на основу сопствене снаге“ (Браун 2004: 152). Каткад, певачи те захтеве и тему четовања мире приказивањем сукоба чета као вишеструког појединачног двобоја (уп. СНП VI: бр. 60).

<sup>69</sup> Брзо стасање се формулативно приказује стиховима: *Бољи Ненад од годину дана, / Него друго од двије године; / Бољи Ненад од пет годин' дана, / Него друго од дванес година, / Бољи Ненад од дванес година, / Него друго од двадес и четири. / Кад наврши петнајест година /, Довати се коња и оружја, / Често иде по дугу мегдану* (СНП VI: бр. 12).

<sup>70</sup> Хитности спровођења освете уме бити подређена чак и реалистичност приказаних збивања – у једној песми дете јунака под ратном опремом певач описује готово карикатурално: *Сабља му се по долини вуче, / А џевердан по камењу туче* (СНП VII: бр. 30).

<sup>71</sup> Уп. и СНП IV: бр. 1.

<sup>72</sup> Уколико је реч о хајдучкој дружини, постоји још једна могућност изласка из епско-ратничког статуса – преласком на мирнодопски – земљораднички начин живота и привређивања:

подудара са крајем његове епске биографије (Богишић: бр. 33; ЕР: бр. 76; СНП II: бр. 87, 88, 101; СНП III: бр. 24, 34, 55, 73; СНП VI: бр. 44, СНП VII: бр. 10, 14, 19, 20, 22, 25; СНП VIII: бр. 11; СНП IX: бр. 13; СНПр II: бр. 84, 96; СНПр III: бр. 20, 22, 34, 36, 37, 66, 80),<sup>73</sup> изузев код јунака с развијеним епским биографијама, попут Марка Краљевића, Змај-Огњеног Вука, Сибињанин Јанка, Ивана Сењанина, Стојана Јанковића и др.

### 1.3.2. Лиминални статус младожење

Узраст у коме се сматра да је младић зрео за брак у нашем народу веома је разуђен, од краја до краја – од веридбе незадуго по рођењу (Рисан) до узраста од двадесет једне до двадесет и пет година (Књажевац, Градишка, Ђевђелија), после чега се већ сматра престарелим (Ђорђевић 1 1984: 148, 153). Но, први правни акт који кодификује са колико је година могуће оженити се – *Правила при закључивању супружества и свршавању тајне брака* – из 1837, прецизира да је биолошки узраст младића, формално-правно неопходан за склапање брака – седамнаест година (Исто: 143).

---

*Не врћу се каменој пећини,  
Но дигоше земљи Шумадији,  
И тамо се јесу населили* (СНП VII: бр. 46).

Посебан тип промене статуса и животног пута представља одлазак у манастир као избор јунака. Обраде ове теме такође истичу граничне ситуације – (неуспелу) женидбу и смрт (покушај погубљења). Будући да је услов за брак с пашином ћерком био промена вере (прихватање ислама), јунак брак одбија. Спасивши се, јунак бира монашки живот:

*он не бјежи свом бијелу двору,  
нити бјежи у Шару планину,  
већ он бјежи цркви Вилендару,  
те се упут покалуђерио* (Милутиновић 1990: бр. 77).

У балади, коју Хекторовићу певају рибари, заробљени краљевић такође обећава неопозиво повлачење из епско-ратничког света:

*Сабљице да не пашу, коњица да не јижју,  
Калуђер да се постављу, Сфетој гори да служу.* (Пантић 2002: 59).

<sup>73</sup> Ово посебно важи за оне јунаке који немају развијену епску биографију, попут Стојана Поповића (СНП II: бр. 87 – иначе, Вук сведочи да о овоме јунаку нити је „што више чуо, нити зна[м], осим овога што се овде пјева“), Радула Влашића/ Радул бега (СНП II: бр. 88; СНП VI: бр. 44), Јове Будимлије (СНП II: бр. 101; СНПр II: бр. 10), Ивана Ришњанина (СНП III: бр. 34), Петра Ришњанина (СНП VII: бр. 10), Матије Драгића (СНП III: бр. 55), Јове Сарајлије (СНП III: бр. 73), Антуна Поповића (СНП VII: бр. 14), Шћепана Бокчевића (СНП VII: бр. 19), Зана Грбљичића (СНП VII: бр. 20), Бана Дрињанина (СНП VII: бр. 22), Мата Дуждевића (СНП VII: бр. 25), Пера Зајовића (СНП VIII: бр. 11), књаза Данила (СНП IX: бр. 13), бана Станимира (СНПр II: бр. 84), војводе Ђурише (СНПр II: бр. 96); Вука Мирковића (СНПр III: бр. 20), Перла Радослава (СНПр III: бр. 22), Ива Голотрба (СНПр III: бр. 34), Пера Мрчаревића (СНПр III: бр. 36); Титор-барјактара (СНПр III: бр. 37), Ивана Срђевића (СНПр III: бр. 66), бана Зрињанина (СНПр III: бр. 80) и других.

Међутим, биолошки узраст у коме се најчешће жене епски јунаци није експлициран у песми.<sup>74</sup> Констатује се, формулом, чин женидбе – *кад но ми се жењаше од Будима св'јетли краљу* (Богишић: бр. 26), *кад се жени* (+ име јунака),<sup>75</sup> или опис чудесне девојчине лепоте мотивише потоњу просидбу. Некада сам јунак ставља до знања како му је време за женидбу (СНП II: бр. 32) или мајка тражи „замену“ (СНП II: бр. 56), а понекад дружина подстиче јунака да крене у просидбу (СНП III: бр. 26; СНП VII: бр. 4, 6). Ово доследно одсуство помињања јунакових година уочи женидбе упућује на то да биолошки узраст јунака за епску песму није толико важан колико његова социјална зрелост, коју ће он потврдити женидбом (са значењем јуначког подухвата *per excellence*).

И даље се, у примитивним друштвеним заједницама, за посебан вид провере ритуалне стасалости неофита сматра иницијација путем брака, којом се обезбеђује „пријем у друштво сексуално зрелих особа“ (Ван Генеп 2005: 101). Ритуална матрица одразила се, дакако, и на епску песму, те су искушења која изискује ритуална провера младожење постала окосница појединих сужејних модела.<sup>76</sup> Међутим, приликом транспоновања обредног сужеа из сфере ритуала у свет епске песме дошло је до неких суштинских преосмишљавања.

Најближи обредној семантици, као и подели улога, јесте сужејни модел *невеста преводи младожењу / сватове кроз гору* (у једној варијанти сужејног модела – в.: СНП III: бр. 73; СНП VII: бр. 25), односно *преко воде* (у другом кругу варијаната – в.: СНП VII: бр. 12, 13, СНП III: бр. 35, 38). Обредном инверзијом, у лиминалној фази обреда (током путовања ка новој кући) невеста постаје „поседница посебне моћи“ (Јовановић 1995: 155). Она зато може да изврши оно што не полази за руком никоме из сватовске поворке – проводи сватове кроз гору коју чувају хајдучи или спасава младожењу из набујале реке и безбедно га преноси

---

<sup>74</sup> Лирске пародије и покудне (обредне) песме пренаглашавају младост као ману при склапању брака. Кроз љубавну лирику се, опет, истиче старац као непожељан муж. Непримерено понашање Марковог кума (дужда од Млетака) у епској стилизацији појачава се и физичким атрибутима старости – дугом брадом насупротив голобрадости Марка Краљевића (в. СНП II: бр. 56). Очито, у ширем комплексу традиције постоје и подразумевају се старосне границе повезане са етапама биолошког развоја јединке.

<sup>75</sup> О томе више у: Детелић 1996.

<sup>76</sup> О сужејном моделу *женидба с препрекама* као својеврсном испиту зрелости писао је Александар Лома – в. Лома 2002: 73–102.

до друге обале. Њена медијацијска функција понекад је прикривена, а пасивност осталих сватова рационализована је тиме што неверни побратим (Бишћанин Алија, од Крајине Мујо) брани сватовима да спасу младожењу (в. СНП VII: бр. 12, 13). Но, тежина извршеног подухвата, у коме кризни моменат обреда постаје кризни моменат развоја радње (обрт), ову њену обредну функцију сижејно реактуелизује.

Међутим, бројније су варијанте појединих сижејних модела везаних за свадбу који чувају своју архаичну социјалну и обредну утемељеност, истовремено се разликујући од обреда. Ритуалну пасивност и маргиналност младожење замењује његово искушавање, које се састоји у извршавању тешких задатака (лично, или уз помоћ заточника). Различитост композиције, односно мотивских ланаца, уочио је, међу првима, Максимилијан Браун, издвајајући три основна тематска круга: „отмица (уз сагласност девојке)<sup>77</sup>, крађа девојке (отмица без сагласности)<sup>78</sup> и просидба с препрекама (просац се подвргава разним искушењима)<sup>79</sup>“ (Браун 2004: 157).<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Ову тему гради следећи мотивски ланац: „1. Јунак намерава да се ожени (уз различите мотивације); 2. Јунак остаје при својој одлуци упркос упозорењу; 3. Опрема и путовање; 4. Лукавство (или директан пристанак девојке); 5. Отмица и одбијена потеря; 6. Повратак кући и свадба“ (Браун 2004: 160).

<sup>78</sup> Ова тема (или, можда би прецизније било рећи – варијанта теме), сматра Браун, има исти мотивски ланац као и претходна (Браун 2004: 164).

<sup>79</sup> Коначно, трећу Брауну тему сачињавају две варијантне теме са својим мотивским ланцима. Једну чини следећи ланац мотива: „1. Успешна просидба; 2. Укључење (претња) ривала; 3. Довођење девојке; Борба и победа (одбијени препад ривала); 5. Повратак кући и свадба“ (Браун 2004: 165–166), а репрезентују је песме: Богишић: бр. 26; Пантић 2002: 197–200; СНП II: бр. 29, 56, 87, 92; СНП VI: бр. 24, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40; СНП VII: бр. 14, 19, 20; СНП VIII: бр. 11, СНПр II: бр. 80, 81; СНПр III: бр. 54. Друга, препознатљива по увођењу карактеристичног мотива *препросидба супарника*, има следећу схему: „1. Просидба или веридба; 2. Просидба ривала; 3. Обавештење о томе (већином преко саме девојке); 4. Одлука да се ступи у акцију (често и упркос упозорењу); 5. Борба и победа (већином напад на свадбену поворку); 6. Повратак кући и свадба“ (Браун 2004: 165), која је, у већој мери, карактеристична за песме: СНП II: бр. 94; СНП III: бр. 27, 34; СНП VI: бр. 41, 43; СНП VII: бр. 11, 17, 22, 23, 24, 30 (и варијанте); СНПр II: бр. 66; СНПр III: бр. 7, 36, 66.

<sup>80</sup> Хеда Јасон предлаже далеко комплекснију поделу (под)тема и наративних модела, везану за главну тему **сватовски сукоб**, која, упркос својој исцрпности, и даље, остаје недостатна – нарочито у оним случајевима када су делокруг и номенклатура јунака везивале за себе одређене теме, мотиве и наративне моделе, као што је, нпр., случај с оним сижејима у којима је лик који носи делокруг владара истовремено младожења (в. Богишић: бр. 97 и СНП II: бр. 25; СНП II: бр. 32 и СНПр II: бр. 26; СНП II: бр. 27 и 28; СНП VIII: бр. 72; СНП IX: бр. 13; СНПр II: бр. 26, и сл.):

РАЗДЕО 12: Отпочињање живота у браку: Женидба јунака

Подраздео 12.1 Сукоб између младине и младожењине стране

Скупина 12.1.1 Освајање невесте

Тип 12.1.1.1 Задаци за младожењу

12.1.1.2 Девојчин избор (“svayamvara”)

Исходишта сиженог модела *отмице* везују се за егзогамни тип склапања брака, „када се довођење невесте из туђег рода или племена често изводило отмицом (уз сагласност девојке или против њене воље)“ (Жирмунский 1958: 49 – прево Д. П)<sup>81</sup>. То је, епском стилизацијом, хероизовано у проверу јунаштва младожење, који из непријатељске средине (сам или уз помоћ заменика) успева да доведе<sup>81</sup> невесту – често етнички или детопонимно именовану (лијепу / премудру Латинку, Будимку ђевојку, Туркињу ђевојку). Подвиг је тим већи пошто је, најчешће, реч о сестри или ћерки прослављеног противничког јунака, чиме се сугерише и опасност двобоја с члановима невестине породице, родбином и

- 
- 12.1.1.3 Просац бежи с девојком
  - 12.1.1.4 Девојка бежи са заробљеним јунаком
  - Подраздео 12.1.2 Просац чини насиље над девојком и њеном породицом: отмица и силовање
    - Тип 12.1.2.1 Директна отмица девојке
      - 12.1.2.2 Отмица пастирице
      - 12.1.2.3 Јунак, прерушен у непријатеља, отима од непријатеља девојку
      - 12.1.2.4 Отмичар се прерушава у трговца
      - 12.1.2.5 Јунак приморава девојку на брак прерушен у женско
      - 12.1.2.6 Јунак силује своју будућу невесту
      - 12.1.2.7 Сажалива девојка
      - 12.1.2.8 Млада убија нежељеног младожењу
  - Подраздео 12.2 Сукоби између супарника око младе и мираза
    - Скупина 12.2.1 Сукоби међу сватовима
      - Тип 12.2.1.1 Сватови се сукобљавају око младиног мираза
        - 12.2.1.2 Млада се спасава утапајући младожењу
        - 12.2.1.3 Покушаји завођења младе
        - 12.2.1.4 Младожењини рођаци желе младу
        - 12.2.1.5 Млада заводи човека с којим бежи
    - Скупина 12.2.2 Сукоб између два просца супарника око исте девојке
      - Тип 12.2.2.1 Коњ доноси невесту оном просиоцу кога је и сама желела
        - 12.2.2.2 Хајдук (одбијени просилац) напада сватове
    - Група 12.2.2.Z Сукоб између два просца супарника
    - Скупина 12.2.3 Просци супарници међусобно се боре
      - Група 12.2.3.Z Група просца супарника међусобно се бори
    - Скупина 12.2.4 Трећа страна напада сватове
      - Тип 12.2.4.1 Напад: сватови поражавају нападаче
        - 12.2.4.2 Напад: Нападаци поражавају сватовску поворку
        - 12.2.4.3 Прерушена млада обмањује нападаче
        - 12.2.4.4 Трећа страна напада завађене због младе
  - Додатак скупини 12.2.4
    - Скупина 12.2.5 Не-људске снаге нападају сватове
      - Тип 12.2.5.1 Демонска бића / чаробне снаге нападају сватове
        - 12.2.5.2 Демонизоване силе природе нападају сватове
  - Подраздео 12.3 Сукоб између две младе-супарнице
    - Тип 12.3.0.1 Мати и ћерка се надмећу око истог младожење
      - 12.3.0.2 Верени јунак бива примамљен од стране породице друге младе

(в. Jason, Σποποιία, ркп.: vol. II, Division F. 4, Chapter 32 – прево Д. П.)

<sup>81</sup> Етимологија „глаголског корена \**wedh-* 'водити', посебно 'водити жену у свој дом“ (Бенвенист 2002: 157) присутна је и у енглеској речи за венчање – wedding.

саплеменицима. С обзиром на то да је отмица девојке за време бележења ових песама била и елемент друштвене реалности (Ђорђевић 1 1984: 182-191), не изненађује бројност обрада (ЕР: бр. 149; СНП III: бр. 6, 23, 24, 26; СНП VII: бр. 2 и варијанте, 3, 9, 26; СНПр II: бр. 10; СНПр III: бр. 34, 39, 49, 61), укључујући и и њене варијанте – отмицу уз сагласност девојке (в. СНП III: бр. 22; СНП VII: бр. 1, 2 и варијанте, 3 и варијанте, 4, 5, 6, 8, 21 и варијанте; СНПр III: бр. 37) – тзв. *уговорену отмицу*, као и *одбегаванье* (уп. СНП III: бр. 27) и *привидну отмицу* (в. Ђорђевић 1 1984: 191–196).<sup>82</sup>

Тема отмице понекад се преплиће с мотивом *дворбе* девојчиног оца или брата. Овај реликт старе обичајне праксе се, од некадашњег (првотног) значења служења за девојку (Исто: 179–180),<sup>83</sup> у песмама забележеним током XIX века и касније, рационализује као својеврсно лукавство коме момак прибегава да би, у правом тренутку, отео девојку (в. СНП II: бр. 96; СНП III: бр. 22, СНПр II: бр. 81; СНПр III: бр. 67).

Женидба јунака успешно се повезује са различитим интернационалним мотивима, варијантама песама, или чак и читавим сижеима и сижејним моделима, попут: *инцеста* (в. СНП II: бр. 15, 28; СНП VI: бр. 5; СНПр II: бр. 19), *делије девојке* (Богишић: бр. 96; СНП III: бр. 72; СНП VI: бр. 49), *скућене невесте* (СНП VI: бр. 42), *ослобађања сужња из тамнице* (Богишић: бр. 18; СНП II: бр. 95; СНП VI: бр. 70, 78, 79; СНПр III: бр. 8, 22),<sup>84</sup> *невестиног избора младожење* (СНП II: бр. 40; СНП III: бр. 71, 72; СНП VII: бр. 21, 24), *трке* (СНП VII: бр. 15, 16; СНПр III: бр. 50, 51) или *двобоја* за девојку (СНП III: бр. 54, 55; СНП VII: бр. 7, 18). Тако су обликовани нови и разноврсни сижејни модели, или је изведена интеграција у

---

<sup>82</sup> Вук, у Предговору прве књиге *Српских народних пјесама* говори да „оваке пјесме пјевају и Срби Турског закона по Босни, само што они онајвише пјевају, да су њиови надјачавали и ришћанске жене и ђевојке робили и претамљивали“ (СНП I: 569), што сведочи како о присуству овог сижејног модела у зони муслиманске епике, тако и о реално постојећем друштвеноисторијском контексту, који доприноси карактеризацији лика у овим и сродним моделима.

<sup>83</sup> *Ја не служим, господине Јанко, / ја не служим што ја немам блага. / Имам блага већег нег'у тебе, / имам коња бољих него твоји, имам дворе љепше него твоји, / има слуга веће нег' у тебе, / веће служим тебе зарад Јане, / ради Јане, л'јене сестре твоје* (ЕР: бр. 50). Уп. и Милутиновић 1990: бр. 95.

<sup>84</sup> Само наизглед сличан овом сижеу је сижејни модел *испрошена невеста ослобађа сужња / сужње из младожењине тамнице* тако што одбија да сјаше пред новим домом, све док јој не удовоље и ослободе утамничене, демонстрирајући, на тај начин, своју ритуалну моћ – в. СНП II: бр. 88; СНП VI: бр. 44.

постојеће, попут *женидбе с препрекама*, који се уједно одликује највећом привлачном моћи.<sup>85</sup>

*Женидба / просидба с препрекама* један је од најраспрострањенијих сижејних модела,<sup>86</sup> а уједно је највише сачувао везу с обредним контекстом: „Варијанте где се сватовима уместо правог змаја супротставља маска или лутка најнепосредније се наслањају на сам свадбени обред, у којем налазимо пандан за готово све задатке из песама о ‘женидби с препрекама’: стрељање јабуке (тикве, врга, чаше), препознавање невесте и ‘лажну невесту’, витешке игре (рвање, тркање), па и неке елементе за које се мотив којим се овде бавимо могао узети: прерушавање сватова у животиње, нарочито медведе, њихову међусобну борбу, пресретање сватова у путу од стране људи маскираних у ‘Арапе’ или ‘вукове’.“ (Лома 2002: 78). Општи сиже ових песама је да млади јунак (варијантно – отац), *надалеко* испроси девојку – обично припадницу другог етноса. Међусобна размена дарова пролази без изгрета, као и седмодневна гозба која следи после тога (*нију вино за неђељу дана* – СНП VI: бр. 35).<sup>87</sup> Међутим, пре него што изведу младу, младожења (односно, његови сватови) мора(ју) проћи тест провере и извршити задатке од којих зависи успех читавог подухвата. Врста задатака варира, а најчешће је реч о томе да се мора наћи неко с његове стране: *Који 'но ће прискочит девет коња великијех, / Десетому коњицу у сед'оце ухватит' се, неко Ки ће устр'јелит јабуку врх Крушева св'јетла града*, односно неко ко би међу *дванаес младијех дјевојака [...]* *Исте слике и прилике у једнаку танку руху* (Богишић: бр. 26) препознао верену девојку. Број задатака такође варира, у зависности од даровитости певача, контекста извођења, краја у коме је запис настао, обичаја тога краја и сл. Најразвијенији тип провере у песми састоји се од једанаест задатака, односно проверавања: од знања језика – грчког и „латинског“, мудрости,

---

<sup>85</sup> О томе више: НК 1984: s. v. **Јуначка женидба**; Детелић 1996; Самарџија 2008: 132–138; Петковић 2008.

<sup>86</sup> Овај сижејни модел препознаје се по својој устаљеној композиционој схеми: „1. просидба и прстеновање; 2. услови које поставља тазбина с прикривеном подвалом; 3. откривање подвале и прекршај постављених услова; 4. сватовски поход уз савладавање препрека или решавање постављених задатака; 5. срећан исход“ (НК 1984: s. v. **Јуначка женидба**).

<sup>87</sup> Седмодневно трајање гозбе, сем што говори о материјалној моћи и богатству младине породице, могуће је да је условљено и традицијом – чекањем најпогоднијег тренутка за склапање брака – недеље пре подне, кад је дан „у напред“.



беседништва, умења „напијања здравице“, те познавања обичаја, преко провере физичке снаге, скока у даљ, издржљивости у испијању вина, ратничких вештина (на мегдану), све до демонстрације материјалне моћи младожењиних званица (в. СНП VII: бр. 20). Тек после тога слободно им је да воде девојку. Но, ни тада није све готово, све док млада не доспе у младожењин дом – ритуалне препреке на путу персонификоване су у лику (демонског) отмичара невесте – најчешће (троглавог) Арапина (СНП VI: бр. 34, 36, 37, 40 и др.).<sup>88</sup> Његовим савладавањем, чином венчања, а понекад и надилажењем опасности од прве брачне ноћи,<sup>89</sup> те успостављањем везе између две породице доласком похођана и узвраћањем посете,<sup>90</sup> јунак дефинитивно напушта лимиални статус младожење.

Као посебна варијанта овог сужејног модела може се посматрати *женидба јунака противниковом женом*, заснована на архаичној форми задобијања владарског положаја борбом и победом над старим владаром. Традиционалне заједнице верују да виталитет њиховог владара (светог краља) најдиректније одражава моћ и просперитет заједнице. Зато је у интересу друштва да владарско достојанство, као и жену и материјална добра добије најјачи, највештији и најмоћнији ратник (в. Фрејзер 1992: 206–207, 340–357). Било да је реч само о покушају женидбе (в. Богишић: бр. 97; СНП II: бр. 25; 31, 44, 62, 82 и др.) или о *женидби противниковом женом* (уп. ЕР: бр. 59, СНП VI: бр. 69 и варијанте, СНП III: бр. 54, СНП VII: бр. 7, 22 и варијанте), неретко комбинованој с мотивом отмице (ЕР: бр. 149; СНП VIII: бр. 5; СНПр II: бр. 10), све ове песме карактерише демонстрација јунакове супериорности над непријатељским јунаком, заснована на древном, заборављеном значењу овог чина, а можда, делом, и на реалним друштвеним приликама (в. Ђорђевић 1 1984: 190–191).

Међутим, јунак може остати и вечити нежења. До тога најчешће долази као последица „заглављивања“ у лимиалном времену / статусу – хајдук миран

---

<sup>88</sup> О лику црног Арапина као отмичара невесте у овом тематском кругу в. Лома 2002: 73–86.

<sup>89</sup> Уколико није сужејно релевантан, песма не развија овај мотив. На његово архаично порекло скренуо је пажњу Проп (в. Ргор 1990: 492–500), а његов далеки рационализован реликт огледа се у песми о покушају Хајкуне Ђевојке да прве брачне ноћи убије свог младожењу, после чега невесту погубе – СНП VI: бр. 47.

<sup>90</sup> Песма је и у овом сегменту обредног сценарија препознала наративни потенцијал – кризна ситуација доласка похођана у песми с тематиком крвне освете добија крвави епилог – приспеле похођане младожења, из освете, побије – в. СНП VIII: бр. 2.

породични живот подређује узбуђењима и љубавним авантурама које му хајдучки живот пружа (СНП VII: бр. 54). У другом тематском кругу (о трагичним женидбама) до свадбе не долази будући да је расплет, најчешће, кобан по младенце, односно учеснике сватовског обреда (СНП VII: бр. 27, 36 и варијанте), а читава песма усклађује се са жанровским нормама баладе (уп. ЕР: бр. 65; СНП II: бр. 7; СНП III: бр. 74, 75, 78). Време ритуала заробљава лик унутар хронотопа вечне лиминалности – без могућности напретка и даљег развијања епске биографије, односно продужетка линије личног времена лика. Стога, када хајдук у песми одбија да промени свој социјални статус, тај његов избор се хероизује, или постаје подлога песама „на међи“ (балада и и романси):

*Чету води по гори зеленој,  
Чету води на Сењу доводи,  
Па он љуби по Сењу девојке,  
Ил' девојке ил' невесте младе,  
Да се пева и приповиједа.* (СНП VII: бр. 54).

#### 1.4. Зрело доба и позне године јунаковог живота

Главни лик, када једном задобије *статус јунака*, остатак живота проводи у његовом бесконачном потврђивању и доказивању своје репутације. Свака нова пустоловина само је још једна прилика за то, још једна могућност да се докаже. Он тиме, дакле, постаје заступник „јуначког погледа на свет“ (Браун 2004: 9), који, у битноме, дефинишу *борбени став према свету и животу*, перманентно *самопотврђивање*, као и *јуначки понос и част* (као „обавезујућа свест о сопственом јунаштву“, односно свест о сопственој вредности, угледу и слави – Исто: 10).

Будући да елементи епског погледа на свет представљају етичке, односно социјалне категорије, биолошка старост његових носилаца нема неког већег значаја – епски јунак остаје јунак докле год је у могућности да брани свој јуначки статус, те овај сегмент његове епске биографије најчешће представља целину за себе. Стога, могло би се, уопштено посматрано, рећи да он постаје „*lik koji se nikad ne razvija i ne stari*“, и непрестано „*ide iz jedne pustolovine u drugu*“ (Frye 1979: 212),

при чему драматичност саме радње истиче природа опеваног двобоја, који, неретко, постаје „борба на живот и смрт“ (Frye, нав. дело: 213).

Све ово резултирало је, стога, „високим степеном типизираности“ (Самарџија 2007: 115) ових ликова, насупрот чега стоје „поступци њихове индивидуализације“ (Исто: 119).

#### 1.4.1. *Доба физичке зрелости*

Старосна доб *одраслог ратника*, уколико није другачије назначено, представља његов подразумевани узраст. Према томе, централни сегменат јунакове епске биографије затиче јунака у одговарајућем узрасту за борбу (в. Jason, Спопоја, ркп: Ch. 3.3.5), који се, угрубо, може „окончати“ стасавањем јунакових синова за оружје/ женидбу. Први сукоб (уколико није актуализован песмом), као и године старости (ако нису истакнуте), остају на периферији епске биографије, када је реч о развијеним биографијама. Иначе, у мање развијеним биографијама, или када се лик посматра на равни дате варијанте, најчешће је овај узраст јунака и једини – јунак не стари.

То би се, како сматра Некљудов, могло објаснити тиме што, у краћим епским формама попут епске песме, најчешће једно- или двоепизодичним, јунак, „оставаясь по сути дела на одной и той же точке своего биографического времени, он на протяжении сюжета обычно не успеваёт измениться в возрасте и именно в связи с этим оказывается как бы лишённым возраста или наделённым *постоянной возрастной характеристикой*“ (Некљудов 1973: 156 – истакао Д. П.).

Упркос томе, извесни поступци индивидуализације лика, попут његовог имена, физичког изгледа, атрибуције, целокупног потрета, просторно-временске локализације или социјалне функције и друштвене улоге унутар које се лик јавља могли би да допринесу извесној конкретизацији утисака у вези са старосном доби лика. Остављајући по страни, овом приликом, нека експлицитна маркирања старосне доби јунака, атрибуирањем: *дијете* Грујица, *Секул младо дијете*, или номенклатуром лика: *Старина* Новак, *Стари* Вујадин биће показано како песма у свести примаоца ствара схематизоване аспекте лика одраслог јунака.

Најпре, *физички изглед* најдиректније указује на то. Дат најчешће у виду формулативног поредбеног низа, јунаков опис постаје дистинктиван тек при компарацији с млађим, односно старијим јунаком:<sup>91</sup>

*Један сиде браде до појаса,  
Други црна брка до рамена,<sup>92</sup>  
Трећи младо момче голобрадо.*

(в. Богишић: бр. 88 – подвукао Д. П.).

Маркантност и мужевност у опису понекад се развија до хипертрофираних размера, с потоњом етимологизацијом јунаковог имена на основу изгледа:

*Три аршина боја јуначкога  
Од рамена до рамена,  
Очи големе, ни у каква вола нису,  
Међ' плећи свез'о је брце  
И пали су брци по столици,  
Страшно гледа канда муња сева  
И зато га зове Стефан Страоглеђа;*

(СНПр II: бр. 30).

Исти поступци стилизације важе и за епске јунаке *новијих времена*, само што се уносе животне реалије, у духу историјског контекста биографије прототипа:

*И угледа голема јунака  
Бе уз јелу плећи прислонио  
А уз рамо држи џефердана,  
За пасу му двије пушке мале,  
Двије пушке у срму сковане,  
А на плећи зелена долама,  
на доламу токе позлаћене,  
А уз рамо држи џефердана;  
Пали су му брци низ рамена  
Ка' соколу крила низ кољена;  
Диван ли је, змија га ујела!*

(СНП VIII: бр. 9 – подвукао Д. П.).

Осим црних / дугих бркова у опису, који постају формулативни део портрета одраслог јунака, *просторно-временска локализација јунакове биографије* такође може да назначи јунакову старосну доб. При томе, „највећи степен

<sup>91</sup> Овај опис актуелизује се обично кроз питање представника непријатељске стране *Који оно добар јунак бјеше*[...], које води потоњој идентификацији, као и самоидентификацији јунака у сичеу о три добра јунака – в. Сувајчић 2005: 56–91.

<sup>92</sup> Певач потом открива да је јунак црних бркова до рамена – Секула, као и у још једном старијем запису са мотивом *три добра јунака* – в. Богишић: бр. 46. Потоње померање овог јунака на место младог јунака можда је резултат авункулног повезивања Секуле са Јанком Сибињанином као ујаком, при чему је ујак преузео улогу зрелог јунака.

подударности између стварних збивања и епске варијанте [...] уочава се међу песмама ‘новијих’ времена“ (Самарџија 2008: 29), будући да су, неретко, певачи лично познавали учеснике борби. Стога су Карађорђе и његове војводе у песмама обично приказани као одрасли људи, домаћини, главе породица и сл. С повећањем временске дистанце смањује се и степен поузданости.

Али, упркос томе, историјски догађаји, па чак и они који припадају даљој прошлости, могу деловати фиксаторски, односно спречити неконтролисану експанзију јунакове епске биографије. Песме о Момчиловој смрти (Богишић: бр. 97; СНП II: бр. 25; Милутиновић 1990: бр. 147), примера ради, „памте“ јунакову погибију у боју подно Перитеориона, 1345 (в. Делић 2006: 91–102). Све три варијанте јунака приказују у напону снаге, а он страда услед неверства љубе, која, премамљена лагоднијим животом, издаје свог *муџа*. Догађај не допушта да јунак остари, односно да се његова епска биографија надогради ка позним годинама.

Породични и родбински односи такође могу упутити на јунакову старосну доб, нарочито када се он појављује као *отац* (ЕР: бр. 75, 117, 123; Богишић: бр. 30, 39; СНП II: бр. 55, 56; СНП VII: бр. 41; СНП VII: бр. 12 и 13 и варијанте; СНП VIII: бр. 10; СНП IIр: бр. 67, 74; СНП IIр III: бр. 4, 5, 6, 35, 38),<sup>93</sup> *стриц* (СНП III: бр. 2, 3, 4; СНП VII: бр. 33, 35, 36; СНП VIII: бр. 25; СНП IIр III: бр. 13), или *ујак* (Пантић: 256; Богишић: бр. 9, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 88; ЕР: 157; СНП II: бр. 85, 86; СНП III: бр. 69; СНП VI: бр. 31, 35; СНП VII: бр. 5, 8; СНП IIр: бр. 39, 50, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74; СНП IIр III: бр. 37, 40) младог јунака.

Уз то, и одређени друштвени положај јунака, тј. место на социјалној хијерархијској лествици, посредно, одражава *социјалну зрелост лика*, пошавши од породице као најуже друштвене јединице, све до ширих социјалних оквира. Тако, поједине песме приказују одређене ликове у улози *домаћина* и *главе породице* (Богишић: бр. 39; СНП II: бр. 22, 72; СНП IIр III: бр. 35, 38; СНП IIр IV: бр. 16), *муџа* (Богишић: бр. 39, 52, 55, ЕР: бр. 71, 75, 78, 117, 139, 141, 151; СНП II: бр. 25, 26; СНП III: бр. 7, 20; СНП IV: бр. 4, 56; СНП IIр II: бр. 53, 54; СНП IIр III: бр. 4, 5, 6;

---

<sup>93</sup> Патрилинеарно повезивање Грујице и Новака обично је и додатно маркирано Новаковом (митологизованом) старошћу – в. Богишић: бр. 39; ЕР: бр. 66; СНП III: бр. 2, 4, 5; СНП VI: бр. 35; СНП VII: бр. 33, 35, 36; СНП IIр: бр. 1, 2.

СНПр IV: бр. 14, 15, 16), односно свештеника,<sup>94</sup> владике,<sup>95</sup> владара (цара, султана, краља, деспота, бана и сл), те низа војних титула (старешине, војводе, капетана, харамбаше, (х)ерцега, сердара, везира, бега, паше) и сл.

Стилизована слика сјаја, богатства, имућности и благостања епског јунака, поред тога што мотивише потоња дешавања, говори и о његовој индивидуалној остварености:

*„Чуј ме, Иво, сењски капетане,  
Ја сам чуо ђе причају људи  
Да си ваљан јунак на крајину,  
А и мене овамо не куде;  
Јошт ме почуј, Иво капетане,  
Ја сам чуо, казали су мене  
Да ти имаш пребијелу кулу,  
Три тавана, тридесет прозора,  
А под кулом четири тамнице,  
У њих раниш робје свакојако;  
Јошт причају, сењски капетане,  
Да ти имаш агазију вранца,  
Да га таквог у Турчина нема,  
У Турчина ни у каурина;  
Јошт ме зачуј, Иво капетане,  
Ја сам чуо, казевали су ми  
Да ти имаш Антонију сина  
И да неће тебе покорити  
Ни јунаштвом ни љепотом твојом –  
Све ти, синко, дуговјетно било,  
Кад ти баста и Бог ти га дава!“* (СНПр III: бр.35).

#### 1.4.2.1. Остарели јунак

Од тренутка дозревања јунаковог сина за женидбу (в. Jason, Спопоџа, ркп: Ch. 3.3.5), односно до коња и оружја, јунаковим предавањем свог јуначког статуса (симболички представљеног његовим атрибутима) сину, јунак објављује синовљеву иницијацију, истовремено се сам повлачећи из епског света.<sup>96</sup> То уступање знакова свога статуса (баш као и потпуно повлачење из епског света, двобоја и пустоловина), као што је приметио Бошко Сувајџић, „представља, у суштини,

<sup>94</sup> Понекад се експлицира и свештенички чин – протопоп(а) – в. ЕР: бр. 59.

<sup>95</sup> В. СНП VIII: бр. 44, 46, 47, 50.

<sup>96</sup> Старост се, том приликом, најчешће наводи као разлог повлачења из бојева: *Ја сам јунак врло остарио / И јуначки мејдан оставио, / Ја не могу мејдан дијелити.* (СНП II: бр. 55).

ритуалан процес јунаковог епског умирања, које ће се окончати онога часа када јунак буде обезоружан и епски незаштићен, у стању истоветном ономе пре његове епске иницијације“ (Сувајџић 2005: 173). Стога, појављивање старог јунака у оквиру делокруга *главног јунака* у епском кодирању означава својеврсни искорак из традиционалне норме.

Када му припадне нека од споредних улога, старац постаје један од незаобилазних ликова различитих епских каталога. Поименце, с високом фреквентношћу, помињу се ликови који, у песми, као да су „рођени стари“<sup>97</sup>: **Југ Богдан** (СНП II: бр. 32, 35, 36, 44, 45, 46, 48, 49, 50; СНП III: бр. 10; СНПр II: бр. 26, 30, 32), **деспот Ђурађ Бранковић** (Богишић: бр. 9, 10, 26; СНП II: бр. 80, СНП III: бр. 10, СНПр II: бр. 65), **Новак** (Богишић: бр. 106; ЕР: бр. 66, 67, 150; СНП III: бр. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 10; СНП VI: бр. 39; СНП VII: бр. 33 и варијанте, 35, 36; СНПр III: бр. 1, 2), **Јован Шандић** (СНП III: бр. 47; СНПр III: бр. 63), **Вујадин** (СНП III: бр. 50), **Ђурађ Сенковић** (СНП III: бр. 56), **руски краљ Александар** (СНП VII: бр. 19), и др. На противничкој страни налазе се: **Ђејван / Ђеиван / Ђевај-ага / Ђејфан-ага** и сл. (СНП III: бр. 26, 37, 40; СНП VI: бр. 49, 55, 56; СНП VII: бр. 3 и варијанте, 9; СНПр III: бр. 16, 47, 48, 54, 62), **Кариман** (СНП III: бр. 37; СНП VI: бр. 49), **будалина / Орашина Тале** (СНП VII: бр. 2; СНПр III: бр. 35, 39) и др.

Биолошка старост ових ликова, како је назначено у песми, може драстично да варира – од нешто више од шездесет година, колико има тешко покретни (х)оца Новљанин (СНПр III: бр. 73), преко *сто двадесет година* руског краља Александра (СНП VII: бр. 19), *сто тридесет* старог Ђеванаге (СНПр III: бр. 48), тј. *сто шездесет лета* војводе Миклена (СНПр II: бр. 29), све до разуђене биографије Марка Краљевића од чак *триста година* (СНП II: бр. 74), односно *триста и три лета*, колико има Кузун Јања (СНП III: бр. 10).<sup>98</sup> Године старости обично нису прецизиране, а информација о старости лика даје се посредством описа, при чему је седа брада (понекад – и крезубост) део формулативног описа епског јунака:

*Отуд дође старац Ђефан-ага  
На његова коња големога,*

<sup>97</sup> В. Петковић 2010: 65.

<sup>98</sup> Постоји, додуше, један још старији епски јунак – извесни Настрадаин у песми из Милутиновићеве збирке има четиристо шездесет година (в. Милутиновић 1990: бр. 55). Међутим, с обзиром на то да је та песма „сочиненије младога владике црногорског“ (Исто: 220), она није узета у обзир.

*Пала му је на облукџ брада,  
Вјетар пуха те му шогџ лула,  
У главу му зуба ђавољега.*

(СНПр III: бр. 47).

Дуга седа брада, такође, доминира и у опису једног од три добра јунака:<sup>99</sup> *Сиде браде до појаса Краљевићу витез Марко*<sup>100</sup> (Богишић: бр. 46).<sup>101</sup>

Такав опис одговара архетипској слици *мудраца*, што је, једним делом, утицало на дистрибуцију старог јунака унутар базичног делокруга „**саветодавца, мудраца, искусног јунака**“ (Петковић 2010: 74). Уз то, различита културна наслојавања довела су до тога да, „израстао на митолошком супстрату – дуговечни старац, предак, сведок неколико генерација, сажима колективно искуство, поседује надзнање, те постаје готово видовит, представник оностраног [...], премештајући се на подручје ванвремености, вечности и бесмртности“ (Исто).

Један од најстаријих примера тог типа јунака у индоевропској културној зони представља Кришна Дваипајана Вјаса – митски предак учесника у бици на Курукшетри и њихов савременик, а истовремено и, по предању, први казивач свете повести Бхарата (в. Mahabharata 2005: 15). Спајајући ванвремено знање и искуство мноштва генерација с традиционалним ликом мудраца, учитеља и певача, Вјаса представља персонализовану тенденцију објашњавања прошлих збивања враћањем на њихове почетке.

Типолошке сродности с овим ликом у српској усменој епизи испољављају: **Југ Богдан** (СНП II: бр. 32), **старац Фочо** (СНП IV: бр. 24), **стари Кариман** (СНП III: бр. 37; СНП VI: бр. 49), **стари дервиш** – затвореник, а потом пријатељ и сапатник Бановић Страхине (СНП II: бр. 44), као и **стари Ће(ј)ванага** (СНПр III: бр. 48). Они су глас искуства – зналци и врсни познаваоци песме, тумачи снова (СНП VIII: бр. 36), традиције и (неписане) историје, коју, у морализаторском виду, посредују и предочавају млађим генерацијама.<sup>102</sup>

<sup>99</sup> Уп. и Богишић: бр. 88.

<sup>100</sup> Поред ове песме, Марко Краљевић као остарели јунак приказан је и у: СНП II: бр. 74; СНП VI: бр. 31 (*једна* ђедетина) и 37; СНП VII: бр. 26.

<sup>101</sup> В. и песме у којима фигурирају четири јунака различите старосне доби: СНП III: бр. 47; СНПр III: бр. 63.

<sup>102</sup> Стога, велики *ауторитет старца* као Потебњина „културнотворна категорија“ (Петковић 2006: 91) упућује на то да се, у традиционалној култури, на старо посматра као на апсолутно позитивно – „највиша вредносна тачка гледишта припада старијима и старцима, па се чак и за песму каже да је



Њихово знање разбија оквире конвенционалног и сеже у будућност – јер, онај који је у стању да схвати прошлост, може сазнати и будућност: **Југ Богдан** тако види судбину царства и *зна* да Лазарева просидба Милице није пука дрскост (како то изгледа синовима), већ судбинска предодређеност, као што је писано у „књигама старославним“ (СНП II: бр. 32), односно „књизи разборничкој“ (СНПр II: бр. 26), које проричу будућност и судбину појединца (шта је коме од Бога суђено, све до судњег дана), али и читавог света (в. СНП II: бр. 32).

Културолошки сличан концепт мудрости, само на противничкој страни, заступа *старац Фочо од стотине љета* (СНП IV: бр. 24), који тумачи небеске прилике (знамења), учествује у колективном гатању водом, чита и књиге инди(је)ле и преноси знање минулих генерација. Но, у трагичној заблуделости, њега нико не слуша, па чак ни син, те он остаје само усамљени глас који упозорава на наступајућу пропаст. Чињеница да се, на почетку дешавања, старац Фочо налази у зачељу трпезе, сведочи о ресемантизацији етичког система вредности, при чему син не поштује оца, одбацује његов савет и јавно му противуречи (Уп. Исто). Реч старих више нема своју тежину, што се, у традиционалном систему вредности схвата као један од тежих грехова (в. СНП II: бр. 2), а санкционише се смрћу прекршилаца. Такво деградирање, истакнуто неприхватањем суда старог мудраца, или одсуством остарелих родитеља из славске трпезе (СНП II: бр. 60), указује на индивидуализацију у поступку (негативне) карактеризације епског лика, засновану на мотиву сукоба генерација. Истовремено, епски поглед на свет склон је томе да девалвацију етичких вредности у погледу односа према старима превасходно налази на противничкој страни,<sup>103</sup> при чему она постаје један од мотивационих фактора *њиховог* пораза.<sup>104</sup>

---

добра ако је од 'наших старијих'. Књиге, то јест правила понашања, не називају се случајно тако често *староставним*: живот се уређује из прошлости и старине“ (Исто: 92).

<sup>103</sup> Марков побратим, Костадин, који не поштује старе господаре нити родитеље и не дели милостињу, и поред хришћанског имена и тога што слави *крсно име*, титулиран је *турском* сталешком титулом *бега* (СНП II: бр. 60).

<sup>104</sup> Када се представља огрешење о *своје*, углавном је реч о угрожавању хијерархијског односа владар – поданик: Мрњавчевићи устају против Уроша (СНП II: бр. 34), Југовићи против српског цар-Стјепана (СНП II: бр. 32), а Вук Бранковић издаје Лазара (Богишић: бр. 1; Петровић 2001, бр. 4, 10; СНП II: бр. 45, 46, 49 и др.). Како „кршење кодекса понашања обележава крах једне епохе“, ни „свеопште расуло не може остати некажњено“ – „збир великашких преступа одразиће се на општем

Генерацисјска тензија очитује се и у томе што „тачка гледишта саображена јунаку ратнику младићке или зреле доби измешта старце на подручје деградираних, комично осветљених ликова“ (Петковић 2010: 77). Старачку опрезност пре упуштања у ризичну акцију млади редовно проглашавају за кукавичлук (СНП VI: бр. 55, 66; СНП VII: бр. 3; СНПр III: бр. 48), при чему стари јунак, глас искуства и једини који је био свестан опасности, често страда, и то зато што су се млади саборци оглушили о његово упозорење.

Пошто епске старце, махом, карактерише пасивност, недостатак енергије,<sup>105</sup> они се, као што се и може претпоставити, често налазе унутар статично обележених делокруга: *саветника* и *гласника*, те *владара*, као и у оквирима делокруга *жртве*,<sup>106</sup> уз могуће удвајање и прожимање делокруга, или остваривање лика унутар разноликих секундарних делокруга.<sup>107</sup> Нова ресемантизација остварује се тиме што ови ликови, уколико припадају непријатељским редовима, аутоматски добијају негативни предзнак, те њихова мудрост, из перспективе хришћанских ратника више наликује на лукавство и препреденост времешних муслиманских нејунака. Неретко, овим особинама придружене су и друге негативне карактерне црте: властољубивост, грамзивост, подмитљивост,<sup>108</sup> похота и т. сл.

На султанову понуду да ће дати Стамбол у управу и чин „мохур саибије“ ономе ко савлада и освоји Црну Гору, јавља се само **Ђино паша стари**, тражећи: царски барјак, јаку војску – 12 000 бираних ратника, одлучног и енергичног *Фериз-пашу млада* као заповедника, као и сву потребну логику (СНП IX: бр. 15). Међутим, не успева у свом науму. Слично томе, **стари бегови**, револтирани тиме што више година нису добили харач, пишу султану, тражећи војску за својеврсну казнену мисију, која би рају вратила у покорност турској власти (в. СНП IX: бр.

---

плану пропасти царства српскога, као и у амбивалентној карактеризацији појединих ликова“ (Самарџија 2008: 275).

<sup>105</sup> Као што Сувајџић уочава – млади јунак представља „квинтесенцију епске енергије“ (Сувајџић 2010: 29). Аналогно томе, по моделу бинарних опозиција – на супротном полу налазио би се старац. Али, ово важи само уколико он није главни јунак, односно и даље активни ратник (споредни лик).

<sup>106</sup> В. Самарџија 2008: 183, 242.

<sup>107</sup> „Лик старца, најбоље се, ипак, уклапа у делокруге владара, жртава и везних ликова саветодаваца и духовника, јер се ту остварује архетипска синонимија старост = немоћ и старост = мудрост, искуство.“ (Петковић 2010: 66).

<sup>108</sup> Колективни лик старца – *четири стара патријара* (СНП II: 19) добија првенствено негативну обојеност, када они „постављени за раскошни, пуни сто владара, обасути почастима, неправедно суде (Петковић 2010: 77), а чувари етичких норми постају *млади* ђакон, односно *ђаче* самоуче.

26). **Тридест ага бијелије брада**, потплативши од Риђана Ђура, покушавају да, на превару, погубе „два ускока млада“, но без успеха. У другој песми, **стари Мемед ага** иницира радњу – пише писмо султану, тражећи војну помоћ како би ликвидирао хајдука, **старога Мијата**, тако што га домами на кумство и, уз помоћ неверног кума, убије из заседе (СНП VII: бр. 38). Слично томе, у функцији пошиљаоца, јавља се и **Ћевајн ага** (СНП VII: бр. 9).

Старци из табора противника се, врло често, појављују и у улози *оца отете девојке*, у сижејном моделу *женидбе јунака отмицом*. Најчешће, то је стари **Ћејван ага** (СНП III: бр. 26; СНП VII: бр. 3 и варијанте; СНПр III: бр. 54),<sup>109</sup> односно, у варијанти, старац Брадарага (СНПр III: бр. 37) који се, после неуспеха потере, спасава бегом. Поред ове улоге, Ћејван се, такође, јавља и у некој од ритуалних улога у сватовима – као стари сват (СНПр III: бр. 62)<sup>110</sup>, просац младе невесте (СНПр III: бр. 16),<sup>111</sup> или као један од противничких ратника, у каталогу војника (в. СНП VI: бр. 49).

Његово сигнификатно позиционирање – у близини девојака (СНП VII: бр. 3 и варијанте) и наглашени сексуални апетити, неприлични његовим годинама (*Бијела му и глава и брада, / И он носи пред собом девојку / Драга му је, обзире се на њу, / Те је љуби, жуберује с њоме [...] – СНП VI: бр. 56*), упућују на могуће везивање архаичних сурвивала паганског култа плодности за овај епски лик. Уз то, сам његов изглед адекватнији је опису обредног коледарског лика *деде*, неголи опису епског јунака:

*Сиједа му и глава и брада,  
У главу му зуба ђавољега,  
Но му вихар из шкрбина пува,  
По коњу му међедину љуља,  
Од оружја нигда ништа нема  
Но о пасу сабљетину вуче,*

<sup>109</sup> У једној варијанти, стари Ћејван, престар за војевање, отац је делије девојке, која га у ратовању одмењује (СНП III: бр. 40).

<sup>110</sup> Аналогно томе, на страни хришћанских ратника, као стари сват, појављује се Старина Новак (СНП VI: бр. 39).

<sup>111</sup> И други примери потврђују да старац у улози неадекватног просиоца постаје типски лик (в. СНП VII: бр. 24; СНПр IV: бр. 25). Стари Вајнемејнен проси невесту – кћи Севера – из *Похјоле вечно мрачне, из сумрачне Сариоле*, али бива одбијен (в. Калевала 1980: 144–154); Молијеров Харпагон настоји да ожени младу Маријану, но без успеха, што су само неке од најпознатијих хипостаза овог лика.

*А на рамо џиду убојиту,  
По ње му је опишено вуком,  
А од по ње крвљу залишено,  
Наврх ње је од међеда глава,  
Мртва лаје баи ка да је жива [...]*

(СНП VI: бр. 49).

Карневализацији овог лика, поред териоморфне маске, нарочито доприноси опис старчевог копља, *црвене боје* и *описаног кожом*. Такво копље јавља се као неизоставни обредни реквизит коледарске (џамаларске) поворке и носи фалусну симболику (в. Зечевић 2008: 97–98). Будући да појављивање овог стогодишњака на епској позорници прати чуђење, изазвано његовим поновним активирањем,<sup>112</sup> он, по свему судећи, уједно реактуелизује и митологему о поновном враћању (упокојеног / симболички мртвог) јунака. Следствено томе, а узимајући и претходно речено у обзир, стари Ћејван ага израста у комплексан лик, који спаја архаичне реликте различитог порекла, посредоване епским погледом на свет и начелима епске стилизације.

За разлику од старца из непријатељских редова, времешни споредни ликови на *нашој* страни углавном се појављују унутар секундарног делокруга *оца младог јунака*.<sup>113</sup> У складу с патријархалним системом вредности, с једне стране, мушко потомство је, по правилу, прижељкивано – оно ће наставити породичну лозу, а најчешће, и очево занимање. Штавише, породично богатство и благостање неретко је самеравано на основу броја синова – што је више мушке деце, тиме је и слика породице ближа идеалној. Уз то, с друге стране, одређени реликти митске прошлости оставили су трага и у свету песме, те је старац, окружен седморицом, осморицом, односно деветорицом синова – остатак старог словенског Пантеона<sup>114</sup>, у стабилној вези Југ Богдан – девет Југовића,<sup>115</sup> постао саставни део српске епске

---

<sup>112</sup> Песма то експлицира стиховима: *Куд се стара кила подигнула / Ево пуно шеснаест година / Од како је чету оставила* (СНП VI: бр. 49).

<sup>113</sup> Типичан пример за споредни лик оца младог јунака представља старац Вукосав, отац ускок-Радојице (СНП VI: бр. 76).

<sup>114</sup> Перун се у старој словенској митологији представља као божанство које има осам, односно девет синова – в. Иванов–Топоров 1974: 26–30.

<sup>115</sup> Знатно мању епску популарност добили су стари од *Сријема Јањо* и његових седморо синова (уп. СНП VI: бр. 42).

традиције.<sup>116</sup> Али, чак и да број синова није експлициран, или да је реч о само једном сину, јунак отац је, тиме, ипак, остварен.

Епска биографија **Старине Новака** обично се доводи у везу с ликом Грујице Новаковића, при чему се истиче чврстина везе отац-син, а посебно оданост сина, који остаје веран оцу чак и када их дружина напушта. Без обзира на историјску неутемељеност овог повезивања (в. Сувајцић 2005: 201–209), песма је ова два лика, патријархализацијом односа у хајдучкој чети, отеловљеном „у беспоговорном извршавању наредби и поштовања ауторитета харамбаше“ (Исто: 218). Новак и Грујица повезују се у песми у патрилинеарно,<sup>117</sup> при чему се, типизацијом антитетичког односа „*стари бабо*<sup>118</sup> и *младо дете*“, ова веза уопштила – до формуле (в. Клеут: 1988: 98).

При томе, Старини Новаку су, аналогно годинама, припале функције *старешине* (харамбаше) и *оца*. Чак и када се изневерава прва функција, глорификују склад породичних односа и Грујичина приврженост оцу. За разлику од тога, чланови дружине који окрећу леђа свом харамбаши, животима плаћају неверство. Разлог који наводе хајдуци приликом иступања из Новакове чете јесте управо његова *старост*. Оно што је испрва сматрано Новаковим главним квалитетом, ресемантизацијом, проглашава се за његову ману. Пошто је „остарио тешко“, дружина сматра да Новак више није способан за четовање, нити му приличи статус харамбаше (ЕР: бр. 66; СНП III: бр. 3; СНПр III: бр. 2). Међутим, обрт то оповргава, показујући да искуство, смелост и хајдучка *срећа* вишеструко надилазе самоуверено уздање у пуку снагу. Истовремено се истиче поковање ауторитету старијих као кључ успеха:

*Тешко оном свакоме јунаку  
Што не слуша свога старијега!* (СНП III: бр. 3).<sup>119</sup>

<sup>116</sup> Аналогно томе, Асан ага (као стајаће име) и његових девет синова, дати у слици идеализоване породице, могли би представљати муслимански пандан Југ Богдану и Југовићима – в. ЕР: бр. 142.

<sup>117</sup> Сличан тип односа успостављен је и у трочланој хајдучкој чети, коју чине стари Вујадин и два његова сина (СНП III: бр. 50), односно у ускочкој чети на чијем челу је Иван Сењанин, а у којој је, поред осталих ратника, и његов син.

<sup>118</sup> У овом спрегу, реч више нема своје пренесено значење – *старица*, већ фактичко (дословно) – *отац* (Сувајцић 2005: 216).

<sup>119</sup> Судбина чланова Новакове чете показује примером да „колективна смрт постаје својеврсна казна због прекршеног хајдучког и ратничког кодекса“ (Самарија 2008: 277).

Међу другим сижеима није у толикој мери присутна тенденција Новаковог свођења на глас искуства, већ он постаје делатни учесник збивања, *главни јунак*.<sup>120</sup> При обради теме змајборства,<sup>121</sup> Старина Новак, и поред присутног ривалитета с дели-Радивојем, не жели да се бори с братом, него ће обојица своје јунаштво и одлучност доказати савладавањем троглаве аждаје. Но, Радивој(е) није издржао искушење и спасава се, кукавички, бегом, док Новак, уз Грујичину помоћ, савлада аждају (в. СНП VII: бр. 35). Делокруг *главног јунака*<sup>122</sup> припада му у оним песмама које говоре о околностима његовог одметања у хајдуке (в. СНП III: бр. 1; СНП VII: бр. 33 и варијанте; СНПр III: бр. 1), с тим што су бројне варијанте о његовом четовању условиле „да знатно прошири свој основни делокруг хајдучког харамбаше на улоге митолошког јунака, мегданције, кукавице и спасиоца, остарелог јунака, родитеља, сватовског званичника“ (Петковић 2010: 81).

У оквиру базичног делокруга *старешине*, сем Новака, појављује се још и стогодишњи неустрашиви **харамбаша Лимо** (СНП III: бр. 42), те стари **Пеул капетан**, који више вреди сам него његових дванаест солдата (СНП III: бр. 38), али и војсковође у песмама новијих времена, хронолошки знатно ближи свом историјском прототипу – пркосни стари војвода **Петар Кршикапа** (СНПр IV: бр. 36), а од савезника – **Лауд генерал / старац Лаудан** (СНП VIII: бр. 34, 35; СНПр III: бр. 73; СНПр IV: бр. 3), **Мамул** (СНПр III: бр. 74), **Суваров** (СНПр IV: бр. 3), као и **Омер паша стари** (СНП VII: бр. 56; СНП IX: бр. 14, 29), **бег Ибрајим** (СНП VIII: бр. 37), хотски војвода **старац Хасан Хот** (СНП IX: бр. 25) од непријатељских заповедника.

Од владара позних година помиње се угарски **краљ Матијаш**, коме Алија Ђерзелез упућује позив на двобој. Међутим, Матијаш не одлази на двобој (*Стар бијаше, ићи не смијаше* – СНП VI: бр. 59), већ шаље свог младог заточника, Змај

---

<sup>120</sup> Ово унеколико релативизује став да „Старина Новак као харамбаша и старешина никада није међу Вуковим записима у делокругу главног јунака, осим када се казује о разлозима одметања“ (Самарџија 2008: 298).

<sup>121</sup> Змаја може победити само змајевих – јунак кога је зачео змај, и који је и сам, делом своје природе, змај – в. Пешикан-Љуштановић 2002: 32–35; Перић 2008: 76–80, 228–237. Иако је мало песама у којима је дотакнуто питање порекла Старине Новака, постоје примери песама у којима се изводи порекло јунака од митског претка – змаја (према: Сувајџић 2005: 233).

<sup>122</sup> Поред Старине Новака, делокруг главног јунака добија, од остарелих јунака, још једино Јован Косовац у варијанти новијег времена бележења (в. Петровић 2001: бр. 62).

Огњеног Вука, који потом савладава насилника. Иако је историјски Матија Корвин био нешто млађи од Вука Гргуревића Бранковића, приказан је као старац (јунак му се, из поштовања, обраћа са *ћеде*) и краљ. Уз фамилијаризацију вазалских односа (в. Пешикан-Љуштановић 2002: 132–139), рационализује се поступак – јуначка етика налаже дужност и обавезу заштите немоћних и слабих.

Слично томе, епска биографија **деспота Ђурђа Бранковић** обједињује делокруге владара и жртве. Његово наслеђивање деспотског достојанства у позним годинама, као и дуг животни век, рефлектовали су се и на песму. Углавном се доследно назива *старцем* – што је „sasvijem prema istoriji, iz koje se zna da je Đurđu bilo 60 godina kad je stupio na prestolje i da je doživio devedesetu godinu; dakle je bio 'starac' čitavo vrijeme svoje vlade“ (Maretić 1966: 146). Упркос томе што је остао упамћен по својим поодмаклим годинама, „атрибут времешног Ђурђа искључује мудрост, углед и ауторитет, обележја која иначе прате типске црте старца [...] и делокруг старешине-владара. Старост је у Ђурђевој епској биографији знак слабости и неспособности, док су притворност, кукавичлук и подмуклост наличја владарских обележја.“ (Самарџија 2008: 217).

Такав његов лик израста из комплексних односа Бранковића и Хуњадија, као и стабилности везивања мотива издајства за његовог оца, Вука Бранковића, у усменој традицији. Уз то, чињеница да се није 1448. прикључио походу на Турке, као и то што је заробио Јаноша Хуњадија приликом неславног повратка из Другог косовског боја, остају сачуване у старијем слоју епике. Проугарски оријентисани певачи бугарштина „памте“ Ђурђа Бранковића, као изразито негативног – Јанковог „непријатеља неvěјеру деспота Ђурђа“ (Богишић: бр. 9)<sup>123</sup> и старца (Исто и: бр. 10 и 26).<sup>124</sup> Међу хронолошки млађим записима постоје недоследности – старосна доб деспота Ђурђа некад није експлицирана у номинацији. Ближе се одређује као „славни Ђурђе, српска круна златна“ (СНП II: бр. 82), „славни Ђурђе“ и „краљ“ (Исто: бр. 81), те „бан деспот Ђуро“ (Исто: бр. 86), или детопонимно –

---

<sup>123</sup> Изузетак представља де Пачијенцин запис, где Јанко деспота Ђурђа етикетира са „славни деспот“ – уп. Панџић 2002: 33.

<sup>124</sup> „На општем плану сукоб је мотивисан само Ђурђевог невером, а песма је изразито тенденциозна и потпуно 'на страни' Јанковој. Такође, има разилажења и у детаљима: историјски Јанош Хуњади могао је, рецимо, од деспота Ђурђа бити млађи тек десетак година, а песма их слика као ратника у пуној снази и старца.“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 109).

„Смедеревац Ђуро / Ђурђе“ (ЕР: 18; СНП II: бр. 79; СНП VI: бр. 29 и 30) односно Смедеревих Ђуро (СНПр II: бр. 87). Ипак, у неколико примера, истакнута је такође његова старост (в. СНП III: бр. 10; СНП VI: бр. 39; СНПр II: бр. 64, 65).

Ово померање у именовању и атрибуцији лика указује на то да се превасходно негативно приказивање деспота Ђурђа временом повлачи, а „проклетство бачено на Вука и његово 'име и кољено' не заборавља се, али се, с мушког дела породице, преноси на жену странкињу, која се зове проклетом, и њену ћерку 'турску царицу“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 65). Тиме се, уједно, лик деспота Ђурђа у песми рехабилитује, враћајући се најстаријој представи о славном деспоту, који челује над светлом господом смедеревском. Деспотова наводна уздржаност, притворност и неспособност налазе „алиби“ у неукроћеној, демонизованој супрузи, оличењу властољубивости и зла.

Но, идеалтипски лик владара кристализовао се, у традицији, кроз сећање на *Немањиће старе* (СНП II: бр. 35) и у носталгичном присећању војводе Рајка на срећна времена и моћне династије (в. СНП III: бр. 10)<sup>125</sup> – најпотпунијој епској слици златног века наше историје. Притом, атрибуција *стари* не представља више обележје узраста,<sup>126</sup> већ постаје метафоричка ознака целокупне прошлости, али и узорити модел за будућност.<sup>127</sup>

Такав степен поштовања старости, уз својеврсну сакрализацију старости и мудрости, али и типизације старости у номинализацији лика (в. Петковић 2010: 75), присутна је једино још у приказивању лика старог *свештеника*, *патријарха* или *игумана / калуђера*. Они некад уносе у свет песме извесну меру фантастике – њихово велико знање оваплотило се у моћ – *исцељивања* (СНП III: бр. 14; СНП VI: бр. 29), или вршења различитих чуда (в. СНП III: бр. 11, 12, 13, 14). Уколико се ова свештена лица појаве у групи (*триста калуђера + дванаест светијех владика +*

---

<sup>125</sup> „У ретроспективи пуној сете, у синтетичком каталогу владара и јунака у распону од више од три и по века, у обележавању историјских националних међа, настаје песма о Маргити девојци и Рајку војводи која имплицитно почива на немањићкој државотворној идеологији“ (Милошевић-Ђорђевић 2011: 33).

<sup>126</sup> Јунаци нових времена подижу морал дружине подсећањем на подвиге јунака „од старине“ – Милоша и Лазара пре свега (уп. СНП IX: 11, 32).

<sup>127</sup> „У епском схватању времена, једном усвојена епоха као идеал праведности и поштења, као својеврсни златни век, као врхунац херојских и моралних вредности, постаје ванвременска и може се односити на свако будуће време коме је узор“ (Милошевић-Ђорђевић 2011: 33).



четири стара патријара), попримају етички негативне квалификације, те постају слика моралне хипокризије, нискости и полтронства (уп. СНП II: бр. 27).<sup>128</sup>

Лишен сакралне димензије, епски старина фигурира још у улози доброг, реномираног ратника, „старог курјака“, чије искуство и вештина ратовања расту с њиховим годинама, попут *Илије, старог мегданџије* (СНПр II: бр. 56), те *љута змаја Реље Омучевића* и *војводе Миклена* (Исто, бр. 29), те Марковог *стрица Владимира* (СНП VI: бр. 26).<sup>129</sup> Исто признање песма одаје и искуству противничког ратника – **старог вука, Будалине Тал(ет)а** (в. СНП VI: бр. 76, СНП VII: бр. 2; СНПр III: бр. 35, 39), са својом убојитом дреновом батином, који, упркос старости, успева да надвлада млађег и виталнијег противника, Тому барјактара (СНП VII: бр. 2).

Уверљиво стилизовани и ближи историји јесу црногорски јунаци новијих времена, попут *Драга Мартиновића, старог мегданџије*, који учествује у борбама „докле види гађат' цеверданом“ (СНПр IV: бр. 39), те *Станка Банићевића*, осамдесетогодишњег осветника (СНП VIII: бр. 54), односно остарелог *Шуја Караџића*, учесника у Бици на Мљетичку (СНПр IV: бр. 33), или пак старог устаника, сјајног стрелца, Радивоја Прекодринца (СНП IV: бр. 35). Промена начина ратовања (коришћење ватреног оружја, све ређа борба прса у прса и сл.) омогућили су овим јунацима дуже задржавање јуначког статуса, упркос терету година.

Уколико пак нису добили више простора у некој од осамостаљених епизода песме, стари ратници постају тек једно од лица из различитих епских каталога, или саставни део декорума, тј. галерије епских ликова у песми. Њихова маргиналност погодовала је да се за њих вежу неки делокрузи, резервисани првенствено за споредне ликове, попут делокруга *жртве*. Такви су: **стари Топлица** (СНП II: бр.

---

<sup>128</sup> Када се *старац патријар* појављује изоловано, носиће типску црту мудрости. Али, понекад, зависно од датог сизеа, типска мудрост се ресемантизује и почиње се читати као лукавство (в. СНП III: бр. 15).

<sup>129</sup> Специфичан случај старог јунака као носиоца делокруга главног јунака представља Јован Косовац (в. Петровић 2001: бр. 62) у варијанти забележеној у првој половини XX века, који, по мишљењу Соње Петровић, представља „свевременог чувара и заштитника Косова, места где почивају душе предака“ (Исто: 284). „Предак заштитник, утвара или митолошко, ванвремено биће, неугледним, одрпаним, оронулим изгледом најпре збуњује дијете Секулу, а затим га силовитим наступом насмрт преплаши“ (в. Петковић 2010: 68). С обзиром на чињеницу да *који с њим заметне кавгу, / сваки мора да изгуби главу*, може се закључити да Јован Косовац добија изражиту митску обележеност – постаје налик демону смрти, односно преображава се у његову епску транспозицију.

42), **старац Витковић** (СНП VII: бр. 9), извесни **Матеља** (СНП VIII: бр. 10) и **Вујадин** (СНП VIII: бр. 22), а на противничкој страни – дремљиви **Али(л) ага** (СНПр IV: бр. 13) и несретни сват, **Јемин ага** (СНПр III: бр. 28).

Ови старци, од поштованих и сакрализованих, све до исмејаних и деградираних, сведоче не само о догађајима, већ и о духу једног времена, прекодирању једне традиције која се огледа, непосредно, у промени односа према ауторитету старца. Времешни чувари знања и традиције, али и носиоци статуса јунака, ови ликови, изласком из архетипски постављеног сигурног простора дома, топлоте и песме крај ватре (уп. Frye 1979: 229–230), враћају се, последњи пут, у свет песме, налазећи ту своје трајно пребивалиште.

#### 1.4.2.2. *Болест и рањавање јунака*

Болест и рањавање представљају привремене и повремене искорак из јуначког статуса, а уједно служе и као мотивација неучествовања у боју. Време тог одсуства је сижејно неинформативно и аналогно је сижејно празном времену – јунак болује, опоравља се од рана неодређено дуго, или се дужина реконваласценције прецизира и траје најчешће, од *три недеље* (СНП IV: бр. 31; СНП VI: бр. 74) до, формулативно, *девет година* (Богишић: бр. 35, ЕР: бр. 190; СНП II: бр. 5, 78; СНП VII: бр. 31; СНПр II: бр. 4, 61, 98). Период који јунак проводи у овом стању аналоган је *лиминалном времену*, унутар кога се клатно креће између живота и смрти, од срећног до фаталног исхода. На основу увида у грађу, може се закључити да је веза с ритуалном матрицом махом избледела тако да се мора реконструисати (при чему време боловања јунака постаје аналогон времену ритуалне инкубације иницијанда),<sup>130</sup> или не постоји, при чему је приказивање болесног / рањеног јунака подређено начелима епске стилизације.

##### 1.4.2.2.1. *Болесни јунак*

Боловање јунака јавља се сразмерно ретко у одабраној грађи, и тада најчешће мотивише повлачење из епско-ратничког света. Иако јунак, ометен

---

<sup>130</sup> Истина, постоје и песме које доносе довољно елемената да би се реконструкција могла спровести – в. Клеут 2005: 7–19; Лома 2005; Карановић 2005: 21–32 и др.

вишегодишњом болешћу, не може да учествује на мегданима, од њега се то очекује – нема узмицања и повлачења, осим у смрт. На тај начин, он превазилази сопствене снаге и моћи, чинећи натчовечанске напоре да би, најчешће последњи пут, извршио своју етичку и ратничку обавезу.

Песма о **боланом Дојчину** (СНП II: бр. 78) и њене варијанте (ЕР: бр. 110; СНПр II: бр. 63)<sup>131</sup> представљају један од најпрепознатљивијих сижеа у којима се појављује болесни јунак. **Дојчин / Дојчил / Иво Карловић** болује *девет* (у варијанти – *пет*) година, при чему сви његови суграђани мисле да је он давно већ преминуо. Појављивање Арапина подно града и његов намет (на Солун, Солин, Београд) угрожава и јунакову породицу. Јунака враћају у живот сестрине сузе,<sup>132</sup> после чега се он разабера и сазнаје са чим се суочава његова породица. Након епизоде с неверним побратимом, ковачем, расрђен, јунак оседла непоткованог коња и опрема се за бој:

*„О Јелица, моја мила сејо,  
Донеси ми једну крпу платна,  
Утегни ме, селе, од бедара,  
Од бедара до витих ребара,  
Да се моје кости не размину,  
Не размину кости мимо кости.“*

(СНП II: бр. 78).

Јунака утежу платном на начин који, унеколико, подсећа на припрему мртваца за упок,<sup>133</sup> али и светачких мошти,<sup>134</sup> његово појављивање изазива чуђење (*Откако је Дојчин преминуо, / Није бољи јунак прошао*), а када однесе победу у свом последњем подвигу – убије Арапина и казни неверног побратима, јунак умире.

Не откривају се разлози јунаковог боловања, као ни врста вишегодишње болести. У естетски најмање оствареној варијанти (СНПр II: бр. 63) вишегодишње боловање је последица пљачкања цркве и скрнављења ћивота светитеља. Но, будући да друге две варијанте то прећуткују, овде је, највероватније дошло до

<sup>131</sup> В. потпунији попис варијаната песама о болесном јунаку – заштитнику града, постојећу литературу о овом проблему, као и поуздано и свестрано тумачење ових песама у: Делић 2010: 105–124.

<sup>132</sup> Плач и сузе, у традицији, представљају симболички начин повезивања с *горњим* светом, помоћу кога „угрожени човек гради космичку осу, која значи и потребу успостављања нарушеног поретка“ (Раденковић 1996: 36).

<sup>133</sup> В. Чајкановић 5 1994: 72–73.

<sup>134</sup> Нада Милошевић Ђорђевић сматра да „како светац остаје жив и после смрти, битно је да се кости не размину, како би одржале своју чудотворну моћ“ (Милошевић-Ђорђевић 2011: 26).

контаминације сижера о јунаку који се враћа<sup>135</sup> у бој са сижером о великом грешнику који болује девет година и не може да умре док се не исповеди (в. Богишић: бр. 35; ЕР: бр. 190). Смештање радње у Солун, и повратак спасиоца града из „мртвих“ подупире претпоставку да се лик боланог Дојчина наслојио на старији предложак – светог ратника, Димитрија Солунског, који долази онда када је његова помоћ најнеопходнија.<sup>136</sup> Тако, негде на граници између живота и смрти, из зоне вечне лиминалности, проблесне лик боланог Дојчина да у постапокалиптичком времену – после Косовског боја, поновно успостави ред и потом трајно закорачи у *онострано*.

Други круг песама о болесном јунаку везује се, с једне стране, за *тему (неуспеле) женидбе* младог јунака, односно, с друге стране, за непријатељев покушај одвођења жене крај болесног живог мужа. Прва подваријанта теме даје болест као разлог који младенце задржава у лиминалној фази обреда, без могућности изласка. С обзиром на немогућност да се јунак избори с болешћу као сопственом коби, песме завршавају трагично и постају репрезентативни примери балада (в. ЕР: бр. 56; СНП III: бр. 77, 79). Но, уколико невеста, у прелазној фази, као поседница моћи, своју моћ активира, лако рашчини чини које су довеле до јунакове болести. Он оздравља, поновно задобија свој статус и супарнику понуди сестру за жену. Сукоб се не разрешава мегданом, већ на етички прихватљив начин – споразумом (в. СНП VI: бр. 43).

Друга подваријанта теме обликује се кроз неуспели покушај женидбе (противника) јунаковом женом. Интегрисана је и у структури модела *муж на свадби своје жене*, највероватније стога што вишегодишње боловање јунака постаје аналогно његовом одсуству (оно, *de facto*, означава његово повлачење с епске сцене). Јунак је, упркос болести, присиљен на акцију јер је изазван и угрожен у свом приватном простору,<sup>137</sup> доласком противника са сватовима. Наративни ток,

---

<sup>135</sup> Усмена предања о смрти Марка Краљевића, која приповедају о томе како се он *повукао* из света у пећину, где спава (в. Рјечник 1966: s. v. **Марко Краљевић**), а вратиће се када буде најнеопходнији свом народу, представљају српску верзију ове митологеме.

<sup>136</sup> „Очито подударње између приче о војводи Дојчину и чуда светог Димитрија Солунског, који се, на молитве угрожених суграђана, подиже из свог кивота и стаје у одбрану града, наводи на закључак да је предање о словенском свецу–заштитнику усмерило уобличење сижерног модела 'болани Дојчин', превасходно у оном сегменту који опева устајање на смрт болесног јунака из постеље и његову борбу с варварским/ демонским опсадницима.“ (Делић 2011: 109).

<sup>137</sup> Јунак сам образлаже свој поступак речима: *Земља ми је на лицију одавна, / А земљица скрита у њедрима, / Ал' ми је ред данас умирати, / да очима не гледам срамоту* (СНП VII: бр. 31).

наизменично, уланчава мотиве сижеа о болесном заштитнику породице и повратку ратника на свадбу своје жене – јунака, најпре, опремају слуге, повезујући га *мукадем / свиленим* појасом (в. СНП VII: бр. 31 и 32). Потом јунак одлази међу сватове, који огледају његову опрему, при чему нико од њих не може јунакову сабљу да извади из корица, сем самог јунака.<sup>138</sup> Јунак то с лакоћом чини, посече сватове и, извршивши овај последњи подвиг, умире (Исто).

Болест обично није прецизирана, а уколико јесте, реч је, најчешће, о *срдобољи*<sup>139</sup> (Богишић: бр. 67 и 68; СНП III: бр. 79; СНП VI: бр. 43; СНП VII: бр. 31), ређе *куги* (ЕР: бр. 56) и *грозници* (СНП VI: бр. 43), или *дејству отрова* (Богишић: бр. 33), *остварењу клетве* (Богишић: бр. 35; СНПр II: бр. 7), *породичном проклетству* (СНП VI: бр. 29)<sup>140</sup>, *Божјој казни* (Богишић: бр. 52; ЕР: бр. 190; СНП II: бр. 5; СНПр II: бр. 63), *шаманском трансу* (СНП II: бр. 54; СНПр II: бр. 60)<sup>141</sup> и сл.

Независно од врсте болести, саме околности маргинализују јунака и његов јуначки статус и, на равни песме, представљају једну врсту симболичке смрти. Елементи описа – *потамнело лице* јунака (СНП III: бр. 79), као и његов изглед – *кроз кожу му кости виријаху* (СНП VII: бр. 32); *од кости му месо отпадало, / кроз главу му муве пролетале* (СНПр II: бр. 61) функционишу сигнално и откривају јунакову слабост, подстичући, уједно, противника на напад. Међутим, јунак успева да одбрани свој дом, статус и углед, реактуелизујући, овим последњим подвигом, своје име и славу и, потврдивши још једном сопствено јунаштво, умире као ратник.

#### 1.4.2.2.2. Рањени јунак

Варијантно, јунаков статус се проблематизује његовим рањавањем. Рањавање у извесном броју песама (онима које завршавају смрћу јунака) постаје гранична ситуација – налази се на крају епске биографије, претходи смрти и

<sup>138</sup> Овај мотив припада фонду интернационалних мотива, а своју најпознатију обраду добио је у Хомеровој *Одисеји* – јунаков лук нико не може да натегне до ли он сâм.

<sup>139</sup> Традиција ову болест доживљава као типичну болест јунака – *Од љутога срца јуначкога* (СНП VI: бр. 43).

<sup>140</sup> Следећи законитости логике традиционалног мишљења и веровање у делотворност речи, песма наводи да се Лазарева условна клетва, упућена издајнику, испунила над Мар(иј)ом Бранковић, унуком Вука Бранковића и ћерком деспота Ђурђа.

<sup>141</sup> В. Карановић 2005: 21–32.

узрокује смрт јунака. Стога, у митско-симболичком кодирању, *старост* (а у аграрној симболици – јаловост земље), *болест* и *рањавање*, као што Фрај запажа, представљају ритуалне аналогije (в. Frye 1979: 215), међусобно су замењиви и семантички подударни.<sup>142</sup>

Примера ради: све три форме овог архетипа појављују се у судбини појединих чланова породице Бранковић, а подржане су и неплодношћу земље којом они управљају:<sup>143</sup>

*Ал' бесједи Смедеревац Ђуро:  
„Мили Боже, чуда великога!  
„Што је ова земља неуродна,  
„Те не рађа бијела тиеница,  
„Ни у пољу винова лозица  
„По свом нашем Смедереву граду,  
„А шта ли смо Богу сагр'јешили?“* (СНП VI: бр. 30).

Тако, у поетској интерпретацији историје, с једне стране, стари деспот,<sup>144</sup> глава породице на коју је пала породична клетва<sup>145</sup>, има болесну кћи јединицу (СНП VI: бр. 29), демонизовану жену која фактички влада деспотовином, уместо њега, те болешљиве и кратковеке потомке (в. СНП II: бр. 91; СНП II: бр. 87, 88, 89). И највиталнији члан породице Бранковић, Вук Гргуревић – **Змај Огњени Вук**, страда од *смртне ране*, чије је лечење прекинуто, а табу инкубације и изолације током процеса опоравка нарушен (Богишић: бр. 16; СНП VI: бр. 6; Милутиновић

---

<sup>142</sup> Да би се избегли погрешни закључци, важно је напоменути да ово, дакако, није покушај свођења епских садржаја на митско-ритуалну матрицу, јер то би било једнако стављању епске песме у Прокрустову постељу мита. Насупрот томе, поштујући динамички модел Мелетинског (в. Мелетинский 1986: 107), епска песма се сагледава у двосмерном процесу синтезе архаичног наративно-митолошког наследства с фактима историјског предања.

<sup>143</sup> На исти начин, статус јунака-владара огледа се и кроз његову територију, попут паралелизма у епиллогу Милијине песме о женидби Максима Црнојевића: *Мамут-бегу Обренбеговићу / Даде земљу равна Дукађина, / Ђено роди избобила вина, / Доста вина, више урметина, / Доста има бијеле виенице, / Красну земљу, што је љепше нема; наспрам: А он даде сину Иванову/ Грдну земљу Скадар на Бојани, / А у коме никад ништа нема, / Но се легу жабе и биволи./ И имаше соли суторине* (СНП II: бр. 89). Насупрот томе, опис предела има мотивациону функцију за чин неверства Момчилове Видосаве (в. СНП II: бр. 25).

<sup>144</sup> В. поглавље 1.4.2.1.

<sup>145</sup> Лазарева (за)клетва удара управо на плодност – у кући, на њиви, као и на здравље чланова породице (в. СНП II: бр. 47).

1990: бр. 104)<sup>146</sup>. С друге стране, усменопоетска традиција ревалоризује епски лик Бранковића њиховим посвећењем (уп. СНПр II: бр. 87).<sup>147</sup>

Попут Змај-Огњеног Вука, насмрт је рањен **Павле Орловић**, који је жив још толико да испуни своју сижејну функцију приповедања, односно да, присутан искључиво као глас(ник), да епизод опеваним збивањима (СНП II: бр. 51). Сличну судбину, сред косовског разбојишта, има и смртно рањени **Секула** (Богишић: бр. 19, 20, 29; ЕР: бр. 133; СНП II: бр. 85, 86).

Но, чак и када није погубно по живот, рањавање онемогућава да лик и даље учествује у збивањима, истовремено му отварајући, унутар сижеа, статични *делокруг гласника* и свдећи га тиме искључиво на говор (Самарџија 2008: 242). Том типу гласника припада „невољан добар јунак“, који Јанку доноси неповољне вести о исходу (Другог) боја на Косову (Богишић: бр. 25, 29).

Уколико је реч о већем броју „грдних“ рана – *седамнаест* (СНП II: бр. 45; СНПр III: бр. 18), *четрдесет* (СНПр III: бр. 53) и сл., подразумева се да је јунак изранављен по читавом телу, а када се локализује место рањавања, статус смртне – *крвне ране* носи рањавање *у срце* (ЕР: бр. 64, 128; СНП VIII: бр. 20; СНПр III: бр. 56), или *у чело* (ЕР: бр. 61; СНПр III: бр. 56). Позледе *ногу* (Богишић: бр. 1, 86; ЕР: бр. 61; СНПр IV: бр. 61; СНП VIII: бр. 17, 20, 63, 70; СНПр III: бр. 62; СНПр IV: бр. 21)<sup>148</sup> и *руку* (Пантић 2002: 259; Богишић: бр. 53; ЕР: бр. 61; СНП II: бр. 45; СНП VII: бр. 48; СНП VIII: бр. 63, 70; СНП IX: бр. 25) представљају најчешће облике рањавања, који јунаку онемогућавају даље учешће у бици. Но, срчаност понекад отклања хендикеп ране, те јунак *бој бије, ка да рањен није* (СНП VIII: бр. 73).

И приликом рањавања, као и у болести, јунаков статус је проблематизован (јунак *нит' умире, нит' му боље бива* – СНП VII: бр. 31), или је симболички лишен

<sup>146</sup> Више о овом у: Пешикан-Љуштановић 2002: 69–73; Перић 2008b: 81–82.

<sup>147</sup> Песма светост додељује “деспотици Ангелини, супрузи деспота Стефана и мајци деспота Јована и владике Максима [...], која је од стране српске православне цркве проглашена светом, као и њен муж и синови“, и коју брат благослови речима: „*Што родила све ти свето било, / И твоје се тјело посветило!*“ (Пешикан-Љуштановић 2007: 114).

<sup>148</sup> Док су у песмама јуначким новијих времена обично стилски реално приказане, повреде ногу понекад носе митско кодирање: Марко Краљевић савладава **Мицу**, који је *каменит до паса* на тај начин што му посече ноге, те га потом погуби (Богишић: бр. 86). Слично томе, демонско биће упути Турке да под Милошевог коња поставе сабље, те, када се коњ спотакне, јунаку одсеку ногу (Богишић: бр. 1), после чега Милоша лако савладају. Будући да нога, на симболичкој равни, означава исконски додир са земљом (Раденковић 1996: 19), логично је претпоставити да сина Земље, јунака антејевског типа, савладавају тако што му тај контакт онемогуће.

свог статуса, што се, на равни песме лиризује у сан без буђења, а на плану атрибута – исказује губитком коња:

*Шта се б'јели крај сињега мора?  
Ил' је пина од мора сињега?  
Ил' су оно б'јели лабудови?  
Ил' су пале на пландишту овце?  
– Није пина од мора сињега,  
– Нису оно б'јели лабудови,  
– Нит' су оно овце на пландишту,  
веће оно рањен добар јунак.  
На њему се б'јели кошуљица  
киша пере а сунатице суши,  
више главе копје ударено,  
а за копје добар коњиц везан.  
Коњиц вришти, господара буди:  
„Устан' горе, господару драги,  
појео сам траву до кор'јена,  
и узбио блато до колена,  
а попио воду до камена.“  
Оно вели из горице вила:  
„Тражи, коњу, другог господара“.  
Црче коњиц слушајући вилу,  
црче вила гледајући коња.*

(EP: бр. 177).

Заробљеном у лиминалном, рањеном јунаку баладе се, баш као и Радићу Вукојевићу (Богишић: бр. 48),<sup>149</sup> отвара само један пут – на *ону* страну, иза границе смрти.

### 1.5. Смрт јунака

Све до сад речено води томе да је и **смрт** – гранични тренутак *per se*. У својој слојевитој семантици, она означава „тренутак прелаза човека из овог на **онај свет**“, те „границу између њих и, истовремено, основни садржај и обележје оног света“ (СМ 2001: 498). У уобичајеном смислу, сведено „shvaćeno kao prirodni kraj ovozemaljskog života ili kao ispunjenje sudbine, smrt pojedinca iskazuje njegovu privremenost i konačnost na ovom svetu“ (Jovanović 2007: 367). А у онтогенетском контексту, „vrsta samu sebe štiti time što jedinke koje sačinjavaju vrstu programirano umiru“ (Svičević 2009: 192), при чему смрт постаје „vid životnog procesa koji ima evolucionini značaj u održavanju vrste“ (Исто: 193).

<sup>149</sup> В. Крмјевић 1986: 201–210.



Традиционална култура, којој усмена епика органски припада, првенствено је оријентисана ка колективу, а тек онда ка појединцу као делу тог колектива. Зато се значај индивидуалног постигнућа појединца, за живота, самерава у односу на вредност његових херојских дела за заједницу којој припада. На тај начин, јунаштво (по цену живота), стицање епске бесмртности и слављење у песмама,<sup>150</sup> постаје облик победе смрти, као израза трошности и ограничености сопствене егзистенције, а истовремено и начин живота, који протиче у тражењу части и славе као индивидуалног израза борбе за заједницу (в. Ђајн 1989: 28–82).

Стога, време лика, „између“ необичног рођења и херојске или барем проблематизоване смрти, привидно протиче линеарно. Међутим, с обзиром на то да оно припада традицији, као што је и сама епска песма урођена у систем традиционалних представа, све ово се, у извесној мери релативизује, а рођење и смрт постају само граничне тачке на тетиви животног лука (симболички обележене семантиком *уласка* и *изласка*),<sup>151</sup> с тенденцијом да се прича продужава и *пре*, односно, наставља се и *после* времена обухваћеног наративом.<sup>152</sup> Изражене на различите начине и дате у различитим контекстима, епске смрти представљају заједничку тематско-сижејну основу мноштва епских песама различитог времена бележења и различитог степена историчности.

Међу старијим записима су представе о смрти нераскидиво повезане с представом о путовању на *онај (други)* свет и трајном останку тамо, симболичким језиком изражено – топосом *одласка у далеку, туђу земљу* и *женидбом девојком туђинком*, односно *црном земљом* (Богишић: бр. 6, 20, 22, 82, ЕР: бр. 157).<sup>153</sup> Томе је семантички блиска метафора *дугогодишњег војевања Јове Деспотовића* у

<sup>150</sup> Та органска повезаност праксе поштовања мртвих ратника и њиховог слављења у песми указује на могућа генеричка исходишта епске песме као врсте – из култа хероја, односно из тужења над погинулим ратником (Ђајн 1989: 28–60; Браун 2004: 92).

<sup>151</sup> „Из ове перспективе се овоземалјски живот показује као међустанје између живота и смрти. Уколико је крај овоземалјске, смрт је, дакле, рођетак оноземалјске реалности, у коју се прелази након завршетка животног циклуса.“ (Јовановић 2007: 368). Између рођења и смрти (и њихових симболичких значења), у традицији је женидба кулминациона тачка животног лука.

<sup>152</sup> Типичан пример који сведочи о томе јесте епска биографија Марка Краљевића, при чему песма Стојана Хајдука представља својеврсну продужену експозицију (претфабулу) Маркове биографије (СНП II: бр. 25), у којој се објашњава порекло Маркове снаге, а део (најпознатијих) предања о смрти Марка Краљевића настоји да јунаку обезбеди физичку бесмртност – он одлази у пећину, где *спава* (Рјечник 1966: s. v. **Марко Краљевић**).

<sup>153</sup> О митским аспектима значења ових песничких формула, односно метафора – в.: Сувајџић 2005: 151–161; Перић 2003: 501–512; Перић 2007: 52–53.

хронолошки ближим записима (СНП II: бр. 91; СНПр II: бр. 87, 88, 89), иза које се крије злослутно лице смрти. Вишезначност представа о смрти могуће је диференцирати на два основна нивоа значења. *Темпорално* значење смрти као граничне ситуације подразумева тренутак напуштања *овог* света и преласка на *онај* свет. *Просторно* значење смрти укључује различите представе о царству смрти као неком далеком пределу (иза мора, уврх планине), тамном вилајету, *другом* свету, односно *свету мртвих*, обухватајући уједно и божанства / демоне, као и душе мртвих, које га настањују, али и извесну персонификацију/ амимализацију тог света.<sup>154</sup> Временом, дошло је до семантичког обједињавања значења, пре свега, темпоралног и локационог – у *хронотоп*<sup>155</sup> смрти.

Смрт у значењу *коби*, еманације сила судбине, сажима формула: *пуче пушка...* Најчешће се не залази у мотивисање овог, рекло би се, залуталог куршума, који је фаталан по јунака. Изгледа чак да он постаје оличење хировитости судбине – *лоша срећа* (СНП VIII: бр. 72), а њена неизмењивост огледа се у томе што је овај погодак смртоносан<sup>156</sup> и неизлечив (ЕР: бр. 58, 61, 64, 157, СНП IV: бр. 6; СНП VII: бр. 37, 38; СНП VIII: бр. 72). Заступљеност ове формуле у хронолошки удаљеним записима сведочи о њеној стабилности.

Уколико се експлицира ко је кога убио, употребљава се формулативни израз *пушку пали* (+ име јунака), при чему је тада прецизност поготка уједно доказ ратничке вештине стрелца. Претходна формула, сем судбинске предодређености, може да указује на нејуначко, мучко убиство јунака – из заседе: *Пуче једна пушка из неранце, / Пуче пушка, остала му пушта, / И погоди хајдука Мијата / Усред паса, укиде га с гласа* (СНП VII: бр. 38). Али, конструкција *пушку пали...* има претежно јуначки карактер, без обзира на то што стрелац може бити и *дванаестогодишње дете* (СНП VII: бр. 20), као и Драго Мартиновић, *стари мегданџија*, који *још види гађат' џеверданом* (СНПр IV: бр. 39).

Негде на средини, од поступка типизације ка поступку индивидуализације, односно, у померању од датог базичног делокруга ка увишеструченим секундарним

---

<sup>154</sup> Уп. израз црквенословенског порекла: *нестита уста адова*, као и иконографске представе улаза у царство мртвих у виду разјапљених чељусти.

<sup>155</sup> О процесима конституисања епских хронотопа – в. касније, у погл. III. 2.4.

<sup>156</sup> Ово значење се може семантички појачати – истицањем да је реч о посебном, „коситерном“ зрну – уп. СНП VII: бр. 37.

делокрузима и функцијама лика, налазе се, индивидуализоване у већој или мањој мери, погибије јунака. Типске црте тих смрти одређене су, између осталог, обликом друштвеног уређења, приказаног у песми (в. Жирмунский 1958: 42).

*Родовско-патријархално уређење* смрт јунака сагледава као трагичну последицу заваде међу рођацима,<sup>157</sup> по мишљењу Жирмунског (Исто)<sup>158</sup>. Такође, размирице рођака наводе се као разлог вишевековног крвопролића потурчених Црнојевића и непотурчене браће Црногораца (СНП II: бр. 89; СНП IV: бр. 89; СНПр IV: бр. 13). У баладама, пак, погибија јунака јавља се као последица трагике непознавања, односно немоћи лика да се, упркос сопственој снази и јунаштву, одупре коби<sup>159</sup> – попут баладе о Предрагу и Ненаду и њених варијаната (уп. СНП II: бр. 16; СНП VI: бр. 9, 10, 11; СНПр II: бр. 8). Жирмунски, такође, наводи и *феудално-родовске размирице* (Исто) као разлог смрти јунака (уп. Богишић: бр. 53, 61, 62), које се међу *пјесмама новијих времена о војевању Црногораца* преосмишљавају у неумитност крвне освете (в. СНП VIII: бр. 23, 54, 55; СНПр IV: бр. 24), чак и када је реч о члановима женине породице (СНП VIII: бр. 1, 2; СНПр IV: бр. 23). Коначно, „у периоду већ пробуђене народне самосвести, он гине у боју с непријатељским пуковима као одважни заштитник отаџбине“ (Жирмунский 1958: 42 – превео и истакао Д. П). Ту припадају косовски ратници, као узорити модел самопрегора, али и сви јунаци устанака, односно ослободилачких борби по Црној Гори и Херцеговини, који се на њих угледају и чије је име сачувано од заборавља.

Међутим, продуктивнијим моделом показује се посматрање јунака у контексту епске традиције којој припада, а самим тим и његове смрти као значајне детерминанте епске биографије. Јунаци који се одликују необичним својствима и моћима – реликтима архаичне епике (типичним за ране епске форме и епоху пре конституисања државе – Мелетинский 1986: 63) имају, самим тим, и необичне

---

<sup>157</sup> Аналогно томе, и Мелетински налази да се, у предању, историјски догађаји, сходно обликованим начелима традиције, такође фамилијаризују – представљају се као последица породично-племенских размирица (Мелетинский 1986: 92).

<sup>158</sup> Уп. Богишић: бр. 6.

<sup>159</sup> Браун ове песме посматра у контексту идеје о трагичној кривици – „судбини се, наиме, не може супротставити, она се мора прихватити, а јуначки став може се потврдити само у начину на који се она прихвата [...] У поимању судбине за епског човека не постоји оштра граница између трагичне кривице и сопственог огрешења. Судбина је све оно што човека снађе и понесе неодољивом силом и што га, такође, ставља пред готове чињенице (Браун 2004: 139).

смрти. Иако архаично епско песништво доисторијске епохе није сачувано код словенских народа, поједини епски јунаци, ипак, испољавају неке врло архаичне црте, које, самим тим, условљавају и начин на који ће они умрети. При томе, архаичне форме епике имају једну препознатљиву тенденцију – „сачувати јунаку физичку бесмртност“ (Жирмунский 1958: 43 – превео Д. П.). Једини значајнији јунак јужнословенске епике чија смрт није опевана је боголики **Старина Новак**: „Новак одолева времену. Не стари, не мења се. Не умире“ (Сувајцић 2005: 243).

Њему најсроднији у том погледу је **Марко Краљевић**. Он је јунак који има најпотпунију епску биографију „i sigurno predstavlja najpotpunije obrađen i okarakterisan lik u našoj narodnoj epici“ (Nazečić 1974: 31). Иако су најчешће стилизовани јуначки подухвати, епска биографија обухвата и његову смрт (СНП II: бр. 74; СНП VI: бр. 28; СНПр II: бр. 62; Милутиновић 1990: бр. 121). Насупрот томе, кроз део предања, изразита су настојања да се Марко и физички сачува од смрти. У три варијанте, од којих је најпотпунија Вишњићева (СНП II: бр. 74) нижу се предзнаци последњег часа. Марку вила, односно „нешто“ тумачи кобне знаке и најављује смрт:

*Побратиме, Краљевићу Марко,  
Тебе нико Шарца отет' неће,  
Нит' ти можеш умријети, Марко,  
Од јунака ни од оштре сабље,  
Од топуза ни од бојна копља,  
Ти с' не бојиш на земљи јунака;  
Већ ћеш, болан, умријети; Марко,  
Ја од Бога, од старог крвника.* (СНП II: бр. 74).

Пошто се попео на врх планине,<sup>160</sup> Марко сам себе припрема за укуп – уништава своје оружје,<sup>161</sup> коњу одсеца главу и оставља писмо и новац путнику намернику који би га пронашао с упутством коме и како да подели новац, и умире, природном смрћу. Марково мртво тело односе на Свету Гору, у *Вилиндар* (епска стилизација назива манастира Хиландара), где га упојају, без обележја. Унеколико се удаљава

<sup>160</sup> Планински врх као axis mundi, место спајања горњег и доњег света и граница светова, у древној словенској погребној пракси схватан је као место обитавања предака и богова. Стога су своје старе, као и умрле, стари Словени односили на планину и тамо их остављали – в. Велецкаја 1996: 124.

<sup>161</sup> Убијање коња и уништавање оружја могло би да представља чин симболичког поништавања сопственог статуса. Будући да њега нико није победио у боју, нико ни не заслужује (као што ни неће) да добије његовог Шарца и оружје, односно, на симболичкој равни – да наследи његов ратнички статус и славу.

од ових песама варијанта (СНП VI: бр. 28) у којој се Марко обрео, рањен, у некаквој пећини,<sup>162</sup> где и умире, од рана које му је нанела некаква девојка.<sup>163</sup> Само једна појединост, донекле, кореспондира с историјом – назив планине – *Урвина*<sup>164</sup>, док (псеудо)историјска предања „памте“ више детаља – име предводника хришћанске војске, војводе Мирчете, његову етничку припадност и тачан локалитет Маркове погибије (уп. Рјечник 1966: s. v. **Марко Краљевић**; Maretić 1966: 176–181). Али, и у предањима, архаични мотиви све више су обрастали око историјског нуклеуса, у својеврсној митолошкој ре-интерпретацији историје: Марко више није мртав, него је само пребачен у пећину, где *спава*, а пробудиће се и вратиће се онда када буде потребан народу.<sup>165</sup> Све то, уосталом, указује „да се у народној традицији о Марковој смрти распознаје неколико дијахроних слојева чију старост није увек једноставно утврдити. Оправдано је, верујемо, претпоставити да су се оне архаичније појединости касније везивале за име нашег јунака, заправо, везивале су се тек онда кад је он постао крупна епска личност и кад су стварне околности и узроци његове смрти почеле све дубље тонути у заборав и таму прошлости“ (Зуковић 1995: 101).

**Змај Огњени Вук**, јунак змајевић, упркос томе што, у извесном броју песама, испољава црте магијске нерањивости и условне бесмртности, страда, попут других древних јунака (нпр. Кухулина) – услед кршења табуа (Мелетинский 1986: 88), везаног за процес његовог исцељења (Богишић: бр. 16; СНП VI: бр. 6; Милутиновић 1990: бр. 104):<sup>166</sup> жена продире у забрањени простор инкубације

---

<sup>162</sup> У слојевитој симболици, пећина означава обитавалиште натприродних бића, змија или змаја, као и границу светова, улаз, пут којим се стиже у подземни свет – уп. СМ 2001: s. v. **пећина**.

<sup>163</sup> Отклон од ове верзије Маркове смрти Вук изражава у напомени: „Ја о томе никад више ништа нијесам чуо“ (СНП VI: бр. 28), што би, истовремено, могло да указује и на траг замируће усмено-поетске традиције.

<sup>164</sup> Урвина планина могуће је да је добијена најпре метатезом од *Ровина* – историјски аутентичног топонима и места на коме је одиста погинуо Марко Мрњавчевић, а потом, обличким изједначавањем с „урвина“ – место са ког се обурвава земља, постало ороним – в. Maretić 1966: 176–181.

<sup>165</sup> Дирљивим се чине они гласови који говоре како су Марка *видели* приликом напада на Прилеп, у Првом балканском рату, а који је управо он предводио – уп. Зуковић 1995: 101.

<sup>166</sup> Уп. Пешикан-Љуштановић 2002: 69–73; Перић 2008b: 81–83.

јунака, сагледава јунакове магијске помоћнике (односно душе-сени), и, разоткривањем, поништава њихову магијску делотворност.<sup>167</sup>

**Секула**, шаман, змајевић и shapeshifter,<sup>168</sup> у једном делу записа (в. Богишић: бр. 19; СНП II: бр. 85, 86), страда, погођен ујаковом стрелом, онда када је најрањивији – преображен, приликом борбе с противничким зооморфним јунаком–шаманом. У другом запису, он страда погођен многим *брз'ем стр'јелам* (Богишић: бр. 20).<sup>169</sup>

**Милош (К)обил(ов)ић**, јунак надљудске снаге (Рјечник 1966: s.v. **Обил**) и син тотемске животиње – кобиле (в. СНП II: бр. 40), страда тек пошто је растављен с коњем (Богишић: бр. 1). Његова магијска нерањивост огледа се у (невидљивом) штиту,<sup>170</sup> који носе неки врло архаични епски ликови, попут Карне или Волха Всеславјевича,<sup>171</sup> а чију тајну демонско биће открива противницима.<sup>172</sup> Он тражи, у свом предсмртном аманету, да га упојају подно Лазаревих ногу, како би могао да *двори(о) и у матери црној земљи* (Исто) То је, с једне стране, прежитак древне праксе култа мртвих, јер се преминулом, на *онај* свет, шаљу људски помоћници, материјална добра и сл (в. Чајкановић 2 1994: 46). С друге стране, исходиште овог мотива укоренењено је, сходно сведочанству Курипечића, у витешко-феудалном кодексу сахрањивања слугу крај ногу господара (НК 1984: 200).

---

<sup>167</sup> „Чини се да је у песмама о неверници реч о синкретизму старијих и новијих представа, односно о наслојавању којим је унеколико замагљена свест да је и само нарушавање тајности белега довољан разлог за смрт змаја [...] Да би се змајевити јунак излечио, отеловљује се његова хтонска компонента, онај део његове природе који, управо зато што не припада *овом* свету, мора остати трајно *невидљив* и *неизрецив*.“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 69) Стога, закључује ауторка, услед везе с хтонским светом, који и сама остварује, жена „има моћ да угрози јунака, и то превасходно сагледавајући и разоткривајући његову праву природу, па тек потом намерно, уништавајући или одајући његове 'моћи од помоћи'“ (Исто: 72).

<sup>168</sup> В. Радуловић 2005: 40–42; Перић 2007: 47–53; Перић 2008а :174–182; Делић 2010б: 317–332.

<sup>169</sup> Оружје које јунаку задаје смртну рану, већ самом својом природом и семантиком, читује се као шаманско оружје, будући да дејствује на даљину (в. Elj Jade, 1985). Такође( громовна) стрела – оружје Громовника, којим он успешно савладава змаја Велеса (Иванов–Топоров 1974: 90–91), показује се погубном и по јунака претвореног у змаја.

<sup>170</sup> Аналогно томе, Змај Огњени Вук носи штит који Марко Краљевић не види (уп. СНП VI: бр. 19).

<sup>171</sup> Више о јунаку (рођеном) у штиту у: Mahabharata 2005: 37; Лома, 2002: 244–246; Перић 2008б: 110–111.

<sup>172</sup> „Да у Милошевом лику има врло архаичних слојева у којима се наслућује његова демонска природа, говори и чињеница да може да га победи само одговарајући демонски противник: баба (вештица, зли демон) или виша сила, судбина, стилизовани глас из облака, па и то не отвореном, јуначком борбом, него помоћу лукавства, одавањем тајне где су сакривени кључеви од његовог оклопа.“ (Петровић 2001: 33).

**Војвода Момчило**, Марков ујак, јунак дивовског стаса и снаге и власник крилатог коња Јабучила и чудесне сабље страда (донекле слично Змај-Огњеном Вуку), сходно песми (в. Богишић: бр. 97; СНП II: бр. 25; Милутиновић 1990: бр. 147), услед жениног неверства и издаје. Међутим, историјска фактографија је другачија – јунак гине, али не због женине издаје већ због неверства поданика (Maretić 1966: 194), житеља Перитеорија, подно зидина затвореног града. Како је дошло до овог померања факата, пребацивања мотива издаје с поданика на жену, као и трансфера улоге Момчиловог крвника с (песми непознатог) Јована Кантакузина на краља Вукашина,<sup>173</sup> најпозданије је расветлила Лидија Делић (в. Делић 2006). Она показује да је епски наратив о смрти војводе Момчила, у традицији, моделован контаминацијом три основна сужејна модела – *смрт јунака због одавања тајне своје моћи жени*,<sup>174</sup> *смрт змајевитог ноћног јакача*,<sup>175</sup> и, коначно, *покушај освајања чудесног града* (Исто: 112).<sup>176</sup> Мотивски комплекс првог сужејног модела очитује се, превасходно, у уништавању јунакових моћних амајлија. Аналогно змају, који, у тренутку непромишљености, одаје жени тајну своје слабости, Момчило се *преварио* и открио жени тајну крилатог коња, односно оставио нечуване *моћи од помоћи*, које му обезбеђују телесну нерањивост (*биље из перчина* чини да *за њ' сабља прионут не море* – Милутиновић 1990: бр. 147):<sup>177</sup>

*Тер му краде моћи од помоћи,  
Ах и драги камен из прчина;  
Коњу му је крила опалила.*

(Богишић: бр. 97).

Реликти друга два модела нису у тој мери сачувани у посматраној грађи (пре свега, уочавају се у бугарским песмама, које ауторка разматра). Ипак, неки елементи, попут погибије падом с бедема затвореног града, потенцијална змајевитост (сигнализирана јунаковом величином, могућношћу летења помоћу крилатог коња, умножавањем делова тела – *два срца јунака*), у измењеном контексту, остају и

<sup>173</sup> Уп. Делић 2006: 132–134.

<sup>174</sup> Ауторка тај сужејни модел именује, асоцијативно, и као „женидба краља Вукашина“, уводећи (непотребно) и номенклатуру лика у такво одређивање модела (в. Делић 2006: 112).

<sup>175</sup> За варијантни назив овог модела предложила је „змај љубавник“ (Исто).

<sup>176</sup> Алтернативни назив овог модела је „вилин чудесни град“ (Исто).

<sup>177</sup> Понекад се јунакова магијска нерањивост своди на веровање у запис и његову делотворност, као у песми о хајдуку Малкети: *Ни виле га не би савладале, / Не може га пушка промакнути, / Носи, кажу, запис у недрима, А сабља га посјећи не може / На њега је панцијер кошуља. / Те преламја сабље на комаде.* (СНП VII: бр. 46).

опстају, „у синтези архаичног бајковно-митолошког наслеђа с историјским предањем“ (Мелетинский 1986: 108 – прево Д. П.).

За разлику од ових јунака с изразитим архаичним цртама, ликови који долазе из епохе консолидације државности (Исто: 62), а посебно у *песмама јуначким новијих времена о војевању за слободу и о војевању Црногораца и Херцеговаца*, јављају се, пре свега, као јунаци тзв. класичне епике, коју одликује, у битноме, историзација епског фона и непосредна обрада историјских и псеудоисторијских предања (Исто: 62, 79). И они могу бити, у извесној мери митологизовани, мада су типични представници колектива коме припадају, а њихова јуначка смрт додатно хероизује њихове подухвате. Тако гину: **Јанота Диклић** (СНПр III: бр. 56), млади **Пејо Мрчарић** (СНП IV: бр. 7), **Иван Николин** (СНП IV: бр. 22), **Вук Лопушина** (СНП IV: бр. 54), **Вук Љешевић** (СНП VIII: бр. 63), **Лука Рубешанин** (СНП IX: бр. 12), а у виду каталога, при сумирању губитака у људству, помињу се, као жртве: **Лазар Мутап**, **војвода Новачић**, **војвода Дринчић**, **Максим војвода** (СНП IV: бр. 62), те **Крцун Савов**, **Станко Љуботињанин**, **Бего Војводић** (СНП IV: бр. 10), **Бајо Пивљанин** и **Нико Марићевић** (СНП VII: бр. 51), **Мрко Ђурашковић** (СНП VIII: бр. 63); у Боју на Граховцу (1858) гину, сходно песми: **капетан Боро Милић**, **војвода Ђуро**, **Лука Петровић**, **Ђурашковић Ђуро**, **Машо Кустодија**, **Ристо Манојловић** (СНП IX: бр. 14); те **Томо капетан** и **Лазар Ивовић** (СНП IX: бр. 25), док у бојевима из 1862, према песми, од знатнијих учесника, гину: **војводе Илија** и **Горчил** и **сердари – Шћепан Радојев**, **Ђоко Бањанин** и **Шого „од Жупе“** (СНП IX: бр. 32). Притом, јунаци настоје да „замене главе“, односно, да своју смрт унапред „наплате“ извесним бројем противничких глава. Но, уколико тешке ране не дозвољавају јунаку да „замени главу“, <sup>178</sup> он у свом аманету, пред смрт, заклиње неког свог да га замени. Тако, умирући јунак, **Марко Турчиновић**, аналогно јунацима средњих времена, зове свог синовца, **Вука Голубов(ић)а**, <sup>179</sup> оставља му

---

<sup>178</sup> Болест, поред рањавања, може бити други разлог који отежава јунаку да победи противника. Али, упркос болести, он смогне снагу, изврши своју дужност и умире (СНП II: бр. 78; ЕР: бр. 110; СНП IV: бр.47; СНП VII: бр. 32, СНПр II: бр. 63).

<sup>179</sup> Песма је, поново, фамилијаризовала односе међу саборцима – иако Марко Турчиновић и Вук Голубов(ић) нису у сродству, песма их представља као стрица и синовца, што, опет, може бити и облик патријархалне етикеције, у којој се старија мушка особа ословљава са стрицем.



своје оружје (симболички, свој јуначки статус), које је он сам стекао скинувши га с побеђеног противника, а овај наплати стричеву смрт животима противника:

*Докле Турци пројавише овце,  
Седам Вуко уби њеверданом  
На мртвога свога стрица Марка,  
Бранећи му главу и оружје.* (СНП VIII: бр. 25).

С једне стране, неке песме погибију јунака представљају као мучко и подмукло убиство, или као резултат преварних радњи противника (СНП II: бр. 81; СНП II: бр. 52, 53; СНП IV: бр. 4, СНП VII: бр. 37, 38, 50; СНПр II: бр. 77; СНПр IV: бр. 8, 14, 15, 16), те такав чин, што је разумљиво по себи, не носи јуначки карактер, али, свеједно, „означава крај епске биографије“, без обзира на то што је јунак убијен од стране „лошијег и нечасног противника“ (Самарџија 2008: 139). Временом, унутар овог тематско-мотивског круга, формирао се сужејни модел *мучко убиство хајдука*, које извршава јатак иноверац, неверни побратим хајдука (в. СНП III: бр. 52 и 53). С друге стране, победа над прослављеним противничким јунаком увек ће имати карактер херојског акта, па макар и не била извојевана најкоректније, као што је, рецимо, случај с убиством **Смаил-Аге Ченгића** (в. СНП IV: бр. 57, 58, 59; СНПр IV: бр. 33, 34, 35, 36), или **Османа Шеховића**, кога одједном напада дванаест Црногораца (в. СНП IV: бр. 5).<sup>180</sup>

*Регицид* такође може бити представљен као последица преварних радњи противника. Тако Вукашин, *пријевара стара* (Милутиновић 1990: бр. 147), измами у гору свог сестрића, **царевића Уроша**, под изговором да га учи ловити, и ту га отрује и покопа (СНП VI: бр. 14). Слично томе, у гори, крај „кладенца хладне воде“ неверни слуга, Никола Томановић, убија владара, **краља будимскога**, с леђа, полакомивши се на „свјетла краља златне криже“. Умирући краљ проклиње слугу, који болује девет година и не може да умре докле год не исповеди свој велики грех (Богишић: бр. 35). Обе ове смрти, с једне стране, приближавају се интернационалном мотиву убиства владара, док, с друге стране, разлике воде индивидуализацији епских биографија ових владара.

---

<sup>180</sup> Судаћи на основу инверзних позиција учесника и замени односа у релацији *свој – туђи*, Вук закључује да су „ову пјесму спјевали Срби закона турскога“ (СНП IV: бр. 5, напомена уз песму).

За разлику од претходних примера, **Лазарева смрт** добија централни значај у нашој усменој епици, сакрализује се, и постаје, истовремено, оличење свих појединачних смрти, синегдоха смрти свих косовских ратника:

*Сви осташе, госпо, у Косову.  
Бе погиле славни кнез Лазаре,  
Ту су многа копља изломљена,  
Изломљена и турска и српска,  
Али више српска него турска,  
Бранећ', госпо, свога господара,  
Господара славног кнез-Лазара.  
А Југ ти је, госпо, погинуо  
У почетку, у боју првоме.  
Погиле ти осам Југовића,  
Бе брат брата издати не шћеде,  
Докле гође један тецијаше;  
Још остаде Бошко Југовићу,  
Крсташ му се по косову вија;  
Још разгони Турке на буљуке,  
Као соко тице голубове.  
Бе огрезну крвца до кољена,  
Ту погиле Бановић Страхиња.  
Милош ти је, Госпо, погинуо  
Код Ситнице, код воде студене,  
Бено многи Турци изгинули;* (СНП II: бр. 45).

Опредељењу за *царство небеско* придружују се храброст, истрајност у одлуци и мученичка смрт на Косову, а следе га његови поданици и саборци (в. Богишић: бр. 1, 2; СНП II: бр. 45, 46, 47, 48, 49, 51, 52; СНПр II: бр. 31, 32, 33). Зато уз Лазара (чији је култ црква упорно и пажљиво градила)<sup>181</sup>, сви судеоници ове *колективне погиле* постају „свети ратници 'приступачни' Богу, а узвишеност таквог свесног избора постаје императив понашања потоњим генерацијама“ (Самарција 2008: 151). При томе, призори смрти бивају „препознатљив [...] део универзалног фонда ратничке топике, заједнички писаној и усменој књижевности широм света“ (Петровић 2001: 32), а само Косово – синоним разбојишта и хронотоп велике привлачне моћи. Ту, сходно песми, гину и други владари и јунаци: **деспот Стефан Лазаревић** (Богишић: бр. 8), **краљ Владислав** (Богишић: бр.

<sup>181</sup> О начину на који је у српској средњовековној литератури, у изворима о Косовском боју моделован лик кнеза Лазара, до мученика и светог ратника – в. Михаљчић ЛХ 1989; Ређеп 1995.

29),<sup>182</sup> **Секула** (Богишић: бр. 19, 20, 21, 22, 32; СНП II: бр. 85, 86), **Сибињанин Јанко** (Богишић: бр. 32) и др.

Малобројни ликови у епској песми умиру природном смрћу и то су, најчешће, сижејно пасивни ликови – владари и свештена лица: **краљ Стефан Немања** – у песми – **Симеон** (СНПр II: бр. 13), **цар Стефан (Душан)** (СНП II: бр. 33), **владика Петар I Петровић Његош** (СНП VIII: бр. 57, 71; СНПр IV: бр. 30), **владика Петар II Петровић Његош** (СНП IX: бр. 9), **патријарх Арсен(ије)** (СНПр III: бр. 70 и 71), **кнез Милош** (СНП IV: бр. 62). При томе, и када се опева њихова смрт, најчешће од старости или болести, акценат није на самој смрти, као што је случај с погибијом епских јунака, већ на аманету умирућег: **цара Стефана** (СНП II: бр. 33), **књаза Данила** (СНП IX: бр. 22), односно **Деспот(овић)а Јове** (СНП II: бр. 91; СНПр II: бр. 87, 88, 89).

Понекад, јунак (војвода Момчило, Јанко Бањанин) предосећа своју погибију (сања злокобни сан)<sup>183</sup>, али, упркос томе, учествује у походу и гине (Богишић: бр. 97; СНП II: бр. 25; СНП VII: бр. 49), будући да га јуначки статус обавезује на то. Или, неко од чланова породице (најчешће љуба или мајка) одвраћа јунака од различито мотивисаних похода. Мајка, на пример, безуспешно покушава да осујети синовљеву потрагу за братом који се одметнуо у хајдуке (балADE о Предрагу и Ненаду, уп. СНП II: бр. 16; СНП VI: бр. 9, 10, 11; СНПр II: бр. 8), али јунак, упркос упозорењу, одлази и гине. Овај сиже базира се на интернационалном мотиву *рођак с рођаком дели мегдан, али један другог не препознаје* (в. Maretić 1966: 251–253, 341). Песма завршава аманетом смртно рањеног брата,<sup>184</sup> који открива свој идентитет и прашта крв своме брату – убици (СНП II: бр. 16). После тога изврши

<sup>182</sup> Притом, усмена традиција приближава, да би на крају и потпуно поистоветила Први и Други косовско бој. Међутим, Владислав није био учесник Другог боја, из 1448, будући да је погинуо четири године пре тога, у бици код Варне – в. Maretić 1966: 231.

<sup>183</sup> О пророчким сновима више у погл. III.8.

<sup>184</sup> У јужнословенском песништву, па и шире, овај мотив израста у засебну тему: „Tema poznata pod nazivom “junakov zavet” ili “umirući junak oprašta se od družine” rasprostranjena je u folkloru svih naroda evropskog jugoistoka. Upućivanje zagrobnih uputstava/amaneta sa one strane života ima bogatu tradiciju i u srpskoj i u hrvatskoj poeziji. U pesmama o zavetima ranjenog junaka daje se statička slika hajduka koji je, suočen sa smrću, vremenski i prostorno izdvojen, izopšten iz uobičajenog epskog ambijenta. Hajduk se najčešće nalazi na vrhu planine, lišen svojih osnovnih epskih atributa, poništen kao junak [...] Elegičnost naracije, diskretnost hajdukovog opštenja sa glasnicima smrti/sa smrću samom, metaforičnost slike i dramatičnost poslednjeg zaveštanja, sve su to formalni elementi balade kao vrste, uključujući i karakterističnu kompozicionu shemu ispovedne monološke pesme.“ (Suvajdžić 2003 – према: <[www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/bsuvajdzic-uskoci.html](http://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/bsuvajdzic-uskoci.html)> 26. 8. 2011).

самоубиство и други брат, виновник несреће, сломљен теретом кривице (Исто; СНП VI: бр. 9, 10 и варијанте; СНПр II: бр. 8). У својим последњим речима, умирући јунак поклања свога коња и оружје (СНП VI: бр. 11), или заклиње брата да га сахрани (СНПр II: бр. 8).

Захтев за укопом поседује извесну мотивску самосталност и среће се и у оквиру других сужејних модела,<sup>185</sup> а заснива се на древном веровању да, уколико тело није адекватно сахрањено, душа не може прећи на *онај* свет и остаје заробљена, негде између светова (в. Зечевић 2007: 20).

### 1.5.1. *На граници*

Традиција налаже да се покојнику обезбеди што безболнија и лакша смрт. С тим циљем, вршени су различити поступци којима је требало омогућити одлазак – опраштали би му се, најпре, сви греси,<sup>186</sup> откопчавале и дрешиле везе на одећи, спречавало се да покојнику нека животиња пређе пут, запајали би га немом водом, полагали на земљу и сл (в. Јовановић 1995: 184–233).

У изузетним случајевима, самртнику, нарочито уколико му савест оптерећује какав велики грех, опрост би могао бити ускраћен (*црква тебе опростити неће*), што би продужавало агонију умирања – формулативно – на девет година. Осим песама о великом грешнику (НК 1984: 91; Делић 2008: 301–321), такви обрти се срећу и међу баладама о породичним конфликтима:

*Мало време затим постојало,  
разбоље се млада Павловица,  
Боловала девет годин' дана,  
Кроз кости јој трава проицала,  
У трави се љуте змије легу,  
Очи пију, у траву се крију.* (СНП II: бр. 5)<sup>187</sup>.

Недостојна и насилна смрт – самоубиством, прекида агонију деветогодишњег боловања и соматског осипања. Или – искрена исповест: *Бјеше њима тадара сву истину повидио / [...] И бјеше се тадара с грјешном душом*

<sup>185</sup> Уп. СНП VII: бр. 44.

<sup>186</sup> Веровање да молитве за душу покојника доприносе опроштају грехова на *оном* свету присутне су и у песми СНПр III: бр. 77.

<sup>187</sup> Уп. и СНПр II: бр. 4.

*разд'јелио* (Богишић: бр. 35).<sup>188</sup> Исти значај има и искупљујуће јунаштво (в СНПр II: бр. 63).

### 1.5.2. *Post mortem*

Судбином човекове душе после тренутка смрти бави се онај круг песама које је Видо Латковић одредио као *религиозно-моралистичке легенде у стиховима* (Латковић 1991: 230–242). И поред богатог фонда знања о загробном животу које традиција артикулише, концепт душе је у јуначким песмама сведен и назначен само у обрисима. Стиховане легенде су, међутим, препознатљиве по свом дидактичко-егзампларном карактеру, а казивање о души и, најчешће, њеном испаштању у паклу, разуђеније је и „информативније“.

Аналогно традиционалним представама о смрти, душа не прелази на *онај* свет непосредно после смрти, него наставља да лута, још четрдесет дана, све док се погребено тело не распадне,<sup>189</sup> и тиме она коначно не ослободи везе с телом (в. Јовановић 1995: 230; Зечевић 2007: 26–27). „Јер ако мртваца нађу неиструелог сматра се да има још неискупљених грехова“ (Ђорђевић 4 1984: 246).<sup>190</sup> И, уопште, за велике грешнике, предвиђен је низ додатних ритуалних поступака приликом сахрањивања, којима заједница настоји да се осигура од његовог повратка. Тако, у једној варијанти песме о гресима Дуке Сенковића, грешника најпре сахрањују, али, пошто земља избаци назад његове кости, они га бацају у море. Но, када и море врати његово тело, они покопају крај тела покојника и *пса и онда га земља задржала* (в. ЕР: бр. 190). Ова варијанта доноси и каталог Дукиних грехова, које самртник открива у својој последњој исповести: љубио је три венчане куме, седам

---

<sup>188</sup> За разлику од песама „на међи“ о дугом боловању, одлука о самоубиству не мора нужно бити повезана с джим или краћим периодом окајавања грехова. Војвода Пријезда и његова љуба бирају радије смрт, него живот обележен понижењем (в. ЕР: бр. 70; СНПр II: бр. 84), као и Рајко војвода и Маргита девојка (СНПр III: бр. 10). Притом, оба догађаја (сходно запажању С. Самарције) „смештена“ су у граничне сфере епоха – између слома државе и вековног робовања под Турцима.

<sup>189</sup> За грех, почињен на Васкрс, Марку Краљевићу игуман Сава обзнањује да неће моћи да умре, нити ће његово тело моћи да се распадне (в. СНПр VI: бр. 21). Но, пошто се Марко покаје и исповеди, стари игуман га благослови – посвећењем десне руке (Исто).

<sup>190</sup> У једној песми, епска проклетница, деспотица Јерина, као нечисти, великим грехом оптерећени покојник, није покопана, већ извршава самоубиство бацивши се у море. Но, ни тамо, она не може да се распадне: *У мору се у камен створила, / поцрнила као камен црни* (*Босанска вила*, лист за забаву, поуку и књижевност, бр. XXVIII, Сарајево 1913: 14), што постаје потврда њене грешности од стране више силе.

крштених, девет посестрима, а погубио три венчана кума, седам крштених и девет побратима. Као највећи, неопростиви грех, у обе варијанте, наводи се просипање светог причешћа – *б'јелих летургија* (СНП VI: бр. 11) псима (в. и ЕР: бр. 190). При томе, ово кажњавање грешника служи као пример и опомена:

*Све за савјет и стару и младу,  
Да се свако сјећа и спомиње  
Да имаде виши над човјеком  
Који ће га казнити за грјеје.* (Исто).

Развијеније призоре кажњавања грешника на *оном* свету доносе тзв. *легендарне баладе* (НК 1984: 182), засноване на интернационалном мотиву *descendus ad infernos*. Указујући на „друштвено типичне грехове“ (Латковић 1991: 234), ове песме имају за циљ да поставе одређену хијерархију казни које душе трпе, зависно од тежине почињеног греха. Каталог грехова је разноврстан и махом условљен средином у којој дата варијанта живи, а најчешће се помињу: неузвраћање ударјем на дар, непоштовање и ударање родитеља, примање мита, лењост, кривоклетство, набеђивање, обљуба посестрима / побратима, гажење задате речи, брачно неверство, окрутност, себичлук и сл (в. СНП II: бр. 4; СНП VI: бр. 1; СНПр II: бр. 1). При томе, атак на плодност – намерним изазивањем неплодности (СНП II: бр. 4), или набеђивањем снахе да је неплодна (СНП VI: бр. 2) врло високо је постављен на скали грехова. Дужина трајања мука дата је формулативно, а у складу с хришћанском есхатологијом – грешним душама намењено је да испаштају *до суда Божијег* (Исто).

Но, сходно традицији, душа може да буде задржана на овом свету и после смрти. Независно од тог да ли је покојник обележен статусом светог или нечистог, он може, у песмама, да се јави с *оне* стране, или да, штавише, интервенише у самим дешавањима. Своје присуство најчешће обзнањује *гласом: Ал' из цркве нешто*<sup>191</sup> *проговара* (СНП II: бр. 5), *А из гроба нешто проговара* (СНП VI: бр. 7), који објављује вољу оностраног бића, упућује позив још живом побратиму да му буде заточник у двобоју и др.

---

<sup>191</sup> Облик неличне неодређене заменице за ствари – *нешто*, по свој прилици, треба да сугерира не само статусну, већ и појавну неодређеност оностраног ентитета (духа / душе).

Потпуно супротна значења од оних присутних у песмама о великим грешницима, развијају се око сличних представа о „нерушимим“ и „мироточивим“ телима светитеља. Оваквим и сличним чудима потврђује се могућност *посвећења праведног*, при чему нетрулежно тело (или пак део тела) покојника остаје на земљи као очити доказ његове моралне исправности, мучеништва, страдалништва и светости (в. СНП III: бр. 14).<sup>192</sup> Лик покојника који задобија светост, односно светитеља који долази у помоћ правовернима појављује се у различитим сижејним моделима, делокрузима и функцијама.

Интернационално распрострањена тема о јунаку који, у незнању, почини инцест са својом мајком, постала је општепозната посредством мита о тебанском краљу Едипу.<sup>193</sup> Могуће је да је, на нашем геопоетичком простору, поред несумњивог усменог порекла, посредована и хагиографијом о Св. Павлу Кесаријском (Латковић 1991: 232), која је даље утицала на усмене обраде, репрезентоване песмама о Находу Симеону (СНП II: бр. 14, 15; СНП VI: бр. 5). У њима, *стари игуман / патријар* налази на обали мора (у једној варијанти – Дунава) колевку с дететом. Оно брзо стаса, а чувши да је наход, креће у потрагу за родитељима. Тако стиже и до престоног града у коме живи његова мајка – удовица. У незнању, Симеон се венча с њом, а када мајка открије његово порекло (обично, на основу предмета – сигнализатора, који је положила у колевку, крај њега) и то откриће му саопшти, Симеон се враћа свом поочиму, свештеном лицу, и исповеда свој грех. На то, њега затварају у тамницу / кулу од камена, бацају кључеве његове одаје, уз речи обредне формуле: „*Кад изишли кључи из Дунава, / Симеун се грија опростио!*“ (СНП II: бр. 14). После одређеног времена (седам недеља, девет, односно тридесет година), аласи у уловљеној риби проналазе кључеве Симеонове тамнице, отварају је: *Ал' се онде Сима преставио, / Преставио, и посветио се* (СНП II: бр. 15). Посвећење великог грешника ту поприма морализаторски карактер, указујући на то да ниједан грех, ма како стравично изгледао, није

<sup>192</sup> В. Трифуновић 1990: 68, 283–287; Милошевић-Ђорђевић 2011: 26–29, 81–83.

<sup>193</sup> Штавише, Латковић сматра да је овај мит „праизвор мотива о родоскрвнућу“ (Латковић 1991: 232). Међутим, овај мотив, судећи на основу тога што се појављује у културама међу којима није било никаквих контактних веза (в. Rank 2007), има, пре свега, архетипски карактер.

неопростив уколико се ваљано исповеди и покаје, што је у песми представљено као израз Божје воље.

Слично томе, и у песми о цару Константину и ђаку самоуку реч је о великом грешнику, цару, који тражи опроштење од цркве за почињени грех.<sup>194</sup> Поткупљиви патријарси, владике и калуђери цару дају опрост тражећи заузврат личну добит, док ђак самоук, који *не говори цару по хатеру, већ говори Богу по закону* (СНП II: бр. 19) не пресуди, рекавши цару да ће се ослободити греха уколико уђе у горећу *лучеву ћелију, намазану лојем и катраном*, и ако жив изађе – грех му је опроштен. На то, расрђени цар баца ђака у ћелију, запали је, но, као и у бајци, ђаче самоуче излази неозлеђено. Зачуђени цар на то нареди да га и самог поставе у ћелију и запале је, али, за разлику од ђака, цар сагори. Једино му остаје читава десна рука:

*Што се цару рука посветила,  
Њом је млога добра учинио:  
млоге гладне јесте напојио,  
Голе, босе јесте преођео,  
Надгледао ништа и убога;  
Зато му се посветила рука.* (СНП II: бр. 19).

Ово „наравоученије“ песме, истовремено, носи значење примера друштвено пожељног понашања.

Страдање такође „обележава“ лик *царевиха Уроша* (који је у песми жртва властољубивих великаша на челу с Вукашином) мученичком смрћу, која уједно постаје разлог за његово посвећење, у потпуности прожето светлосном симболиком (в. СНПр II: бр. 22),<sup>195</sup> а чудеса после смрти (могуће је, као одраз средњовековне житијне традиције – уп. Трифуновић 1990: 68) служе као коначна потврда његове светости (уп. СНП VI: бр. 14).

Култ светитеља и светих моштију најпотпуније се испољава у епским песмама када одређени се светац има делокруг јунака или помоћника. У најизразитијој форми, **Св. Димитрије** од светог ратника и заштитника града Солуна, „постаје“ епски јунак, који *вино пије [...] у Солуну б'јелу граду*. На вест о харању Свете Горе, покреће арханђела Михаила, Св. Илију и Св. Николу, „ратнике-

<sup>194</sup> Сходно тексту песме, тежак грех о коме је реч јесте то што је цар тукао своје родитеље (в. СНП II: бр. 19).

<sup>195</sup> У тренутку кад мајка открива његово беживотно тело: *Засја јој се дијете Уроше, / Засја јој се као јарко сунце* (СНПр II: бр. 22).



осветнике пред којима стрепе насилници“ (Самарџија 2008: 196), да казне виновника пљачке – цара Константина.

**Свети Василије** у песми о рушењу манастира Тврдош<sup>196</sup> устаје из ћивота и буди заспале монахе да беже из манастира пред турском војском:

*„Бранити се њима не можемо,  
„Е је тако од Бога суђено,  
„Да се руши манастир и црква  
„За премнога наша сагрешења.“* (СНП VI: бр. 48).

Будући да је рушење манастира овде приказано као Божја воља, светитељ не интервенише. Но, за разлику од тога, у песми о походу Омер-паше на Црну Гору, Црногорци, који су се, претходно, над телом светитеља, заклели да ће га чувати, у одлучујућем моменту битке око манастира Острог, добијају помоћ овог *божјег угодника*:

*Кличу Турци Муја и Алију,  
Црногорци светог Василију,  
Бољи бјеше старац Василије  
Него турски Мујо и Алија.* (СНП VIII: бр. 73).

Паралелизам дешавања, који резултира коначном победом хришћана, има за циљ да истакне снагу и моћ праве вере.

Веровање у моћ нетрулежних моштију нарочито је присутно у култу **Св. Симеона (Мироточивог)**, чије кости точе миро – мирисну супстанцу која исцељује, лечи болести, неплодност... О смрти краља Симеуна (1199. године), посвећењу и преносу његових моштију на Свету Гору говори једна песма из Вукове рукописне заоставштине (СНП II: бр. 13), као и неки млађи записи.<sup>197</sup>

За разлику од тога, култ **Светога Саве** много је разуђенији, богатији детаљима, комплекснији. По мишљењу Наде Милошевић Ђорђевић, „у основном хришћанско-историјском току, култ се у усменој књижевности развија у облику превашодно епске песме која врлину националног свеца, претворену у моћ, изграђује у јуначки подвиг. У историјској атмосфери чудотворство тако добија сва обележја натчовечанског, али и heroјско-националног подвига.“ (НК 1984: 228). С обзиром на све веће поштовање

<sup>196</sup> Песма у својој интерпретацији догађаја драстично одудара од историје – „манастир је наине разрушила млетачка војска јер је служио Турцима као тврђава, а не Турци, као што песма каже“ (Латковић 1991: 239).

<sup>197</sup> Више о лику овог светитеља у усменој књижевности у: Милошевић-Ђорђевић 2011: 13–34.

које је Савин култ стицао међу Турцима,<sup>198</sup> Синан паша одлучује да томе стане на пут, спаљивањем Савиних моштију на Врачару 1594 (Исто). Турцима, у песми, не полази за руком да оскрнавe мошти светитеља:

*Тад Дилавер на ноге скочио,  
Пак пашину сабљу повадио,  
И засука свилене рукаве;  
Ману сабљом и десницом руком  
Да сијече светитеља Саву.  
Сватко виђе што светац уради:  
Дилаверу увати се рука,  
До руке се сабља растопила;  
Студен вјетар од истока дуну,  
Модар пламен светитељу Сави,  
Модар пламен из уста му плану  
И попали по војсци чадоре;  
Сва се турска помамила војска  
И побјегла у гору зелену;  
Помами се пашин Дилавере,  
И он оде, утече у гору;  
Паши узе и ноге и руке,  
И обје му очи искочише.*

(СНП III: бр. 14).

Посмртно јављање Светог Саве као „помоћника-заштитника“ (Самарџија 2008: 196) у овој песми Филипа Вишњића, која „говори о непосредном злочину над мртвим светитељем и свечевој самоодбрани“ (Милошевић-Ђорђевић 2011: 81) уједно је и најразвијенији приказ деловања светитеља *post mortem*.<sup>199</sup> За разлику од тог, Савино посмртно јављање у другој (мање успелој) песми носи првенствено карактер моралне опомене – пред сабором српске господе затварају се врата *цркве Милошеве*, у којој се налази Савино тело, на основу чега они закључују да је светитељ љут. Свештеници поју литургије и метанишу, те се врата поново отварају, а светитељ их прекоревa због грехова (СНП II: бр. 14), чиме песма и завршава.

<sup>198</sup> Ширење Савиног култа међу Турцима, како то види Нада Милошевић Ђорђевић, постаје „istorijski potvrđena stvarna politička opasnost za autoritet turske vlasti, zbog kulta sv. Save, razvijenog u njihovim redovima“, али и „jedna [...] od realnih osnova stvaranja ovakvih pesama“ (NK 1984: 228).

<sup>199</sup> „Казна за непријатеља 'божјег народа' се у Библији а priori подразумева. Епиској песми је, међутим, неопходна материјализација греха, да би до преобраћења уопште могло доћи, а како грех већ постоји у историјској реалности (свети Сава јесте вађен из гроба), Вишњић га само еписки стилизује [...] Притом је казна објективизована у виду чуда, да би се на истом нивоу чудотворства објективизовало опраштање, као доказ светитељеве моћи, али и награде преобраћеном непријатељу (Милошевић-Ђорђевић 2011: 82).

Нетрулежност **Лазаревог** обезглављеног тела током *четрдесет година* после смрти (*Ни га једу орли ни гаврани, / Ни га газе коњи ни јунаци* – СНП II: бр. 53), такође постаје израз његове светости.<sup>200</sup> Према традицији, „слика распарчавања тела као аналогија хаоса из кога је свет настао, у вези је с веровањима да би јунак, ако до одређеног времена и на одређеном месту припоји своју главу телу обновио свој живот и спасао свет“ (Петровић 2001: 278–279). Постаје, стога, јасно зашто је у песми слепице из Гргуреваца било неопходно да се глава припоји телу:

*Оде глава преко поља сама,  
Света глава до светог тела,  
Припоји се како што ј' и била.* (СНП II: бр. 53).

Међутим, потпуна интеграција и васкрсење онемогућени су дефинитивним карактером Лазаревог опредељења за *царство небеско* у другој песми ове певачице (уп. СНП II: бр. 46) и схватањем погибије као израза Божје воље, којим се, напре Лазару, а тек онда и осталим судеоницима у бици, обезбеђује ореол мученика и светих ратника, како то представљају култни списи из прве половине XV века, који, уједно чине и заматак косовске легенде (в. Ређеп 1995). Слично томе, смрћу на бојном пољу, у усменој традицији, Лазару се отварају врата царства небескога (чему он тежи и што постиже).<sup>201</sup>

Представе о одсеченој глави која наставља да комуницира с околином срећу се у фолклору разних народа широм света (в. Elijade 1985: 282; Фрејзер 1992: 31–87, *passim*). Будући да је, осим срца, глава најзначајнији део тела, центар интелектуалног, она у синегдохи, замењује човека у целости. У магији добила је нарочити значај сачувана (мумифицирана) глава противника. С обзиром на то да није покопана с телом, покојнику је онемогућен прелазак границе светова. Глава везује његову душу, постаје саветник, тајни савезник који открива тајне *оног* света, види будућност и сл (Исто). Понешто од тих представа нашло је одраза и у песништву српског народа, где је мртва глава која говори чест мотив (в. Krstić 1984: 118) и поприма одлике формуле: мртво тело, *глава проговара* (СНП III: бр. 46). При томе, дошло је до значајног сужавања семантичког поља на два типска

---

<sup>200</sup> Уп. и СНП VI: бр. 15.

<sup>201</sup> Узрок томе могао би се сагледати у временској дистанци варијанте од опеваног догађаја, као и у јаким (црквеним) утицајима Лазареве канонизације.

случаја: *мртва глава куне* (Богишић: бр. 35; ЕР: бр. 188) / *псује* (СНП IV: бр. 26) / *заклиње свог убицу* (СНП II: бр. 64; СНП IV: бр. 39) и *мртва глава изриче аманет својим ближњим* (ЕР: бр. 56, 58; СНП VI: бр. 17; СНПр III: бр. 46). Може се запазити и то да одрубљена глава никада не припада јунаку, већ противнику, или неком од споредних ликова. Понекад је то глава типског непријатеља наших епских јунака,<sup>202</sup> *црног Арапина* (ЕР: бр. 188; СНП IV: бр. 26, 39; СНП VI: бр. 40).<sup>203</sup> Према истраживању Веселина Чајкановића, у фолклору Срба лик је, временом је саображен троглавом хтонском божанству – Тројану, добио свој култ, а приношене су му и жртве на гробу где је, наводно, покопан (Чајкановић 3 1994: 87). Самим тим, способност одсечене главе да говори могла би представљати испољавање Арапинове демонске природе.

Права природа овог „супранормалног бића“ (Исто) не разоткрива се само његовим оглашавањем *post mortem*, већ се показује и приликом јунаковог нехотичног(?) открића да противник има три срца, три реда зуба, троја ребра (в. СНП VI: бр. 33), а, неретко, змију на трећем срцу:

*Кад у њега три срца јуначка:  
Једно ми се бјеше уморило,  
А друго ми у потају спава,  
Треће срце за бој не чујаше,  
На којему љута гуја спава;* (СНПр II: бр. 55).

*Два срца* војводе Момчила (Богишић: бр. 97), или *три срца* јунака сугеришу представу о више живота, односно више извора снаге које јунак користи, а када се на њима јави змија, указују и на поседовање неких шаманских моћи. Наиме, шаманска иницијација, понекад се изводи стављањем живе змије у тело иницијанда (Elijade 1985: 60), која постаје једна од његових душа, *душа живот* (Elijade 1985:

<sup>202</sup> Лик црног Арапина, како примећује Нада Милошевић Ђорђевић, „у епској поезији постаје нека врста *formulnog lika*, и ulazi u okvire епске стилизације, као снажан, скоро непобедив јунак, нападач сватова, отимаач дарова и девојке, поробљивач, насилник и хараџија који udara namet u vinu, mesu, девојкама“ (NK 1984: 18).

<sup>203</sup> Како је лик црног Арапина – демонизованог непријатеља јунака, већ детаљно разматран и проучен, наводе се само основни закључци: „Он се као традиционални противник епских јунака најчешће јавља у функцији *отмичара* девојке, *иницијастичког непријатеља*, којег јунак мора победити како би доказао своју храброст и снагу, и *чувара* граничне воде, односно тамнице [...] и сл. Појављивање диморфног Арапина (в. Сувајџић, 2005, 246) у улози отмичара невесте у сижеема иницијастичког типа има аналоган обредни контекст – *пресретање сватова у путу од стране људи маскираних у ‘Арапе’ или ‘вукове’* (Јома, 2002, 78).“ (Перић 2008b: 222).

91) – извор његове натприродне снаге и магијских способности.<sup>204</sup> А будући да се змија на трећем срцу буди прекасно – тек пошто је необични противник погубљен (в. СНП II: бр. 67; СНП VI: бр. 33; СНПр II: бр. 55, 85, 93) очито је да противник још није овладао у потпуности моћима шаманске екстазе:

*Да се Меју гуја пробудила  
Те би њему живот одржала,  
А Рада би јадна изгубила.* (СНП VI: бр. 33).

Штавише, магијска моћ зооморфне душе таква је да може да покреће тело и после смрти: *Када се је гуја пробудила, / Мртав Муса по ледини скаче* (СНП II: бр. 67). Ово читовање магијске снаге *post mortem*, репрезентовано присуством змије на трећем срцу јунака, везује се најчешће за противнике јунака: Мусу Арбанасу (Исто), Меја Ђурђевића (СНП VI: бр. 33), Арапина (СНПр II: бр. 55), Алију Ђерзелеза (СНПр II: бр. 85), Милету Усарина (СНПр II: бр. 93). Уз то, проговарање ове змије указује на анимистичке слојеве који се везују за ову хероизовану шаманску тему.

У баладичним сижеима оно што мртавац саопштава нема више идејни, етички или јуначки карактер, већ представља израз јунакових неостварених жеља, вербализацију осећања раздвојености, усамљености, неостварености у љубави. Формулативним градивним низом, мајка пита о тежини мука које син трпи на *оном* свету. Одговор поражава својом једноставношћу и непосредношћу:

*Није м', мајко црна земља тешка,  
нит' ми змије црне очи пију,  
нит' ми вију гнездо у перчину,  
но за оном лијепом дјевојком,  
л'јепом Ајком једином у мајке.* (ЕР: бр. 86).

У балади о двоје драгих, растављених болешћу, погубљена девојка, натерана најпре да пође за недрагог, тражи да је саставе с вољеним у гробу:

*Јоште мртва глава говорила:  
„А, бога ти, куме и дјевере,  
мећите ме напореда, Андре,  
кроз земљу ми руке саставите  
и у руке зелене јабуке.“* (ЕР: бр. 56).

<sup>204</sup> Код Срба, представама о шаману најсродније су оне које се налазе у веровањима о здухаћу: као и шаманова, и здухаћева душа напушта тело у облику какве животиње (шаманска техника екстазе), бори се у зооморфној форми с алама, душама нечистих покојника или другим здухачима, а уколико животиња-душа настрада у тој борби – здухаћ умире (в. Бандић 1991: 128–132).

Идеју о сједињавању после смрти додатно истиче то што из тела двоје драгих, за живота растављених, а у смрти састављених, израста ружа и избија извор. Поетска слика о биљкама које расту из гробова младих, доследније је изведена у балади о Иви и Аници:

*На Иви је зелен бор израсто,  
а на Ани зелена борика.  
Обави се бор око борике  
како би Иво око Ане.* (ЕР: бр. 213).

Но, овај мотив биљака које ничу из тела момка и девојке, несуђених једно другом, показује извесну самосталност. Из богатог круга песама (код нас и Бугара – в. Бошковић 2006) помера се од трагичних љубавника (в. Латковић 1991: 262–265) ка другим сужејним моделима, попут оног о *трагичној смрти двоје младих*, брата и сестре, изазване клеветом. Када недужног брата обесе (*Наход Момир*), посестрима изврши самоубиство:

*На Момиру зелен бор никао,  
На Гроздани винова лозица,  
Савила се лоза око бора,  
Ко сестрина око брата рука* (СНПр II: бр. 30).

Језиком флореалне симболике, изражава се, посредством представе о невиним жртвама и амбивалентним значењем биљака, идеја о цикличком смењивању смрти и рађања, односно идеја о „обнављању, регенерацији и бесмртности, што се уклапа у представе о инкарнацији умрлог пара, који наставља да живи и након смрти“ (Бошковић 2006: 48). При томе, њихов неуништиви виталитет, који побеђује и саму смрт, истовремено постаје и доказ њихове праведности – сува дафина, о којој висе тела младих, неправедно пострадалих, поново зазелени, док зелена јела, о коју су обешени клеветници усахне, њихови лешеви *поцрне*, а *под њима се земља провалила* (СНПр II: бр. 30).

Најдрастичнији случај мешања светова и продора мртвих у *овај* свет јавља се у српској верзији мотива Леноре, балади *Браћа и сестра* (СНП II: бр. 9). Сестру, удату надалеко, коре у новом дому што је браћа не походе. Она не зна да су браћа у међувремену умрла и својим жаљењем „отвара“ комуникациони канал ка *оностраном* свету. Бог удовољава њеној жељи и *васкрсава* најмлађег брата. За разлику од европских обрада, конфликтно језгро у српској балади помера се с

приче о заручнику који одводи у смрт своју заручницу (в. Латковић 1991: 253) на обред похођана и долазак мртваг брата сестри у похођане „за чије кршење ни смрт није довољно оправдање“ (НК 1984: 36). Изостајање посете породице „пресудно утиче на збивања јер сестра не може у род пре него што њени дођу да је виде. Зато је она, истовремено, недобродошла у новом дому и изолована од могућности да се врати [...] А будући да смрт онемогућава похођане, Бог оживљава брата, како би се прастари обичај везивања, ипак, обавио до краја. Оживљавање, међутим, истовремено изазива мешање бића *овог* и *оног* света, што је преступ.“ (Карановић 1998: 263-264). Након сестринске туге, што је нико не походи, следи радост када види најмлађег брата, а потом ужас коначне истине. Братовљева добронамерна лаж само привремено смирује сестрину стрепњу да нешто, ипак није у реду (*Што си тако, брате, потавњео, / Баш кан'да си под земљицом био*), да би је на крају сломио бол за умрлом браћом.

Поштовање ритуалне норме је услов за прекидање везе с *оностраним* светом и интегрисање појединца у нову заједницу (*новорођенче* – у родитељску породицу и друштво; *невеста* – у нову породицу и, аналогно томе, *младожења* – у друштво одраслих; *покојник* – у свет мртвих). Зато се строго водило рачуна о доследном и правилном спровођењу свих обредних радњи везаних за ове кризне тренутке живота. При томе, интеграцијски обреди могу бити врло слични у својој морфологији, само што су различитих усмерења – обичај порађања на земљи (*humī positio*), веома наликује обичају полагања тела покојника на земљу да би лакше преминуо (в. Јовановић 1995: 192, 211–212). „Različita od prostorno-vremenskog kontinuumа ovozemaljskog života, realnost koja prethodi rođenju i sledi nakon smrti, ukazuje se iz jedne perspektive kao prolaznost ovozemaljske egzistencije i večnost opozemaljskog“ (Јовановић 2007: 368). А шта претходи, следи после, односно шта се крије иза граница *безвремености / вечности* остаје наговештено: метафорама *путовања* (СНПр III: бр. 78), феудалним гестом – *дворења на оном свету цара небескога* (Богишић: бр. 16; СНПр IV: бр. 30), све до статичне слике саборовања божјих угодника (СНПр IV: бр. 44) – свих оних који праведно живе и суде „Богу по истини“.

## 2. Анахроно поље деловања јунака

Иако би се биографско време јунака (Некљудов 1973: 155), наизглед лако могло омеђити рођењем и смрћу, оно, дакако, не функционише изоловано и самостално. И поред примамљиве аналогije са ситуацијом у реалном, тј. „објективно датом времену“ (Лихачов 1972: 252), где је људски век обухваћен годинама рођења и смрти, то са ликом песме није могуће. Најпре, време лика је контекстуализовано (претпостављеном епском) епохом унутар које лик делује (Некљудов 1973: 155). Истовремено, оно трпи извесну дисторзију под утицајем биографског времена неког другог лика, или због постојања више временских слојева, који припадају различитим друштвено-историјским приликама, а у песми егзистирају напоредо.

Име јунака, само собом, призива одређени хоризонт очекивања. Притом, „процесом поетске асимилације то име у себе укључује (или собом потире) поетске животописе других јунака – јавља се у функцијама које су претходно припадале другим јунацима и у анахроничним спеговима.“ (Клеут 1987: 148). Дакле, име јунака, *per se*, функционише и само аналогно епском делокругу, односно улози – различите историјске личности могу дати свој удео у његовој артикулацији и епској препознатљивости, при чему, потом, на сцену ступају, као што Марија Клеут уочава, „поступци детемпорализације и делокализације“ (Исто). Самим тим, сваки сужејно активни јунак постаје у извесној мери збирни лик. Он има привлачну моћ обједињавања више различитих биографских времена других ликова, чинећи их својим сувременицима – како историјских лица који се поимају активним у времену *pre* њега, тако и оних *posle* њега (уп. Исто: 126–127). Односно, епски јунак, интеракцијом с другим ликовима или другим временима, може активирати формулативне потенцијале *анахронизма*<sup>205</sup> (в. Самарџија 2007: 238–241).

Тако, у једној песми, Лазар, син Ђурђа Бранковића, проси Милицу од Југа Богдана и Југовића, и, сходно *књизи разборничкој*, понеће *царства круну*, а сакупљач га титулира (аханроном) титулом *кнеза* (в. СНПр II: бр. 26). Релативно се

---

<sup>205</sup> У овом раду анахронизам се користи у значењу које му даје Нада Милошевић Ђорђевић, као: „postavljanje ljudi, događaja, bića, predmeta, običaja, načina mišljenja, pogleda na svet u ranije ili kasnije periode od izvornog; svesna ili slučajna greška u hronologiji, u izlaganju događaja“ (NK 1984: 13).



лако да запазити да песма контаминира два историјска лица – Лазара Хребелјановића, Душановог логотета, а потом слуге и пехарника (XIV век – в. Михаљчић ЛХ 1989: 18) и Ђурђевог сина Лазара (XV век) деспота (1456–1458 – в. Maretić 1966: 146–149; Спремић 2001: 110–112). У другој песми, побратими су Јанко Сибињанин, повезан с историјским Јаношем Хуњадијем (1387–1456 – в. Maretić 1966: 211–213), и Стојан Јанковић, котарски сердар (XVII век – уп. Maretić 1966: 169–170) и заједно пију вино (СНПр III: бр. 51). Јанко Сибињанин се помиње у трећој групи песама као савременик и непријатељ Марка Краљевића (Богишић: бр. 88), међу просиоцима на супарничкој страни (СНП VI: бр. 41; СНПр II: бр. 64; СНПр III: бр. 16), или у Марковим сватовима као *сватски старјешина* и његов побратим (СНП VI: бр. 24). У побратимску везу анахроно се доводе Марко Краљевић и Змај Огњени Вук (в. СНП II: бр. 59), или се приказују као ујак и сестрић (СНП VI: бр. 19).

Слично томе, учесници Првог косовског боја помињу се као *л'јена угарска господа* (Богишић: бр. 1), Змај Огњени Вук, анахроно, учествује у Другом косовском боју (из 1448. године), као угарски вазал (Богишић: бр. 14, 29).<sup>206</sup> Одговорност за пораз сваљује се управо на њега (Исто: 29), баш као што је исти чин у традицији везан за његовог прадеду, Вука Бранковића (в. СНП II: бр. 45, 46, 49, 50; СНПр II: бр. 30, 33). У истом боју, кривицом *Огњевита Вука*, гине и краљ Владислав (Богишић: бр. 29), мада је погинуо четири године пре тога у бици код Варне (Maretić 1966: 231). По истоветном типу анахронизма Вукашин гине у Првом косовском боју, 1389 (в. СНП II: бр. 46, 58; СНПр II: бр. 38), иако је краљ Вукашин Мрњавчевић погинуо у Маричкој бици, 1371 (в. Maretić 1966: 235–237).

Супротно томе, привлачна моћ Косова као жижног топоса наше епике везује и историјски млађе личности. *Ерцег Стјепан* (носилац титуле херцега од 1448. до 1466. – в. Maretić 1966: 223), тако војује раме уз раме с Вукашином и Лазаром (в. СНП II: бр. 46). Коначно, будући да је Марково анахроно поље<sup>207</sup> деловања

---

<sup>206</sup> Љиљана Пешикан Љуштановић уочава да: „обе песме везују се за Косово и обе непосредно асоцирају на предање о издаји Вука Бранковића, па, у извесној мери, и намећу питање није ли анахроно везивање Вука Гргуревића за Косовски бој из 1448. ипак последица контаминације с ликом и епским животописом његовог прадеде, пошто је у овом слоју певања јасно упамћено да Ђурађ није учествовао у Другом косовском боју“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 127).

<sup>207</sup> Термин Марије Клеут – в. Клеут 1988: 104.

најшире, он умире, сходно тексту песме, сто година после Лазареве погибије (в. СНП VI: бр. 27), а појављује се и заједно с јунацима средњих времена – Старином Новаком (XIV, односно XVI век – в. Сувајцић 2005: 201–207) и хајдуком Грујицом (XVII век – Сувајцић 2010: 52–53),<sup>208</sup> односно Вуком Мандушићем (крај XVII и поч. XVIII века – в. Maretić 1966: 188)<sup>209</sup>.

Све ово наводи на закључак да „anahronizmi potiču iz epske slobode vladanja vremenom i prostorom, iz perspektive 'sveznajućeg' pevača, iz tešnje potrebe za obuhvatanjem čitavog istorijskog perioda kao jedinstvenog slavnog epskog vremena i građenja epske atmosfere“ (NK 1984: 13).<sup>210</sup> Дакле, не заснивају се на повезивању „по временско-историјској тачности, већ на принципима епске стилизације и народног схватања историје“ (Самарџија 2007: 239). Зато би се могло рећи да је „певачево осећање времена [...] наративно осећање времена, а не осећање раздвојених историјских периода и вековне хронологије“ (Кољевић 1974: 98), при чему, грубо генерализујући, сви епски јунаци показују тенденцију истовременог појављивања у оквиру једног и јединственог епског таблоа ликова. Један од најрепрезентативнијих а уједно и најпотпунијих таблоа ликова дат је у рекапитулацији војводе Рајка и доноси око педесет најпознатијих имена у епској вредносној хијерархији. Иако лик „припада“ средњим временима, које обележава долазак Турака, ова рекапитулација значајних ратника епске прошлости (*сви су били, па су преминули* – СНП III: бр. 10) обухвата и предтурска времена и јунаке који, хронолошки, долазе после њих. Стога, ова варијанта открива доживљај „историје“ из перспективе самог певача, односно колектива коме припада.

---

<sup>208</sup> Уп. СНП VI: бр. 35, 37, 38, 39, 71; СНП II: бр. 51.

<sup>209</sup> В. СНП III: бр. 63.

<sup>210</sup> Скепсу према хронолошком моделу класификације епских песама, али и према класификацији песме посредством лика, међу првима, изразила је Марија Клеут, критички преиспитујући *име јунака, ознаке друштвеног статуса, те опис радње у песми* као неке од најчешћих начина утврђивања историчности песме: „Trebalo bi postaviti pitanje šta znači istoričnost pesme i na koji se način ona utvrđivala, budući da srpskohrvatske usmene epske pesme nemaju kalendarskih odrednica za obeležavanje vremena, te da se u njima odnos realnog istorijskog i poetskog vremena uspostavlja na različite načine. Oznake da pesma kazuje o nekom određenom vremenu dosad su najčešće pronalazene“ у поменутих елементима, „ali se njihovo iščitavanje u relativno velikom broju slučajeva pokazuje ili vrlo nepouzdanim ili nemogućim. [...] U pesmama ovi se navedeni elementi nalaze u različitim tipovima anahronih odnosa ili u nesaglasju. Najbanalniji je primer pesma u kojoj se dva lika (ili više), nosioci imena realno postojećih ljudi koji nisu bili savremenici, sjedine u jedinstvenom poduhvatu, pa je klasifikacija pesme nužno proizvoljna.“ (Kleut 1990: 101).

Бројни анахронизми испољавају се на разним структурним нивоима песме – од детаља (одевање и опрема јунака), преко животних реалија, обичаја, навика, начина опхођења, и сл. све до читавог сижеа, моделованог начелима анахронизма. Певача махом не буни постојање различитог типа наоружања – Стојан Јанковић учествује у боју где се користи ватрено оружје, сам је наоружан копљем и сабљом (в. СНП III: бр. 36), а четири ускока, у другој песми, наоружана су стрелама, пушкама, мачевима и штитовима (в. СНП III: бр. 47).

Исто тако, „каталози манастира и задужбина подизаних у различито време и на разним подручјима, често се приписују само једној породици, најистакнутијем њеном члану или родоначелнику“ (Самарџија 2007: 238). Окупљена *господа ришћанска* и Сава Немањић, у песми, зборују *код бијеле* цркве Грачанице (в. СНП II: бр. 23 и 24), која је подигнута готово век после Савине смрти,<sup>211</sup> а Сава им полаже рачун на шта је утрошено *цар-Немање благо*. Као Немањине задужбине наводе се и манастири које су подигли други Немањићи (Дечани, Милешева, Рача), али и манастири у североисточној Босни (попут Озрена, Моштанице, Возуће), подигнути у XVI и XVII веку, по гашењу лозе Немањића (в. КРС 2005: 146).

Има много примера сличног анахроног приписивања појединих градова, земаља, времена управе и сл. историјски удаљеним лицима и народима. Темпорална дислокација центра турске управе и њено постављање у Стамбол за време живота Марка Краљевића дакако су анахрони (в. СНП II: бр. 62, 66 и др), будући да су Цариград Турци освојили у XV веку, готово шест деценија после Маркове смрти (в. Maretić 1966: 37).

Конечно, уколико би се анахронизам посматрао на нивоу сижеа, ваљало би узети у обзир специфичности стварања и преношења епске песме, чињеницу да се „сложен и слојевит фонд баштине стварао [...] од паганских и хришћанских елемената, уз утицаје култура суседа, староседелаца и освајача, везе писане речи са усменим наслеђем, од историјских честица различите старине“ (Самарџија 2007: 238). Сходно томе, дешавало се да у песми напоредо егзистирају слојеви различите старине: најархаичнији, *митолошки слој*, *слој сећања на витешка времена*, *слој*

---

<sup>211</sup> Манастир Грачаницу подигао је краљ Милутин, највероватније у периоду између 1313. и 1321 – в. КРС 2005: 493.

*турских освајања*, као и *време патријархалне културе*, када су записи песама и начињени. Сви ови слојеви кохерентни су и чине јединствену целину – песму као својеврсни анахронизам.

Епска песма *Зидање Скадра* (СНП II: бр. 26),<sup>212</sup> примера ради, јасно показује како је овај процес наслојавања текао. Најстаријем, паганском слоју припада круг представа о вили која не да мајсторима да подигну град докле год се у његове темеље не узида жртва, односно – док се не изврши трансфер живота, предавањем живота жртве новосазиданој грађевини (в. Бандић 1991: 187–188). Средњовековно искуство подизања града, које се, у песми, сходно начелима анахронизма и анатопизма,<sup>213</sup> везало за Мрњавчевиће, остало је сачувано у слици грађења града кулуком, на краљево наређење, које преноси радницима настојник градње, Раде неимар, а мајстори беспоговорно извршавају. Такође, неки облици опхођења међу члановима краљевске породице могли би представљати прежитак феудалне етикеције – Гојковичино обраћање јетрви са *госпођо краљице*, те њено обраћање мужу са *добри господару*, међусобно опхођење слугу и господара и сл. Коначно, читаву ситуацију старац Рашко патријархализује приказивањем задужења жена унутар краљевске породице аналогно патријархалној задрузи – дневна задужења су подељена на све жене подједнако: *Земан дође да се носи ручак, / А редак је госпођи краљици* (СНП II: бр. 26). Ни сама краљица није поштеђена обавезе да носи зидарима ручак, и поред тога што имају слуге. И, на крају, слутњу времена турских освајања, у једној од варијаната песме (СНП II: бр. 15), „отвара“ клетва младе Гојковице: *„Градите га, злосретње ви било, / брзо ви преузели Турци“*. Финалном формулом се потврђује делотворност речи: *Како рекла, тако је било* (Исто).

Начелно, могло би се рећи да „степен историчности [...] варира у зависности од (просторне и временске) удаљености догађаја о којем се пева и тренутка у којем је варијанта импровизирана“ (Самарџија 2008: 26–27) – што је

---

<sup>212</sup> Постоје мишљења да је ова песма, у ствари балада (Карановић 1998: 266), као што је случај с већином других балканских обрада интернационалног мотива о уграђеној невести (в. Анастасова, 1993). Међутим, с обзиром на то да је реализована као епска песма о расапу породичних односа и Гојковом слободном избору између љубави и части (уп. НК 1984: 279), те Гојковичином предодређеношћу да понесе делокруг жртве (в. Самарџија 2008: 182–192), то са посматраном варијантом старца Рашка није случај.

<sup>213</sup> Најпре, познато је да је Скадар подигнут још за време Римљана (в. Maretić 1966: 36–37), а, такође, Скадар није био под влашћу Мрњавчевића (Исто: 233, 268).

догађај опеван у песми удаљенији од тренутка извођења, мањи је и степен историјске поузданости, а повећава се присуство мотивске грађе, и обратно – што је опевани догађај ближи – песма је поузданија у погледу фактографије (Исто: 26–33).<sup>214</sup> Када је реч о анахроном пољу деловања лика, показује се да, што је лик популарнији, његова привлачна моћ је већа. Самим тим се шири и анахроно поље деловања– од неколико година (краљ Владислав), преко неколико деценија (Змај Огњени Вук), до неколико векова (Марко Краљевић), наравно, све у зависности од сижеа конкретне варијанте песме.

### 2.1. Епски табло и проблем циклизације песме

Временска арматура песме која укључује више различитих биографских времена – неколико ликова, заснована је, у краћим епским формама, сматра Некљудов, на биографском времену главног лика (јунака). Пресеку његовог биографског времена и биографског времена другог лика (в. Некљудов 1973: 158) је најчешће већ етаблиран традицијом.<sup>215</sup>

Умрежавање биографских времена више ликова најпластичније илуструју *каталози*, настали „повезивањем више временских планова у слици јединствене скупине јунака“ (Самарџија 2007: 239). Такви каталози садрже, по правилу, попис најзначајнијих епских ликова, без обзира на то колико деценија или векова су њихови историјски прототипови удаљени. То би се, пак, могло објаснити „неком врстом рационализације епског памћења“, тиме што „из епске усмене традиције неки ликови нестају, а оно што се њима збило приписује се другима, због немогућности да сви буду упамћени или, можда, зато што сви нису били потребни“ (Клеут 1987: 145).

И, као што ова рационализација епског памћења чува имена најзначајнијих јунака, делујући редукционистички – епско „сећање“ засновано је на ликовима унутар неколико основних *епских таблоа* (временских равни).<sup>216</sup> Они формирају хоризонт очекивања слушалаца, а повезују се с одређеним ликовима. „Епоха“

<sup>214</sup> Уосталом, то потврђује и чињеница да је анахронизам у овом поглављу углавном илустрован *пјесмама јуначким најстаријим*, и, у нешто мањој мери – *пјесмама јуначким средњијех времена*.

<sup>215</sup> Типичан пример ових ликова представљају ликови фиксирани у једној старосној доби: Старина Новак, стари Југ Богдан, дијете Грујица / Секула, млади Маријан и сл.

<sup>216</sup> В. Деретић 2000.

*Немањића* је понекад заступљена само именом цара Стефана и његове, често анонимне, свите (СНП II: бр. 20–24, 27–33; СНП III: бр. 14; СНП VI: бр. 4, 13, 14, 28; СНП VII: бр. 8; СНПр II: бр. 12–14, 16, 18, 22, 34). С њима су (обично) повезани *Мрњавчевићи*, док је централни лик Марко Краљевић (Богишић: бр. 3–7, 85–92; СНП II: бр. 25, 26; 34, 38–42, 54–74, 79, 87; СНП VI: бр. 16, 17, 18, 19, 21–27, 33–39, 41; СНПр II: бр. 15, 22, 34–43, 46–58, 60–62). Особен статус има *косовски табло* (Богишић: бр. 1, 2; Петровић 2001: бр. 2, 4, 5; СНП II: бр. 35–37, 43–53; СНП VI: бр. 15; СНПр II: бр. 23, 26–33; СНПр III: бр. 67), повезан и с *таблоом угарских јунака* – тзв. *Угричића*, учесника Другог косовског боја (Пантић 2002: 33, 250; Богишић: бр. 9, 10, 17–32; СНП II: бр. 79, 85, 86; СНП III: бр. 30; СНП VI: бр. 31, 32, 39, 41, 75; СНП VII: бр. 15, 22, 36; СНПр II: бр. 59, 67–74). Њихово анахроно поље досеже до *таблоа Бранковића* (ЕР: бр. 18; Богишић: бр. 11, 12, 13, 14, 15, 16; СНП II: бр. 79–83; СНП VI: бр. 6, 19, 20, 29, 30, 35, 58, 59; СНПр II: бр. 64, 65, 77, 87–89). Уочљив је, затим, табло *Црнојевића* (СНП II: бр. 89, 90; СНП VI: бр. 36, 37, 44, 45; СНПр II: бр. 90, 91), као и *хајдучки* (Богишић: бр. 39, 106, 107; СНП III: бр. 1–7, 42, 46, 49–53, 62–70; СНП VI: бр. 9, 10, 76, 78; СНП VII: бр. 33, 35–38, 42–46, 48–50, 55; СНПр III: бр. 1–17, 24, 63, 64, 75, 76), *ускочки* (ЕР: бр. 17, 106, 108–111; СНП III: бр. 20–29, 31, 32, 35, 36, 39, 47, 55, 56, 59–61, 77, 78; СНП IV: бр. 14, 15, 60; СНП VI: бр. 11, 50–57, 60, 61, 63, 65–69, 71–73; СНП VII: бр. 1–4, 6, 9, 11–14, 16–18, 34, 39–41; СНПр II: бр. 66; СНПр III: бр. 27–33; 35, 37–55, 57, 59, 61, 62, 68), *устанички* (СНП IV: бр. 24–41, 43, 45, 46, 62; СНП VIII: бр. 45, 47–49; СНПр IV: бр. 41–48, 57). Хронолошки најмлађи био би табло *црногорских јунака новијих времена* (СНП IV: бр. 1–13, 16–23, 42, 44, 47–61; СНП VIII: бр. 1–44, 46, 50–74; СНП IX: бр. 1–33; СНПр IV: бр. 4–40). Често се, поред ових, помињу још неке великашке породице (попут Југовића или Јакшића), али, будући да их је могуће довести у везу с другим владарским породицама (Југовиће с Хребелјановићима, а Јакшиће с Бранковићима), нису посебно издвајани. Такође, високу фреквентност појављивања показује и *сватовски табло* (Пантић 2002: 250; ЕР: бр. 92, 188; СНП II: бр. 79, 87, 89, 92; СНП III: бр. 24; СНП VI: бр. 35, 36, 37, 38, 39; СНП VII: бр. 14, 19, 20, 22; СНПр II: бр. 51, 81; СНПр III: бр. 67). Али, будући да он инклинира ка спајању јунака различитих епоха, сходно томе, одликује се високим степеном

интертемпоралне проходности, те се може рећи да овај табло, у суштини, има атемпорални карактер, будући да спаја јунаке све три епске епохе – *најстарије, средњијех времена и новијих времена* (в. СНП VII: бр. 22).<sup>217</sup> Коначно, и противничка страна има своје прослављене јунаке, који су, сходно томе, заступљени унутар *таблоа противничких јунака* (в. СНП III: бр. 35, 36).

Тенденција ка веродостојности испеваног сагледава се и у *каталозима ликова*<sup>218</sup> обухваћених догађајем – *погубљених кнезова* (в. СНП IV: бр. 24), *српских војвода* (СНП IV: бр. 28), *устанничких првака* (СНП IV: бр. 26, 28, 30, 33, 35, 36), *црногорских поглавица* (СНП IV: бр. 55) у тзв. хроничарском моделу песме.

Понуђена типологија епских таблоа,<sup>219</sup> дакако, има условни карактер, а формирана је на основу најчешћих симултаних појављивања јунака унутар једног сижеа. Она је нужно повезана и са проблемом класификације српских усмених епских песама, с обзиром на то да симултано појављивање два лика, припадајућих различитим епохама, проблематизује сврставање дате песме у контекст одређеног тематског круга. Поштујући увиде претходника, а посебно резултате истраживања Марије Клеут,<sup>220</sup> настојало се на томе да се сведе број могућих (хетерогених) нуклеуса циклизације (као што је случај са већ постојећим моделима подела епских

<sup>217</sup> Примера ради, у песми, војвода Војин проси ћерку цар српског Стефана, а следећи виђенији јунаци сачињавају списак званица:

*Кума куми Југовић Богдана,  
а дјевери Краљевића Марка,  
старог свата од Сибиња Јанка,  
а прикумка млада Радивоја,  
а кадију из горе Новака,  
а чауша дијете Грујицу,  
и три брата три Косатовића,  
девет браће, девет Југовића,  
и војводу Брдарих Машана,  
и курвића ускок Радојицу  
од лијепе крајине хрватске,  
и Стефана млад' Мусојевића,  
од Мајдана чисто сребрнога,  
и курвића арамбашу Павла.*

(ЕР: бр. 92).

<sup>218</sup> Под каталогом обично се подразумева „редање имена и одлика јунака, у оквирима законитости епске поетике, често у нашим епским песмама; умногome доприноси певачу у грађењу епске атмосфере. Најчешће редослед иде према епској слави, без обзира на хронолошку повезаност (НК 1984: с. v. **каталог јунака**). О каталогу в. и: Златковић 1997, Сувајцић 2010b: 91–109.

<sup>219</sup> Ова (потребама рада прилагођена) подела, с једне стране, приближава се Вуковом хронолошко-мотивском полазишту (уз подразумевање веће флексибилности епских стилизација). С друге стране оваква типологија је шира од модалитета „херојске слике света“, које разликује Ј. Деретић (Деретић 2000: 219).

<sup>220</sup> В. Kleut 1990: 99–109.

песама), при чему је табло именован посредством лика (тј. владарске породице с којом се лик доводи у везу), колектива којој опевана група (тј. групни лик) припада, односно догађаја (Косовског боја). У случају преклапања два таблоа, одлучујући би био табло коме припада главни јунак (чија привлачна моћ деформише временску осу споредних ликова, приближавајући их себи) или колектив.

Каталози јунака чине саставни део поступка епске стилизације и имају сажимајући ефекат – обједињавају више временских оса појединих ликова и конкретизују табло експликацијом учесника. Они у песми имају ретардациони карактер – треба да засене слушаоца саставом виђених сватова,<sup>221</sup> или ратника, да укажу на значајније учеснике, размере и значај догађаја и сл. Истовремено, звучношћу имена, те хоризонтом очекивања који нека имена призивају, епски таблои, мрежним укрштањем више биографских времена, граде арматуру унутар које се развија сижејно време песме.

---

<sup>221</sup> У једној песми-епилију попис гостију за Лазаревом трпезом броји четрдесет виђених званица – в. СНПр II: бр. 30.



### III. ВРЕМЕ ПЕСМЕ

Почев од тога да се књижевност одређује као *временска* уметност (тј. она врста уметности која изискује одређено време за чин рецепције – истодобан са чином перцепције у усменој књижевности), постаје јасно да је време једна од релевантних категорија књижевног текста. Књижевни текст, али и извођење епске песме јесу интратемпорални (в. Riker 1993: 85),<sup>1</sup> односно постоје у времену. Категорија времена се манифестује првенствено на обликотворним поступцима, односно представља, како би рекао Лихачов, „појаву самога уметничког ткања књижевног текста“ (Лихачов 1972: 251). Према томе, очито је да „уметничко време, за разлику од времена које је објективно дато, користи разноврсност субјективног доживљаја времена“ (Исто: 252). За разлику од фактичког времена које је мерено јединицама времена и изражено „правилним интервалима одређене дужине“ (Porter Abot 2009: 28), време у књижевном тексту<sup>2</sup> „односи се на догађаје или околности“ и „уопште нема никакву дужину“ (Исто).

После ових заводљивих симплификација, могао би се стећи утисак да *наративно / уметничко / сижсејно / приказано* време и *фактичко / објективно* време протичу паралелно и да тачка додира не постоји. Но, то ипак, није тако – семантика времена (као и простора, уосталом) одликује се високом мером аутономности и подложна је променама, у контексту традицијске културе, али и поетског света уопште. При томе, лексички облици за изражавање темпоралности не односе се више на реалне величине, већ, у контексту моделативног система традиције, добијају нови смисао. *Ноћ*, нпр. није више само део дана који наступа после заласка сунца, већ је и табуисано време, обележено одсуством људске активности, системом забрана вршења одређених радњи и сл, за разлику од *дана* као социјализованог времена. Такве околности утичу на формирање нових типова односа – најчешће, по принципу бинарних опозиција (в. Иванов–Гопоров 1965; Цывьян 1973). Просторно-временски односи које „доноси“ фолклорни текст потврђују постојање сталног, универзалног система семиотичких опозиција у

<sup>1</sup> „Na postolju intratemporalnosti zajedno se uzdižu pripovedne konfiguracije i najizgrađenije forme temporalnosti koje njima odgovaraju.“ (Riker 1993: 87).

<sup>2</sup> Ово време Х. Портер Абот назива наративним временом – в. Porter Abot 2009: 28.

колективу. Ти елементи истовремено испољавају и начин човековог поимања читавог света (Цывьян 1973: 14).

Сходно томе, успостављање релација између ова два света и ова два типа времена доприноси новом значењском богаћењу, праћеном опализацијским ефектом и, у крајњој линији, померањем граница између света дела (односно песме) и објективне стварности.<sup>3</sup> Стога, време дела може бити „затворено“, уколико се у потпуности остварује у оквиру граница сижеа, или пак „отворено“, „укључено у шири ток времена, који се развија на подлози тачно одређене историјске епохе“ (Лихачов: 1972: 255). Истовремено, оно може кореспондирати с другим, вантекстовним чињеницама: с тзв. *претекстом* дела,<sup>4</sup> с временом извођења, с друштвеном групом у којој се песма изводи и њеном визијом времена, као и с читавим вантекстовним контекстом уопште (в. Milosavljević 1993: 96–98).<sup>5</sup> Управо вантекстовном контексту припада извођачко време у фолклору, где се у једној тачци сустичу чин креације и перцепције фолклорног текста.

### 1.1. *Извођачко време – време певача и слушалаца*

Најчешће почетак и крај песме јесу она места где, посредством уводних и завршних формула, долази до измештања из света песме у емпиријски свет певача.<sup>6</sup>

---

<sup>3</sup> Уводне или завршне формуле представљају најчешћа места сусретања сижејног и вансижејног времена, од јунаковог изласка из сижејног времена, после чега се певач окреће слушаоцима: *Он утече, весела му мајка, / Њему мајка, а мени дружина* (СНП IV: бр. 4), све до развијенијих секвенци и манира стилистичке реалистичности – певач, у завршном делу песме, гради своју улогу сведока збивања: *Пјесма мала ал' истина здрава; / Ту сам био, очима видео, / И бистро сам редом разумио, / Сад велимо да се веселимо* (СНП VIII: бр. 61) – више о овим оквирним (спољашњим) формулама у: Детелић 1996: 23–53; Ђорђевић 2010а.

<sup>4</sup> Примера ради, варијанта тематски везана за Први косовски бој, дакако, не може да превиди извесне елементе косовског предања – Милошев подвиг, предање о издајнику, двоструку погибију владара и сл, али ће, упркос томе, актуализовати само поједине мотиве. Уколико настоји да обухвати тоталитет збивања, прети јој девалвација, праћена експанзијом мотива, уз истовремено урушавање структуре епске песме – уп. СНПр II: бр. 30.

<sup>5</sup> У крајњој линији, иако можда звучи помало претерано, није потпуно погрешно устврдити ни „да је *наратив основни начин на који људска врста организује своје схватање времена*“ (Porter Abot 2009: 27 – истакао П. А.) пошто, током приповедања о догађају, постоји јасна свест шта је било најпре, а шта после, при чему „*сами догађаји* (односно њихов след – прим. Д. П.) *стварају временски поредак*“ (Исто, истакао П. А.).

<sup>6</sup> Сразмерно ређе, певач у медијалној позицији песме излази из сижејног времена и директно се обраћа слушаоцима, кратким (аутопоетичким) коментарима у функцији: *изражавања чуђења – Ко ће ово пером описати / Ал' у пјесму, побре, споменути* (СНП IX: бр. 14); *сажимања казивања – „Не могу т' их редом каживати, / Јер би пјесма подугачка била.“* (СНП IX: бр. 16); *измештања кадра*

То и није тако необично нити неочекивано, с обзиром на контекст усменог извођења, у коме је неопходно слушаоце најпре припремити на чин певавања и поступно их увести у свет дела, а потом дислоцирати их из света песме, назад, у садашњост и простор који припада певачу и слушаоцима.<sup>7</sup> Овај тип „обраћања певача публици у којем су наглашеније околности извођења (контекст), него изложени догађај (текст)“, односно наратив, Снежана Самарџија назива *спољашњим коментаром* (Самарџија 2000: 24).<sup>8</sup> Будући да није искључиво естетски-литерарно мотивисан, већ задобија, све више, и поменути прагматичку, али и метатекстовну функцију – такав коментар функционише као контекстуални оквир сижеа, а среће се од најстаријих записа, све до хроничарске епике, као и у тзв. постфолклорним творевинама (в. Ђорђевић 2010а). С обзиром на одсуство везе с наративом који следи,<sup>9</sup> обично је изостављан, или је бележен несистематично.

То је нарочито случај са *спољашњим коментаром у иницијалној позицији*.<sup>10</sup> Он има првенствено реторички значај задобијања пажње и наклоности слушалаца (*captatio benevolentiae*), односно конативну језичку функцију деловања на слушаоца (в. Jakobson 1966), препознатљиву по форми вокатива – у апострофирању присутних: *Стан'те, браћо, да ви чудо кажем* (СНП II: бр. 12).<sup>11</sup> Сличну функцију, с једне стране, поприма и инвокација Бога на почетку песме (*Мили Боже, чуда големога* – СНП III: бр. 51 и др). Будући да може стајати на почетку различитих

---

са кржаве слике разбојишта на појаву извршиоца подвига: *А бре ближе, да видимо ко је* (СНП VII: 19), *у техници реза – А кад било у суботу, брацо* (СНП VIII: бр. 40), и сл.

<sup>7</sup> Новица Петковић тврди да су „почетак и крај у усменим наративним текстовима такође по правилу у високоме степену клишетирана места [...] као да се улазак у књижевни текст и излазак из њега доживљавају као улазак у други свет и излазак из њега. Тако су се, у ствари, појавили канонизовани оквири, који књижевни текст издвајају из првобитне флукуалности и затварају га у посебну текстовну целину“ (Петковић 2006: 25–26).

<sup>8</sup> Ови коментари укључују и поступке пребацивања из извођачког времена у време сижеа, а онда опет у садашњост и ситуацију извођења. Најчешће се налазе на рубним (иницијалним и финалним) позицијама у тексту:

*То је било када се чинило,*

*А сад весело, дружино.*

(СНП III: бр. 23).

<sup>9</sup> „Али јуначке пјесме наше често имају такве почетке који не стоје ни у каквој сљеви са садржајем дотичне пјесме; тј. како се њима почиње ова или она пјесма, тако би се могла почињати и свака друга [...] они пјевачу служе да привуће pažњу својих слушаћа, нека знаду да се сад почело пјевати па нека се умире и слушају“ (Maretić 1966: 99).

<sup>10</sup> Чак и у неким књижевнотеоријским уопштавањима, овакви формулативни почети хотимице су исључени из даљих разматрања, будући да су схватани као нешто спољашње, што не припада песми – в. Кравцов 1985: 268.

<sup>11</sup> После уводне формуле, певач експлицира *чудо* – својим извођењем наратива о младићу рођеном у облику змије.

песама (в. Maretić 1966: 101), она добија формални значај одвајања сижеа од шума комуникационог контекста (в. Детелић 1996: 25). С друге стране, то може бити и одраз веровања (*ваља се...*) да радња неће имати успеха уколико Бог не дозволи – зато се, пре почетка певавања, призива име Божје.

Инвокација Бога и апострофирање слушаца може се појављивати истовремено, у развијеним припевима,<sup>12</sup> обједињеним формулама благослова упућеног присутнима и скретања пажње:

*Да пјевамо, да се веселимо,  
Еда би нас и Бог веселио.  
Весел', Боже, сву дружину редом,  
Ову овђе и другу осталу!  
А сад, браћо, да ви пјесму кажем  
Од истине, биће за дружине,  
Како сам је чуо од другога.  
Мили Боже на свему ти фала!*<sup>13</sup> (СНП VI: бр. 41).<sup>14</sup>

Радост и весеље као еманација животне енергије срећу се већ у најстаријим записима, у благословима (експресивним језичким формама које сликају призоре жељеног стања): *Весели се, домаћине, весели ти пријатељи* (Богишић: бр. 5),<sup>15</sup> као и у песмама новијих времена: *Сад и вазда да се веселимо, / Све за славу Бога милоснога / И нашега драгог господара, / Господара, црногорског књаза* (СНП VIII: бр. 59),<sup>16</sup> чувајући истовремено везу с контекстом извођења песме.<sup>17</sup>

Међу песмама хроничарског модела јавља се још и иницијална формула у функцији позивања слушаца да посведоче веродостојност опеваних догађаја (*Знате л', браћо, јесте л' запамтили, / кад Крушевац Срби приватише* – СНП IV: бр. 31), односно извођачко време узима се као исходишна тачка за одређење времена одигравања догађаја из песме:

*Од времена и нашега знања,  
Ево, браћо, није давно било,*

<sup>12</sup> О овом термину и његовим варијантама в. Ђорђевић 2010а: 148–149.

<sup>13</sup> Овај последњи, таутолошки стих, очито, био је потребан певачу као додатни елемент при одвајању оног што није песма, а обухваћено је извођењем, од онога што доноси наратив, често маркиран само овом уводном формулом – типском најавом почетка.

<sup>14</sup> Уп. и СНП VI: бр. 80.

<sup>15</sup> Овај коментар појављује се, у нешто измењеном облику, и на крају песме: *весел'те се сви околу, веселио ви Бог велики* (Богишић: бр. 5), градећи својеврсни композициони оквир.

<sup>16</sup> Уп. и СНП VIII: бр. 8.

<sup>17</sup> На основу тога, могло би се претпоставити да је песма изведена приликом какве прославе.

*Ево, кажу, две године дана,  
И трећа је, браћо, настанула [...]* (СНПр IV: бр. 48).

И у спољашњим коментарима у финалној позицији уочава се слична тенденција инсистирања на историчности, у песмама ширег временског распона бележења. Стиховано етиолошко предање у бугарштици, везано за постанак назива одређених локалитета, јасно преноси одређену моралну поруку потомству, као сведочанство о честољубивости и правдољубивости предака, а, истовремено, служећи као пример јунаштва које ваља поштовати и следити:<sup>18</sup>

*Од тада се хладенац прозвао гроб од Шпањула,  
Она хладна вода,  
А садера се зове а од гроба хладна вода.  
И оно су учинили Пераштани витезови,  
Млади Пераштани,  
Нијесу дали да остане након њих пријекора,  
И оно су учиниле крајине и витезови,  
Добри крајишници.  
Садашњијем јунаком добро здравље и весеље.*  
(Богишић: бр. 59).

Сличан синтаксички паралелизам (*тада–сада*) присутан је и у бугарштици о сукобу Марка Краљевића и Мине од Костура, која завршава стихом *Ово ми је тада било, а сада се споминујем* (Богишић: бр. 7, 24), дајући претходно опеаним збивањима, својом стилизацијом, значење сећања на прошлост.<sup>19</sup>

Уколико је песма у великој мери историјски заснована, или се, барем, у традицији доживљава као исторична, претходна два значења могу се преплитати:

*То су стари чинили, а нама се успомењује  
За изглед јунаком;*  
(Богишић: бр. 64).

Измештање из сужејног времена песме омогућава и јаснију артикулацију *темпоралне тачке гледишта певача*:

*Од њих се чини успомена овди сада.  
Ово ми је тада било а сада се споменује,  
Мој једини Боже!*

<sup>18</sup> Сличну мешавину уважавања, дивљења и присности са јунацима показују и „певачи песама о косовском боју“, који се „понашају према ликовима које преузимају из старијег слоја епског средњовековног певања са својеврсном мешавином поштовања, националне самосвести и љубави“ – Милошевић-Ђорђевић 2008: 195–196.

<sup>19</sup> Певачу, дакако, не смета то што историјски идентитет Мине од Костура није потврђен (в. Maretić 1966: 191) – он се према наративу односи као према аутентичном сведочанству о опеаном догађају.

*Ти ми, Боже, успомени и на моје добро здравље!*  
(Богишић: бр. 11 – истакао Д. П.).<sup>20</sup>

Уопштавање поступка синтаксичког паралелизма (*тада–сада*) – до нивоа формулативног исказа, уочава се како у старијим записима десетерачке епике – код Качића Миошића (*Онда било, сад се спомињало* – Пантић 2002: 200), у Дубровачком рукопису (*То ли било, то ли и не било / А сад се међу нами спомињало* – Богишић: бр. 93), тако и у Вуковом корпусу: *То је било када се чинило*,<sup>21</sup> / *А сада се тек приповиједа* (СНП II: бр. 27); *То је било кад се је чинило [...]*<sup>22</sup> / *Сад велимо да се веселимо* (СНП IV: бр. 25),<sup>23</sup> *То је било, истина је била, / Сад велимо, да се веселимо* (СНП IX: бр. 13) и сл. Свако преиначавање, проширивање и развијање овог формулативног исказа довело је до извесних семантичких померања. Тежиште се пребацује с догађаја на уверавање слушалаца у његову истинитост (последњи пример). Дислоцирањем из приче се призива благослов на присутне (*То је било, сад се спомињало, / А ми браћо здраво и весело* – СНП VIII: бр. 70; *То је било, а Боже помози* – СНП II: бр. 4).<sup>24</sup> Уочава се, такође, стиховано опраштање од слушалаца (*И то било, здраво дружино* – СНП VIII: бр. 5). Уз то, све ове промене, „замењивање

---

<sup>20</sup> Понекад, у зависности од даровитости певача, вансижејни елементи могу ићи и до маниристичког поигравања поступком и, посебно, начелом превентивне цензуре. Певач, не успоставља само заједничку временску перспективу са слушаоцима, већ даје и аутопортрет:

*Попјевка ви на дар да је, Которани мили моји,  
Браћо и дружино!  
Ако ви у чем угодна је, за своју је сваки броји;  
Ако ли пак у њој није ни једне сласти и крипости,  
Малахној попјевци,  
Молим, сваки остави је, и рад мене ње гријех прости,  
Зна Бог, право ви ћу рећи: сагради је слабост моја,  
моји Которани,  
Зло немоћан кад лежећи немах мира ни покоја.*

(Богишић, бр. 77).

Дакако, примери те врсте у поезици усмене књижевности, с једне стране, остају ретки и функционишу као куриозум, те се, с једне стране, могу сагледати као својеврстан искорак из традиције (Богишић тврди да је ову „умјетну бугарштицу [...] један свакако образован човјек Которанин саставио“ – Богишић 2003, Предговор: 83). С друге стране, није искључена ни могућност интервенције записивача у другим записима, који, вођен својим осећајем, оставља „сувишне“ делове, о чему могу сведочити различити графички сигнали да је текст скраћен.

<sup>21</sup> Уп. и: СНПр III: бр. 47; СНПр IV: бр. 5.

<sup>22</sup> Ову формулу, сходно истраживању Смиљане Ђорђевић, обично прати „формула наздрављања присутнима, везана за тренутак 'овде и сада', односно магијском компонентом упућена на будућност“ (Ђорђевић 2010а: 152, у напмени).

<sup>23</sup> Уп. и: СНП IV: бр. 6; СНП VI: бр. 75; СНП VII: бр. 55; СНПр III: бр. 35 и др.

<sup>24</sup> Уп. и СНП VIII: бр. 67; СНПр IV: бр. 4.

старине новином, односно њено санкционисање као једнаковредне“ (Ђорђевић 2010а: 160) нису суштински измениле функцију завршне формуле:

*То је било, није давно било,  
Скоро било, сад се спомињало,  
Вама пјесма, а помоћ од Бога!* (СНП IV: бр. 53).

Она, и даље, на формалном плану, употребом темпоралних оквирних формула доприноси затварању сужејног времена у стиховани контекст извођења. Без обзира на сразмерно мали временски распон између догађаја и песме о њему, песма чува свој статус аутономне естетске творевине.

Када је, пак, реч о реторичким стратегијама **убеђивања у истинитост изложеног/опеваног догађаја** (уп. *И то ти је од истине било* – СНП VIII: бр. 55), усмена традиција је кодификовала низ поступака којима се то постиже: **упућивање на доказе** (*И данас је кула на Жегари, / Позива се Вучка Љубичића* – СНП III: бр. 61; *Ако ли тко веровати неће / Нека иде те очима види: / Знати ће се турска коштурница / докле тече сунца и Салаша* – СНП IV: бр. 28), понекад уз истовремено позивање на **ауторитет колектива** (*То је било, давно се чинило, / Људи веле истина је било, / Ето данас доста Зотовића, / У Дубровник Черва и Червића* – СНП VIII: бр. 40) или **етиологију одређене појаве** (нпр. млечних трагова на зидинама града: *Како таде, тако и остаде, / Да и данас онђе иде рана / Зарад чуда и зарад лијека, / Која жена не има млијека* – СНП II: бр. 26).<sup>25</sup>

Супротно томе, понекад певач инсистира на фикционалном карактеру песме одговарајућом завршном формулом: *Нас лагали, ми полагајемо* (СНП II: бр. 12)<sup>26</sup>, као што је то случај с крајем бајке у стиху о женидби и смрти змије младожење (в. Латковић 1991: 244–246). Претпоследњим стихом изведено је комбиновање с формулом благослова: *Од нас пјесма, а од Бога здравље*, што одговара успостављеном прожимању епике и бајке (и њеним маркерима – сигнализаторима жанра).

<sup>25</sup> Све ово водило је ка кодификовању нових темпоралних формула: *Како таде, тако и данаске* (СНП IV: бр. 53), за оне појаве чије последице се и даље осећају.

<sup>26</sup> Вук у напомени уз песму коментарише ове стихове речима: „Гдјекоји певачи често додају на свршетку пјесме: *Онај лаже који мени каже, / Онај лаже, а ја полагајем*. С тијем пјевач показује да ни он сам не држи за *саму истину* што се пјева.“

Могућности комбинаторике су бројне и најчешће одједињавају: благослов јунаку, обраћање скупу, истицање забављачког карактера песме, благосиљање присутних, честитање и сл:

*Бог му дао са животом здравље!*

*Нама, браћо, на сретно весеље!*

*То велимо да се веселимо,*

*Не би ли нас и Бог веселио!*

(СНП II: бр. 31).

Неретко, ове финалне формуле најчешће и јесу, као што је то већ примећено, **благослови**, „чиме се остварује утисак блискости, присности“ (Ђорђевић 2010а: 153). И не само то – они представљају одраз веровања у магијску делотворност речи, израз добронамерне жеље или фрагменте (заборављених) ритуала (НК1984: 32). Отуда би се могло претпоставити да они чувају везу с пригодним контекстом извођења песме (на слављу), будући да често укључују и формуле наздрављања и честитања: *Бог му дао са животом здравље, / Вама браћо, на сретно весеље!* (СНП III: бр. 38); *Бог му дао души спасеније! / Нама, браћо, здравље и весеље!* (СНП IV: бр. 2), *Бог му дао у рају насеље, / Нама, браћо, здравље и весеље!* (СНП III: бр. 15, 31). Такође, спољашњи коментари у финалној позицији могу садржавати и посвету комбиновану с благословом: *Ова пјесма свјема Србињима, / Од мен' пјесма, а од Бога здравље* (СНП IV: бр. 33, 34). Као што се може закључити из ових примера, али и бројних других, бележених у размаку од неколико векова (в. Пантић 2002: 255; Богишић: бр. 43, 63; ЕР: бр. 67; СНП III: бр. 24; СНП VI: бр. 41, 73; СНП VII: бр. 21, 43, 46, 54; СНП VIII: бр. 8, 12, 29, 30; СНП IX: бр. 5, 8, 21; СНПр II: бр. 52, 68, 82; СНПр IV: бр. 2, 11, 17, 45), благослови представљају један од најчешћих типова стереотипних завршетака. Будући да су значењски блиски апокрифним **молитвама** (в. Трифуновић 1990: 168–170), односно понародњеном схватању молитве, могу се јављати заједно с њима: *Бог јој дао души спасенија, / Нама, браћо, здравље и весеље, / Амин, Боже, вазда те молимо* (СНП VI: бр. 9); *А сад Богу сву славу, ти нас Боже помози* (Богишић: бр. 79), *А сад, мили, помози нам, Боже* (СНП VI: бр. 27); *А сад, браћо, да се веселимо, / Веселимо, Богу се молимо, / Избави нас, Боже, тешке муке / Од душманске грдне руке* (СНП VI: бр. 56).<sup>27</sup> Условни благослови су намењени и само одређеном појединцу из колектива – по принципу

<sup>27</sup> Уп. и СНП II: бр. 95.



дара и ударја приликом прошње, благослов добија даривалац, који узвраћа новчаним прилогом:

*Благо оном брату ришћанину  
Кој' целива и прилог придаје,  
Прилог даје и очима гледи.* (СНП II: бр. 15).<sup>28</sup>

Такође, благослови се, у спољашњем коментару у финалној позицији јављају напоредо с **апострофирањем присутних**:

*Весел буди, господару, и весела ти дружина,  
Наш господару!  
Ова писан да буде твој милости на поштење!* (Богишић: бр. 6).

У овом, као и у наредном Хекторовићевом запису,<sup>29</sup> који он бележи „не приложив једну рич најмању“ (нав. према – Пантић 2002: 47) разложним се чини сматрати ове финалне формуле за „сведочанство да је дело било усмено изговорено пред одређеним аудиторијумом“ (Самарција 2000: 21). Апострофирањем поједин(а)ца, скупа, или шире заједнице долази до специфичног „обликовања идеје/концепта заједнице, од најужег круга (присутни слушаоци, они којима се певач директно обраћа), преко обликовања представе о ширем колективу (род, братство, племе, етничка/национална заједница), о чијој се (херојској) прошлости пева, којој се припада и којој је песма (недвосмислено или посредно) и упућена“ (Ђорђевић 2010а: 152–153).<sup>30</sup>

## 1.2. Сижејно време песме

Повезивање вансижејног и сижејног времена уочава се, дакле, најчешће у оквиру, на местима сусретања иницијалних и финалних формула и наратива – *Како онда, тако и данаске* (СНП II: бр. 1);<sup>31</sup> приликом преласка с песме на ситуацију извођења: *Здраво ошли, весела им мајка, / Њима мајка, а мене дружина* (СНП III: бр. 49)<sup>32</sup> и сл. Тензију отпочињања извођења, односно тренутак прелажења на

<sup>28</sup> Оваква обраћања дискретно укључују аутобиографски детаљ (гуслар је слеп), као и околности и мотивацију певања (прошња).

<sup>29</sup> *А сада ми вазда добра срића с тобом буди,  
Наш господару!  
И здраво нам свуда ходи и весело домом дојди.* (Богишић: бр. 49).

<sup>30</sup> В. Ова пјесма свима Србињима (СНП IV: бр. 34).

<sup>31</sup> Ова формула постаје један од устаљених облика за исказивање свевремености – уп. погл. III 7.

<sup>32</sup> Уп. и СНП VII: бр. 21.

спевање певач би превазилазио у традицији опробаним формулативним почецима, који обично дају информацију о главном јунаку (*Da vam, braćo, jednu pjesmu kažem / od junaka, Komjen-barjaktara*),<sup>33</sup> или садрже најаву опеваног догађаја (*ako znadoh da vam pjesmu pričam / od istine, što je za družine, / što je bilo u staru zemanu* – нав. према Maretić 1966: 100). После тога следи сама песма, односно уметничка артикулација сужеа.

Темпоралну арматуру самог сужеа песме, дакле, гради главни јунак, својим појављивањем, кретањем и деловањем. Стога неки аутори настоје да успоставе јединствени модел наративног времена пратећи тачке кроз које јунак пролази током сужеа. Некљудов истиче да време пре догађаја који иницира радњу у песми, на маргини сужеа, има *статички карактер*, при чему деловање јунака уноси динамику у одвијању радње, а да окончавање конфликта води поновном успостављању хармоније (в. Некљудов 1973: 153–154). У песмама с позитивним исходом по главног јунака, овај модел може важити. Међутим, шта је са песмама у којима је губитак ненадокнадив и неповратан, а крај трагичан, попут оних о завади браће без могућности измирења (Богишић: бр. 42), братоубиству (Богишић: бр. 6 и 43), смрти јунака (Богишић: бр. 16, 19-22, 48, 49, 53, 61; Пантић 2002: 75–78) невери љубе (Богишић, 2003, бр. 40), паду / предаји утврђеног града (Богишић, 2003, бр. 28 и 51) и сл?<sup>34</sup> Коначно, и најзначајнији тематски круг српске епике – косовски (в. Богишић: бр. 1 и 2), очито показује немогућност примене модела Некљудова у овом контексту.<sup>35</sup>

Сужејно време, притом, разграничено је, с једне стране, од времена извођења наглашавањем да је реч о догађају из прошлости, односно нечему *што је било у стару земану* (Исто). Међутим, како се смањује хронолошка дистанца између самог догађаја и извођачког времена у коме се песма о њему реализује,<sup>36</sup>

<sup>33</sup> О лику као пребацивачу в. Петковић 2006: 24.

<sup>34</sup> Некљудов, истина, тврди да цикличност опада у контексту епске биографије лика, док је знатно изразитија када је реч о "историјском" времену епа – уп. Некљудов 1973: 154. Па ипак, сужеи који опевају бојеве (нпр. битку на Куликовом пољу, на Немизи или на Косову) демантују ову могућност.

<sup>35</sup> Претходно речено говори у прилог томе да теоријског модела који би важио а priori нема и да се епско време сужеа моделује тек у садејству са конкретном епском и, у извесној мери, историјском биографијом јунака.

<sup>36</sup> Скраћивање временске перспективе понекад се може свести и на свега неколико година разлике од опеваних дешавања до песме о њима: *Од времена и нашега знања, / Ево, браћо, није давно било, / Ево, кажу, две године дана / И трећа је, браћо, настанула* (СНПр IV: бр. 48).

опевано време постаје *отворено*<sup>37</sup> – део ширег временског фона и интегрише се у контекст одређене историјске епохе (в. Лихачов 1972: 255),<sup>38</sup> сежући, понекад, све до тренутка извођења ( $T\emptyset$  – садашњост – в. Схему 1).

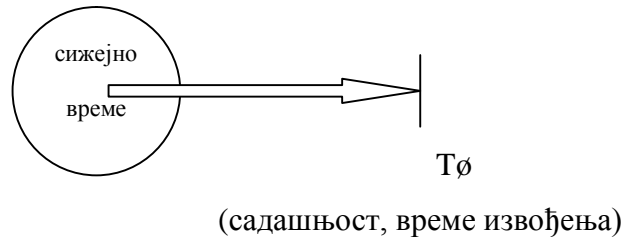


Схема 1. *Отворено време песме*

Отвореност сижејног времена понекад је директно повезана и с формалном незавршеношћу песме, што је случај с финалном најавом предстојећих догађаја. Они се доимају као блиски и сасвим извесни – то су претње које лако могу да се претворе у реалност (в. Богишић: бр. 5); планови лика за будућност (СНП IV: бр. 25); обавезивање турског цара на редовни годишњи прилог хришћанској светињи (СНП III: бр. 11) и сл.

Уколико певач почиње песму *in medias res*, а завршетак се подудара с крајем догађаја, реч је о *затвореном времену* (в. Лихачов 1972: 255).<sup>39</sup> При таквој артикулацији времена, вансижејних елемената нема, или их је врло мало – централни опевани догађај је, готово у потпуности, обухваћен оквирним дијалогом: месеца и звезде (СНП II: бр. 98), извештајем рањеног јунака (СНП II: бр. 45, 51), односно извештајем гаврана гласоноша (ЕР: бр. 179; СНП II: бр. 45; СНП IV: бр. 30; СНПр IV: бр. 52), јунаковом исповешћу (Богишић: бр. 5; СНП II: бр. 64; СНП VI: бр. 22). По завршетку наратије певач се може вратити на изходну ситуацију (Схема 2а),<sup>40</sup> или се наратија „затвара“ чим престане прича о догађају (Схема 2б).<sup>41</sup>

<sup>37</sup> О том типу времена више у погл. III 5.2.

<sup>38</sup> Сходно томе, почетак буне против дахија у једној од варијаната мотивисан је догађајима приватног карактера – вожд, Ђорђе Петровић, брани сестрину част и свети брата, да би, на крају, песма најавила потоња дешавања (одмазду над дахијама, уз султанову сагласност): *Кад Ђорђију књига допадула, / Он заметну рата са Турцима / И одбрани земљу Шумадију*. (СНПр IV: бр. 41).

<sup>39</sup> В. погл. III 5.1.

<sup>40</sup> Овај тип прстенастог компоновања сижејног времена карактеристичан је за песме у којима лик другогме лику или одређеној скупини приповеда, у форми мемората, о каквом сопственом искуству, а типичан пример је Марков разговор с мајком о догађају кога се управо сетио – в. СНП VI: бр. 22.

<sup>41</sup> Као примери овог типа сижејног времена могу послужити оне песме у којима наратија поприма одлике сценског извештаја, као што је то случај с песмом о деоби Јакшића (СНП II: бр. 81), о старом Вујадину (СНП III: бр. 50), или пак песмом о Боју на Мишару (СНП IV: бр. 30).

Стога, једну временску раван репрезентује *наративно време*, тј. време одвијања опеваних догађања (ужи прстен наратије), док уводна епизода (тј. продужена експозиција), која, ретроспективно, генерира сиже,<sup>42</sup> припада *времену сижејног оквира* (шири прстен наратије). При томе, дозвољене су „копче“ између ова два композициона (и временска) прстена, или пак сиже завршава тамо где и наратија о њему (в. СНП II: бр. 98).



Схема 2а. *Затворено време песме* (тип 1)    Схема 2б. *Затворено време песме* (тип 2)

Када је о развоју радње реч, она је, најчешће, хронолошки сукцесивна, и самим тим, једносмерна (уп. Лихачов 1972: 278). Будући да је, у већини песама, дат један догађај, збивања су динамична, хомогена, приказана компактно и исцрпљују се у оквиру граница сижеа (уп. Схему 3). Стога, песме о освети завршавају извршењем освете (СНП III: бр. 47; СНП VII: бр. 44; СНП VIII: бр. 13; СНПр IV: бр. 5, 9, 11, 24, 36), песме о јуначкој женидби одвођењем девојке, чином венчања, а неретко и рођењем деце (уп. СНП II: бр. 31, 90, 92, 94, 95, 101; СНП III: бр. 18, 21, 22, 24, 28, 33, 51, 71, 72, 81; СНП VII: бр. 20, 36, 39; СНП II: бр. 81 и др), песме о хајдучким подухватима најчешће поделом плена (СНП VII: бр. 42; СНПр III: бр. 9; СНПр IV: бр. 17), песме о тамновању и ослобађању, као и о херојском чину – повратком јунака (СНП II: бр. 56; СНП III: бр. 51; СНП VI: бр. 75; СНПр II: бр. 52, 69, 70, 86; СНПр IV: бр. 16, 25, 36), песме о бојевима сумирањем резултата боја (СНП IV: бр. 34, 46, 48; СНП VIII: бр. 52, 63, 67 и др), а песме о смрти јунака његовом смрћу,

<sup>42</sup> Сиже, у овом раду, има своје конвенционализовано значење начина организовања грађе, поступак њеног конструктивног уобличавања (Шкловски), тј. уметнички распоред наратије о неком догађају и ненаративних елеманата (в. Lotman 1976: 307).

односно погребом (СНП II: бр. 30, 85, 86; СНП III: бр. 47; СНПр II: бр. 88, 89; СНПр III: бр. 2, 71, 72; СНПр IV: бр. 27).<sup>43</sup>



Схема 3. *Време хомогене неуоквирене нарације*

Примери искорака из јединствености и сукцесивности временског тока релативно су чести, а најчешће се уочавају у оквирној ретроспекцији, код дисперзивних сижеа с више ретроспекција (в. СНП VII: бр. 39) или у песмама с удвојеним сижејним токовима, односно у вишеепизодичним сижеима.<sup>44</sup> Пример овог типа представљају песме о подели хајдучке дружине, при чему се прати најпре неподељена дружина, сведено се даје подела дружине на две групе, побуњена група одлази и дела самостално, а онда се нарација враћа на старог харамбашу и његову малобројну чету која спасава преживеле из побуњене дружине. После тога се два сижејна тока и две временске осе (главног лика, старог харамбаше и вође или члана отцепљеног дела дружине) поново спајају у једну (в. Схему 4а).<sup>45</sup>



Схема 4а. *Паралелни наративни токови – тип I*

<sup>43</sup> Више о томе писано је у погл. 1.5. Смрт је, као што је претходно речено, уједно и, типичнији начин завршетка епске биографије (тј. биографског времена лика), као и конкретног сижеа, те је мотив смрти јунака, неретко, послужио као вишеструко функционално средство и природан завршетак песме.

<sup>44</sup> О различитим типовима дијахроније биће речи касније, у погл. III 4.5.

<sup>45</sup> Уп: СНП III: бр. 3; СНП VII: бр. 44; СНПр III: бр. 2. Сличан тип гранања временских оса доноси и оне песме у којима хајдук или већина хајдучке чете, упркос упозорењу, одлази/е код непроверених јатака и тамо бивају заробљени, све док их опрезни хајдук, који није хтео с њима да пође, не ослободи (в. СНП VII: бр. 43; СНПр III: бр. 10, 11 и др.

Сразмерно ретко, паралелно с биографским временом главног јунака развија се и епизода која припада противниковом биографском времену, при чему се ова два временска тока, у тренутку сукоба, сливају у један, у коме, после пораза противника, доминира временска оса главног лика:<sup>46</sup>

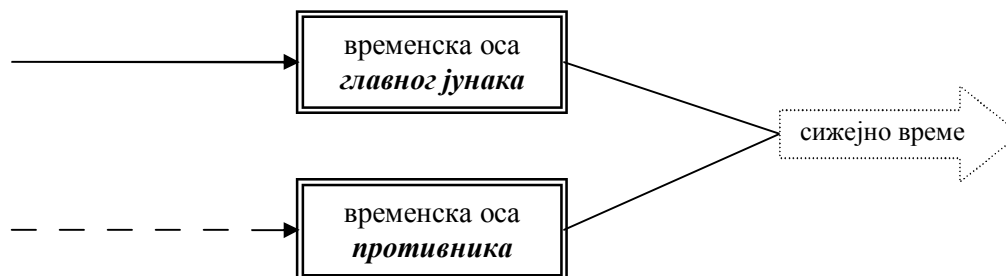


Схема 46. *Паралелни наративни токови – тип 2*

Коначно, стилизација времена потврдила је неколико важних поетичких законитости епског система и односе између певача, слушалаца и епске песме. Што је мања удаљеност између (сижејног времена) опеваног догађаја и времена извођења, то се песма сматра поузданијим сведочанством, повећава се степен „историчности“ науштрб мотивске грађе,<sup>47</sup> рампа између света дела и света стварности све више се губи. Због тога се могуће временске релације све више усложњавају, а песма у погледу времена постаје све отворенијом.<sup>48</sup>

Сходно томе, и неке формуле из фонда „класичне“ епике мењају значења у зависности временског распона од датирања догађаја до тренутка извођења варијанте, с једне стране, као и од жанровских особености (легенда у стиху: епска песма), наративних модела и тематско-мотивског нивоа (мотивска песма: хроничарска песма), с друге стране. Примера ради, формула темпоралне дислокације *како таде(онда), тако и данаске* често је рабљен поступак повезивања сижејног и вансижејног времена у „класичној“ епици. У песми о женидби Максима Црнојевића завада око сватовског дара прераста сижејне оквиру опеваног догађаја, остављајући трајне последице и на будуће генерације:

<sup>46</sup> В. СНП VII: бр. 47.

<sup>47</sup> В. Самарција 2008: 26–29.

<sup>48</sup> Овде се подразумева оно значење отвореног времена, о коме говори Лихачов (в. Лихачов 1972: 255).

*Како таде тако и данаске,  
Нијесу се нигда умирили,  
Нити могли крвицу да умире  
Но и данас ту просипљу крвицу.* (СНП II: бр. 89).

У легенди у стиху о реструктурирању света (односно подели функција међу светитељима) ова формула користи се као аргуменат о (условној) неизмењивости и свевременом важењу Божје воље – како на почетку времена, тако и у тренутку извођења, при чему би се цикличке промене у природи, можда могле схватити и као доказ истинитости опеваних збивања :

*И осташе божји благосови –  
Да не падне леда ни снијега  
До једанпут у години дана.  
Како онда, тако и данаске.* (СНП II: бр. 1).

Иста формула у песми о догађајима из времена устанка има битно сужено значење и указује на то да су последице опеваног догађаја и даље присутне:

*Отаде се закрви крајина  
Чак од Кома те до Корјенића  
Нож сијева, крв се пролијева.  
Како таде, тако и данаске.* (СНП IV: бр. 42).

Или, долази до стварања нових формула, које се односе на реално време одигравања опеваних збивања: *То је било, није давно било, / Скоро било, сад се спомињало* (СНП IV: бр. 53). По потреби, певач песму о времену војевања и о појединим биткама завршава аргументујући њену истинитост могућношћу личног увида одласком на разбојиште:

*Ако ли тко вјеровати неће,  
Нека иде те очима види:  
Знати ће се турска коштурница  
Докле тече сунца и Салаша.* (СНП IV: бр. 28).

Сложена, готово маниристичка поигравања фактографијом, укрштања временских перспектива света песме и објективне стварности постижу се на посебан начин и под одређеним околностима. Тада је сам певач истовремено и један од ликова у свету песме, учесник збивања. Оваква двострука позиционирања, позивање на сведоке и сл. присутна су нарочито у песмама ангажованих певача (попут Сава Матова Мартиновића).<sup>49</sup> С једне стране, она доприносе утиску веродостојности

---

<sup>49</sup> О томе више у погл. III 6.

опеваних збивања непосредношћу увида, појачавају фонд историјски аутентичних чињеница, а с друге стране, омогућавају извесну дисторзију стварности – у зависности од перспективе певача, односно хипертрофираност значаја певача – учесника опеваних догађаја.

### 1.2.1. Усмена интерпретација историје и објективно (историјско) време

Један од најкомплекснијих проблема у поетици усменог епског песништва свакако чини однос историјских реалија и елемената поетског света, односно историчност догађаја опеваних у песми. Одговори су тражени са различитих полазишта, а кретали су се од оних који су као чињенице од прворазредног значаја истицали историчност појединих песама (Руварац, Ковачевић, Новаковић, Гавриловић, Маретић), све до оних истраживача који сваки конкретни сиже, односно наративни модел, посматрају на широком, интернационалном фондусу тема и мотива (Жирмунски, Јасон).<sup>50</sup>

Уколико би се трагало за фактографском вредношћу песме, закључци досадашњих искустава указују на то да *номенклатура лика*, његова *титула* (као знак социјалног статуса), односно *елементи опеваних збивања* бивају најчешћи елементи за утврђивање историчности. Међутим, они, као што је приметила Марија Клеут, показују и неке озбиљне недостатке у погледу своје поузданости: „а) Име јунака очитује неку свест о proteklom zbivanju, makar saznanje da su neki ljudi postojali, ali bez obzira na to koliko bi se ono moglo učiniti egzaktnim i pouzdanim kriterijumom, javlja se niz problema kad se upotrebi kao alibi za istoričnost pesme:

- Nemogućnost da se istoriografski dokaže postojanje neke ličnosti koja se imenuje u pesmama eliminiše ovu kategoriju.

---

<sup>50</sup> Превазилажење мана таквих (статично постављених) истраживачких модела могуће је уколико се епика посматра дијалектички, као процес у коме би се, на једном полу, налазиле песме класификоване на основу одређених *тематских кругова*, а на другом полу песме најновијих времена, које с великом прецизношћу говоре о хронолошки блиским *догађајима*. Исти обликотворни поступци остају на снази без обзира на то о којој од ових крајности је реч, само што се, обрнуто пропорционално, мења удео епске стилизације и историчности, но, мера објективне (условно речено, „праве“) историје никада се не постиже. Али, и претходно речено може имати условно важење. Примера ради, посестрима вила функционише као помоћник јунака како у *Ерлангенском рукопису* (в. Самарџија 2005: 21), тако и најновијим песмама о ослобођењу (СНП IV: 34), што несумњиво припада епској стилизацији, без обзира на широк временски распон у коме се ова сижејна улога разликује, на очигледне митолошке импликације, као и на различито социокултурно подручје на коме су песме забележене.



- Ime junaka u pesmi i u istorijskoj zbilji (tj. u istorijskom izvoru) može, ali ne mora biti jednako. U pesmi funkcionišu različiti načini nominacije likova: detoponimno prezime (Sibinjanin, Smederevac, Senjanin) supstituiše pravo; oznaka zanimanja ili društvenog statusa (Neimar, Barjaktar, Kraljević, Banović) funkcioniše kao prezime; patronim je jednak etnonimu (Madžarin, Bugarin) ili se nominacija izvodi na osnovu neke osobine koju poseduje nosilac prezimena (Mali, Ognjeni).

b) Oznake društvenog statusa (car, kralj, despot, harambaša) upućuju na epohu ili omogućavaju bližu identifikaciju ličnosti u vremenu, ali se njihovo značenje u nekim slučajevima (ban, kapelan, vojvoda) teško može utvrditi.

c) Opis radnje u pesmi (napad iz busije i sl.) ili čak njen motiv uzimaju se kao element za utvrđivanje istoričnosti pesme [...].“(Kleut 1990: 101).

Но, и поред свих наведених недостатака, *име јунака* (в. Клеут 2012: 145–158), у извесној мери, ипак корелира с епским временом коме он припада, односно фабулом (приказаним збивањима), чак и онда када је размимоилажење између историјских сазнања о одређеном лику и поезије потпуно (в. Самарџија 2008: 30). Примера ради, песме су, с једне стране, доследне у погледу тога да је Вук Бранковић издао Лазара на Косову (СНП II: бр. 45, 49; СНПр II: бр. 30),<sup>51</sup> упркос томе што, „иако оскудни, историјски извори о Косовском боју сведоче да је крило под вођством Вука Бранковића потукло Турке“ (Самарџија 2008: 30).<sup>52</sup> С друге стране, од историјских реалија углавном је остало упамћено да је Вук Бранковић био сувременик и зет кнеза Лазара (в. Спремић 2001: 79). Слично томе, усменопоетска традиција тврди да је краљ Вукашин убио цара Уроша (Милутиновић 1990: бр. 156; СНП VI: бр. 14; СНПр II: бр. 22), иако је историја показала да је Урош, за нешто више од два месеца, надживео Вукашина (в. Сувајџић 2007: 247–279).

Сваки епски јунак има, и пре почетка сижеа, свој епски потенцијал, фонд особина које се налазе у хоризонту очекивања везаном за тај лик, или, једноставније, своју препознатљиву епску биографију, која може одређивати чак и

---

<sup>51</sup> Свест о Вуковом издајству присутна је и у песмама хроничарског модела у алузији на „племе Бранковића“, коме су конфронтирани млади јунаци „који носе образ Обилића“ (СНП IX: бр. 1).

<sup>52</sup> О томе в. Михаљчић ЈКЛ 1989, Ређеп 1995; Петровић 2001: 24; Сувајџић 2007: 306–322; 345–356.

сижејни модел који ће лик попуњавати.<sup>53</sup> Тако, нпр. уз стајаће име *цара* Стјепана, у десетерачкој епици, везују се интернационалне теме и мотиви: *женидба* (понекад, варијантно, обликована у жељу за инцестуозном везом, тј. у покушај женидбе сестром), *прихватање и подизање наочета, смрт* (в. Самарција 2005: 7). За Јакшиће, како у старијој, тако и у млађој епској традицији, везују се превасходно сижеи из сфере породичних односа (Исто: 20), најчешће, мотив заваде браће (в. Богишић: бр. 41, 42, 43, 44). Бранковићи, опет, остају обележени издајством Вука Бранковића (Исто: бр. 16–18), како у бугарштицама, тако и у Вуковим записима (*Ти си, Србе, Смедеревац Ђуро, / На твој бабу остала је клетва, / Што издаде цара на Косову* – СНП VI: бр. 29) и сл.

Песма може чувати и само неке чињенице из историјске биографије посматраног јунака; при чему је подударност између историје и епског лика јунака само делимична (в. Самарција 2008: 31). Извесне факте везане за судбину наших националних јунака, али и неких иноплеменика који су се, стицајем историјских околности – борбом против Турака, нашли на нашој страни, песма може да „памти“ и знатно дуже од тренутка када су се догађаји одиграли. Певања о Косовском боју тако, у великој „премјени“ – догађају од прворазреднога значаја за судбину нашег народа, фиксирају чињеницу да је тада кнез Лазар погинуо (в. Богишић: бр. 1 и 2; Петровић 2001: бр. 4; СНП II: бр. 45, 49, 53; СНПр II: бр. 30, 32 и др.).<sup>54</sup> Међутим, други догађаји који су обележили његов живот и владавину обликују се релативно слободно. Аналогно томе, песма „памти“ чињеницу да је Иван Влатковић (епски Иво Сенковић / Иво Сењанин) поразио у двобоју непријатеља иноверца,<sup>55</sup> који је носио титулу *аге* – Ахмет-агу Цукариновића (чију би поетску транспозицију могао представљати Ага од Рибника – в. СНП III: бр. 56). Но, читав сиже песме саображен је тематском кругу песама о (првом) двобоју и њему својственој схеми радње.

Други тип односа историје и поетске фактографије илуструју ликови настали збрајањем реалија из живота неколико историјских прототипова у један

---

<sup>53</sup> Ту епску аутентичност јунака Снежана Самарција сагледава као резултат „прожимања не само митско-историјских чинилаца, већ и садејства типских одредница са поступцима индивидуализације“ (Самарција 2008: 19).

<sup>54</sup> Милутиновић 1990, Додатак: бр. 19.

<sup>55</sup> В. Клеут 1987: 52–53.

епски лик. При томе, поменути Иво Сењанин је створен „фузијом животописа више реалних људи“ (Клеут 1987: 148) – пре свега Ивана Влатковића и сењског капетана (Исто), те стога илуструје случај „контаминације више конкретних судбина у један поетски лик“ (в. Самарџија 2008: 31). На сличан начин, и лик Старине Новака настао је обједињујући судбине историјског Новака Дебелића и Баба Новака (в. Сувајџић 2005: 201–249).

За разлику од претходних примера, неки епски ликови нису имали никакав историјски прототип, попут трећег брата Мрњавчевића,<sup>56</sup> (војводе) Гојка (СНП II: бр. 26, 33, 46; Милутиновић 1990: бр. 69, 156), а ипак су пронашли своје место у епској хијерархији „познатих“ лица. Штавише, поједини јунаци, попут Милоша Обилића<sup>57</sup> или Југ Богдана и Југовића,<sup>58</sup> иако нису посведочени у историји (или, можда управо захваљујући томе), добили су развијене епске животописе. Насупрот њима, поетска биографија Ђурађа Бранковића, кога певачи махом доследно означавају титулом деспота,<sup>59</sup> умногоме редукује његов историјски значај, свдећи га на неколико типских (и углавном пасивних) сужејних улога (в. Самарџија 2008: 217–219). Разлике могу бити још изразитије. Своју убедљиву епску биографију историјски прототип не оправдава, попут Богдана, „господара јужне Маћедоније међу градом Сересом и водом Вардаром“ (Maretić 1966: 178), у песми – Љутице Богдана (в. Богишић: бр. 105) или пак „славонског бана Јована Секеља“ (Сувајџић 2005: 57) – епског Секуле (в. Богишић бр: 17–22).<sup>60</sup> У крајњем случају, песма може у потпуности и да „заборави“ неке врло значајне особе, па и читаве владарске породице (в. Самарџија 2008: 32), попут Балшића, Кастриота, Котроманића и др.

Када је реч о релацијама које песма успоставља према *догађају*, чак и ако типска ситуација (нпр. тамновање) не истиче време дешавања, могуће је чување везе с историјским подтекстом. Такав пример пружа најстарији запис из далеке

---

<sup>56</sup> Сходно стилизацији бајке, у сужејном моделу о уграђеној невести, трећи брат – Гојко је најмлађи, најпоштенији и најдоследнији (в. СНП II: бр. 26).

<sup>57</sup> В. Maretić 1966: 200–202; Петровић 2001: 32–34; Сувајџић 2007: 326–344. и др.

<sup>58</sup> Уп. Maretić 1966: 170–171; НК 1984: 111–112.

<sup>59</sup> Релативно ретко, Ђурађ Бранковић може понети у песми и другу титулацију, нпр. *краља* од Маћедоније (в. СНП II: бр. 81).

<sup>60</sup> О односу ових епских јунака и њихових историјских прототипова више у: Maretić 1966: 187, 209–210.

1497, о боравку Сибињанин Јанка у смедеревској тамници.<sup>61</sup> Јанош Хуњади је ухваћен и утамничен октобра 1448. приликом повлачења с Косова (в. Пантић 2002: 29, 33). Иако је временска дистанца од опеваног догађаја до забележеног извођења сразмерно мала, у молбеном обраћању јунака орлу (уз обавезно братимљење) ништа се не говори о томе када, како или зашто је јунак заточен – назначена је само феудална хијерархија деспотовог двора и јунаков анимозитет према Турцима. Чињеница да је врло мало места остављено конкретизацији историјског подтекста песме указује на то да епику не конституише историја, већ њој иманентна обликотворна начела, односно, како би Вук рекао: „у историји се гледа истина, а у песми се гледа како је измишљено и намјешћено“ (СНП IV: 407).

Размимоилажење поезије и историје такође је присутан и чест тип односа (в. Самарџија 2008: 30). Тако се избор владара на угарском престолу у двома бугарштицама (в. Богишић: бр. 30 и 31) и једној десетерачкој варијанти (ЕР: бр. 75) приписује вољи провиђења, док историјска истина чува везу са политичком позадином збивања. Наиме, у песми, сабор угарске господе бира будућег краља тако што баца круну у ваздух,<sup>62</sup> а она пада на главу Матијаша Јанковића. Великашима тај избор најпре не одговара (*Сва му се господа у вјећу озловољила* – Богишић: бр. 30), али, када круна и по трећи пут пада на Матијашеву главу, они се, иако нерадо, на крају ипак повинују одлуци Божјег провиђења. Та иста ситуација у историји добија другачије лице и сагледава се као нагодба између плебса и аристократије да се за краља изабере особа која нема племићко порекло, постигнута захваљујући војно-политичком притиску.<sup>63</sup>

Стога, нису ретке ни веће или мање дисонанце између историје и поезије. Временом се, готово у потпуности, губи сећање на Маричку битку, једну од најзначајнијих битака наше националне историје, подједнако важну као и највише опевана и у колективном сећању памћена Косовска битка, а „памте“ се догађаји

---

<sup>61</sup> В. и Богишић: бр. 10.

<sup>62</sup> Овај мотив припада кругу интернационалних мотива – в. Maretić 1966: 189.

<sup>63</sup> „Великаши су се, у другој половини јануара 1458. године, сакупили на већање у будимској тврђави и одлучили да предложе палатина Угарске, Ладислава Горјанског, главног човека претходне владе. Странка Хуњадија је на свом масовном скупу, одржаном на Ракошком пољу 25. јануара 1458, истакла као свог кандидата младог Матију (1458–1490), који се још налазио у затвору у Прагу. После скупа маса је кренула преко залеђеног Дунава за Будим да саопшти великашима свој избор. Видевши окупљену масу, великаши нису смели да се супротставе.“ – в. Рокаи 2002: 159.

фикционалног карактера, који припадају усменом (најчешће културноисторијском) предању<sup>64</sup> – историји узетој као наратив у целости (тј. колективном поимању историје као *приче*). Долазак Турака на Балкан, пад Цариграда и Бој на Косову постају граничне тачке за усмену интерпретацију историје у песми која говори о етиологији Црногораца, исламизацији и, коначно, *истрази потурица*, а која, тумачећи претходна збивања, настоји овај чин да прикаже као историјску нужност:

*Знадете ли, моја браћо драга,  
Шта је било у времена стара,  
Кад се Срби с Грчком завадише,  
Па им бјеху Срби додијали,  
Не мога их Грчка освојити,  
Грци Турке за браћу узеше  
Из Азије те их доведоше,  
Те сву српску земљу погазише,  
Још српско царство раздробише,  
У туђа га стада расћераше?  
Камо срећа да Грци осташе,  
Но и сами себе утопише,  
Теке наше царство раздробише;  
Кад Татари ногам' задрмаше,  
На Цариград пак се повратише,  
Заратише грчком Константину  
И његово царство разрушише –  
Ето слога вјере православне!  
Сад свак плаче, браћо, без престанка,  
Не остаде крста од три прста  
Што се у туђе не савеза ланце.  
Јесте л' чули, моји Црногорци,  
Због неслоге наше на Косову  
Какву жалост Срби дочекаше,  
Сви лакоми те се истурчише,  
А плашљиви слуге постадоше  
Сиротиња да су измећари,  
А јунаци у гору одоше,  
У хајдучко место каменито*

[...]

*То су наша браћа Црногорци*

(СНПр IV: бр. 13).<sup>65</sup>

<sup>64</sup> Посебно је занимљиво када и како Вук Караџић, у напоменама уз песме, убацује ова предања у настојању да објасни лик или контекст дешавања из песме, речима „приповиједа се да је [...] – уп. СНП IV: бр. 14).

<sup>65</sup> Судећи по елементима поетске стилизације – употреби (испрекидане и нагомилане) риме, уношењу „књишких“ знања у песму и сл, ова песма не може се сматрати аутентично фолклорном. Но, будући да изражава схватања колектива у коме је забележена, она би, у извесној мери, могла илустровати процес секундарне фолклоризације.

У том смислу, песма даје историјске реминисценције које имају извесну историјску утемељеност, а подређене су артикулацији става колектива о историји, тј. концепцији усмене хронике у стиховима (СНП III, *Поговор*: 535).

Иначе, епска песма врло ретко датира када су се одиграли одређени догађаји. Свега неколико примера десетерачке епике даје годину радње: *У хиљаду и осам стотина / Тринаеста бијаше година / Кад пропишта српска земља славна / Од зулума несрећни Турака* (СНП VIII: бр. 49); *На хиљаду и осам стотина / И педесет и друге године* (СНП VIII: бр. 73); *На хиљаду и осме стотине / И шездесет и прве године* (СНП IX: бр. 32);<sup>66</sup> *На хиљаду и седме стотине / При свршетку и друге године* (СНП IV: бр. 13).<sup>67</sup> Јуначке песме дугог стиха не бележе тачно време збивања, осим уколико није реч о неким усколокалним догађајима.<sup>68</sup> Но, песме хроничарског модела, чак и када не експлицирају датум збивања, будући да су настајале углавном непосредно после боја, релативно лако се крећу линијом временске осе опеваних збивања (*Ево има три године дана / Откако је Кулин погинуо / У Мишару, пољу широкоме*<sup>69</sup> – СНП IV: бр. 32) и у великој мери су поуздане у погледу учесника и исхода сукоба.

У песми понекад остаје траг неких светских збивања. Тако, традиција епског певања дугога стиха „памти“ и значајне историјске догађаје светских размера, попут битке код Лепанта 1571. године (Богишић: бр. 57), Кандијског рата (Богишић: бр. 113) и друге турске опсаде Беча 1683. године (Богишић: бр. 58).<sup>70</sup> Но, информације о овим значајним збивањима могли су имати, пре свега, људи из

---

<sup>66</sup> Певач (Саво Матов Мартиновић) у потоњој ретроспекцији опеване догађаје настоји да објасни светским политичким приликама, враћајући се на претходна збивања: *Знадете ли, није давно било, / Кад сакупи војску Мецид царе / На хиљаду и осме стотине / И педесет и треће године* (СНП IX: 32).

<sup>67</sup> Ово формулативно одређење времена могло би проистицати из схватања функције епског система у ширем културном контексту, будући да певачи и публика подједнако доживљавају песму као истинито сведочење о прошлости (ближој и даљој), а среће се у песмама хроничарског модела, као и у новијим теренским записима, као један од манира стварања епске поузданости (в. Самарџија 2009: 88–89).

<sup>68</sup> Истина, постоји једна бугарштица, чије усмено традирање сада није могуће проверити, која чува податак о години: *Алај барјак гди изгуби, хазну, топе и јунаке* (Мехмед Отмановић – прим. Д. П.), / *Осамдесет и три биху тисућа и шест сто годин* (тј. 1683. године – прим. Д. П.) / *Добре успомене* (Богишић бр. 58). Но, с обзиром на то да ова бугарштица по свом песничком устројству, умногоме одудара од осталих записа, по свој прилици, реч је о песми сумњиве фолклорне аутентичности.

<sup>69</sup> Тј. 1809. године – прим. Д. П.

<sup>70</sup> За песму о ослобађању Беча (Богишић: бр. 58), Богишић је изричит око тога да је реч о „умјетној бугарштици“ (в. Исто, *Предговор*: 92).

виших слојева (посредно – читајући о овим догађајима, или непосредно – учествујући у њима, попут Богдана од Загорја, „*istaknutog učesnika u kandijskom ratu*“<sup>71</sup> – Maretić 1966: 337). У десетерачкој епици Вуковог доба одјек историјских дешавања добили су: *турско војевање на Беч* (СНП III: бр. 8, 9; СНПр III: бр. 69), освајање Темишвара од Турака (СНП VIII: бр. 32), сукоби Катарине Велике с Турском у другој половини XVIII века (СНП VIII: бр. 57), руско-турски рат (СНП VII: бр. 57), аустријско–француски сукоби (в. СНП VIII: бр. 38, 43), и сл, дакако, сагледани кроз призму верско-националне идеологије.

Начелно посматрано, „степен историчности“, како сматра Снежана Самарџија, „варира у зависности од (просторне и временске) удаљености догађаја о којем се пева и тренутка у којем је варијанта импровизирана“ (Самарџија 2008: 26–27). По правилу, што је време извођења песме ближе опеваном догађају, песма је „историчнија“, односно, с повећањем временске дистанце, смањује се поузданост чињеница, а прогресивно расте удео мотивске грађе (Исто: 26–29).

### 2.1. *Историјско време и "хроничарска песма"*

Велики степен подударности између поетских реалија и историјских чињеница доносе песме тзв. *хроничарског модела*, које су, временски и просторно, блиске опеваним догађајима (Самарџија 2008: 29–30). У старијој епској традицији, такве особине показују записи у *Перашком рукопису* (крај XVII века) „о догађајима и јунацима који су изван њихова ужега завичаја врло мало познати у слијед чега и имају посве мјесни карактер“ (Богишић: 32), као и неки записи у *Ерлангенском рукопису* (в. ЕР: бр. 46, 81, 125). Из бележења Вуковог доба, ту припадају *пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу*, у којима су остала сачувана сећања на неке значајне догађаје националне историје (попуп Првог српског устанка – в. СНП IV: бр 24) и борбе: код Лознице (СНП IV: бр. 33), на Мишару (СНП IV: бр. 30), на Чокешини (СНП IV: бр. 26), на Салашу (СНП IV: бр. 28), на Делиграду (СНП IV: бр. 31), на Кукутници (СНП IV: бр. 37, 62), код Чачка (СНП IV: бр. 46), на Морачи (СНП IV: бр. 48, 49; СНП VIII: бр. 51), на Грахову (СНП IV: бр. 55–59;

---

<sup>71</sup> Значајно учешће у овом рату имали су и српски хајдуци и ускоци – в. (СНП III, *Поговор*: 525).

СНПр IV: бр. 33–36, 38),<sup>72</sup> на Дрежнику (СНП VIII: бр. 37), код Пожаревца (СНП VIII: бр. 48), на Додошима (СНП VIII: бр. 52; СНПр IV: бр. 37), подно Острога, 1843 (СНП VIII: бр. 60), крај Ситнице, 1849 (СНП VIII: бр. 63), у Созини (СНП VIII: бр. 66), на Колашину (СНП VIII: бр. 67), код Црмнице (СНП IX: бр. 3), на Граховцу 1858 (СНП IX: бр. 14, 15), на Зупцима (СНП IX: бр. 27), у Дуги (СНП IX: бр. 28, 29), на Прјесеку (СНП IX: бр. 30), „у расалину Главицу“ (СНП IX: бр. 31) и др. Историчност ових песама Вук је понекад налазио за сходно да маркира назнаком уз песму: „истинити догађај“ (в. СНП IV: бр. 57).<sup>73</sup>

Међутим, историчност песама не мора се темељити само на препознатљивости (значајних) догађаја. Локалитети (тј. историјски аутентичан простор), друштвеноисторијске околности, начин живота, одевање, ратничка опрема и сл. такође могу носити извештајни степен историчности препознатљивости. У предвуковском бележењу реална топографија „главног бојишта турско–аустријског рата 1716–1718. године“ (ЕР, *Предговор*: 7) одражава се у песми о *калауз девојци* (в. ЕР: бр. 125). Понекад је, стицајем околности записивања, колективној цензури (вероватно као последица мале временске дистанце од тренутка када се догађај одиграо до тренутка бележења)<sup>74</sup> промакло сећање на неке мање значајне догађаје, попут отмице и повраћаја отете стоке на Ђулинском пољу (уп. ЕР: бр. 81).<sup>75</sup>

Ни историјски значај опевањих догађаја не мора бити релевантан чинилац за процес епског памћења појединих сукоба – турска опсада Беча 1683. године представља један од најважнијих догађаја с краја XVII века, будући да означава крај напредовања Отоманског царства и немогућност даљег продора Турака ка Европи. Вукова варијанта (СНП III: бр. 8) „памти“ да су у бици учествовали Татари, на турској страни, и Пољаци, на страни хришћана, али не помиње краља Пољске, Јана III Собјеског, док, анахроно, укључује у дешавања и руског принца

---

<sup>72</sup> Уп. и ЕР: бр. 179.

<sup>73</sup> Сличан карактер има и Вуков начелни коментар о песмама које опевају сукобе Црногораца с Турцима, јер је, по Вуковим речима, у њима „више [...] историје него поезије“ (в. СНП IV: 104).

<sup>74</sup> По свему судећи, догађај је, када је песма о њему забележена, био још релативно „свеж“, будући да временска разлика релативно мала – не прелази 10–15 година.

<sup>75</sup> „Мађари из Сентоша, који нису пристајали уз Ракоција, позову у помоћ српскохрватске граничаре против куруца, наредовних трупа Ракоцијевих, јер су ови, на познати начин њихова ратовања, били отели својим непријатељима стоку на Ђулинском пољу и отерали је. Геземан је пронашао један аустријски извештај из 1710. године чији се опис увелико слаже са излагањем у песми“ (ЕР, *Предговор*: 7).



Мијајла (Михаила Фјодоровича Романова?). У старијем запису помиње се да је учествовао пољски краљ, Собјески, те Шарл од Лорене (*Дука од Лорене*), као и то да је турском војском управљао *Мустаф-кара везир* (тј. велики везир Кара Мустафа), који се, после пораза, повлачи у Београд (в. Богишић: бр. 58), што је такође историјски аутентично.<sup>76</sup> При томе, низ пропуста турске војске, као и исход сукоба тумаче се у песмама вољом провиђења (в. Богишић: бр. 8, 114; СНП III: бр. 8).

Када је реч о историчности јунака *средњијех времена*, удео историјски посведочених реалија у мањој или већој мери варира. Притом, усмено (културноисторијско) предање функционише као својеврсни резервоар историјски аутентичних чињеница и делује конзерваторски.<sup>77</sup> Примера ради, предање о смрти Илије Смиљанића које преноси Вук петрифицирало је узрок, локалитет и околности у којима је јунак погинуо: „О смрти његовој приповиједа се у Хрватској и Далмацији да је, водећи из Удбине некаку робињу, стао у планини *Вучјаку*, већ готово на међи далматинској, да се одмори, па га ондје стигне турска потера и убије“.<sup>78</sup> Извештај о догађају од 5. 9. 1654, сачињен после саслушања Илијиног брата Филипа, умногоме се подудара с овим: „Prošle sedmice od subote na nedjelju stigosmo na *Udbinu*. Kad je bilo šest sati u noći, udarismo na selo Ondić, gdje nam je poslužila sreća da ubijemo trideset stanovnika, koji nam bijahu pružili otpor, a petnaesticu zarobismo i zaplijenismo velik broj stoke. Nakon toga odlučismo se na povratak u ove strane u cik zore, kad pjevahu pijevci, krenusmo držeći se puta po ravnicima Čaknići (Zainichi), a u dvanaest sati stigosmo na *Vučjak*, gdje smo se osjećali sigurni. S razloga što je put bio ne samo tijesan, nego i strmenit, sidosmo s konja, pa je svaki vodio svoga za uzde. Moj pokojni brat išao je zadnji sa mnom i nekim drugim. Tada iznenada na nas zadnje navali četa Turaka, koji su tu bili sakriveni, te moga brata raniše prvoga, a kako nije imao vremena skočiti s konja, on je svom snagom povukao sa sedla Turčina, koji ga je ranio, i s njim se neko vrijeme borio, a onda u nj opalio iz pištolje, što ju je

<sup>76</sup> Мноштво подударности између ове песме и засведочених актера, околности и тока Друге битке код Беча изазива угисак да је песма рађена према неком писаном предлошку. Више о опсади Беча 1683. године: <[http://sr.wikipedia.org/sr/Опсада\\_Беча\\_\(1683\)](http://sr.wikipedia.org/sr/Опсада_Беча_(1683))> 29. 1. 2012.

<sup>77</sup> Интересантан је Вуков однос према овој врсти предања. Песме за које би сматрао да садрже „истините историје“, Вук би пропратио предањем – штавише, понакад би, управо у сврхе коментара, тражио од својих сарадника да му запишу предање које би чуо – уп. СНП IV: бр. 14.

<sup>78</sup> В. напомену уз песму СНП III: бр. 23. Истакао В. С. К.

imaо uza se [...] Kad smo se vratili, našli smo mog brata i onu dvojicu mrtve [...] Iskoristivši metež, plijen se razbežao, a ostala je samo jedna *robinja* i pedesetak goveda“ (нав. према: Мижатовић 1974: 128 – истакао Д. П.). Однос песме према историјској фактографији је селективан – песма „памти“ да је Илија Смиљанић био харамбаша (Исто: 124 – уп. СНП III: бр. 23), походе Илијине на Удбину и отмицу турских девојака (СНП III: бр. 23). Претходни извештај помиње да је у овом походу учествовао и Јанко Митровић (Мижатовић 1974: 128), док песма, анахроно, у другим сижеима, повезује Илију Смиљанића с Јанковим сином, Стојаном Јанковићем (ЕР: бр. 179; СНП III: бр. 23, 25; СНП VI: бр. 61, 66; СНПр III: бр. 47–49, 52, 55 и др.). За разлику од тога, песме се приближавају историји када помињу Илију као саборца Вука Мандушића (в. ЕР: бр. 179; СНП III: бр. 32, СНП VI: бр. 60, 61; VII: бр. 14; СНПр III: бр. 47, 52 и др.), чувајући спомен на то да је Мандушић погинуо пре Смиљанића (уп. СНП VI: бр. 60).<sup>79</sup>

Већи степен историјске заснованости имају *пјесме јуначке новијих времена*, не губећи, притом фикционални карактер – и поред свега, оне остају (премда нешто поузданији) *усмени наратив* о (певачу и аудиторiju блиским) историјским дешавањима. Њихова специфичност огледа се у томе што се, „управо због кратког временског интервала који дели епску стилизацију од историјског прототипа овај тип епског приказивања означава [...] као хроничарски модел“ (Самарџија 2008: 29–30). Један од репрезентативних примера мале временске дистанце од догађаја до песме о њему даје сам Вук, у Предговору четвртој књизи *Српских народних пјесама*, пишући о томе како је стрица Тому „1803. године гледао, како радећи пољски посао шапће и спевава песму о смрти Смаил-бега Бегзидића, који је пре 4–5 дана био погинуо“ (СНП IV: 404), дајући, у прилогу, и сам текст песме „ради историје наши народни пјесама, а не ради каке њене лепоте или друге важности“ (Исто). Међутим, и када певач има апсолутни увид у дешавања о којима пева, ни тада у песми „не треба тражити *истините историје*“ (Исто: 407 – истакао В. С.

---

<sup>79</sup> Извештај провидура Фоскола, на основу исказа које су поднели учесници сукоба на Зечеву 31. 7. 1648, открива да је Мандушић погинуо услед командног пропуста Илије Смиљанића и грамзивости својих сабораца. Пошто је Мандушић ризиковао живот и спасао Смиљанићеве људе из опкољене куле, Смиљанић га је, видевши да му одводе коња, наговорио на јуриш на Турке, у коме је, опкољен, и пружајући јуначки отпор, Мандушић изгубио главу (в. Мижатовић 1974: 86–90). Само једна песма – обрада интернационалног сижеа *аманет умирућег ратника*, анахроно, говори о томе да је Илија Смиљанић погинуо пре Вука Мандушића – в. СНП III: бр. 32.

К.).<sup>80</sup> Упркос томе, свој став о истинитости опеваних догађаја Вук је исказивао давањем адекватног предања у напомени уз песму, ознаком „истини(ти) догађај/случај“ у поднаслову (уп. СНП IV: бр. 57, СНП VI: бр. 80, СНП VII: бр. 23), или на оба начина истовремено (СНП IV: бр. 57), као и датирањем самог догађаја.

Чак ни када је певач уједно и актер опеваних збивања, песма не може да пружи дагеротипску слику стварности – начела епске стилизације модификоваће ток приказаних збивања, као и начин њиховог представљања. Пре него што је Анђелко Вуковић 1821. године Вуку испевао песму о свом двобоју с извесним Синаном (*кесецијом*),<sup>81</sup> он га је, по Вуковим речима, у „истину историје њене“ (Исто: 400) уверавао, дајући му притом и усмени коментар о овом догађају. Песма (по свој прилици) поуздано маркира дуелисте, изглед јунака,<sup>82</sup> време дешавања (*Баш у јесен о Крстову дану*) и локалитете у околини Вучитрна, а схема радње изведена је посредством типичног мотивског ланца за тему *јунак као спасилац у невољи* (в. Браун 2004: 186).<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> „Истина је да у народним песмама не треба тражити *истините историје*; али *приповетка*, која је у јуначким песмама најглавнија ствар, у песми од доброга певача никад није са свим противна здравоме *народном*, и у *песмама обичном* разуму“ (СНП IV: 407–408, истакао В. С. К.).

<sup>81</sup> На ову песму посебну пажњу скреће Герхард Геземан: „Један човек деветнаестог века стилизује један важан догађај из свог живота, почињено убиство и последицу која је из тога проистекла – бекство из земље, и то стилским средствима херојско-феудалне народне епике и ствара од тога јуначку песму [...] Од поступка наметнутог из очајања постаје – својевољно велико дело за правду и праведност, од убиства из нужне самоодбране – частан задатак господара земље“ (Геземан 2002: 155).

<sup>82</sup> Вук, са себи својственим хумором, коментарише опис јунака (*Вију му се брке на рамена / Баш к'о да су крила од гаврана*) речима: „Заиста је Анђелко имао лијепе и велике црне бркове, ако и нијесу баш колико крила од гаврана“ – СНП IV [Додатак]: бр. 4: 437.

<sup>83</sup> Песма у великој мери следи шаблон овог мотивског ланца:

1. **Невоља** – противник угрожава мир и стабилност: Синан кесеција затвара скеле и друмове (*Узаптио уз Косово равно / Од Звечана те до Вучитрна, / Узаптио скеле и друмове, / Нит се даје женит' ни удават' / Ни мирија царева да прође, / Ни трговац да тргује с благом, / Ни аџија да иде на ћабу* – СНП IV [Додатак]: бр. 4: 433);
2. **Обавештавање – позив у помоћ**: на жалбе поданика, *наша Вучитрнски* нуди награду ономе ко савлада насилника; коначно, упућује позив јунаку, Анђелку Вуковићу;
3. **Одлука да се, упркос упозорењу или недоумицама, крене у бој**: после премишљања, јунак одлучује да се одазове;
4. **Припреме и дело спасавања**: јунак поткива коња, обавештава се о кретању противника, налази га и ослобађа засужњеног Павла Папуци(ј)ћа;
5. **Борба и победа**: јунак се бори с противником: копљима, кубурама, сабљама, да би се сукоб разрешио физичком борбом;
6. **Спасавање угрожених, похвала, награда**: јунак се својевољно одриче санцака и блага, обећаног за награду – будући да је опевано убиство било уједно и разлог Анђелковог пребегавања на ослобођену територију, крајњи исход овог догађаја и одбијање награде нису се дали помирити с логиком епског мишљења и законитостима епске песме.

Историјску аутентичност, у великој мери, имају песме „песника устанка“, Филипа Вишњића.<sup>84</sup> Будући да је он, по Вуковом сведочанству, „прешао у Србију 1809. године, кад се Српска војска војска онога лета испреко Дрине натраг вратила, и после тога до 1813. године једнако је живео по Српским логорима окол Дрине“ (СНП IV: 395), живот уз бојиште, заједно с устаницима, обезбедили су му непосредност увида и тачност чињеница. Но, понекад би управо та тежња ка фактографији ишла наоштрб уметничких домета и водила ка детаљисању, исцрпном каталогизирању бораца и(ли) погинулих (уп. СНП IV: бр. 24, 30, 33 и др.). Мала временска дистанца од догађаја, додуше, ограничава певача у погледу мењања чињеница познатих слушаоцима (колективна цензура врши јак утицај приликом уобличавања песме); међутим, манипулације нису у потпуности искључене, као ни идеолошки карактер који песма носи.<sup>85</sup>

Песме хроничарског модела чију историчност потврђују писани извори могу се чинити поузданијим. Но, у том случају, ваљало би најпре проверити валидитет писаних извора. Варијанте песама о боју Махмуд паше с Црногорцима Вук сматра да је „начинио црногорски владика Петар I [...], па су послје ушле у народ и, идући од уста до уста, колико се могло догоњене, према народнијем пјесмама“ (СНП IV: 10),<sup>86</sup> што се чини драгоценим запажањем за питање секундарне фолклоризације, али не и у погледу историчности опеваних догађаја.

Коначно, може се закључити да се сложени односи епике и историје могу посматрати најмање на два нивоа. Посебан је проблем како ствараоци и слушаоци доживљавају епску песму. Она за њих представља један вид сведочанства о националној – ближој и даљој – прошлости. Тако су јој, уосталом, прилазили и писци историја, све до методологије коју уводи критичка историографија (в.

---

Будући да се ово певавање у неким детаљима, ипак разликује од усмене епске традиције, Вук је то осетио и песму (иако ју је најпре уврстио), није штампао у четвртој књизи *Српских народних пјесама*.

<sup>84</sup> Више о Филипу Вишњићу као певачу касније, у погл. III. б.

<sup>85</sup> „Саво Матов Мартиновић је, на пример, једва пристао да за Вука испева песму о сукобу на Грахову 1836. године, кад је, између осталих, погинуо и Његошев брат, јер је био убеђен да 'би нам то на велику срамоту служило'. На Вуково инсистирање песму је ипак скнадио и према његовом приказу догађаја много је више жртава било на турској страни [...]“ (СНП IV: 466). Уп. и СНП IV: бр. 55.

<sup>86</sup> Владика Петар I уједно је и аутор писма с којим се дата варијанта (СНП IV: бр. 19) пореди у поговору четврте књиге *Српских народних пјесама* (уп. СНП IV: 463–464).

Новаковић 1982: 3–78; Сувајџић 2007). Међутим, чак и када је у великој мери исторична, попут песама новијих времена, или „ауторска“, спевана на лицу места или убрзо након догађаја, она сведочи о себи самој и о путевима своје жанровске генезе, односно динамици жанровског облика, а не о историји.<sup>87</sup>

## 2.2. Епско време „мотивских“ песама

Уколико би се за српску усмену епску покушао идентификовати централни догађај око кога се плете поетска историја, односно апстраховати она епска епоха „која није повезана са другим епохама и која као да заузима 'острвски' положај“ (Лихачов 1972: 273), то би, онда, свакако био косовски тематски круг. Оно што је било *пре*, „имагинативно јединство овог епског пејзажа митских и предтурских времена почива на пјевачевој свијести о предстојећим турским освајањима. Јер пјевачи виде као нестварну патријархалну земљу трагичних породичних односа, тако и историјску средњовјековну Србију, са њеним феудалном властелом, кнежевима и краљевима, као и градитељима великих манастира, као свијет 'пошљедњег времена' [...] Оно је представљено као природна пошаст проузрокована кршењем патријархалних норми породичног живота. Та идеја 'пошљедњег времена' повезује несреће у породичном животу са природним пошастима и судбоносним тренуцима српске средњовјековне историје“ (Кољевић 1998: 106). Свест о Косову стоји у подтексту ових песама, а „Немањићи стари“ (СНП II: бр. 35) добијају митски ореол културних јунака. Стога песме овог тематског круга (као и оне које говоре о старијим догађајима) постају нека врста узоритог модела – културолошке и етичке парадигме спрам које се самеравају потоња дешавања.

За разлику од тога, тзв. приповедне песме, чији су актери ликови који немају препознатљиве епске биографије или песме чија се историзација изводи искључиво посредством именовања лика, доносе углавном мотивску грађу: *мотив кажњавања*

---

<sup>87</sup> Слична запажања износи и Љубомир Зуковић, тврдећи да су „и народне, и песме само онолико колико их је, и како их је, таквим учинио њихов певач, односно састављач. Те песме нико од народних гуслара није имао прилике да *квари*, али ни да *поправља*, зато су оне, по правилу, и предметом и изразом својим мање народне од песама средњих, а поготову старијих времена, зато су у њима знаци доцнетавања нашег величанственог јуначког епа.“ (СНП IV: 517).

*грешника* (СНП II: бр. 1, 2, 4; СНП VI: бр. 1; СНПр II: бр. 1, 2),<sup>88</sup> *инцеста* (*едиповски мотив* – СНП II: бр. 14, 15, СНП VI: бр. 5; *братско-сестрински инцест* – СНП II: бр. 27, 28; СНП VI: бр. 5; СНПр II: бр. 17, 19 и др.),<sup>89</sup> *братоубиство* (Богишић: бр. 6, 43; ЕР: бр. 132; СНП II: бр. 16; СНП VI: бр. 9, 10, 11; СНПр II: бр. 8, 9), *мотив напуштеног детета* (СНП II: бр. 30; СНПр II: бр. 16),<sup>90</sup> *мотив партеногеног зачећа* (ЕР: бр. 34; СНП II: бр. 12, 13), *женидбе јунака вилом* (Богишић: бр. 39, 85), *мати крвнице* (ЕР: бр. 85; СНП II: бр. 8; СНП III: бр. 84, 85; СНП VI: бр. 2) или мотиве који су карактеристични за жанр епске песме – *сукоб јунака с демонским бићем* (Богишић: бр. 86; СНП II: бр. 17, 38,<sup>91</sup> 67; Милутиновић 1990, Додатак: бр. 20 и др), *девојка / љуба / сестра ослобађа јунака из тамнице* (Богишић: бр. 5, 12, 54, 98, 99; СНП II: бр. 64; СНПр III: бр. 57, 58, 59, 60; Милутиновић 1990: бр. 88),<sup>92</sup> *делија девојка* (Богишић: бр. 96; СНП III: бр. 28; СНП VI: бр. 69; СНПр III: бр. 29; Милутиновић 1990: бр. 143) и др.

Висока концентрација интернационалних тема и мотива у *пјесмама јуначким најстаријим* уједно указује на Вуков концепт класификације – песме с изразито атемпорално-типолошким карактером Вук је стављао на почетку друге књиге *Српских народних пјесама*. Истовремено, Вук је био свестан и проблема током доследног спровођења овакве класификације, нарочито приликом сусрета с *варијантама истог сижејног модела* у трећој књизи.<sup>93</sup> Тако, песму о Михату Томићу и паши од Требиња, са сижејним моделом *спречавање гостинске обљубе*, која укључује акцију преоблачења хајдука у женско,<sup>94</sup> Вук, у белешци, пореди с песмом *Грујица и паша са Загорја*: „Ова се пјесма у главној ствари нимало не разликује од пјесме '*Грујица и паша са Загорја*'<sup>95</sup>, само што је мало друкчија и што су друга имена. И од једнога и од другог могло је нешто бити истина; јер су и у наше вријеме народне старјешине кашто наговарале хајдуке те су убијали Турке

<sup>88</sup> В. Krstić 1984: В 1,2; В 3,3; В 5,4; В 11,3.

<sup>89</sup> В. Krstić 1984: М 2,1 и М 2,2 и др: 275–277.

<sup>90</sup> В. Krstić 1984: К 2 – 250.

<sup>91</sup> За потпунији списак варијаната о сукобу човека с вилом в. Krstić 1984: А 5,2.

<sup>92</sup> Уп. и Krstić 1984: Ј 2,5 – 243.

<sup>93</sup> Појам варијанте сижејног модела М. Клеут сагледава на песмама „у којима се прича о истом догађају уобличава на исти или сличан начин“ (Клеут 1987: 198).

<sup>94</sup> В. Сувајчић 2005: 285; Сувајчић 2010: 40.

<sup>95</sup> В. СНП III: бр. 5.

зликотце и силеције, од којих се друкчије нијесу могли бранити“ (в. СНП III: бр. 66). Притом, Вук истинитост тражи у искуству народа под турском влашћу, које добија одлике фактицитета, а песме сврстава на основу својих схватања о историчности лика – песму у којој је главни лик Грујица – у низ песама о њему, а другу – уз песме које склапају поетску биографију хајдука Мијата Томића.

Будући да су се турска насилништва показала погодним за реактуелизацију мотива гостинске обљубе, логично је што су песме у којима је реч о њеном спречавању ситуиране за време хајдучије (као облика отпора турској обести). Самим тим, сижејни модели који нису темпорализовани (или који су временски маркирани само посредством лика) показују велику темпоралну проходност – од времена „дарства и господства српског“, *средњијех времена*, до устаничких војевања. Тако, сижејни модел *девојка / љуба / сестра ослобађа јунака из тамнице* темпорализују ликови Марка Краљевића (Богишић: бр. 5; СНП II: бр. 64) и краља Матијаша (Богишић: бр. 12),<sup>96</sup> а поред њих, сижејну улогу сужња кога девојка ослобађа из тамнице могу попуњавати и историји непознати јунаци – Комјен Јагњиловић (в. Богишић: бр. 54), Рашко Божовић (Исто: бр. 98, 99), детопонимно именовани јунаци – Тодор Задраин (СНП III: бр. 57) и Иван Задраин (Исто: бр. 58), именована с титулатуром – Комнен барјактар (уп. СНП VII: бр. 1, 16), Иван капетан (Исто: бр. 1, 6), или извесну мутну представу о историјском времену дозивају ликови Никше капетана (Милутиновић 1990: бр. 15) војводе Војина (Исто: бр. 60) и ускока Рада (Исто: бр. 59).<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Ово би могао бити и одраз свести о тамновању краља Матијаша у Прагу јануара 1458. године – в. Рокаи 2002: 159.

<sup>97</sup> Песме понекад плету комплексне биографије око историји непознатих имена, попут Милоша Обиловића односно Драгиловића (Богишић: бр. 1 и 2). Он попуњава у бугарштици сижејне улоге оклеветаног јунака, верног витеза, убице владара противничке стране и умирућег јунака (Богишић: бр. 1 и 2). У песми се, такође, могу сретати и мање познати јунаци, без својих препознатљивих епских биографија – Јово Мисирлија (Богишић: бр. 102), Карајован, „млади крајиник“ (Богишић: бр. 50), Стојан Поповић (СНП II: бр. 87), детопонимно именовани јунаци и сл. Будући да нису маркирани неким препознатљивим епским именом, такви јунаци „предодређени“ су за појављивање у оним сижеима где доминира мотивска грађа. Јово Мисирлија је изазвани јунак у оквиру сижејног модела *двобој* (в. Богишић: бр. 102), као и Карајован (в. Богишић: бр. 50). Време у овим песмама нема чврсту хронолошку ситуираност и остаје неодређено. Извесну историјску контекстуализацију, у том случају, може да оствари сликање типа друштвеног уређења, национално одређивање зараћених страна, стилизација начина живљења (феудални, приморски, хајдучки и сл), тип културе (дворска средњовековна, патријархална...), начин одевања, атрибуција јунака (млади *крајиник*), просторна локализација збивања и др. Песму у одређени епски контекст поставља најпре име јунака, као и одређени историјски догађај (в. Самарџија 2008: 34). Уколико пак ниједно од овог не

Интернационални мотив *делије девојке*<sup>98</sup> у посматраној грађи актуелизују ликови Пеимане, кћери Диздар-аге (Богишић: бр. 96), Кунине Златије (СНП III: бр. 28), кадуне Асан-аге Куне (СНП VI: бр. 69; СНПр III: бр. 29).<sup>99</sup> Ова жена ратница приказана је као припадница другог етноса, девица, упркос девет година брака (*ево има девет годиница / како си ме од мајке одвео, / нијеси ми лице обљубио* – СНП III: бр. 28). Пошто муж шенлучи и одаје се раскалашностима с робињама и крчмарицама, а игнорише сопствену жену, кадуна се прерушава у мушкарца и извршава ратнички подвиг. Разоткривањем њеног правога идентитета и потоњом удајом, њена епска биографија се завршава, а њен живот интегрише се у уобичајене социјалне оквире живота жене хришћанке (уп. Jason 2011: 236–238).

Косовски тематски круг песама стекао је препознатљив мотивски реквизитаријум. Епска поезија о Косовском боју сегментирала је косовско предање на низ оделитих епизода, следећи своје поетске поступке,<sup>100</sup> обogaћена плодотворним фондом интернационалних и домаћих тема и мотива, као и петрифицираним митолошким реликтима.<sup>101</sup> Како је текла експанзија митолошког супстрата, његов продор у круг традиционалних представа о овом догађају показао је Александар Лома (в. Лома 2002), док су се поступношћу уобличавања наратива о Косову, од оскудних извора до његове епске препознатљивости, тзв. *косовском*

---

даје извесну епску препознатљивост јунака и збивања, темпоралну димензију песме граде остали чиниоци. Притом, требало би се оградити када је реч о Марковој или Новаковој епској биографији. Филип Вишњић експлицитно говори о Марковом животу од триста година (СНП II: бр. 87), сежући својом биографском осом од епохе Немањића до времена вазалства под Турцима. Новакова биографија, опет, обухвата период од времена деспота Ђурђа до неодређено дугог времена хајдучких акција.

<sup>98</sup> Уп. Krstić 1984: 608, бр. 73; Jason 2011.

<sup>99</sup> Специфичан пример жене ратнице представља Крстиња, Станишина љуба, која свети мужа, одазива се изазову на двобој противниковој жени, дели мегдан с противниковим братом и одводи робље (в. Милутиновић 1990: бр. 143).

<sup>100</sup> „Умјесто да причају причу, пјесме [...] нуде у ретроспективи трагичну драму о свијести и осјећајности, те се у том подручју обликује њихов особени епски идиом у којем предзнаци и симболи прво наговјештавају, а затим полако остварују своје злокобне слутње“ (Кољевић 1998: 167).

<sup>101</sup> „Од тренутка када се жива стварност уклопила у традиционалне схеме неопходне за епско казивање догађаја, косовска епска поезија ширила је своје мотивско поље и зависно од певача стваралаца, певача преносилаца, подручја и епохе, постала централна тема наше поезије. Од историје се у суштини никада није одвојила, али се испунила и тзв. `приповједајућим материјалом`, који је исто толико интернационалан колико и националан, који се може заснивати и на митолошкој окосници, али и на преношењу и самониклости мотива“ (Милошевић-Ђорђевић 2008: 190).



легендом, бавили други наши проучаваоци.<sup>102</sup> Косово тако, у свести народа, постаје синоним разбојишта,<sup>103</sup> који неодољивом снагом везује за себе представе о царству палих ратника, становнике – прослављене косовске јунаке и своје чуваре – *девојке* (Кучевкиње и Браничевкиње)/ *виле* (аналогне скандинавским валкирама, Одиновим девојкама ратницама), односно старине које као да долазе са прага Хада (уп. опис Јована Косовца – Петровић 2001: бр. 62).

Тематски кругови песама о хајдучима и ускоцима погодовали су, као што је претходно назначено, актуелизацији неких нових мотива или мотивских комплекса, у оној мери у којој их живот хајдука и њихови сукоби призивају. Старина Новак реактуализовао је неке црте митског старог јунака громовнога гласа, необичне појавности и снаге (уп. Сувајдић 2005: 217–238), дијете Грујица и Мијат Томић мотив спречавања гостинске обљубе (Сувајдић 2010: 40), а Мали Радојица – тему о шаманском искушавању (в. Клеут 2005).

За разлику од тога, устаничка епика задржала је неке обликотворне поступке, те богат фонд стилских средстава и формула, а интернационални мотивски план подређен је потребама фактографије, при чему певачима постаје битно „ко је предводио', 'где су се тукли', 'ко је погинуо, против кога су ишли“ (према Недић 1990: 52), док се губи фасцинација чудесним или митско-херојским. Сходно томе, „уместо епске 'дистанце' остварује се осетна блискост са снажним реалистичким набојем“ (Шмаус 2011: 16) при описивању ратних дешавања, осећа се и све изразитија ангажованост певача, као и дезинтеграција класичних мотивских модела епике,<sup>104</sup> при чему „распад не захвата само средства приказивања него и мотиве песме и чврсто уобличене 'мотивске' песме“ (Исто: 25).

### 2.2.1 Накнадна историзација „мотивске“ песме

Епска песма (без обзира на то да ли у њој доминира мотивска грађа или не), настоји да стилизована збивања представи као аутентична, са реално постојећим учесницима: „свеколики поступци епске технике приказивања примеравају се

<sup>102</sup> Више о томе у: Михаљчић ЈКЛ 1989; Ређеп 1995; Петровић 2001 и др.

<sup>103</sup> Интересантно би било, у типолошком смислу, поређење Косова с митским разбојиштем на коме снаге одмеравају Пандаве и Каураве – Курукшетром (в. Mahabharata 2005).

<sup>104</sup> Процес деструкције стабилних модела епске песме може се уочити, у назнакама, већ и у неким песамама Државног издања, као и у четири збирке из Вукове рукописне заоставштине.

интенцији да се прича прикаже као догађај који се стварно збио, а неопходна претпоставка за остварење овога јесте – уверити слушаоце да су актери стварно постојали“ (Клеут 2012: 151). Стога, *именовање јунака* постаје један од делотворних начина повезивања света песме с реалним светом, односно доприноси извесној историзацији поетске грађе.<sup>105</sup>

Уколико песма носи тематику интернационалног типа, долази до *накнадне историзације песме*, која се успоставља увођењем лика (чија је историјска заснованост неоспорна, или се он барем доима као стварни) у одређену сижејну улогу / епски делокруг. Браћа Јакшић су се, како у старијим (в. Пантић 2002: 227–230; Богишић: бр. 42, 43, 44), тако и у млађим записима (СНП II: бр. 98, 99) показали погодним да вежу за себе тему супротстављеног (божанског) пара близанаца (в. Диздаревић Крњевић 1997: 71–108; Самарција 2008: 97),<sup>106</sup> а са њима алтернирају још Грујица и Татомир (ЕР: бр. 112). Такође, Јакшићи се појављују у песмама предвуковског бележења унутар сижејног модела *дворба* (ЕР: бр. 111), док у каснијим записима овај сижејни модел прераста у варијанту *дворба за девојку* и контаминира се с темстским кругом *женидба с препрекама* (СНП II: бр. 81). Анимозитет владара према слуги, изазван суревњивошћу око јуначке славе, у традицији бугарштица, показује у песми анонимни угарски краљ према војводи Јанку (Богишић: бр. 27), а мотив женидбе јунака вилом историзују краљ Вукашин

---

<sup>105</sup> „О именима и презименима ликова у епским народним песмама расправљано је у нашој науци углавном из два аспекта: у оквиру појма 'стајаћа имена' и контексту многобројних трагања за историјским идентитетом поетских ликова, тј. у контексту трагања за збиљском (стварном) личношћу која је предмет описивања у песми. У првом се – уз тачно уочавање чињенице да се поједина имена учестало појављују у многим песмама и у различитим сижеима, дакле, да чине релативно стабилни елемент епске усмене традиције (па отуда и назив 'стајаћа имена') – наглашава успостављање значења *унутар* поетског, без непосредне везе са реалним (збиљским), те се овој врсти номинације (заправо песмама у целини) приписује неисторичност. У другом се приступу настоји утврдити која се реално постојећа личност 'крије' иза поетског лика, ако између начина номинације у историјским изворима и у песмама постоји битнија разлика, или се, ако такве разлике нема, номинација узима као доказ (једини или претежни) историчности песме, да би се затим тумачило као 'искривљавање стварности' или анахронизам све оно у поетској творевини што није у сагласности са реалним збивањем. Такав приступ епској песми имплицитно оспорава аутономност и вреднује је према степену њене претпостављене или утврђене реалистичности (односно историчности), дакле, *изван* поетског.“ (Клеут 2012: 145 – истакла М. К.).

<sup>106</sup> Браћа Јакшић се, у старијим записима, појављују и у тематско-мотивском кругу породичних односа уопште (нпр. у сижејном моделу *ослобађање заробљене сестре из ропства* – в. Богишић: бр. 45).

(Богишић: бр. 85),<sup>107</sup> Новак (Богишић: бр. 39) и Змај Огњени Вук (Милутиновић 1990: 122).

Варијанте песама тематског круга *женидба с препрекама* у посебној подваријанти, препознатљивој по контаминацији с мотивом змајеборства (ЕР: бр. 188; СНП II: бр. 29),<sup>108</sup> историзују Иво Црнојевић и *српски цар Стјепан* као младожење, а Марко Краљевић и Милош Војиновић<sup>109</sup> као младожењини заточници. Извесне историјске асоцијације носе имена учесника сватовске поворке у старијем запису: Реље од Будима, Милоша Обилића, Кајице Радоње, Јанка и Секуле, те Новака и двојице његових синова, Радивоја и других (уп. ЕР: бр. 188). Насупрот томе, демонски противник, кога тазбина шаље за сватовима у потеру припада ликовима „који излазе из домена могућег, [...] чији је извор у миту“ (Клеут 2012: 153), сведен је или на стајаће име противника – *Арапин* (Исто), или носи јединствено име (с титулатуром) – *Балачко војвода* (в. СНП II: бр. 29).

Покретљивост лика *цара Стјепана Немањића* ка песмама других сижејних кругова, као што је мотивска песма о жени ратници (*од Срјема баница [удовица млада]*)<sup>110</sup> указује на то да овај лик, временом, постаје опште име српског владара средњовековне епохе и, стога, носи извесну конотацију историчности, уместо денотативне ознаке властитог имена одређеног владара. Томе доприноси и чињеница да је десетак средњовековних владара на нашим просторима носило ово име, било у значењу личне, било симболичке номинације (уп. Клеут 2012: 156).<sup>111</sup>

Појаву фиксирања одређеног лика за један сижејни модел илуструје пример Вука Бранковића, типског издајника. Но, будући да је име у структури сижејног модела релативно променљива категорија, ово је, ипак, ређи случај. Обично различите варијанте имају различите јунаке у истој сижејној улози. Јунак који

---

<sup>107</sup> Брак (у традицији непопуларног) краља Вукашина и виле вероватно треба да објасни натприродну снагу њиховог сина, Марка Краљевића.

<sup>108</sup> О томе више у: Лома 1998.

<sup>109</sup> И историчности Војина и Војиновића в. Maretić 1966: 231–232.

<sup>110</sup> Безименој *од Срема баница*, која *коња јаше кано и делија, / сабљу наше кано пашајлија* (СНП II: бр. 12), односно *Урици Баница* (СНП VI: бр. 13), која се налази на челу непријатељске војске типолошки су сродни, на простору Балкана, ликови хајдучице и Џидовке дјевојке (уп. Jason 2011), односно Пентесилеје, краљице Амазонки. Светске паралеле представљају Shildmaid немачких предања (Жирмунский 1958: 25), односно небеска жена – *дагиња*, коју, приликом просидбе, најпре треба савладати да би се ратник показао достојним ње (в. Исто: 52–65).

<sup>111</sup> Ово би, можда, била добра илустрација асимилације више историјских судбина у једно име епског владара.

осваја невесту на *кошији* у једној варијанти је Секула Бановић, у другој Јанковић Стојан, у трећој Комнен барјактар, а у четвртој Гојени Алил (уп. СНП VII: бр. 15–17). Стога, фиксираност имена у оквиру одређеног сижејног делокруга/ улоге зависиће, пре свега, од типа сижеа, односно од његове „историјске уверљивости“.

Сходно претходно реченом, постаје јасно да је, у Вуковој концепцији збирки епских песама, име јунака један од најчешћих начина историзовања одређеног сижеа, у *пјесмама најстаријим* и *средњијех времена*, а догађај – у устаничкој епици, односно *пјесмама новијих времена*. На микроплану, сиже у извесној мери могу историзовати и неки други елементи, попут начина живота, облика власти и управе, типа културе, начина одевања, ратничке опреме, социокултурних установа и слично, али је све то, ипак, у великој мери подређено лику као носиоцу свести о историчности (односно могућности реалне заснованости) сижеа (или његових појединих елемената).<sup>112</sup>

### 2.3. Митско време и епска песма

Како је текао процес настанка митологизованог и апсолутног времена епа, објашњава Михаил Бахтин: „Svet epa je nacionalna junačka prošlost, svet `početaka` i `vrhova` nacionalne istorije, svet predaka i rodonačelnika, svet `prvih` i `najboljih` [...] Smeštanje prikazivanog sveta u prošlost, njegova pripadnost prošlosti je konstitutivna formalna crta epa kao žanra. Ep nikada nije bio poema o sadašnjem, svom vremenu [...] od samog početka bio je poema o prošlosti [...] orijentacija čoveka koji govori o njemu nedostupnoj prošlosti, poklonički stav potomka“ (Bahtin 1989: 445). Архаични јунаци, односно јунаци најстаријих епоха епске прошлости (архаичне епике) у том контексту, изједначавају се са културним херојима, а њихово деловање у великој мери саображено је обредном акту прворадње.<sup>113</sup> Тај свет је, по својој природи,

<sup>112</sup> У једној од варијаната песма из тематског круга *двобој* као противници помињу се Илија Смиљанић и Јеличковић Мујо (ЕР: бр. 98). Притом, учесници користе копља, иако је у то време ватрено оружје било у употреби и Илија Смиљанић га је, према постојећим сведочанствима, и користио (в. Мijatović 1974: 128), што показује да лик у већој мери призива историчност збивања, а не епска слика света.

<sup>113</sup> Ово време не само што означава темпоралност, већ оно постаје и аксиолошка категорија: „Апсолутна прошлост је специфична вредносна (хијерархијска) категорија. За епски поглед на свет, `почетак`, `први`, `зачетник`, `предак`, `онај који је раније био` и сл. – нису чисто временске категорије, то је вредносно-временски суперлатив који се остварује како у односима људи тако и у односима свих ствари и појава епског света: у тој прошлости је све добро, и све што је стварно

дисконтинуалан у односу на време када се он реактуелизује нарацијом, а реверзибилност временског тока онемогућава ре-креирање опеваних збивања.

Но, као што постоји суштинска разлика између митолошког или религиозног епа као књижевног жанра с једне стране и епске песме с друге стране, постоји слична дистинкција која значајно удаљава свет епске песме од мита. Коначно, сама историјска оријентисаност наше јуначке епике (остављајући притом по страни колико та „историја“ има фактографског у себи) има за последицу поништавање митске изопштености и ванвремености опеваних догађаја. Уколико поджанр митолошке епике<sup>114</sup> одиста обухвата читав космички простор, створен и доведен из хаоса у ред по завршетку борбе позитивних и негативних сила, када време још није било успостављено и не тече у свом уобичајеном ритму (в. Jason rkr: Part A, ch. 6.2.1), о митолошкој епици<sup>115</sup> код Срба, у овом смислу, не може се говорити, осим у случају неких (малобројних) легенди у стиху (уп. СНП II: бр. 1, 2, 17; СНПр II: бр. 2).<sup>116</sup>

Начелно посматрано, може се рећи да песму митологизују следећи елементи: а) *митска бића*; б) *митски предмети* в) *митски простор*; г) *митске радње*; д) *митски мотиви*; њ) *митски сужеи*; е) *формуле митског времена*. Стога, они постају основни *митогени чиниоци* у процесу структурирања песме, односно конститутивна потка по којој се распоређују остали елементи, који собом, или скупно, у међусобном садејству, творе митско/митологизовано време песме.

---

добро (‘ прво’) само је у тој прошлости. Епска апсолутна прошлост је једини извор и почетак свега доброг и за сва будућа времена“ (Бахтин 1989: 447).

<sup>114</sup> Појам је употребила Хеда Јасон, означавајући њиме следеће: „Mythic epics are those myths in which the process of creation is carried out in the form of a physical struggle between deities, as distinct from acts of handwork, volition or by speech (see, e.g., Book of Genesis 1). These works have the poetic features of epic. They are found in the ancient high cultures of the Near East, Greece and India“ (в. Jason rkr: Part A, ch. 7.1). Притом, ауторка не наводи примере ове подврсте епике са словенског језичког простора.

<sup>115</sup> Појам митолошке епике, иначе, поприлично је непоуздан, непрецизан и неуједначене употребе, будући да се користи „за lirske, epske pesme i balade, koje su očuvale ili naknadno unele likove, događaje i shvatanja iz starih mitoloških sistema“ (НК 1984: s.v. **mitološke pesme**). Стога, Нада Милошевић Ђорђевић у овом контексту углавном користи појам „приповедне песме“ (уп. Милошевић-Ђорђевић 1970).

<sup>116</sup> Овај тип епике Путилов назива *фантастико-историческиј епос* и подразумева под њим све епске творевине у којима се уочавају одређене митске црте попут: „представления о нескольких мирах или о множестве миров, соприкасающихся с миром, в котором живут эпические герои; представления о мифической эпохе первотворения и о первопредках – культурных героях; образы чудовищ, великанов, представление о 'демонском времени', вера в фантастические силы природы, в силу волшебства“ (Путилов 1971: 31).

Најзначајнији елемент архаичних (или митологизованих) сижеа јесте свакако **лик**. При томе, митске црте махом испољавају ликови из делокруга *главног јунака* и делокруга *противника* (евентуално, *помоћника*). Чудесна својства таквих јунака сагледавају се углавном на нивоу њихових особина, при чему они могу имати и чудесне предмете и помоћнике.<sup>117</sup> Јунаци су, обично, обдарени *необичним изгледом и стасом* (војвода Момчило и Змај Огњени Вук тако добијају гигантске размере – в. СНП II: бр. 25; СНПр II: бр. 79) или *мултиплицираним деловима тела* (*два срца* – Богишић: бр. 97; односно *три срца* – СНП VI: бр. 33; и *троја ребра једна по другијем* – СНП II: бр. 67, и др.). Њихову надљудску природу могу потврђивати њихова *снага* (Марку Краљевићу успева да из суве дреновине исцеди две капи воде – в. СНП II: бр. 67),<sup>118</sup> *громки глас* (*Новак викну канда громак пуче* – ЕР: бр. 67),<sup>119</sup> *способност летења* – у зооморфном облику (Богишић: бр. 19; СНП II: бр. 85, 86)<sup>120</sup> или на крилатом коњу (в. Богишић: бр. 97; СНП II: бр. 25; СНП VII: бр. 6, 46; Милутиновић 1990: бр. 147), *магијска нерањивост* (постигнута употребом невидљивог оклопа – в. Богишић: бр. 1),<sup>121</sup> односно *способност магијског исцељења смртоносних рана* (Богишић: бр. 16; Милутиновић 1990: 104)<sup>122</sup> и сл. Уочене су извесне типолошке сличности које Милоша Обилића доводе у везу са Карном, храбрим Сунчевим сином (Лома 2002: 244–249). Такође, писано је и о митским елементима везаним за лик Змај-Огњеног Вука, али и о митским/митологизованим ликовима његових противника и сабораца (в. Пешикан-Љуштановић 2002). И Секула се појављује као протагониста једног врло архаичног сижеа (в. Перић 2007; Делић 2010). Сви ови јунаци призивају, својим деловањем,

<sup>117</sup> „Эпические герои обладают необыкновенной силой, они могут владеть чудесными предметами и пользоваться чудесной помощью; они могут какими-то своими способностями во много раз превосходит окружающих. Их человеческое начало при этом остается неизменным. Эпические герои – это обыкновенные, нормальные люди, наделенные необыкновенными качествами“ (Путилов 1971: 78).

<sup>118</sup> Будући да је снага подразумевана особина епског јунака, занимљив је начин на који певач стилизује демонстрирање снаге јунака. Грујица, нпр. ударцем баченог буздована извали јелу из корена (в. СНП III: бр. 7).

<sup>119</sup> Глас попут грома карактеристична је црта старијих митских јунака, попут Перуна, бога Грома.

<sup>120</sup> Понекад се на способност летења / преображаја указује посредно, као у сцени бега змаја од Јастрепча пред Змај Огњеним Вуком: *Већ побјеже небу под облаке / А ћера га Змај-Деспоте Вуче./ На високо њега сустигао* (СНП II: бр. 43 – Истакао Д. П.).

<sup>121</sup> В. попис варијаната у: Krstić 1984: С 3,4 – 111; О инвулнерабилности постигнутој употребом невидљивог оклопа в. Перић 2008b: 110–111.

<sup>122</sup> Уп. Перић 2008b: 217–219.

неке архаичније матрице, у којима су они заменили неке заборављене ликове. Примера ради, у песми о Змај-Огњеном Вуку, демонско биће, „љута змија крилатица“, претворена у магијско копље противника, доводи јунака у смртну опасност тиме што је његов погодак кобан (в. Богишић: бр. 15). Готово идентична ситуација опевана је више од хиљаду година раније, у Махабхарати. Противник гађа Арђуну магијском стрелом, у коју се преобратила змија Ашвасена, и тај погодак могао би преокренути исход судбоносне битке, а тиме и судбину читавог космоса (в. Mahabharata 2005: 402–403). Но, оба јунака спасавају се, и, у даљем току збивања, односе победу.

Друге способности јунака најчешће се диференцирају у сценама с каталогом ратника, где сваки ратник добија неку своју специјалност (уп. СНП VII: бр. 20). Саодносно епским биографијама других јунака, највише митских црта успео је за себе да веже лик Марка Краљевића – од лика митског орача (в. ЕР: бр. 105; СНП II: бр. 73),<sup>123</sup> преко трикстера (уп. СНП II: бр. 62), до јунака који је сачувао физичку бесмртност (прича се да спава у некој пећини и опет ће се вратити да помогне свом народу, сходно предању – в. ЖОНС 1957: 227–228).<sup>124</sup>

Извесне митске црте могу понети и помоћници јунака – *заштитници, пријатељи и саборци* (најпре, светитељи: Свети Димитрије, Свети Сава и Свети Василије, анђели, те Марко Краљевић, уколико се јави као сват, или у некој од сватовских улога; Змај Огњени Вук, Секула, Раде Облачић, Реља Крилатица, најчешће када се појављују у секундарном делокругу свата, или као један од 'три добра јунака') *животиње* (коњ, соко, орао, гавран, вук, змија/змај и др.),<sup>125</sup> *митска бића* (*вила* као типска посестрима епских јунака или гласник), а изразиту митску

---

<sup>123</sup> Марку, у индоевропском компаративном контексту, аналоган је Баладева (Баларама), божански ратник, одрастао међу пастирима и наоружан плугом, огромне снаге и с великом склоношћу ка пићу (в. Mahabharata 2005: 66).

<sup>124</sup> У том контексту, Марко испољава одлике типичног културног јунака чија се смрт „zamišlja kao nekonačna, ostaje nada da će se on vratiti iz carstva mrtvih, da će oživetiti u budućnosti“ (Meletinski b. g: 232).

<sup>125</sup> Као што се из овог прегледа види, реч је углавном о животињама медијаторима. У песмама о прекинутом чину магијског исцељења Змај Огњеног Вука (Богишић: бр. 16; Милугиновић 1990: 104), вук и змија/змај аналогни су *духовима помоћницима* шамана (в. Elijade, 1985: 87–92), који учествују у ритуалном (рањавању и) исцељењу иницијанда и често имају зооморфне форме (в. Перић 2008b: 217–220). Животиње које говоре такође нису необичне у српској епци, и то су, пре свега – традиционални *гавран гласоноша* (в. СНП IV: бр. 2, 30 и др.), *соко* (Богишић: бр. 51; СНП II: бр. 54, 98 и др.); *коњ* (в. Богишић: бр. 85; СНП II: бр. 25 и др.).

обојеност носе и (демонизовани или демонски) *ликови противника* (вила, змај, аждаја, црни / троглави Арапин и др).

Натприродне моћи понекад су приказане као резултат употребе **магијских реквизита** (тј. „моћи од помоћи“), као што су: *драги камен из прчина свјетла* (Богишић: бр. 97), *биље у перчину* које одбија сабљу те јунаку обезбеђује нерањивост (Милутиновић 1990: 147), *запис* сличних моћи (СНП VII: бр. 46), односно амајлија (*зламење*) која преображава њеног носиоца:

*Кад дјевојка свеза хамајлију  
Из уста јом модар пламен поче,  
Из очију бити жсеравица.* (Богишић: бр. 99).

Митско кодирање добија и јунаково необично оружје: *сабља са очима* (СНП II: бр. 25),<sup>126</sup> *два мача вуковца* (СНП VI: бр. 58),<sup>127</sup> *два мача зелена* (в. СНП II: бр. 92), односно *мач зелен старога Војина* (СНП II: бр. 29), *зелени гадар* (СНП II: бр. 9) *стари мач зелени* (СНП VII: бр. 35), и сл. Доминација зелене боје у опису мача указује на патинизовано бронзано оружје – дакле, оружје које се иначе не користи, него има значење ритуалног реквизита (уп. Лома 2002: 96; Перић 2008b: 96). Новаку не полази за руком да аждају порази *наглом сабљом*, која се слама, већ старим, зеленим мачем (СНП VII: бр. 35). У подтексту овог хероизованог чина крије се ритуално (космогонијско) убиство чудовишта (аналогног Тијамат – уп. *Енума елиш* 1994), чиме је и овај Новаков подвиг у великој мери – митологизован. И као што само одређено оружје савладава противника, одређени (магијски) предмети могу да нашкоде јунаку с натприродним способностима: само *проклето дрндарско тетиво* у стању је да спута јунака неизмерне снаге (СНП II: бр. 8),<sup>128</sup> а једино *зрно коситерно* (калајно) може убити хајдука Мијата (СНП VII: бр. 37).

Посебна обележја митских предмета добили су хришћански симболи као што су *часни крсти* (СНП II: бр. 18). Њихову аутентичност цар Константин

---

<sup>126</sup> Овој сабљи, „на којој је или исликано или утиснуто око као жиг, тј. иконографска представа, или се на њеном балчаку налазио драги камен – 'очи'. [...] приписивана су натприродна својства – нпр. да може да 'види' непријатеља“ (Перић 2008b: 97). В. и Лома 2002: 96.

<sup>127</sup> Вука као свој емблем гравирани су на мачевима ковачи оружарског цеха из Пасауа. Њихови мачеви сматрани су су за веома вредне, а понекад су и кривотворени (в. Бандић 1991: 96–97). „Веровања у натприродну моћ овог мача заснивају се на митолошкој интерпретацији гравираних представе вука и представљају, свакако, накнадну сакрализацију овог предмета.“ (Перић 2008b: 96–97).

<sup>128</sup> Будући да је реч о бајци у стиху, напоредо с одликама епско-јуначког, јављају се и елементи карактеристични за овај жанр (чудесна снага јунака, див као противник чаробно средство и сл).



проверава ударцем о камен – док се, *млого крсти златни* (лажни крстови, које су Јевреји, према песми, саковали по узору на *часне крсте*) ломе, пред *часним крстом* камен пуца. Легенда потенцира да помоћу овог крста/крстова<sup>129</sup> цар Константин обезбеђује себи Божју помоћ и заштиту у боју,<sup>130</sup> а песме моћ крста своде на опште благостање оних у чијем је он поседу. Њиховим вазнесењем на небо, по смрти цара Константина, они прелазе у сакрално-симболичку раван и постају хришћанско знамење:<sup>131</sup>

*Док је био царе Константине,  
Часни крсти на земљи сијали,  
Сјали красном народу ришћанском.  
Кад премину царе Константине  
И честита царица Јелена,  
Онда часни крсти васкрсоше,  
Васкрсоше горе на небеса,  
Те сијају на ономе свету  
Како сунце на овоме свету.* (СНП II: бр. 18).

Међу хришћанским реликвијама су *штака Немањића Саве, златна круна цара Константина, крсташ барјак српског кнез-Лазара и одежда Светога Јована* (СНП III: бр. 15).<sup>132</sup> Пошто *старац патријар* најпре обмане султана да ова *хришћанска знамења* пошаље московском цару као уздарје (*то ти, царе, ништа не требају / а њима ће врло мило бити*), султану потурица, *наша Соколовић*, открива која је њихова вредност (*оно ти је и држало царство*).

Бинарни **систем просторних односа** (*свој: туђи; сигуран: несигуран; питом: дивљи; култивисан: некултивисан и сл*), најчешће се преклапа са семантиком

<sup>129</sup> Од три првобитна крста песма изводи *млого крсте* (СНП II: бр. 18).

<sup>130</sup> „Готово све верзије ове легенде истичу чињеницу да је Константин побеђивао варваре захваљујући знамењу крста које је ношено испред његове војске, или говоре о златном крсту које је за време ратовања сам Константин носио у руци“ (Милошевић-Ђорђевић 1970: 130).

<sup>131</sup> „Мотив којим се углавном све песме завршавају, дизање крста на небо и његово зрачење светлошћу са висина, по Мирковићу је хеортолошки моменат. Православна црква слави 7. маја догађај који се по причању патријарха јерусалимског Кирила збио 351. године, кад се 'за време св. Педесетнице, око трећег часа појавио на небу велики крст... и својим сјајем наткривао светлост сунцу'. Мотив о сјајном крсту на небу, чини саставни део писаних верзија о проналажењу часнога крста, само се најчешће приказује као знамење, које је било подстицај за Константиново велико дело.“ (Милошевић-Ђорђевић 1970: 131–132).

<sup>132</sup> Природа и број ових реликвија варирају, те се, у другој песми, помињу: *златна круна цара Симеуна / и одежда светога Јована, / крстат барјак цара Константина, / златна штака светог оца Саве, / бритка сабља силнога Стефана / и икона оца Димитрија* (СНП IV: бр. 2), а у другој – **три добра**: *златна круна Душана Стефана, крстат барјак [...] цара Константина и одежда светога Јована* (СНП IV: бр. 3).

временских односа, маркирајући лиминалне тачке животног тока. Стога, читав живот човеков своди се на долазак (на *овај* свет – рођење), битисање и одлазак (на *онај* свет – смрт). Ова схема усложњава се даље (обично, у иницијацијским сижеима) инвертованом схемом (ритуална смрт→ лиминални статус→ симболичко рођење), што указује на човекову „предодређеност“ да, следећи дати митско-ритуални сценарио, прође одређене тачке у одређеном тренутку (в. Цывьян 1973: 15). На тај начин, простор обједињава и категорију времена (а лиминални простор редовно укључује и лиминално време дешавања), творећи одређени тип хронотопа. Уједно, простор, сходно томе, испољава особину моделативности, при чему генерише и нека друга значења сем локационих (в. Детелић 1992: 23). Коначно, језички, религијски, етички социјални модели света засновани су на бинарном систему просторних опозиција (*виши* слојеви – *нижи* слојеви; *блиски* рођаци – *далеки* рођаци и сл.) као организационом начелу (в. Lotman 1976: 287–291).<sup>133</sup>

Простор у песми кодира се, пре свега, у сагласности са жанром: *приповедна епика* (нарочито бајке у стиху) моделује простор аналогно поетици бајке. Удаљавањем из сигурног простора дома (први апсолутни простор, који се налази у неком царству – неодређено) јунак прекорачује безбедну зону. За радњу је битан улазак у неуређени простор (*они бјеже земљом и планином*), и дивљи простор планине (други апсолутни простор: *док дођоше у дивску планину, / ту нађоше студену пећину* – СНП II: бр. 18).<sup>134</sup> Тамо он извршава низ иницијацијских подвига – убија дивове, прелази граничну воду, савладава њене чуваре и узима плод са чудесног дрвета. Но, противник га на превару савлада, вади му очи (ритуално сакаћење) и баца у јаму (*силну јаму украј друма нађе, / на га јами у дубљину бачи* – симболичка смрт и укоп). Ту га налазе кириције и избављају га (симболичко васкрсење), а вила му враћа вид (иницијација). Након тога, он проналази мајку, убија њеног љубавника дива и враћа се у очево царство (сигурни простор дома), заузимајући припадајуће му место у социјалној хијерархији (уп. СНП II: бр. 18).

<sup>133</sup> „Najopštiji socijalni, religijski, politički, moralni modeli sveta, pomoću kojih čovek na raznim etapama svoje duhovne istorije shvata život koji ga okružuje, obavezno sadrže prostorne karakteristike ili u obliku suprotnosti 'nebo – zemlja' ili 'zemlja – podzemno carstvo' (vertikalna tročlana struktura, koja je organizovana na osi gore – dole), ili u obliku neke socijalno – političke hijerarhije sa naznačenom suprotnošću između 'vrhova' i 'nižih slojeva', ili u obliku moralno obeležene suprotnosti 'levo – desno'“ (Lotman 1976: 288–289).

<sup>134</sup> О простору у усменој епици в. Детелић 1992.

Епска стилизација утиче и на поступке моделовања простора, што се да приметити у религиозно-моралистичким легендама о кажњавању грешних душа на *ономе* свету, које, иако подразумевају локус *онога* света као уметнички простор песме, тај свет не описују (уп. СНП II: бр. 4; СНП VI: бр. 1; СНПр II: бр. 1).

Митски потенцијали одређеног локуса присутни су и активирају се на симболичкој равни сходно сижејном типу. Тако, планина (хајдучки локус) поседује извесну митско-симболичку семантику када је реч о хајдучкој заседи која сачекује сватове (уз затварање друма). Но, уколико се покољ турских сватова мотивише прикупљањем грађе за чудесни вилински град,<sup>135</sup> читава сцена добија изразити митски ореол, а планина постаје станиште мртвих, аналогон оног света. Слично томе, Маркова смрт митологизује простор пећине у којој он умире (в. СНП VI: бр. 27), а епска суровост црног Арапина митологизује локус разбојишта (Косово), док околину његовог чадора ресемантизује у хронотоп смрти:

*Погледајде доле низ Косово  
Гди се онај свилен барјак вије,  
Онде ј' шатор црног Арапина,  
Око њега зелена авлија,  
Сва авлија главам' накићена (СНП II: бр. 69 – подвукао Д. П.).*

Понекад опевана **радња** (догађај) најдиректније може упућивати на време њеног (претпостављеног) збивања. Песме које опевају време прворадње (догађаје смештене in illo tempore) доносе репрезентативне примере представа о митском времену. Посматрано per se, митско време има циклични карактер, а будући да је оно једна хипостаза **светог времена** (док другу представља обредно време) – „*свето Време је по самој својој природи повратно*, отуда што је то, право говорећи, *првобитно митско време које је учињено присутним*. Сваки религиозни празник, свако литургијско време састоји се у реактуелизацији неког светог догађаја што се одиграо у митској прошлости, `на почетку`. Учествовати религиозно у једном празнику подразумева излазак из `свакодневног` временског трајања и уклапање у митско време реактуелизовано кроз празник. Тако је митско време бесконачно повративо, бесконачно поновљиво“ (Елијаде 1986: 88; истакао М. Е.). За разлику од

<sup>135</sup> *Град градила пребијела вила / Ни на небо ни на земљу црну / Но од јеле до зелене јеле, / Не гради га клаком и камењем, / Но бијелом кости од јунака, / Од јунака и од коња врана, / Ево јој је преминула грађа / До пенџера и првог тавана. / Тад се вила на невољи нађе, / Те ми пише листак књиге танке / У Перасту Бају Пивљанину (СНП VII: бр. 47).*

свакодневног времена, ово време представљено је „у неочекиваном виду кружног, поновљивог и повративог времена, неке врсте вечне митске садашњости, што се повремено успоставља посредством обреда“ (Исто: 89). У религиозно-моралистичким легендама о кажњавању човечанства за почињене грехове, прелазак из есхатолошког хаоса у стање хармоније између неба и земље успоставља се посредством покајања и обнављања вере у бога:

*Што остало, то се покајало,  
Господина бога вјеровало.*

*[...]*  
*Како онда,<sup>136</sup> тако и данаске* (СНП II: бр. 1 – подвукао Д. П.).

Цикличност процеса деструкције света и његове обнове наговештена је у завршним стиховима варијанте ове песме: *Смилова се Бог на сиротињу, / Те се онет свијет наслиједи* (СНП II: бр. 2 – подвукао Д. П.).

У епској песми постоји мало примера ситуација које се збивају *in illo tempore*. То су оне песме чији крај подразумева поновно враћање на време пре ситуације која је изазвала конфликт, односно у којима се успоставља цикличност приказаног времена. Представа о цикличном времену присутна је, дакле, у оним епским песмама у којима јунак, убијајући демонизованог насилника (Мусу Кесецију, Арапина, Мину), укида свадбарину, отвара путеве и ослобађа робље, чиме обезбеђује народу или својој породици могућност нормалног живљења (Богишић: бр. 86, 87; СНП II: бр. 62, 63, 66, 67, 69; Милутиновић 1990: 37, 137 и др.). Марко Краљевић у овим песмама функционише аналогно културним херојима који ослобађају свет од чудовишта, поновно успостављају нарушени закон реда и враћају мир у заједницу.

Неоспорно је присуство извесних **митолошких мотива**, па чак и читавих **сижеа**<sup>137</sup> митске провенијенције, како у свеукупном корпусу српског епског песништва, тако и у малобројним записима песама дугога стиха. Митолошки супстрат у усменој епској традицији о Косову већ је био предмет истраживања

---

<sup>136</sup> Да је реч о радњи која се изводила *in illo tempore* указује форма дистала темпоралног прилога (*онда*).

<sup>137</sup> О тематско-сижејној основи песме о Малом Радојици в. Клеут 2005. Испитивањем шаманских представа у сижеу о (рањеном) јунаку коме помаже соко (варијантно: орао – уп. СНП II: бр. 54 и 55) в. Раџковић 1986: 60; Карановић 2005. О сижеу шаманске борбе чаробњака у зооморфном облику в. Радуловић 2005; Перић 2008а и др.

неких значајних радова (в. Петровић 2001; Лома 2002 и др.). Они су показали да је Косово у свести народа памћено не само као поприште судбоносног боја националне историје, временски међаш епоха, већ и хронотоп разбојишта уопште, који је у себе апсорбовао представе о небеским ратницима, култ хероја, одразио неке древне социјалне институције, и, коначно, постао локус разбојишта, простора смрти и аналогон *оног* света.<sup>138</sup> Митолошки мотиви саставни су део епског песништва при чему они не представљају у њему само декоративни елемент, већ постају мотивациони чинилац у склопу песме – *крилати коњ* постаје узрок јунакове активности – дворбе, а потом и предмет отмице (СНП VI: бр. 46), *канибализам* тазбине (убијање девера и служење њиховог меса за трpezом)<sup>139</sup> провоцира сватове на одмазду (СНП VI: бр. 34), а урокљива природа младе невесте, у балади, постаје њена коб (СНП III: бр. 75). Супротно томе, мотиви *магијског рашичињавања болести* и *чудесног оздрављења јунака* разрешавају песму о болесном јунаку коме је заручница препрошена (СНП VI: бр. 43) својеврсним хепиендом.

Иако у српској усменој књижевности митолошка епика, у строгом жанровском одређењу, не постоји као таква, неки наративни (сижејни) модели истичу се изузетном митологизованошћу, попут *змајеборства*, *шаманске борбе јунака*, *женидбе јунака вилом* и сл. Штавише, чак и у оним сижеима у којима се митски елементи јављају спорадично, само појављивање митског бића „отвара“ комуникацијски канал ка оностраном, а тиме и ка митској ванвремености приказаних збивања. Мајка Маргарита, тако, иницира контакт с вилом у лиминалном простор-времену, питајући је за судбину свог брата и сина. Из вилиног одговора она сазнаје да су обојица за њу изгубљени, завек заробљени у хронотопу митске ванвремености:

Bраса ti је obljubila mlada moma Grkinjica,  
ter ti га је napojila mrzle vode zabitljive  
starice nebogo

---

<sup>138</sup> Стиче се утисак да је Косово маркирано у традицији као поприште двобоја оних јунака чија се поетска биографија судбоносно везује за Косово у *пјесама јуначким најстаријим*: Страхине Бановића и Влаха Алије (СНП II: бр. 44), Марка и Арапина (СНП II: бр. 69), Секуле и султана (СНП II: бр. 85 и 86).

<sup>139</sup> Интернационални карактер овог мотива потврђује и аналогија с митом о Танталу. Тантал је, по митској причи, изнео месо свога сина на трpezу пред богове (Zamagovski 2002: 460).

da se nigdar od tebe sestre svoje ne spomene (Baraković 1964: 336).

Запајање водом заборава представља крајњи интеграцијски чин на путу душе, којим душа раскида са својим пређашњим статусом, заборављајући на свој претходни живот и остајући трајно везана за царство мртвих. И син такође остаје заробљен – *da se nigdar nikadare k tebi majci ne zavrati* (Исто: 337), постајући још један од бројних младожења смрти.

Сличну семантику носе и бугарштице (Богишић: бр. 6, 20, 21 и 22) које говоре о запајању „винцем од забитја“ (Богишић: бр. 6), односно о веридби / женидби јунака девојком која му је толико драга да он *заборавља* читав свој пређашњи живот (Богишић: бр. 20, 22), што указује да „у саме темеље бугарштица узидан је митски образац и паганско осећање света које се оваплоћује као метафора смрти у неколико естетски највреднијих представника врсте“ (Сувајџић 2005: 163). А излазак из свакодневног, социјалног времена и улазак у митско време, као и сам чин путовања у доњи свет (популаран интернационални мотив) искључују, у нашој епици, могућност повратка. Наравно, уколико ликови нису сакрализоване (Богородица, анђели, светитељи) у религиозно-моралистичким легендама у стиху, где мотив *descendus ad infernos* постаје повод хришћанске интерпретације сцена кажњавања грешника за њихове грехове, уз морализаторски став према приказаним призорима мука.

Када је реч о десетерачким митским сужеима, Нада Милошевић Ђорђевић издваја 19 различитих тематско-сужејних типова приповедних песама: I *неверна мати / сестра* (Милошевић-Ђорђевић 1970: 31–50); II *вила љубовца (тема о Мелусини* – в. Исто: 51–75); III *змија младожења / змај љубавник (тема о „Амору и Психи*“ – в. Исто: 76–111); IV *постанак Цариграда (о човеку рођеном од лобање* – в. Исто: 112–127); V *„часни крсти“* (в. Исто: 128–133); VI *легенда о Светом Ђорђу (борба са змајем / аждајом* – в. Исто: 134–162);<sup>140</sup> VII *Цар Дуклијан и Крститељ*

---

<sup>140</sup> Нада Милошевић Ђорђевић показује извесну уздржаност приликом сврставања песме о Марку Краљевићу и Арапину у овај тематско-сужејни круг: „Па ипак, не може се без натезања тврдити да је песма о Марку и Арапину исто што и легенда о св. Ђорђу. Ако упоредимо две варијанте песме, Вукову и Милутиновићеву, прва показује више елемената легенде, док је друга готово типична јуначка песма о сукобу са сватовима и о отмици девојке“ (Исто: 147). „Песма 'Краљевић Марко и Арапин' коју је Вук записао од Тешана Подруговића, занимљива је међутим по неким деловима своје фабуле које су у писаној легенди само овлаш додирнути, а на којима се у овој епској песми инсистира. Док се у песми долазак јунака који треба да спасе град од аждаје констатује, у

*Јован* („дуалистичка легенда о стварању света“ – в. Исто: 163–175); VIII *пошљедње вријеме / свеци благо дијеле (легенде о пропасти света* – в. Исто: 176–203); IX *Огњена Марија у паклу* („песме о испаштању грешника на оном свету“ – в. Исто: 204–213); X *родоскврни грех између мајке и сина* („легенда о родоскврнућу – в. Исто: 214–232); XI *велики грешник* (в. Исто: 233–245); XII *родоскврни грех између оца и кћери, брата и сестре (родоскврнуће* – в. Исто: 246–260); XIII *неверно кумство* (в. Исто: 261–265); XIV *богати Гаван (кажњавање грешника* – в. Исто: 266–281); XV *жртвовање сопственог детета* (жртвовање детета на захтев Бога или светаца – в. Исто: 282–294); XVI *мајчине сузе* („о мајци која проливајући сузе не да мира свом мртвом детету“ – в. Исто: 295–301); XVII *браћа и сестра (тема о Ленори/мртвом брату/подизање умрлога из гроба* – в. Исто: 302–320); XVIII *Бог ником дужан не остаје (о прогоњеној девојци* – в. Исто: 321–330); XIX *„Зидање Скадра“* („тема узиђивања људског бића у темеље неке градње“ – в. Исто: 331–355). Аналогно овој подели, дату класификацију могле би допунити и неке друге песме „на међи“, попут балада о *уреченој невести* (СНП III: бр. 75),<sup>141</sup> *завади око даровне кошуље* (СНП II: бр. 7), или *несрећног двоструког* (ЕР: бр. 109)<sup>142</sup> / *троструког весеља* (СНП VI: бр. 8), у коме гину младожење (два брата Драгића, два сина Јанка Сибињанина).

Изразити митолошки карактер ових сижеа огледа се на нивоу њихових представа, а фасцинација наративом у високом степену њихове интержанровске проходности. Тако се сиже о крађи (и прекрађи) Сунца (СНП II: бр. 17) реализује као етиолошко предање, приповедна песма и апокриф,<sup>143</sup> а контаминирао се с

---

Подруговићевој варијанти се опширно описује, и то са употребом оних елемената, додуше преобучених у епско рухо, које срећемо у епизодама о јунаку који убија аждају да би спасао девојку у многобројним приповеткама“ (Исто: 148). Са овим сижеом контаминира се често епизода борбе са демонским противником – прогонитељем сватова у сижејном моделу *женидба с препрекама*.

<sup>141</sup> Семантичку аутономију овог сижеа Вук потенцира, истичући заменљивост лика – „мјесто *Милица барјактара* једни пјевају *Сарајли Илија*“ (СНП III: бр. 75, у напомени), чиме уједно оповргава историзовање сижеа посредством историјски аутентичних ликова, помињаних у каталогу сватова – Стојана Јанковића, Баја Пивљанина и Вука Мандушића.

<sup>142</sup> Обрт рационализује архаичну потку, јер *хајдуци* нападају Јанкове сватове и убијају младожење.

<sup>143</sup> Реч је о дужој варијанти старозаветног ранохришћанског апокрифа, сачуваног у запису из друге пол. XVI в. о надмудривању и борби арханђела Михаила са Сатанаилом. У њему, Михаило се појављује пред господаром подземља, под привидом пребега – заправо да би од њега преотео Божје атрибуте (боготкану одежду, скиптар анђеоских чинов и неувели венац). Велика жега мотивише потоња дешавања – купање у језеру, после чега следи изазов Нечастивом да зарони до дна, а у међувремену арханђео окува језеро ледом. Но, Сатанаил каменом разбије лед и хвата Арханђела

предањем које објашњава зашто људи немају раван табан (Милошевић-Ђорђевић 1970: 163–175). Сходно епској стилизацији, у песми наратив отпочиње формулом пијења вина. Ликови су цар Дуклијан (аналогон ђаволског цара) и Свети Јован (у прозној варијанти – Свети Аранђео). Они потом почињу игру титрања (бацања) јабуке<sup>144</sup> и сунчеве лопте увис. Јован Крститељ изгуби своју јабуку у дубини мора, а цар Дуклијан рони за њом, док за чувара сунчевог диска поставља *тицу злогласницу*<sup>145</sup> (СНП II: бр. 17). Међутим, Крститељ учини да се море заледи, а потом украде сунце и враћа га на небо. Уто цар Дуклијан ломи *дванаест ледовах*, лети за Светим Јованом и, сустигавши га на небеским вратима, кида му комад меса с табана. Стога Бог одлучи „да сви људи имају тако на табану као малу долину“ (Исто). Однос Бога и Светог Јована опеван је као однос господара и слуге, а из песме изостаје епизода о постанку свраке, присутна у предању. Експланаторска функција завршетка песме идентична је као и у предању – казује се како је настало удубљење на табану. Будући да и песма и предање дешавања смештају у време још неуобличеног (недовршеног) света, а ликови припадају свету демонологије, односно сакралној равни, време њиховог деловања је правреме (време прворадњи).

Иницијалне и финалне **формуле**: *откако/откада је свијет постануо/настануо* (в. СНП II: бр. 40; СНП III: бр. 22, 71, 72, 82; СНП IV: бр. 5, 25, 40, 43, 64; СНП VI: бр. 4, 40, 43, 64; СНП VII: бр. 15, 17, 20, 21, 22; СНПр III: бр. 16, 67) и *то је било када се чинило* (СНП II: бр. 27, 95; СНП III: бр. 81; СНП IV: бр. 76; СНП VI: бр. 76; СНП VII: бр. 2, 48, 50; СНП VIII: бр. 54; СНПр II: бр. 8, 16, 19, 23, 41, 45, 47, 69, 91, 102; СНПр III: бр. 2, 4, 8, 9, 15, 23, 28, 29, 36, 38, 39, 47, 48, 60, 61, 62, 63, 65; СНПр IV: бр. 4, 5, 14, 15, 18, 21, 23, 33, 41; Милутиновић 1990: 8, 9, 30, 101, 155, 166, 170) такође показују одређени митски набој, а у зависности од контекста песме, у стању су да, повезивањем с временом прворадње, дају митски ореол опеваним догађајима. Посебна темпорална уводна формула<sup>146</sup> *откако је свијет постануо* (нарочито честа у песмама о женидби јунака) настоји да

---

Михаила у бекству за ногу. Но, уз помоћ Бога, арханђео се ослобађа, а Антихрист бива поражен (в. Јовановић 2005: 99–108, 486).

<sup>144</sup> Вредност јабуке Јована Крститеља, за којом он лије сузе, може се сагледати у фолклорном контексту, у коме ова јабука симболизује муњу, односно гром (в. Јокић 2007: 33–37).

<sup>145</sup> Предање које Вук преноси, објашњава, узгред, у једној епизоди, и постанак свраке – чуварке Сунца, коју ђаволски цар ствара од своје пљувачке (в. напомену уз песму – СНП II: бр. 17).

<sup>146</sup> О типовима формула, као и о варијантама ове формуле в. Детелић 1996: 23–53, 128, 147.



непоновљивост и јединственост девојчине лепоте назначи дијахронијским померањем од времена прапочетака и настанка света све до објаве девојчине хиперболисане лепоте, која се оглашава као чудо:

*Откако је свијет постануо  
Није љепши цвијет процватио,  
Како бјеше цвијет процватио  
У Удбињи, у турској крајини,  
На зафалу Туркиња ђевојка,  
Мила шћерца аге Синан-аге,  
По имену Златија ђевојка;  
[...]*

*То се чудо надалеко чуло* (СНП III: бр. 22).

Понекада се дата темпорална формула указивања на девојчину изузетност даље развија – градирањем чуда (*није веће чудо настануло, / ни настало, ни се дегођ чуло* – СНП II: бр. 40), поређењем с другим лепотицама (*што је земље на четири стране, / бутун земље турске и каурске, / да јој друге у сву земљу није* – Исто), или с митским бићима (*ни вила јој, брате, друга није* – Исто). Њена чистота потенцира се указивањем на ритуалну изолацију лепотице (*ђевојка је у кавезу расла / кажу, расла петнаест година, / не виђела сунца, ни мјесеца* – Исто), а у сиже се пробија посредством *приче* других, док не стигне и до јунака (*оде хабер од уста до уста* – Исто). Варијанта ове формуле (употребљена у медијалној позицији) може, посредно, указивати на митско време још неуобличеног света – време прапочетака (*откако је гавран поцрњео* – СНП III: бр. 68), или одмеравање времена померити ка ближеј прошлости (*откако је постала крајина* – СНПр III: бр. 50).<sup>147</sup>

Указивање на прошлост уопште (од древних времена до славних устаничких војевања) постиже се и употребом опште темпоралне формуле (и њених варијантних облика) *то је било када се чинило*.<sup>148</sup> Вишезначност и карактер формалног завршетка чине ове стихове примењивим како на епску старину (догађаје из далеке/митске прошлости), тако и на догађаје ближе лоциране времену извођења (у значењу то је било *тада*, када се догодило),<sup>149</sup> свдећи је на њено

<sup>147</sup> Уп. Милутиновић 1990: 122.

<sup>148</sup> О овој вансижејној (општој) темпоралној формули и њеним варијантама в. Детелић 1996: 26–29, 49, 171.

<sup>149</sup> Смањивање дистанце између времена од догађаја до певања о њему може ићи до „довођења времена певања у исту равн с временом догађања“ (Детелић 1996: 28).

референцијално значење. Притом, темпоралном семантичком аспекту могу бити придружени и неки други аспекти – однос према истинитости (потврђивање, негирање или релативизација – в. Детелић 1996: 28), успостављање релација времена дешавања и времена извођења и сл. Понекад формулативност може понети и само (митски семантизован) полустих (*то је било*, а Богу за славу – СНП II: бр. 17).<sup>150</sup> Развијени облик формуле може указивати и на раскид са одређеним социјалним формама, попут ендогамије (*То је било када се чинило, / а сада се тек приповиједа* – СНП II: бр. 27),<sup>151</sup> или може апострофирати *време чуда* (предавање живота сувом дрвету и његово оживљавање) – посвећења и метаморфоза (ликова у анђеле), односно небеског кажњавања кривоклетника (СНПр II: бр. 17). Коначно, могло би се закључити да се митска семантика ове формуле, с једне стране, актуализује у приповедним и мотивским песмама, које јој за то остављају довољно простора (тј. које су у мањој мери маркиране одређеном информативношћу, везаном за ликове или опеване догађаје). Догађај из песме се приближава акту прворадње (*када се чинило* – када је стваран свет, етички вредносни систем, историја): **M<sub>(+)</sub> ← формула [→ И<sub>(-)</sub>]**.

С друге стране, ова формула присутна је и у песмама новијих времена, при чему она сада реферише о конкретном историјском контексту – Првом српском устанку:

*Кад Борђију књига допаднала,  
Он заметну рата са Турцима  
И одбрани земљу Шумадију.  
То је било кад се чинило.* (СНПр IV: бр. 41).<sup>152</sup>

С порастом удела историчности митско значење нестаје, а јача референцијалност формуле (указује се на реално време, недавну прошлост): **[M<sub>(-)</sub> ←] формула → И<sub>(+)</sub>**.

### 2.3.1. Историзација митског времена

<sup>150</sup> Дати стих припада претходно разматраном сижеу о крађи и прекрађи сунца. Њега М. Детелић схвата „као последицу жанровског преплитања (будући да епика не опева божја већ људска дела)“ (Детелић 1996: 29). Песма припада, с једне стране, приповедној епици (те стога подлеже и канонима, макар и специфичне, епске стилизације). С друге стране, инсистирање на истинитости једна је од основних одлика предања као врсте (уп. Вaskom 1987), те је овде, највероватније, реч о наслојавању значења – указивања на старину и потврђивање фактичности.

<sup>151</sup> Уп. и СНП II: бр. 19.

<sup>152</sup> Уп. и СНП IV: бр. 25.

Оријетисаност епске песме ка историји, познатим локалитетима и значајним фактима представљају њене фундаменталне одлике. Оне нарочито долазе до изражаја у оним жанровима<sup>153</sup> који се, по себи, одликују надисторијским (односно интернационалним) карактером, као што су епске приповедне песме. Примера ради, варијанта песме о узиданој невести (СНП II: бр. 26) везује догађај за Мрњавчевиће и Скадар (град који су подигли Римљани и који се није налазио на територији Мрњавчевића – в. Maretić 1966: 37, 268), лоцирајући га „у историјски амбијент, користећи шему хероизирања и феудализирања“ (Милошевић-Ђорђевић 1970: 363). Притом, песма „ликовима даје позната епска имена, нарочито истиче неверу краља Вукашина и уклапа његове поступке у општу слику за њега прикладног и у традицији устаљеног издајничког понашања“ (Исто). Сличан случај померања контекста приповедног сижеа о змају (соколу) љубавнику ка историјској епоси постиже се увођењем стајаћег имена *српског цар-Стефана*<sup>154</sup> као оца девојке с којом јунак ступа у везу (в. СНП VI: бр. 4), док је баладични сиже о уреченој невести<sup>155</sup> (СНП III: бр. 78) добио историјски контекст *пјесама средњијех времена* посредством каталога сватова, који сачињавају историјска лица:

*Кума куми Јанковић Стојана,*<sup>156</sup>  
*Старосвати Пивљанина Баја,*<sup>157</sup>  
*А ђевери Мандушића Вука.*<sup>158</sup>

Да је балада посегнула за именовањем јунака као традиционалним средством историзације епске песме види се на основу тога што се у тематском кругу женидбе (с варијантама просидбе, препросидбе супарника и отмице – в. Браун 2004: 156–167)<sup>159</sup> срећу јунаци препознатљивих епских биографија, без обзира на то да ли у песми доминира митско-обредна матрица (уп. СНПр III: бр. 35), или поступци епске стилизације потискују митске слојеве у други план. Уколико песма жанровски прекодира сиже бајке у стиховану форму нпр. типа *вила*

<sup>153</sup> Термин *жанр* у овом раду користи се у значењу које му даје Јован Попов – слободног појма којим би се могла означити књижевна подврста – уп. Попов 2003.

<sup>154</sup> Да ово име не упућује на неког одређеног владара, већ представља збирно име српских владара, показала је М. Клеут – в. Клеут 2012: 156.

<sup>155</sup> О томе више у: Детелић 1996.

<sup>156</sup> О Стојану Јанковићу више у: Maretić 1966: 169–170; Mijatović 1974: 187–192.

<sup>157</sup> О Бају Пивљанину в. Maretić 1966: 142–143.

<sup>158</sup> О историјском значају Вука Мандушића в. Maretić 1966: 188; Mijatović 1974: 83–94.

<sup>159</sup> В. нпр. СНП VII: бр. 21 (посебно варијанте уз песму), СНПр III: бр. 49–51 и др.

љубовца (в. Богишић: бр. 39, 85; Милутиновић 1990: бр. 122), главни јунаци биће прецизније одређени<sup>160</sup> – то су Новак, краљ Вукашин и Змај Огњени Вук. Наслојавање представа различите старине уочава се у детаљу – краљу *Бог* помаже при реализацији намере:

*Тако њему Бог и срећа дон'јела,  
Краљ је б'јелу ухитио вилу;  
Тер јој снима крила и окриља.  
Тер је вјенча себи за љубовцу.* (Богишић: бр. 85).

Формулативни завршетак (*лијеп пород* – уп. Детелић 1996: 210–211)<sup>161</sup> приближава песму епици, а експанаторска функција – објашњавање надљудске снаге Марка Краљевића – предању.<sup>162</sup> Друга варијанта овог мотива у оквиру посматраног опуса инклинира ка баладичном сижеу о несретном троструком весељу,<sup>163</sup> а завршава бегом виле која се докопала својих *брзих крила и оглавља* (Богишић: бр. 39).

Вила фигурира и унутар тематског круга песама о завади браће (*трагични заплет*), када су стилизовани „поступци или радње почињени у афекту с кобним последицама“ (Браун 2004: 235). Чудесна вилинска лепота (*л'јепотом одс'јеваше жарком сунцу и мјесецу* – Богишић: бр. 43) постаје узрок раздора, те Митар, из љубоморе, убија свог брата, а онда, у кајању, диже руку на себе. При томе, ликови за које се везује овај сиже – *два Јакшића мила брата* иако се у традицији доимају као исторични, припадају превасходно „оном епском току у чијем су средишту породични односи (завада, деоба, братоубиство, кушање љуба)“ (Самарџија 2005: 20). Постепено померање епског контекста ка породичном плану, те отварање конфликтног језгра међу браћом доводи до асимиловања епског сижеа о завађеној браћи са сродним му мотивом баладе (тип „Предраг и Ненад“). Одсуство мотивације у намери вила да заваде браћу (као и неке друге особине врсте, попут

<sup>160</sup> „За разлику од бајке у прози у стихованој бајци дата су лична имена јунака и јунакиња или су лица бар колико толико одређена [...], а често је и радња ближе локализована.“ (Латковић 1991: 243).

<sup>161</sup>  
*С њом је л'јети краљу породило пород,  
Л'јети пород до два сина драга:  
Један синак Краљић Андријаша,  
Други синак Краљевићу Марко* (Богишић: бр. 85).

<sup>162</sup> Овај завршетак, стога, сходно истраживању Наде Милошевић Ђорђевић о садејству епике и предања у приповедним песмама, могао би се посматрати и као „'доказни' мотив на крају песме“ (Милошевић-Ђорђевић 1970: 362).

<sup>163</sup> Овакав покушај скупне свадбе, у епској традицији, завршава кобно по актере – смрћу младожења (уп. ЕР: бр. 109; СНП VI: бр. 8), док је, у овој песми, трагично исходиште ублажено.

прегнантне структуре, болне емоционалности и високе драматичности) тумачи се у контексту баладе као својеврсна „мимеза жртве“ (Карановић 1998: 241), невољно принесене митским бићима планина.

Жртва је, уједно, цена на коју вила полаже право због ступања на њену територију. И док у балади јунак није дорастао силама *онога* света, у епској песми управо сукоб с вилом постаје тек једно од средстава јунаковог самопотврђивања. Интернационални сиже овог типа понеће, у највећем броју песама – нико други до Краљевић Марко (в. ЕР: бр. 176, 181; СНП II: бр. 38; СНП VI: бр. 23; СНПр II: бр. 35, 36, 37). Улазак јунака у *дивљи простор* – станиште вила, скопчан је са извесним опасностима које отуда вребају. Стога, вила може да упозори јунака<sup>164</sup> који прелази границу табуисаног простора: *Не пењ' шатор, дели Марко, / на нашем игришту, / на вучјему вијалишту* (ЕР: бр. 181), а уколико се јунак оглуши – она ће напасти. Сагласност виле за улазак јунака у пределе којима она господари и пијење воде коју она чува изискује високу цену: *од коњика коња поводника, / а од пјешца једну бјелу руку* (ЕР: бр. 176), односно јунакове очи, а од коња – ноге (СНПр II: бр. 37).<sup>165</sup> Но, сходно епском жанровском кодирању, јунак одбија да плати цену, што, даље, доводи до борбе јунака с вилом и његове победе, при чему се овај подвиг хероизује.

И други јунаци поседују способност историзације<sup>166</sup> одређеног, митолошки маркираног сижеа својим појављивањем у њему, о чему је већ било писано поводом одређених шаманских тема и мотива у нашој епици. Стога се, у неким новијим радовима,<sup>167</sup> јунак посматра као основни параметар ситуативности односно (историјског/ псеудоисторијског<sup>168</sup> и локационог) контекстуализовања радње датог сижеа. Осим лика,<sup>169</sup> историјски контекст може да оформи и сам

---

<sup>164</sup> Варијанта из Вукове збирке ово упозорење ограничава на забрану певања (СНП II: бр. 38). Уп. и СНПр II: бр. 35, 36.

<sup>165</sup> У приповедним песамама дата је и могућност замене – слепој невести вила враћа вид у накнаду за коња (в. СНП V: бр. 155).

<sup>166</sup> Историзацију Мелетински сагледава као „включеніе в рамку исторического предания мифического героя или сказочного богатыря“ (Мелетинский 1986: 107).

<sup>167</sup> В. Детелић 1996: 40–42.

<sup>168</sup> В. Клеут 2012: 145–158.

<sup>169</sup> Дакако, историзовање сижеа посредством лика односи се само на развијене епске биографије или изразитије индивидуализоване епске јунаке. Епизодни ликови, сведени до носилаца типских црта и/или маркирани друштвеним статусом, не укључују (изразиту) временску перспективу. Такви су

*догађај*, нарочито ако је изразито маркиран препознатљивошћу у свести колектива (Косово). Сличан удео у типу стилизације могу имати и *извесне реалије* из биографије историјске личности – прототипа епског лика, уколико су се задржале у традицији.

Очити пример те врсте представља (мада искривљена у погледу трајања) свест о робовању Стојана Јанковића (СНП III: бр. 25). Он је био заробљен у бици код Обровца, почетком априла 1666. и одведен у Цариград, где је провео 14 месеци (в. Мијатовић 1974: 187). Могуће је да су његов авантуристички дух, војни успеси, храброст показана у борбама, и, коначно, његова јуначка погибија код Дувна 1687. (Исто: 189–191) утицали на то да његово име уђе у традицију, окупљајући и неке интернационалне мотиве митско-ритуалног порекла. Конкретно, поменуто заробљавање постаје она карика, непходна да се иницијацијски сиже транспонује на песму и ресемантизује у период обредне изолације,<sup>170</sup> а информација да је јунак током робовања променио веру и отпочео нови живот (*тамо и је царе потурчио, / код себе им дворе саградио* – СНП III: бр. 25), као и то да се из заробљеништва враћа непрепознат, ово и потврђују. Генезу мотива „муж на свадби своје жене“ истраживачи су налазили у губљењу свести о неопходности иницијације, те склапању брака пре иницијације и накнадној иницијацији, чији су елементи били одлазак мужа на више година „у боравиште смрти“ и његов повратак, при чему се он враћа промењен, а за то време жена, која је остала код куће, покушава да ступи у нови брак (в. Ргор 1990: 214–215). Простор за појављивање овог мотива у песми отворен је чињеницом кратког временског периода од склапања брака до заробљавања (*од недеље дана*), односно „могућношћу да је брак, у тренутку кад је склопљен, ометен, односно није конзумиран“ (Карановић 2003: 530).

---

ликови карактеризовани одређеним занимањима (најчешће амбивалентних моралних особина) – крчмарице, робиње, неимари, кесеције, ковачи, трговци, слуге, чобани, бербери, представници свештенства и др. Они истовремено могу указивати и на делотворност анахронизма и на удео личног имена у овим процесима. Титулатура *везира* тако (уз различита варирања имена и особина) показује проходност и ка предтурском временима (*везир* Тодор налази се на двору српског цара – в. СНП II: бр. 30), али и ка времену турских освајања (*везир* Ћуприлић је уз султана – СНП II: бр. 67).

<sup>170</sup> „Стварни догађај који је овде поменут заправо је, у поцесу фикционализације, инкорпориран у стару причу, чија је основа митско-ритуална и заснива се на обреду прелаза (иницијација), односно ту се, по свему судећи, у оквиру датог обреда говори о посети митског јунака свету мртвих чије су функције прешле на дати историјски лик“ (Карановић 2003: 530).

Притом, мало је вероватно да се „пролазећи кроз процес историзације, као што је видно у овој песми, јунаци [...] демитологизују и десакрализују“ (Исто: 538), будући да управо јунаци (односно јунак) има(ју) релативно чврсто историјско-фактографско упориште. Демитологизација и десакрализација пре би се могле односити на сам сиже, те би се, сходно претходно реченом, могло закључити да се, с променом жанровске перспективе, наслеђени мотиви и сижеи преосмишљавају у зависности од законитости конкретног жанра који их адоптира.

### 2.3.2. Митологизација историјског времена

Супротно претходно описаном процесу, у песми су присутни и процеси који приповедне мотиве здружују с историјским или псеудоисторијским лицима (уп. Мелетинский 1986: 107). Када је реч о мотивима који припадају „календарском“ митолошком комплексу,<sup>171</sup> требало би поменути, пре свега: чудесно рођење јунака, женидбе, отмицу, односно покушај отмице јунакове жене, јунаков боравак у царству смрти, потрагу за њим, борбу са чудовиштем и др.<sup>172</sup> Као што се да приметити, поједини мотиви, будући да су се преклапали са кључним елементима епске биографије, хероизовани су, односно ресемантизовани у духу епске песме. Одлазак у други свет преслојило је просторно померање јунака из уређеног или свог простора у дивљи или туђ простор. Боравак у подземљу преосмишљен је у боравак у тамници / заточеништву, епска женидба или враћање отете жене саображени су узусима епске песме, али и историјским реалијама и сл. Митологизацијом су углавном обухваћени јунак, радње које он изводи, непријатељи и помоћници.

Поетска биографија Марка Краљевића добила је, тако, нове (змајеборачке) епизоде демонизацијом противника – Малкете (Мирчете?):

*Кад је Марко погледао,  
Ал' у Малкети три срца јуначка:  
Једно се је јако уморило,  
Друго само што се заиграло,  
Треће није нигда ни опазило* (СНПр II: бр. 54).

<sup>171</sup> Обредни иницијацијски сценарио био је предмет разматрања у претходној целини рада.

<sup>172</sup> Уп. Meletinski b. g: 279.

Најчешћи демонизовани противник наших епских јунака крије се у етнониму (црног) Арапина<sup>173</sup> (СНП II: бр. 55), који има *троструке зубе*, бљује ватру (*Арап збори, плам из уста сина*). Некада има три срца и змију што говори – једну од душа (односно душу-живот – засебан, магијски извор снаге, који тело напушта после смрти домаћина). Стога, известен митски ореол носи и црни Арапин који Карађорђа изазива на мегдан. Њему се одазива Лазар Мутап као Карађорђевог заточник, који јаше *виловна дората* и *по мраку види, / као звјерка курјак у поноћи* (СНП IV: бр. 39). Сходно у традицији укорењеном ставу да само јунак изузетних моћи може савладати демонско биће, Филип Вишњић, с једне стране, интенционално митологизује лик овог устаничког борца, приближавајући га културним јунацима који ослобађају свет од чудовишта. С друге стране, двобој је лоциран у свето време празника (*у неђељу на Васкрсеније*), што указује на календарски контекст овог акта,<sup>174</sup> а демонска природа противника активира се приликом погубљења – *мртва глава из траве говори (Исто)*.<sup>175</sup>

Представљање непријатеља с митолошким (демонским) цртама среће се и у неким песмама новијих времена, које су „наследиле“ неке митске категорије у погледу етницитета:<sup>176</sup> дуалан систем непријатељских племена, чија непрестана

<sup>173</sup> О лику црног Арапина и могућем прототипу за његово појављивање у српској епизи в. Ђорђевић 3 1984: 143–148; Чајкановић 3 1994: 179–180; Пешикан-Љуштановић 2002: 171–172.

<sup>174</sup> Будући да календарске обредне песме пролећног циклуса тематизују борбу са чудовиштем и ослобађање вода и сила природе, временско локализовање овог чина – на Васкрс, изгледа да није случајно.

<sup>175</sup> Истовремено, овај подвиг певач користи како би објаснио Лазареву независност као Карађорђевог израз захвалности према свом заточнику, када му затражи следеће:

*Господару, Петровићу Ђорђе,  
Даћеш мени што је теби драго;  
Даћеш мени слободу јуначку,  
Да ми нико судити не може,  
осим Бога и тебе једнога.*

(СНП IV: бр. 39).

Слично томе, песма о сукобу Марка Краљевића с Арапином (СНП II: бр. 66), султанову захвалност приказује градирањем вредних награда, све до кулминативног климакса – сабље: *на којој су три балчака златна, / и у њима три драга камена, / и међ' њима царев печат стоји, / да га везир погубит не може, / док честитог цара не запита* (Исто), чиме се, заправо, објашњава Маркова (условна) слобода у вазалству.

<sup>176</sup> У песми која у много чему одудара од традиционалних принципа епске стилизације, сукоб непријатељских племена приказан је у дијалогу рањеног змаја и виле као борба змајева (хришћанских народа) с аждајом (Турцима). Вила саветује змаја да позове и осталу браћу – суседне хришћанске народе у заједничку борбу, како би сложено савладали паклену аждају:

*„Они су ви браћа и рођаци,  
„И они су ваши једновјерци,  
„Пак распарај немилу аждају,*



борба опетује древну тему одбране *свог*, културног, уређеног света од *туђина*, представника демонског, нецивилизованог и аморалног.<sup>177</sup> И док Филип Вишњић представља смак турске империје као последицу оглушења о законе етичности над поданицима (в. СНП IV: бр. 24), мање деликатности показују други певачи. Древне митолошке реликте, попут ритуалног испијања, крви Саво Мартиновић сагледава најпре као социјални конструкт и обавезу приликом иницијације:

„То све стоји у правој дину,  
„Да османска душа среће нема,  
„Ни приступка при нашем дину,  
„Ко не пије крви од каура. (СНП IX: бр. 32).

Овај тип ритуалног понашања, који укључује и ликантропију приликом убиства *првог* непријатеља (тј. приликом иницијације) забележен је код Скита (в. Лома 1998: 209), а у песми је преосмишљен и идеолошки употребљен, у сврху демонизације противника.

Демонизовани су, такође, и чланови невестине породице (у првом реду отац, јунаков таст), које треба схватити као препреку приликом просидбе невесте, што одговара етнографском контексту. Пренесен на план епске песме, антагонизам између младожење и тазбине прераста у отворени сукоб (било чланова невестине породице са јунаковом страном, било њихових заточника), а тема женидбе се тиме хероизује. Антагонизам, коначно, престаје чином венчања, а између две породице успоставља се однос пријатељства.<sup>178</sup> За отетом невестом и просцима – отмичарима креће у потеру таст, Кавга Радосав, који има *рте брзоловце, слуге змајевите и коње брзовате*, а сâм је толико силан и снажан да *све се јеле из темеља крећу / како иде Радосаве Кавга* (СНП II: бр. 80). Међутим, конфликт је избегнут прихватањем новоуспостављеног односа.

---

„Заћерај је на столицу стару,  
„Нека лежи паклу нечистому,  
„Да не ждере Словинске синове,  
„Што познају Христа спаситеља.“ (СНП IX: бр. 32).

Међутим, првобитна тотемистичка представа, посредством расветљавања симболичко-алегоријског плана песме, убрзо се разрешава, стиховима – *То не бјеше змаја рањенога, / Но војвода Петровићу Мирко* (Исто).

<sup>177</sup> В. Meletinski b. g: 274.

<sup>178</sup> Овај однос запажа се и у етимологији узајамног ословљавања младиних и младожењиних родитеља са *пријатељу / пријо*.

Посестриму вилу као помоћника, има, дакако, Марко Краљевић (СНП II: бр. 38; СНПр II: бр. 54 и др), као и Секула (СНПр II: бр. 74), али и Иво Сењанин (СНП VI: бр. 67) и Бајо Пивљанин (СНП VII: бр. 47). Вила, притом, помаже јунаку у пресудном тренутку двобоја, али, исто тако, и јунак помаже вили. Песма о нападу на турске сватове, који предводи Бајо Пивљанин, почиње управо епизодом о вилином чудесном граду, зиданом од костију коња и јунака.<sup>179</sup> Недостатак грађе којом би се довршила градња,<sup>180</sup> мотивише, заправо, даљи ток дешавања, у коме долази до померања ракурса певача са митског на епско-ратнички свет (све до реалистичког описа хајдучког препада – из заседе).

Процес митологизације, као и задржавање реликтног митолошког наслеђа концентрисани су претежно на догађаје и јунаке песама *најстаријих*, и, у нешто мањој мери, *средњијех времена*, док је *пјесмама јуначким новијих времена о војевању за слободу* процес демитологизације изведен до краја – но, не без повременог пробоја преслојене митске семантике кроз хронолошки млађе слојеве.<sup>181</sup> Притом, песме које припадају „класичној“ епици се „oslanjaju na istorijska predanja, i, pre svega, služe se njihovim 'jezikom' za pripovedanje o događajima iz istorijske, tačnije kvaziistorijske, a ne mitske prošlosti“, док приликом номинације класична епика се „služi etničkim, a ne kosmičkim odrednicama, [...] operiše geografskim imenima, istorijskim imenima plemena i država, careva i vođa, ratova i seoba“ (Meletinski b. g: 280). Стога, чак и када се у њима појаве митске радње, слике или јунаци, у поетској интерпретацији певача попримиће нова значења. Наратив о Малкети хајдуку отвара султан, својим писмом. У њему се стилизацијом карактеристичном за бајке (уз сужавање ракурса с макроплана на

<sup>179</sup>

*Град градила пребијела вила,  
Ни на небо ни на земљу црну,  
Но од јеле до зелене јеле,  
Не гради га клаком и камењем,  
Но бијелом кости од јунака,  
Од јунака и од коња врана*

(СНП VII: бр. 47).

<sup>180</sup> Мотив је и самостално обрађен (в. СНП V: бр. 252). У лирској песми су архаична исходишта још изразитија: „Vila se tu javlja kao boginja smrti, neko ko uspostavlja carstvo mrtvih, vlada njima i u isto vreme dovlači ljude, žene i decu u svoj dvorac, da ga učvrsti i uveliča [...] Vizija smrti, iz sredine života, zastrašujuća je, odbojna, i u njenoj strahoti ima doza neverice: ona se pretvara u mitsko i čuderno.“ (Pavlović 1986: 110–111).

<sup>181</sup> Чак и када је реч о *песмама новијих времена о војевању Црногораца* (хроничарски модел), није дошло до потпуне неутрализације митске семантике појединих формула и композиционих образаца (в. Путилов 1982).

микроплан и увођење реалне топографије) најпре описује станиште одметнутог хајдука:

*„Неђе тамо у Босну поносну  
„Врху равне пољане Гласинце  
„Кажу да је гора Романија,  
„А у гори камена пећина,  
„У пећини арамбаши љути  
„Су његово тридесет ајдука* (СНП VII: бр. 46).<sup>182</sup>

У даљем опису, плени слика огромног дрвета пред пећином:

*„Да имаде пред пећином клетом  
„Силну јелу гранам' до облака,  
„Сву је јелу дукат'ма посуо,  
„И с њима је гране окитио* (Исто – подвукао Д. П).

Није тешко уочити сличност јеле и дрвета света – медијацијске биљке као осе (центра) света која повезује људски (средњи) свет са небеским (горњим) по вертикали,<sup>183</sup> симболом виталитета, плодности и космоса уопште (в. СМ 2001: s.v. **дрво света**).<sup>184</sup> Шабанагић Ибро се зариче да ће уходити хајдуке, а, као доказ, донети *са јеле гранчицу, / окићену жутијем дукат'ма* (доказ извршавања иницијацијског подвига).<sup>185</sup> Међутим, он мора најпре да прође поред чувара овог дрвета – тридесет хајдука и њиховог инвулнерабилног харамбаше Малкете (такође митологизованог):

*„Ни виле га не би савладале,  
„Не може га пушка промакнути  
„Носи, кажу, запис у недрима,  
„А сабља га посјећи не може  
„На њега је панцијер кошуља,  
„Те преламја сабље на комаде.  
„А у њега чудну шарку кажу,  
„Чудна шарка, чудније цијеви,  
„Те му ждере оку тученика  
„И дванаест тешки синџирлија,  
„Да погоди јелу по корјену,*

<sup>182</sup> Интересантан је принцип концентричних кругова, по коме се артикулише простор активности султановог противника (који, схематски, унеколико подећа на ситуирање смрти Баш-Челика, скривене у низу животиња, све до рудиментарне форме која чува живот – јајета).

<sup>183</sup> Могући модел трипартитне слике света назначен је пећином као улазом у подземни (доњи) свет.

<sup>184</sup> Уп. и МНМ I 1987: s. v. **дрво мировое**. Представом дрвета света на нивоу формулне слике, праћене у различитим жанровима, бави се Немања Радуловић (в. Радуловић 2011).

<sup>185</sup> „Drvo zlatnih grana, srebrnog lišća, zlatnog ili bisernog ploda, drvo koje rađa karagrošima, biserima, zlatnom jabukom i dr. vezuje se za rajski hronotop sveltremena obilja.“ (Ајдачић 2007).

„Пребиће је и превалиће је,  
„Камо л' неће месата јунака.“ (Исто).

Будући да су известиоци из туђинског табора, разумљива је ова инверзија у погледу односа *ми : они*. Сада је хајдучки харамбаша, као припадник туђег етноса, демонизован, а ритуално искушење своди се на његово савладавање. Међутим, изласком из дијалога турских јунака, победом хајдука и, коначно, изласком из епског света (пресељењем хајдука у Шумадију, њиховим насељавањем и променом начина живота), певач се враћа у *наш* етнос.

За разлику од тога, у песмама хроничарског модела кодификује се битно измењена епска стилизација и нов однос према чињеничном, који подразумева помно трагање за поузданом фактографијом (Филип Вишњић)<sup>186</sup>, уз осетно одсуство митско-фантастичног. Но, то ипак не искључује употребу неких традиционалних усменопоетских средстава, која чувају своје јасно митско исходиште. Примера ради, појављивање виле као гласника (некога ко *види* удаљена дешавања и најављује долазак непријатеља), с једне стране, у битноме редукује митолошки набој који овај лик собом носи.

*Кликовање виле*<sup>187</sup> (СНП VIII: бр. 17, 23, 37, 39, 47, 52, 54, 73; СНП IX: бр. 2, 4, 14, 26; СНПр IV: бр. 37) учестало се јавља и у хроничарској епици.<sup>188</sup> С друге стране, чак и када песма говори о хронолошки блиском догађају (уп. ЕР: бр. 91), може показивати извесне митске црте, условљене „управо традиционалном стилизацијом свеколике повести посредством композиционе схеме зова виле“ (Геземан 2002: 133). Постављањем у типизирани и статични делокруг *гласника* (уп. Самарџија 2008: 242) митско биће сведено је искључиво на поетски лик. Вила не учествује у дешавањима и нема никаквог удела у ономе што ће се, сходно њеним

---

<sup>186</sup> Вишњић је казивао Мушичком како је долазио до грађе – распитујући се код учесника о саставу снага, околностима и исходу боја (в. Недић 1990: 52). Међутим, и поред тврде фактографичности, његова најбоља песма (СНП IV: бр. 24), обликована је сходно традицијском (митском) поимању значаја збивања (небеска знамења/*прилике*, хидромантија, *књиге иницијели*), премда, с извесном реалном заснованосту (забележени су: „и помрачење Месеца, и појава комете, и грмљавина у јануару, и помрачење Сунца“ – Недић 1990: 53).

<sup>187</sup> Попис песама с (иницијалном посебном) формулом кликовања виле в. у Krstić 1984: А 5,3, стр. 11– 13; Детелић 1996: 141–142. Могућност посматрања кликовања виле као митске формуле и у обрнутој ситуацији – у значењу јунаковог дозивања виле у помоћ предлаже Б. Сувајџић – в. Сувајџић 2005: 222–223.

<sup>188</sup> Како Геземан уочава на основу примера песама у којима је овај композициони/ формулативни модел заступљен „зов виле [се] издашно користи углавном у Црној Гори“ (Геземан 2002: 135).

речима, ускоро десити (она упозорава, подстиче, најављује, извештава). Најављивање виле се ускоро обистињује, независно од тога да ли ће се кликовање наћи у иницијалној (СНП II: бр. 95; СНП VIII: бр. 25, 39, 42, 47; СНП IX: бр. 4; СНПр IV: бр. 37) или медијалној позицији (СНП VIII: бр. 17, 23, 37, 73; СНП IX: бр. 2, 14, 26) – противничка војска пристиже (сходно схеми доследног претварања говора у радњу [Г>Р] – уп. Шмаус 2011: 11, 144 и даље). Чак и када се помиње као посестрима (в. СНП VIII: бр. 37) и упозорава јунака на опасност (на оно што је чула и видела), сходно делокругу гласника, вила не интервенише. Њено оглашавање може комбиновати и елементе извештаја (СНП VIII: бр. 47), или се читава песма може свести на вилин извештај (СНП VIII: бр. 39). Ова формула, „независно од позиције у 'тексту' и померања на скали заплет-кулминација-расплет, [...] подразумева промену дотадашњег стања – пораз или смрт. Може се претпоставити да мотив потиче из веровања да 'вилински крик значи несрећу када се чује у тишини природе', а објављивање будућности блиско је и представама о вили неимарки, чији град опстаје од принете људске жртве“ (Самарџија 2008: 247), будући да оне увек најављују предстојећи бој.<sup>189</sup>

Но, није само ова формула, зајмљена из првобитног митског контекста, изменила своје значење. Формула *откако је гавран поцрнио* (варијанта иницијалне формуле *откако је [свијет настануо]*), када се појави у финалној позицији (в. СНП IV: бр. 28, 34, 35), настоји да успостави континуитет збивања, посматрајући историју као тоталитет,<sup>190</sup> а истовремено увећава и значај новоодиграних збивања. И поред тога што се ова ресемантизација формуле може приписати индивидуалном изразу Филипа Вишњића, она, ипак, у довољној мери, одражава и став колектива.<sup>191</sup>

*Откако је гавран поцрнио,  
Није змија гују дочекала,  
Као Чунић Мехмед-капетана*

<sup>189</sup> У том контексту, оне су блиске валкирама, небеским ратницама које међу погинулим ратницима бирају најдостојније за Одинову војску мртвих.

<sup>190</sup> Иначе, једна од основних одлика митског мишљења је – враћање на почетке. У почетку садржава се судбина, а ко познаје прапочело одређених ствари, стиче моћ над њима. Знање како је шта настало (змија, болест, смрт) омогућава ономе ко зна да исте победи – в. Елијаде 1986.

<sup>191</sup> Утемељеност „у дух чији је епска песма израз“, не излазећи притом из хоризонта очекивања средине, Геземан сагледава као питање аутентичности певача, за кога претпоставља да „мора да буде продуктивна уметничка личност“ (Геземан 2002: 124, 126).

*У широку пољу салашкоме;  
Ако ли тко вјеровати неће,  
Нека иде те очима види:  
Знати ће се турска коштурница  
докле тече сунца и Салаша.* (СНП IV: бр. 28, 34, 35).<sup>192</sup>

Ови стихови, стога, дати догађај пројектују у космолошке оквире почетка и краја – од стварања света и уобличавања његових елемената, све до пропасти света, овај бој заузимаће значајно место, а исто потврђује и коштурница, као доказ истинитости опеваног. На тај начин формула губи свој митолошки набој, указујући пре на то да је епско-ратничко време, сада схваћено као саставни део националне историје (уп. Meletinski b. g: 280), уједно постало средство хиперболизације, односно начин да се истакне важност овог догађаја.

Следствено томе, показује се да тенденције митологизације, односно историзације времена епске песме постају елементи сложеног, двосмерног процеса, на чијој оси своје препознатљиве обресе добија време епске песме – ни ванвремено, ни историјско. Оно може кореспондирати у извесним елементима с историјом, али уједно чува и свој независни карактер једне од димензија текста као уметничког артефакта.<sup>193</sup>

#### 2.4. Конституисање епских хронотопа

Тенденција ка формирању стабилних *хронотопа* (у значењу тачке обједињавања просторних и временских низова)<sup>194</sup> у усменој епици биће у великој мери одређена најпре врстом епског песништва, а потом и логиком жанра, као и хронолошко-тематским одликама песме. С обзиром на оријентисаност српског епског песништва ка историји (односно представи колектива о историји – „усменој стихованој хроници“, псеудоисторији и сл.), доминација компоненте времена утиче

---

<sup>192</sup> В и: СНП IV: бр. 34, 35.

<sup>193</sup> О овим процесима више у: Мелетинский 1986: 107–109.

<sup>194</sup> За разлику од првобитног Бахтиновог концепта хронотопа, временом, дошло је до ширења семантичког поља овог појма, те су под хронотоп подвођени и неки типични литерарни локуси (и радње), упркос томе што је Бахтин сматрао време за релевантнију категорију у хронотопу. То је, даље, водило ка томе да, од Бахтиновог пласирања овог појма до његове употребе данас, ширењем значења, овај појам добија поприлично неодређен, или барем – неконституисани књижевнотеоријски оквир. Овом приликом се појам користи у свом оригиналном – бахтиновском смислу речи.

на лабилност везе простор-време.<sup>195</sup> Већ је претходно било речи о томе да су основни носиоци историчности лик,<sup>196</sup> односно догађај (в. Самарџија 2008: 34). Они у великој мери детерминишу и хронотоп песме, односно служе као основни елементи временске локализације приказане радње.<sup>197</sup> Хронотопички сагледан лик (в. Вахтин 1989: 194), у стању је да, „као супериорна детерминанта, преузме улогу фиксирања радње“ (Детелић 1996: 42). Исто тако и догађај (бој, устанак, буна и сл) поседује одређене центрипеталне силе привлачења и може постати хронотопичан колико и лик.

Најочитије примере овог концепта обједињавања простора и времена у хронотоп, везан за лик/ликове или владарску породицу представљају *Косово* (Богишић: бр. 1, 2, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 19, 20, 21, 22, 25, 29; СНП II: бр. 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53; СНПр II: бр. 30, 31, 32, 33, 38, 69, 70, 74) или *Смедерево српских деспота* (Богишић: бр. 9, 10, 11; СНП II: бр. 79, 80, 81, 82, 83; СНП VI: бр. 20, 29, 30, 35; СНПр II: бр. 64, 65, 77, 87). Темпорална компонента структуре хронотопа јасно је истакнута у песми временским упитно-односним прилогом *кад*, који прати перифрастичка темпорална референца (**кад + препознатљива радња / лик**) у иницијалној формули: *кад се слеже на Косово војска* (СНП II: бр. 48); *кад је била на Косову војска* (СНП VI: бр. 15); *кад Јерина Смедерево гради* (СНП III: бр. 1); *кад се жени Смедеревац Буру* (СНП III: бр. 79) и сл.

Уколико се концепт хронотопа саображава *радњи*, карактеристичној за одређено време (епоху), епска песма може захватити и неке видове друштвено-религиозне праксе и атрикулисати неке специфичне хронотопе, ширег обухватања, попут *хронотопа српског средњовековног задужбинарства (ктиторства)* – подизања цркава и манастира (*вјечне куће на ономе св'јету* – уп. СНП II: бр. 23, 24, 35, 36; СНП VI: бр. 28, 29; СНПр II: бр. 14, 29).<sup>198</sup> Хронотоп заснован на радњи даље могу моделовати и неке посебне категорије попут брзине, ритма одвијања радње, резултата њеног извршавања, дужине њеног трајања (темпоралне

<sup>195</sup> Разумљиво је, стога, да је „маневарски простор“ приликом формирања хронотопа у приповедним, односно лирско-епским песмама знатно већи.

<sup>196</sup> На хронотопичност лика већ је указивао М. Бахтин – в. Вахтин 1989: 194.

<sup>197</sup> Насупрот томе, М. Детелић сматра да је од три параметра ситуативности (лик – простор – време), управо време од другоразредног значаја, јер је „временска компонента [...] факултативна“, односно „слаба и несамостална одредница [...] недовољна информација“ и сл (Детелић 1996: 41).

<sup>198</sup> О каталогу задужбина в. Сувајџић 2005: 131–138.

квантификације), фреквентности и слично. Брзина може бити актуализована нарочито у динамичким хронотопима, попут *путовања* (Богишић: бр. 15, 23; ЕР: бр. 77, 188; СНП II: бр. 50; СНП III: бр. 36,46, 60, 72, 78, 79, 80, 81; СНП IV: бр. 1, 39; СНП VI: бр. 4, 24, 48, 65, 67, 79; СНП VII: бр. 1, 12, 13, 16; СНП VIII: бр. 46; СНП IX: бр. 12, 13, 32; СНПр II: бр. 56, 66, 75, 76, 79<sup>199</sup>; СНПр III: бр. 27, 38, 51), често удружена и с дужином трајања радње.

Време трајања радње нарочито је потенцирано у хронотопима *тамновања*<sup>200</sup> (Богишић: бр. 98; ЕР бр. 78, 115, 127, 172; СНП II: бр. 14, 15, 42, 43, 64, 67, 75, 90; СНП III: бр. 48, 49, 58; СНП VI: бр. 5, 54, 70, 71, 72, 74, 75, 76, 77; СНП VII: бр. 3, 6, 39, 40; СНПр II: бр. 40, 48, 52, 91; СНПр III: бр. 8, 13, 31, 40, 45, 47, 58, 59, 77, СНПр IV: бр. 14, 26) – од *једног* (СНПр II: бр. 40), односно *три дана* (СНП II: бр. 42; СНП VII: бр. 40; СНПр III: бр. 13), преко најчешћег (формулативног) рока од *девет година* (Богишић: бр. 98; СНП II: бр. 14, 43, СНП VI: бр. 54, 75; СНПр III: бр. 31, 40, 45, 77) све до *тридесет година* (СНПр II: бр. 15), *лова* (в. Богишић: бр. 109; СНП II: бр. 29, 70, 98, СНП III: бр. 21, 49, СНП VI: бр. 82; СНПр II: бр. 16, 40, 42, 47, 77; СНПр III: бр. 12, 18), *трагања* (в. СНП II: бр. 14, 26, 97; СНП VI: бр. 14; СНПр IV: бр. 39), *кулука/ дворбе/ служења* (в. Богишић: бр. 38, 79; ЕР: бр. 50, 111; СНП II: бр. 67, 72, 76; СНП III: бр. 1; 22; СНП VI: бр. 46; СНПр II: бр. 81, 82; СНПр III: бр. 1, 12, 29, 67; СНПр IV: бр. 18), *опсаде* (Богишић: бр. 15, 86, 113; ЕР: бр. 59; 70, 187; СНП II: бр. 62; СНП VIII: бр. 38; 43, 72; 73, 74; СНП IX: бр. 1, 5, 14, 29; СНПр III: бр. 79), *лиминалног статуса* током трајања зарука, односно просидбе (одлагања свадбе), од годину (СНП III: бр. 27; СНП VI: бр. 35, 40; СНП VII: бр. 58; СНПр III: бр. 17), односно три (Богишић: бр. 118; СНП II: бр. 94; СНП III: бр. 73; СНПр II: бр. 80; СНПр III: бр. 49), до седам (СНПр III: бр. 50), тј. преко девет година (СНП II: бр. 89) и сл.<sup>201</sup>

<sup>199</sup> Док се јунак попео коњу у седло, муњевити Ждрал деспота Вука већ је превалио растојање од Купинова до Будима (СНПр II: бр. 79).

<sup>200</sup> Дејан Ајдачић овај хронотоп сагледава на компаративној фолклорној равни: „Јаме, реџине, bunari, podzemlje, jezera kao skućeni prostori, u koje ljude najčešće prisilno uvode, predstavljaju tip zla utamničenja. U ovim prostorima, hronotopske odlike sažimanja prostornih i vremenskih osobina često su izrazite u suprotstavljenosti vremena koje teče i zakočenog vremena, zemaljskog i htonskog prostora“ (Ајдачић 2007).

<sup>201</sup> При темпоралној квантификацији хронотопа, период од 9 година, очито, губи своје денотативно значење и постаје период дугог трајања уопште.



Један од најархаичнијих хронотопа темпоралне квантификације представља *хронотон ритуалне изолације*, који несумњиво има митско-обредно порекло. Један од најчешћих облика овог хронотопа представља изолација девице до удаје (уп. ЕР: бр. 24, 50, 65; СНП II: бр. 40; СНП VI: бр. 4; СНП VII: бр. 14, 21, 22), петрифицирана у нашем епском песништву формулом *ђевојка је у кавезу расла* (+ дужина периода изолованости):

*Јес ђевојка у кавазу расла  
За пуније петнаест година,  
Не виђела сунца ни мјесеца:  
Баи би реко и би се закleo  
Ил' је вила, или је родила.* (СНП VII: бр. 21 – подвукао Д. П.).

Очигледне су аналогije између ове слике и обичајне праксе изолације девојака током менструалног циклуса (в. Фрејзер: 1992: 271–272), те табуисаности царева (Исто: 265–269) на Оријенту, као и бројне паралеле у фолклору евроазијских народа које уочава Проп (Prop 1990: 64–69), а које се односе пре свега на затварање девице и забрану контакта с мушкарцима (или потпуну одвојеност од других лица) забрану додира са сунчевом светлошћу, као и забрану сечења косе.<sup>202</sup> Чињеница да после затварања обично следи брак указује на то да ово затварање има за циљ очување ритуалне чистоте (пре свега, девичанства), односно представља „*prigmeti za brak, pritom ne za brak s običnim bićem nego s bićem božanskog reda*“ (Prop 1990: 70). Епске песме ову женидбу хероизују, док у приповедним песмама огрешење о табу ритуалне изолације доводи до уклапања овог стереотипног почетка у сиже о *змају/ соколу љубавнику*: зачеће детета с вишим бићем мотивише даља дешавања –

<sup>202</sup> Девојку у песми затварају или одмах по рођењу, или када девојка досегне полну зрелост, а остаће затворена све до објављивања њене зрелости за удају, тј. до венчања:

*Кад се ружа на свијет родила,  
Находе јој до три дојиљице,  
Дојиле је за три годинице,  
Па им нађе седам чешљарица,  
Чешљале је седам годиница,  
Те јој плету триста плетеница:  
Узгоји се лијена ђевојка  
Прије вакта и прије земана.  
кад јој било дванаест година,  
Затворише цуру у одају,  
Простријеше од свиле јастуке,  
И са златом везене душеке,  
Да не види сунца ни мјесеца  
А камо ли око у јунака.*

(СНП VII: бр. 22 – подвукао Д. П.).

њено прогањање из родитељског дома, потрагу за љубавником, итд (в. СНП VI: бр. 4). Баладични сижеи и романсе разграђују овај хронотоп у интимни простор куће, у коме се одвијају приватне драме или љубавни сусрети (уп. ЕР: бр. 24, 50, 65).<sup>203</sup> Ритуално изолован је и наход Симеон, пре посвећења, у десетерачким обрадама српске верзије едиповског мотива (СНП II: бр. 14, 15), змија младожења, до стасања (СНП II: бр. 12),<sup>204</sup> али и змајевити Балачко војвода (СНП II: бр. 29). Такође, неопходност чувања тајновитости ритуала исцељења приликом отварања комуникационог канала с оностраним потенцирана је у песмама о смрти Змај Огњеног Вука услед кршења табуа (Богишић: бр. 16; СНП VI: бр. 6; Милутиновић 1990: 104). Ни чувана тајна соба иза девет закључаних врата, односно *шикли одаја*, закључана на *недељу дана*, не показује се довољно безбедном да би омогућила потпуну просторно-временску сепарацију и успешност чина исцељења – жена сагледава процес у току, те јунака магијски помоћници напуштају, а он умире (в. Пешикан-Љуштановић 2002: 68–73).

Када је реч о хронотопима који су карактеристични за фолклорне жанрове уопште, издвајају се *митски (демонски) хронотопи*,<sup>205</sup> *хронотоп лиминалног и хронотоп светог*. Но, с обзиром на усмереност епске песме ка историји, ови хронотопи у епици се у мањој или већој мери деформишу и деконструишу.

**Митски хронотоп** израста на препознатљивој митско-обредној матрици<sup>206</sup> и обележен је у мање или више распознатљивим границама у односу на остатак епско-ратничког света песме. Дејан Ајдачић га диференцира на хронотоп „*prave времена, cikličkog, sudnjeg времена*“ (Ајдачић 2007), при чему свакој од ових форми, он придружује и *демонски хронотоп*, који даље одређује као “*vremeprostor u kome*

<sup>203</sup> У том контексту, *девет ћилитова* и *десета брава дубровничка* сведени су на препреке које јунак мора да преброди да би дошао до предмета своје жудње – лепе Јане, док је затварање у кавез сведено на покушај заштите од мушкараца (в. ЕР: бр. 50).

<sup>204</sup> Седам година змија младожења проводи сакривен у дувару – све док не објави намераву да се ожени, што је аналогно седмогодишњој инкубацији змије (да је човек не види и да она не види човека), као услов да се преобрати у змаја (в. Гура 2005: 223).

<sup>205</sup> У демонске хронотопе Ајдачић сврстава хронотопе добра, хронотопе зла, утамничења (хтонске хронотопе), те хронотопе пустоши, сакаћења и опсене (Ајдачић 2007), издвајајући притом као критеријум „*osnovne tipove radnje – plodjenje, sakaćenje, ograničavanje, pustošenje, opsenu, koji su pokazivali srodnosti i nezavisno od odlika vremena u pripovednom toku*“ (Ајдачић 2007).

<sup>206</sup> „*Hronotopi proistekli iz mitskog mišljenja zadržavaju strukturalne osobenosti, i uz poznavanje semantičkih opozicija mita može se doći do razumevanja njihovih estetskih transformacija. U hronotopima čije je poreklo magijsko-obredno mogu se otkriti koreni magijskog delanja u usmenim umotvorinama.*“ (Ајдачић 2007).

vladaју nadprirodne, demonske ili demonizovane sile. On ima arhetipska, opшта svojstva određena demonskim likovima i događanjima, i posebna svojstva nastala u konkretnoj kulturi.” (Исто). Стога, митски (демонски) лик митологизује и просторне оквире у којима се приказује, чак и када је реч о уређеном простору:

*Кад је тамна ноћца долазила,  
И док ноћи неко доба било,  
Полетио сив зелен соколе,  
И за њиме седам лабудова  
Јест од Шаре и Јастреб-планине,  
Бијелој нам долетише кули.  
Лабудови падоше на кулу,  
А сив соко на срчали пенџер,  
Сва се кула из темеља љуља.  
Од сокола свјетлост ударила,  
Па се види у кавезу жућу  
У поноћи као усред подне.  
Тресну соко соколова крила,  
Оста момак у танку кошуљу.*

(СНП VI: бр. 4).

Премда претходни пример припада фонду приповедних песама, лик јесте један од најчешћих елемената јуначке епике који подлежу митологизацији. Ванвремена, пасторална слика идиличних предела у *Шаргану високој планини*,<sup>207</sup> која се јавља пред очима посматрача, младог момчета, као максимално уређени простор, постепено разоткрива своје митско наличје:

*Докле дође на врху планине.  
Угледало поље и ливаде,  
Виђе чудо прије невиђено:  
Усред поља дубоко језеро,  
Колико је поља и ливада,  
Све су б'јеле прекриле овце,  
А око њих дванаест чобана.*

(СНП VII: бр. 21).<sup>208</sup>

Тај исти простор противник, који премамљује јунакову жену, описује као *пустошну планину, / Ће се вију вуци и ајдуци, / Ће 'но нема ништа до камена, / Но ледени снијег и језеро, / Па невоље и потребе љуте* (Исто). Даљој митологизацији доприноси увођење необичног јунака – Милоша чобанина, који *ноћу чува по*

<sup>207</sup> „Hronotopi dobrog mesta, koji pokazuju projekciju želja, oslonjeni su na darivanje u prostorima i u sveltremenu blagostanja[...] Оно представља место на коме јунак упознаје или поново задобиа девојку у бајци, место на коме се налази благо, чаробни предмет или се остварују жеље.“ (Ajdačić 2007).

<sup>208</sup> „Da bi se nekom idealu dodelila stvarnost“, сматра Бахтин, он се „zamišlja kao postojeći u sadašnjosti negde na kraju sveta [...]“, дакле, на некој од рубних позиција у простору (Bahtin 1989: 265).

планини овце, / а обдану под јеликом спава,<sup>209</sup> чији громки глас протреса читаву планину и плаши њена митска бића, нагонећи их да провире из својих станишта:

*Он завика грлом јуначкијем,  
Сва му гора на глас одјекнула,  
Задрмала лишћем и гранама,  
А од хуке замути језеро,  
А аждаје главе помолиле,  
Те се чуде гласу и јауку* (Исто).

На тај начин, необичност јунака (или изведене радње) локус горе<sup>210</sup> саображава особинама митског простор-времена. Стога, иако гора рег се не може функционисати као хронотоп, други елементи у песми могу водити активирању њених митских потенцијала.<sup>211</sup>

Но, уколико се овај локус укршта с временском лиминалношћу (а граничном простору одговара гранично време), долази до формирања *лиминалног хронотона* (уп. Богишић: бр. 82; СНП VIII: бр. 25, 41; СНП II: бр. 95; СНП III: бр.38, 47, ).<sup>212</sup> Овај хронотоп, у коме се излази из једног и улази у нови статус, носи одлике амбивалентног, табуисаног простор-времена, те је скопчан с опасношћу:

*Још зорица није забјелила,  
Ни Даница лица помолила,  
Бијела је вила покликнула  
Са Авале, зелене планине,  
Вила зове у Биоград стојни,  
По имену два брата Јакшића* (СНП II: бр. 95).

Иако се ово оглашавање виле сматра знаком несреће (Геземан 2002: 137), оно је у песми ресемантизовано у упозорење на опасност – најаву доласка турске војске

<sup>209</sup> Не може се превидети сличност овог Милоша чобанина са Милошем Обилићем у предању, који такође дању спава крај оваца, чија је снага толика да његову секиру нико не може извући из кладе, а његов дах покреће гране дрвећа (Рјечник 1866: s. v. **Обил**).

<sup>210</sup> Локус горе у фолклору Словена обједињава у својој семантици симболику горњег света, камена, шуме, а уједно се и сама гора сматра осом света. У бајању, она постаје простор *дивљине*, природе, хтонског, односно место демонске активности. Тамо се тера урок и болест (в. Раденковић 1996: 54–60), у гори обитавају виле, ђаволи и демони болести (Исто: 61–64). Ова својства углавном задржава и у епици, осим у они случајевима када простор горе одређује реалије хајдучког живота. Тада долази, као што је показала Мирјана Детелић, до инверзије значења, те гора постаје *свој, сигуран, стратешки простор* за хајдучку чету (в. Детелић 1992: 81–82).

<sup>211</sup> Уп. локус горе у: Богишић: бр. 5, 6; СНП II: бр. 15; СНП III: бр. 46, 78; СНП VII: бр. 3, 32, 35, 45; 46; СНП II: бр. 1, 2, 9 и др.

<sup>212</sup> „Granica razdvaja dve zone društvenog prostor-vremena, koje su *svakidašnje, vezane za vreme, jasno razgraničene*, u *središtu, svetovne*, ali prostorni i vremenski belezi koji u stvari služe kao granice su *nesvakodašnji, bezvremeni, dvosmisleni, na rubu, sveti*.“ (Lič 2002: 54 – истакао Е. L.).

која наступа у тишини, кришом, под плаштом ноћи. Статусна лиминалност (оба брата приказују се, у тренутку дешавања, као неожењени) као да призива обредни сценарио – Шћепана Јакшића хватају и одводе у Стамбол (одвајање).<sup>213</sup> Ту га искушавају, нудећи му титулу великог везира уколико се потурчи, што јунак одбија; прете му смрћу, али јунак остаје непоколебив (ритуално искушавање). Искушаваоци се смењују, али јунак једнако реагује, те га стављају у тамницу (сепарациона фаза).<sup>214</sup> Простор искушавања и интервал друштвене безвремености потенцирају иницијацијски карактер сужеа:

*Отворио дванаест одаја,  
У дван'есту њега оставио,  
Дванаест је врата затворио.  
Ту га држа паша из Пазара,  
Ту га држа по године дана* (СНП II: бр. 95).

Лиминални хронотоп се протеже на читаву песму, пратећи ритуално пасивног јунака током обредног сценарија. Последњи искушавалац је *Хајкуна ђевојка*. Она представља искушење посебне врсте. Њу саветују да се заводљиво обуче и да јунака опије посебним напитком, чије дејство доводи до заборављања (ритуално заборављање претходног живота, равно смрти).<sup>215</sup> Заборављено првобитно значење овог чина епска песма преосмишљава у препознавање опасности – јунак разбија врч и одбија Хајкуну. Но, када јој Шћепан обећа да ће је узети уколико она промени веру, девојка га ослобађа, прекрива диван-кабаницом (*што је пушта од жежжена злата,/ и по злату искићена дивно:/ све стрелице и драго камење/ те се*

<sup>213</sup> „Posvećenik koji doživljava svoju promenu statusa mora se prvo odvojiti od svoje početne uloge [...] ti inicijalni obredi odvajanja deluju u cilju udaljavanja posvećenika iz svakidašnje egzistencije; on (ona) privremeno postaje nesvakidašnja osoba koja živi u nesvakidašnje vreme.“ (Lič 2002: 115–116).

<sup>214</sup> „Opšta karakteristika takvih obreda marginalnosti [...] jeste da se posvećenik drži fizički odvojen od običnih ljudi, bilo tako što će biti sasvim udaljen iz uobičajene sredine, bilo što će biti privremeno smešten u ograđenom prostoru iz koga su obični ljudi isključeni.“ (Lič 2002: 116).

<sup>215</sup> Боца трусовине (*у коју су биља од планине*) изазива посебне ефекте:

*Е сам чуо, казивали су ми,  
Да то јесте вода заборавна:  
Ко с' умје и ко се напије,  
Своја ће му вјера омрзнути,  
Заборавит своју породицу* (СНП II: бр. 95).

Све то указује да је ово пиће аналогон воде с подземне реке Лете, воде мртвих, која доводи до тога да душа, пошто је окуси, заборави претходни живот и прикључи се свету мртвих (в. Eliade 1970: 111–112).

сија као сунце жарко – Исто)<sup>216</sup> и враћа се с њим, покрштава се и венчава (фаза интеграције: „*posvećenik se vraća u svakodnevno društvo i pridružuje se svojoj novoj ulozi*“ – Lič 2002: 116). Завршетак песме следи логику обредног сижеа – изласком из лиминалног хронотопа, јунак напушта уједно и своје маргинално стање, почиње нову етапу живота – као ожењен, а живот се враћа свакодневици.<sup>217</sup>

Лиминални хронотоп (између смираја сунца и вечери) у бугарштици о мајци Маргарити евоцира древне митолошке комплексе, везане за смрт и мртве, најпре хтонском симболиком ластавице (метафора мајке), виле и гавранова, те цветног венца и воде заборава (*мрзле воде забитљиве*):<sup>218</sup>

*Цвиљу то ми цвиљаше дробна птица ластовица,*  
*Она мала птица;*  
*Она цвиљу цвиљаше Задру граду на придграђу,*  
*Она мала птица,*  
*Бише ми се цвилећи дробна птица закаснила,*  
*Она мала птица,*  
*Тер ју бише пустило жарко сунце на западу,*  
*Ону малу птицу,*  
*А бише ју заскочио сјајни мисец на истоку,*  
*Ону малу птицу.* (Богишић: бр. 82).

Као што примећује С. Самарџија, „слика жене, која је сама у граничној позицији простора (затворено/отворено, унутра/споља), на градском бреду или кули, сигнализира очекивање вести, узнемиреност, стрепњу.“ (Самарџија 2008: 249). Извештај виле, метафорички, предочава да су брат и син заувек напустили стање своје лиминалности, прешавши у други свет, а мајчино дозивање претвара се у тужење над њима.

Унеколико близак лиминалном и демонском је и *хронотоп сакралног*.<sup>219</sup> Светост овог времепростора артикулишу ликови – учесници прворадњи (СНП II: бр. 1, 2), бића која припадају религиозном домену (*анђели* – СНП II: бр. 3, 34), као и сакралност ритуалних објеката – реликвија (СНП II: бр. 18; СНП III: бр. 15; СНПр IV: бр. 2, 3), моштију (СНП II: бр. 53; СНП III: бр. 14, СНП VI: бр. 14, 15; СНПр II:

<sup>216</sup> „Специјална одећа ношена за време 'marginalnog stanja' skida se i stavlja se nova obična nošnja koja odgovara novom svakodnevnom društvenom statusu” (Lič 2002: 116).

<sup>217</sup> Хронотоп свакодневице углавном остаје ван оквира епске песме.

<sup>218</sup> О томе више у – Перић 2003: 499–515.

<sup>219</sup> „Ljudsko narušavanje demonskog vremeprostora ili demonско delanje u свету ljudi, dejstvo čarobnog predmeta čini od profanog sveti vremeprostor u коме se dobija ili gubi lik, моћ, здравље, богатство.“ (Ајдачић 2007).

бр. 13; СНПр III: бр. 25, 26) и сл, који освећују простор у који ступају (у који бивају допремљени):

*Кад су били кроз земљу шокачку,  
Из костију мирис ударио  
[...]*

*Кад су били на помолац цркви  
Врата им се отворише сама,  
А св'јеће се саме запалише,  
Крстови се сами преклонише,  
Јеванђеље само се прочита,  
Из икона сузе покапаше.*

(СНПр II: бр. 13).

Конечно, заокружујући увиде о хронотопу, ваљало би указати и на то да постоје извесни сижеи који показују неке елементе хронотопичности, али ипак не формирају хронотоп. Насупрот *хронотопу свакодневице* долази до постепеног формирања, с једне стране, топоса *туђег света*, испуњеног куриозитетима и раритетима (в. Ваћин 1989: 214), коме, притом, недостаје темпорална димензија. С друге стране, мирном и организованом животу у свакодневици опонира *авантуристичко време*, сачињено „od niza kratkih isečaka koji odgovaraju pojedinim avanturama; unutar svake takve avanture vreme je organizovano spoljašnje-tehnički: važno je da se uspe pobeći; da se uspe stići, preteći, biti ili ne biti baš u određenom trenutku na određenom mestu, sresti se ili ne sresti i sl.“<sup>220</sup> (Исто: 202). Стога, може се приметити да авантуристичко време у нашем епском песништву свој карактеристичан израз добија у *времени хајдука* (Богишић: бр. 6, 39, 106, 107; СНП III: бр. 1–7, 42, 46, 49–53, 62–70; СНП VI: бр. 9, 10, 76, 78; СНП VII: бр. 33, 35–38, 42–46, 48–50, 55; СНПр III: бр. 1–17, 24, 63, 64, 75, 76), односно *ускока* (ЕР: бр. 17, 106, 108–111; СНП III: бр. 20–29, 31, 32, 35, 36, 39, 47, 55, 56, 59–61, 77, 78; СНП IV: бр. 14, 15, 60; СНП VI: бр. 11, 50–57, 60, 61, 63, 65–69, 71–73; СНП VII: бр. 1–4, 6, 9, 11–14, 16–18, 34, 39–41; СНПр II: бр. 66; СНПр III: бр. 27–33; 35, 37–55, 57, 59, 61, 62, 68).<sup>221</sup>

<sup>220</sup> Овај опис авантуристичког времена као да призива искуство хајдучког живота, кондензовано у ретроспекцији Старине Новака, *кадрог [...] стићи и утећу/ и на страшну мјесту постојати* (СНП III: бр. 1).

<sup>221</sup> О историјском контексту појаве хајдука и ускока, као и њиховом поетском оваплоћењу в. Мijatović 1974; Стојановић 1984; Кољевић 1998: 211–246; Suvajdžić 2003).

Изразитије јачање и осамостаљивање временске компоненте на уштрб просторности запажа се уколико је временска димензија маркирана – датумом (релативно ретко у записима XV до половине XIX), догађајем, везаним за одређени верски празник, односно календарски циклус (годишња доба), истицањем одређеног дана у недељи (*зао сан се снови у суботу, уочи недеље* – в. Богишић: бр. 70, СНП II: бр. 25, СНП III: бр. 14, епске свадбе организују се *недељом* – кад се ваља), истицањем делова дана/ноћи и сл.

### 3. Локационо значење епског времена

#### 3.1. Свети дани и профано време

Темпорализација догађаја у епској песми скоро се никада не остварује помоћу свакодневног времена, нити се оно описује (изузев у идеалтипским сликама живота традиционалне патријархалне породице). Профано или свакидашње време има линеарни карактер пружања, хомогено је и показује тенденцију низања до бесконачности, све док га какав догађај инциденталног карактера не прекине.<sup>222</sup> Изненадни догађаји својом абрутношћу, истовремено, маркирају сужејно (активно, попуњено) време дешавања. Разрешавање конфликтне ситуације, након тога, омогућава да време сужеа настави даље својим током. Притом, дато време везује се најчешће за одређене црквене празнике, обично *Ђурђевдан, Митровдан, Ивањдан, Петровдан, Видовдан, Ускрс* и *Божих*, а ређе и *Спасовдан, Илиндан, Светог Николу* или *Светог Саву*, чиме опевана збивања добијају димензију сакралног.

*Ђурђевдан* је празник којим почиње летња половина године (Бандић 1990: 326). Он, уједно (уз *Митровдан*), представља један од најпопуларнијих,<sup>223</sup> као и један од најчешће помињаних празника у десетерачким збиркама, већ од *Ерлангенског рукописа* (в. ЕР: бр. 12, 17, 143, 164), а нарочито у Вуковим записима

---

<sup>222</sup> Притом, сваки прекид, заустављање или излазак из световног времена и понашања, „из Времена које сачињава скуп профаних, личних и међуличних догађаја“ носи опасност „заглављивања“ у „примордијалном времену, које је увек исто, које припада вечности“, „које не `тече` јер не учествује у профаном временском трајању“ (Елијаде 1986: 99). Тиме је отворена могућност продора сакралног времена у сужејно време песме.

<sup>223</sup> Како је за овај дан везано мноштво народних обичаја и веровања, онда је схватљиво да „најомиљенији и по обичајима најразноврснији пролећни празник је бесумње *Ђурђевдан*.“ (Недељковић 1990: 72).



(в. СНП II: бр. 19, 21, 68, 72; СНП III: бр. 35, 36, 44, 53, 75, 89; СНП IV: бр. 14, 25, 29, 31; СНП VI: бр. 3, 20; СНП VII: бр. 43, 47; СНП VIII: бр. 73; СНП IX: бр. 17, 33; СНПр II: бр. 5, 6, 39, 49, 78, 102; СНПр III: бр. 11, 17, 66, 79). У традицији Срба, Свети Ђорђе испољава неке врло архаичне особине (приношење жртава, покровитељство над вуцима, моћ над вегетативним циклусом природе, даривање здравља, плодности и сл), на основу чега Чајкановић закључује да је под именом овог светитеља заправо преслијено старије божанство – хтонски и врховни, национални бог, господар вукова (Чајкановић 3 1994: 84–88). Атрибути Светог Ђорђа уочавају се у неким приповедним песмама, где се, чином жртвовања, разоткрива наличје овог божанства плодности – његова мрачна хипостаза. У песми о женидби Дунава и Саве до свете свадбе долази науштрб бројних људских жртава:

*Кад је дошо летњи Ђурђев данак,  
онди су се војске удариле.  
И понела Дрина ладна вода,  
понела [је] све јуначке руке,  
и на руке злаћене прстене,  
и јуначке самурли калпаке.  
Скочила је Дрина ладна вода,  
те набрала цв'јећа свакојака,  
извила [је] снаи Сави в'јенац,  
те послала Сави милој снаи* (ЕР: бр. 12).<sup>224</sup>

Варијанта песме о саможртвовању војводе Пријезде и његове љубе (СНПр II: бр. 78), зарад одбране етичности и сопственог достојанства живљења, посматрана у овом контексту, указује на могућа архаична исходишта.<sup>225</sup>

Реминисценције на ђурђевданско жртвовање<sup>226</sup> присутне су у неким поређењима која указују на древни смисао опеваног чина. Јунак се својим бившим тамничарима свети на специфичан начин:

*Кад је дошо летњи Ђурђев данак,  
Част учини туцаче Манојло,*

<sup>224</sup> Необичну композицију ове песме уочава међу првима Герхард Геземан, изричући претпоставку да би она могла бити „увод у неку изгубљену или заборављену епску песму“ (Геземан 2002: 162).

<sup>225</sup> Морава, описана као *мутна и крвава* река приближава се кругу оних река које обележавају исход и последице већих ратних сукоба (уп: *ал' Ситница мутна и поводна, / носи, брате, коње и јунаке* – СНП II: бр. 47), а приношење жртве реци дало би се повезати и с архаичним представама о вили бродарици и њеној владавини (уп. могућа исходишта ове митске слике у: Сувајдић 2010b: 253–257).

<sup>226</sup> О ритуалном карактеру клања ђурђевданског јагњета (после колективне молитве, уз сакупљање крви жртване животиње до магијских радњи с њеним остацима) в. Недељковић 1990: 77; Бандић 1990: 327 и др.

*као да ће тежки обед дати,  
и изведе сина краљевога,  
изведе га на зелену траву.  
Заклао га као јагње младо* (ЕР: бр. 143 – истакао Д. П).<sup>227</sup>

Слично томе, неверни кум, који је заменио дете на крштењу, криво се заклиње у свог јединца, речима: *Печена га ја изео млада / Као јагње о Ђурђеву дану* (СНПр II: бр. 5). Но, тиме управо привлачи гнев више силе – успут среће изгубљено јагње (у које се, заправо, претворио његов син јединац), и, не слутећи, коље га и припрема, да би, вративши се кући, сазнао застрашујућу истину (в. Исто). У бајци у стиху о змији коју рађа жена, јунак змија убија дете неверне стрине на Ђурђевдан (СНПр II: бр. 6).

По црквеном календару, Ђурђевдан се прославља као „празник који је црква посветила успомени на светог великомученика Георгија, односно – како народ каже – св. Ђорђа или св. Ђурђа [...] непокретан празник који пада 23. априла по старом, а 6. маја по новом календару“ (Бандић 1990: 326). У корпусу посматраних песама, лик светитеља само једном постаје сужејно активан за време празновања овог празника – у религиозно-моралистичкој стихованој легенди о заробљеном јунаку, који, поштујући своју крсну славу,<sup>228</sup> задобија наклоност свог патрона и бива чудом избављен.<sup>229</sup> Супротно томе, непоштовање крснога имена кажњено је као један од тежих грехова (в. СНП VI: бр. 3).<sup>230</sup>

<sup>227</sup> Можда би се, у том контексту, могао сагледати и Бајов препад на турске сватове на Ђурђевдан – као акт јунака, мотивисан митолошким комплексом веровања о приношењу жртве приликом градње, односно митологемом вилиног чудесног града (в. СНП VII: бр. 47).

<sup>228</sup> „Крсно име, преношено и слављено кроз генерације, чува у христијанизованом облику успомену на митског претка, родоначелника. Осим обилне трпезе која се износи као жртвени дар, постоје и друга правила, везана за светковање претка-свеца заштитника.“ (Самарџија 2008: 126).

<sup>229</sup> Необичан је опис јунака у песми:

*Пред тамницом чудан добар јунак  
На витезу коњу зеленоме,  
И на њему чисти зелен скерлет,  
На глави му красан самур-калпак,  
За калпаком ноја птића крило,  
Те сен чини коњу и јунаку* (СНП II: бр. 21).

Доминација зелене боје (карактеристична за обредни лик Зеленог Ђуре – в. СМ 2001: s. v. *Ђурђевдан*) представља његово карактеристично обележје (могуће је, преузето у песми из српске иконографије), док немогућност сагледавања лица, које остаје у сенци, обележава његов сакрални карактер.

<sup>230</sup> „Неретко се у сужејни склоп, као активан чинилац заплета/обрта експлицитно укључују утврђена правила понашања. Кршење религијске праксе не пролази без последица“ (Самарџија 2008: 125), а врста санкција биће условљена тежином престапа, односно типом сужеа.

Важност крсног имена (славе) огледа се и у томе што је „епски систем апсорбовао значај крсног имена за поједине јунаке, на шта упућују посебне иницијалне формуле типа 'Славу слави' + име; 'Свеца слави' + име“ (Самарџија 2008: 125).<sup>231</sup> Тако се Ђурђевдан јавља као слава: Марка Краљевића (СНП II: бр. 68, 72; СНПр II: бр. 38), деспота Ђурђа (СНП VI: бр. 20; СНПр II: бр. 49), Стојана Јанковића (СНП III: бр. 35, 36), цара Константина (СНП II: бр. 19), војводе Тодора (СНП II: бр. 21) и Дуке Сенковића (СНП VI: бр. 3).

Неопходност поштовања религиозних канона, везаних за прослављање славе, уочава се и на основу тога што чак ни Марко Краљевић не жели да пролива крв (*учинити крвцу о празнику*) на тај дан (в. СНП II: бр. 68, 72; СНП VI: бр. 20).<sup>232</sup> Но, када Турци онемогућавају домаћина да обред спроведе како је прописано (напијањем славе, обичајем да се присутни прекрсте приликом паљења славске свеће и др), Марко, као заточник домаћина, неће оклевати да употреби силу (СНП VI: бр. 20; СНПр II: бр. 49). Слично томе, домаћин и гости на слави Стојана Јанковића не оклевају да се упусте у крвави окршај с отмичарима Стојанове сестре, који злоупотребе отвореност дома свим путницима намерницима (СНП III: бр. 35, 36).

Када сакрална димензија овог празника није потенцирана, он се користи као временски граничник приказаних дешавања, везујући се, у епици, за почетак периода активности хајдука. Искуство народа то уобличава формулативним изразом *Ђурђев данак ајдучки састанак* (Рјечник 1966: s. v. **Ђурђев дан**). Ово би могло бити условљено како статусом лиминалне тачке годишњег циклуса, тако и кругом друштвених активности: „И у привредном и у календарском погледу је Ђурђевдан [...] нарочите деобне важности, јер узима се као завршетак зимњој

<sup>231</sup> Овај тип посебних уводних формула каталогизовала је М. Детелић (в. Детелић 1996: 138).

<sup>232</sup> Ова забрана може бити потенцирана мајчином заклетвом млеком – једном од најтежих у вредносном систему традиционалне културе, подсећајући га, уједно, на религиозно исправан поступак празновања славе:

*Мајка вади дојке из недара:  
„Не убила т' рана матерна!  
Немој данас крви учинити,  
Данас ти је крсно име красно;  
Тко ти данас у дворове дође,  
Напој жедна, а нарани гладна  
За душицу твоју родитеља  
И за здравље твоје и Јелино.“*

(СНП II: бр. 72).

половини године. Тада се погађају и отпуштају слуге, тада се и многи други рачуни измирују, као год и о Митрову дне. У пређашње време се и државни данак плаћао о Ђурђевице дне и о Митрову дне. Зато се и говорило: *Ђурђевице полугође и Митровско полугође.*“ (Недељковић 1990: 72).<sup>233</sup> Обновљена природа и озеленеле горе као сигурна склоништа (*када дође лијеп данак Ђурђевице/ те се гора преођене листом,/ а земљица травом и цвијетом* – СНП III: бр. 53),<sup>234</sup> повољнији временски услови за четовање, као и могућност задобијања богатог плена постају тако неки од значајнијих разлога окупљања хајдука управо у ово време. На Ђурђевдан се организује свадба (СНП VI: бр. 44), хајдук најављује наставак четовања или планира препад (СНП III: бр. 44, СНП IV: бр. 14, 31; СНП VII: бр. 47; СНПр III: бр. 11, 17), односно тада се хајдучка дружина поново окупља са зимовника код јатака (ЕР: бр. 164; СНП III: бр. 52, 53; СНП VII: бр. 43; СНПр III: бр. 11).

Одраз општераспрострањеног виђења Ђурђевдана као *повољног тренутка* условио је његово појављивање и у песмама хроничарског модела,<sup>235</sup> пре свега у значењу времена погодног за велике и значајне походе. Тада везир Бушатлија најављује *силну војску* као помоћ Шашић паши (СНП IV: бр. 31). И, супротно томе, пошто се пре Ђурђевдана не очекује сукоб (*„Сад ми неће Турци ударити,/ Ни по зимом(!) Турци боја бити,/ По студену леду и снијегу/ Пре нег' дође весели Ђурђевдан* – СНП VIII: бр. 73), противничка страна то користи, појављујући се раније, како би изненадила неприпремљену рају (уп. СНП IV: бр. 29).

Овом празнику временски су блиски (премда сразмерно мање заступљени у песмама) *Ускрс*,<sup>236</sup> који му, најчешће, претходи (СНП II: бр. 4, 30; СНП III: бр. 89; СНП IV: бр. 39; СНП VI: бр. 21; СНП IX: бр. 8)<sup>237</sup> и *Спасовдан* (СНП VIII: бр. 9;

---

<sup>233</sup> Обрнути временски след, деловање у невреме – од Митрова до Ђурђевице дана, одликује противничку (тј. демонизовану турску) страну – толико траје поткопавање лагума под Бечом и његова опсада (в. СНПр III: бр. 79), односно толико Турци остају на конаку код виђенијих српских домаћина (уп. СНП IV: бр. 25).

<sup>234</sup> Стога, Ђурђевдан постаје синоним пожељног времена – у финалној формули: *Онда било, сад се спомињало,/ Као Ђурђевице данак у години,/ Као добар јунак у дружини* (СНПр III: бр. 102), алтернира са *добар данак*, означавајући, на тај начин, лепо време уопште (в. и СНП IX: бр. 33).

<sup>235</sup> Уп. и СНП IV: бр. 1.

<sup>236</sup> О значају Божића и Ускрса као светог времена које подразумева поштовање одређених „неписаних закона понашања“ и њиховом одразу у епици, уз активирање „временске осе радње“ писала је С. Самарџија (в. Самарџија 2008: 123–128).

<sup>237</sup> Ускрс је помични празник који се слави прве недеље од пунога месеца после пролећне равнодневице (Недељковић 1990: 248; Бандић 1991: 323).

СНП IX: бр. 33; СНПр IV: бр. 38),<sup>238</sup> који се слави четрдесет дана иза Ускрса. Васкршњи празнични круг прожет је симболиком обнове, плодности, виталитета и васкрсења, а централни догађај представља прослава самога Ускрса/ Васкрса/ Велик-дана – „празника над празницима“, сходно учењу цркве (Недељковић 1990: 248), као и једног од најзначајнијих дана у народном календару. Светост овога празника добија у песми и мотивациону функцију, истовремено условљавајући и сижејни ток. Што је празник значајнији, преступ (односно огрешење о светост празника) се квалификује као тежи – лењост на овај дан и одсуство са литургије постају предмет колективне осуде (ЖОНС 1957: 30), а огрешење о родитеље, у религиозно-моралистичкој песми, постаје узрок зле коби:

*Кад ја бијах на бијес дјевојка,  
Једно јутро Ускрсење дође,  
Моја мајка до пред цркву пође,  
Мен' остави да сигурам ручак;  
Кад ми мајка испред цркве дође,  
Мене голу у хаљине нађе,  
Удари ме руком и прстеном,  
Ја с њом удрих о дувар од куле,  
Таде ме је проклињала мајка:  
„Залуду се удавала, синко!“  
Удавах се три четири пута,  
И ту ја бих од Бога злочеста,  
Не одржах мужа ниједнога.*

(СНП II: бр. 4).

Слично томе, кршење религиозне норме, везане за празновање Ускрса, изазива бојазан код Марка Краљевића да ће бити проклет због проливане крви (на светац)<sup>239</sup> и нагони га на покајање и исповест (в. СНП VI: бр. 21).

Неки други митски комплекси, везани за прослављање Ускрса (митологема о убиству младог бога вегетације и његовом васкрсењу посредством биља – в.

<sup>238</sup> Реч је, такође, о помичном празнику, који се слави шестог четвртка по Ускрсу, односно четрдесет дана после њега (Бандић 1991: 331).

<sup>239</sup> Знамење проклетника најбоље се сагледава у речима игумана Саве:

*„Јадан синко, Краљевићу Марко!  
„Много ли сам тебе сјетовао,  
„Да се, Марко, људске крви прођеш,  
„Е ти никад смрт вакусит' нећеш  
„Ни се твоје распадути т'јело.  
„Јадан синко, Краљевићу Марко!  
„А јутрос је славно ускрсење [...]*

(СНП VI: бр. 21).

Фрејденберг 2011: 270–274) активираће се и у балади (в. СНП II: бр. 30). Неверни везири набеде пред царем Наода Момира да је на Васкршње јутро (*на знан данак на Васкрсеније*) починио инцест са сестром. Следи казна вешањем, после чега се, из жалости за братом, веша и сестра. Но, чудо потврђује њихову невиност:

*Давина се сува подмладила  
И зеленим улистала листом,  
И бијелим уцватила цветом* (СНП II: бр. 30).

Међу епским песмама Ускрс поприма, све више, световни карактер, при чему у први план избија семантика нерадног дана (СНП III: бр. 89), док је за хроничарске моделе битан као тачно време извршења одређеног догађаја (СНП IV: бр. 39; СНП IX: бр. 8), премда ни тад није лишен извесне митске семантике.<sup>240</sup>

Комплексна симболика *Спасовдана* (који црква прославља као Вазнесење Господње – Недељковић 1990: 226), помичног празника везаног за круг ускршњих празника, у посматраним песмама је углавном заборављена, при чему празник служи само за датирање догађаја (СНП IX: бр. 15;<sup>241</sup> 33; СНПр IV: бр. 38). Народно етимологизирање имена овог празника могло је, можда, утицати на то да се, у једној песми (СНП VIII: бр. 9), на тај дан рањени јунак превари, зароби, а потом и неочекивано ослободи.

Посебно значење у хијерархији светих дана, посматрано из перспективе онога ко празнује, добила је слава (крсно име). Сходно тенденцији кондензовања битних момената епске биографије на неколико, или чак једну тачку, кнез Лазар слави Светога Амоса (Амосија – в. СНП II: бр. 35), који пада на Видовдан (в. Бандић 1991: 337; Самарција 2008: 126), док, према другој песми, он прославља славу дан раније (уп. *Сјутра јесте лијеп Видов-данак* – СНП II: бр. 50.III), 27. јуна – дакле, слави *Светог пророка Јелисеја*.

*Видовдан*<sup>242</sup> је, захваљујући Првом косовском боју, општепознати датум – темпорални маркер помоћу којег се догађаји памте до славне битке, или се датирају

---

<sup>240</sup> Васкршње недељно јутро јесте оно време када Лазар Мутап убија свог демонског противника, Црног Арапина (СНП IV: бр. 39), односно, када, у симболичком кодирању, људско биће односи победу над силама мрака, смрти и хаоса.

<sup>241</sup> Датирање битке на Граховцу (28. IV–1. V 1858), сходно песми, на Спасовдан разликује се око две недеље у односу на посведочену фактографију.

<sup>242</sup> „Видов данак: Видовдан, прослава светог мученика Вита (Вида). Овог светитеља, који је живео крајем 3. и почетком 4. в. поштовали су испрва само западни хришћани. Касније су његов култ

после ње.<sup>243</sup> Притом, „чињеница да се најважнији догађај у српској историји за последњих шест стотина година, косовска битка, одиграо на Видовдан, 15. јуна 1389, проузроковала је преплитање историјске збиље и народних веровања и обичаја, па се косовски мит као најразговорнији знак српске народне свести развијао напоредо са култовима старог словенског божанства Вида“ (Недељковић 1990: 55). Како (Свето)вид представља „словенско ратно божанство“ (Чајкановић 3 1994: 143 – истакао В. Ч.), односно врховно, национално божанство (Исто: 181; СМ 2001: s. v. **Свентовид**), све то погодновало је да се овај празник, богат супстратном паганском ратничком семантиком, веже за представу о свеопштој погибији ратника, а тиме, можда да оживи неке замрле форме култа хероја.<sup>244</sup> Чак и када се експлиците не помиње, Видовдан представља подразумевано време најзнаменитије битке наше прошлости.<sup>245</sup> Када се у бугарштицама говори о Милошевом и Лазаревом Косову, време није посебно одређено,<sup>246</sup> подразумева се, или експлицира: *Видов данак бијаше, а Лазару крсно име* (Петровић 2001: 58). Два записа из *Перашког рукописа* (Богишић: бр. 73 и 74) истичу *Видовдан* као време опеваног догађаја,<sup>247</sup> но без очекиваних историјских асоцијација. У десетерачким

---

прихватили и други Словени, поистоветивши га са паганским божанством Видом [...] У нашим крајевима, празновање светог Вита уведено је највероватније преко руских богослужбених књига у 17. в [...] Пагански Вид или Световид био је можда божанство видара, лекара, па му се отуд, према народној етимологији, приписују исцелитељске улоге. Многи народни обичаји на Видовдан односе се управо на лечење очних болести или су на неки начин у вези с чулом вида. Поред наведених обичаја, на Видовдан се евоцира успомена на кнеза Лазара и косовске јунаке“ (Петровић 2001: 244).

<sup>243</sup> Вук Караџић у свом познатом *Предговору* Косовски бој који се одиграо на Видовдан 28. 6. 1389. узима као граничну тачку у датирању старости српских епских песама: „Ја мислим, да су Србљи и прије Косова имали и јуначки пјесама од старине, но будући да је она премјена тако силно ударила у народ, да су готово све заборавили, што је било донде, па су само оданде почели наново приповиједати и пјевати“ (СНП I, *Предговор*: 569).

<sup>244</sup> Вилинско оплакивање мртвих ратника, симпатичко магијско стицање снаге (посредством цвета, израслог из крви погинулог јунака – косовског божура, према Петровић 2001: 244), као и предање, записано у Шумадији, да на Косову, на Видовдан, у глуво доба ноћи, све реке потеку црвене као крв (Недељковић 1990: 56) можда би се могли посматрати као резидуе култа хероја код нас. Новоуспостављена традиција (од Првог св. рата) увела је на тај дан давање помена погинулим ратницима, чиме је овај празник, временом, „постао превасходно празник мртвих, празник сећања на изгинуле за слободу Србије“ (Бандић 1991: 339), чиме су се нова обредно-обичајна пракса и ритуална матрица, још једном, сретно прожеле и узајамно надоградиле.

<sup>245</sup> Актуелна окупљања Срба на на Косову на Видовдан, поготово почетком новог миленијума, као израз (псеудо)патриотизма, манифестног експонирања и банализације родољубља, чини се, све више се удаљавају од сфере национално-херојског, постајући тако савремена форма навијачко-националног (секундарног) фолклора.

<sup>246</sup> Датирање је, најчешће, резултат напора приређивача и његовог настојања на фактографији – уп. Богишић: бр. 1 и 2.

<sup>247</sup> Реч је о боју Которана и Пераштана с Турцима из Новог.

епским песмама, Видовдан за себе постојано везује косовску етику и трагику (в. СНП II: бр. 50. III; СНП VIII: бр. 58; СНПр II: бр. 30;<sup>248</sup> Петровић 2001: бр. 27), односно постаје синоним јуначког самопотврђивања и свесног жртвовања за више интересе.<sup>249</sup> Тај јуначки акт, уједно, мења ток времена, исходећи из историјског времена и стапајући се са сакралним временом прворадње:

*Тада Лазу надвладаше Турци,  
И погibe српски кнез Лазаре,  
И његова сва изгibe војска,  
Седамдесет и седам иљада;  
Све је свето и честито било  
И миломе Богу приступачно* (СНП II: бр. 46 – истакао Д. П.).

У јеку лета празнују се *Ивандан* (7. 7.) и *Петровдан* (12. 7.), временски блиски и везани „за дан летњег солстиција, који је у годишњем кругу симетричан Божићу“ (СМ 2001: s. v. **Ивањдан**).<sup>250</sup> Њихово празновање је такође слично протичало, а главно обележје је паљење обредних ватри (Бандић 1991: 340–344) – углавном ради заштите. Од биљне магије, заступљено је плетење венаца и њихова магијска употреба. Симетрија с Божићем, те симболика сунчеве животодавне топлоте, оличене у ватри, чине и подтекст епске песме (СНП III: бр. 59).<sup>251</sup> Исто тако, ледена киша и снег на Петровдан, који смрзава турску војску, потенцирају симетрију *лето: зима* (уп. СНПр II: бр. 30), конституишући, истодобно опозицију *правоверни* (хришћани, Срби): *неверници* (Турци, Исмаилћани) аналогну опозицији *живот–смрт*:

*Пада киша из ведре облака,  
Пада киша са снегом смешана.  
И Турком се руке преледиле –*

<sup>248</sup> Сходно механизму народног етимологизирања, назив празника, у Милошевим речима, постаје дан када се разоткрива лаж, односно „види“ истина: *Сутра виђен данак* (sic!) *иде, / Видићемо тко је вјера, тко ли је не вјера* СНПр II: бр. 30, ст. 1347–1348.

<sup>249</sup> Недељковић, поред тога, налази и везу с митском матрицом, тумачећи чувене Милошеве речи (*Сјутра јесте лијеп Видов-данак/ Виђећемо у пољу Косову/ Ко је вјера, ко ли је не вјера!* – СНП II: бр. 50. III) у контексту божанске функције прорицања и предвиђања будућности (в. Недељковић 1990: 55).

<sup>250</sup> Аграрни календар их бележи као празнике када се жање жито (в. Ајдачић 2000: 128)

<sup>251</sup> Песма *Лов на Божић* (СНП III: бр. 59) тематизује огрешење о свето време празника – дружини сењских ускока, која у невреме креће да пљачка, прети смрт смрзавањем. Сред планине дружина проналази цркву, где се склања. Но, како је и даље неиздрживо хладно, барјактар Јуре предлаже да наложе ватру од црквених ствари, заветовавши се претходно да ће, на Петровдан, све што сагоре „љепше поградити“. Тако и учине, те се, на тај начин спасоше смрти „и јуначки живот повратише“ (Исто).



Како овај празник припада летњој половини године, он постаје једна од граничних тачака – годишњег календара,<sup>252</sup> и активности хајдука и ускока (в. СНП III: бр. 43). Световна димензија празника – окупљање чобана око заједничких ватри и колективно празновање (Бандић 1991: 342–343; СМ 2001: s. v. **Петровдан**), погодна је прилика за препад на стоку противника (СНП IV: бр. 54).<sup>253</sup> С обзиром на светост овог празника, са њим су се усаглашавали и важнији догађаји из породичног круга, попут крштења детета (СНП IX: бр. 21).

Јесењим празницима припада *Крстовдан*, који се прославља 27. IX. У бугарштини о покушају освајања Пераста и јуначкој одбрани Пераштана, "памти" се дотични догађај (из 1571. године), можда и зато што се одиграо на *Крстовдан* – *Пераштаном бјеше крсно име крстов данак* (Богишић: бр. 67),<sup>254</sup> док се у хроничарској епици Бој на Кукутници везује за *Крстовдан*.<sup>255</sup>

*Митровдан* је симетричан са Ђурђевданом. Обележава се 8. новембра и рачуна као крај летње половине године, тј. представља почетак зимског (митровског) полугођа (Недељковић 1990: 155). Тада се погађају и отпуштају слуге, пастири, исплаћују дугови, а хајдуци одлазе код јатака (Исто). Како су Ђурђевдан и Митровдан означавали почетак, односно крај вегетативног циклуса, а тиме и граничне тачке периода хајдучкога четовања (што се, уосталом, подударало и с датумима исплате годишњег пореза<sup>256</sup>), искуство народа то изражава „у обичај

<sup>252</sup> Петровдан је „смаатран за календарску границу у години: после њега у природи наступају промене које указују на приближавање јесени (СМ 2001: s. v. **Петровдан**).

<sup>253</sup> Празновање празника као погодне прилике за извршење препада додатно је истакнуто преклапањем овог празника с Бајрамом:

*Ево сада честит Петров данак,  
Петров данак и бајрам хаџијски,  
Хоће бити у граду грађани  
Да клањају и теверич дају,  
Код оваца нико бити неће  
До невјеста и до ђевојака  
И до луде ђеце без пушака.*

(СНПр IV: бр. 54).

<sup>254</sup> Уп. и Богишић: бр. 68.

<sup>255</sup> Интересантно је да приповедна песма која говори о *васкрсењу* (воздвижењу?) часних крст(ов)а дан када се дати догађај збио не именује овим општераспрострањеним називом празника (в. СНП II: бр. 18).

<sup>256</sup> Аналогно томе, Осман паша напад на манастир и омаловажавање Св. Василија плаћа сопственом узетошћу, а потом се заветује да ће даровати манастир уколико га светитељ ослободи узетости:

*„Чудан ћу вам прилог оставити,  
„Чудан прилог за живота мога:*

узетом ријечи“ – *Митров данак ајдучки растанак* (Рјечник 1966: s. v. **Митров дан**). Ово искуство фиксираних датума почетка и краја активности хајдука среће се и у старијим записима:

*Чету води Јуриша војвода,  
води чету по гори зеленој  
од Ђурђева до Дмитрова данка.* (ЕР: бр. 164).

Вукови певачи развијају слику промена у природи и образлажу, речима хајдука, немогућност даљег четовања:

*„Браћо моја и моја дружино,  
Љето прође, Дмитров данак дође,  
Снијег паде, друми западоше,  
Планине се снијегом завише,  
По гори се ходити не може;  
Да тражимо себи зимовника  
Бе ће који зиму презимити.“* (СНП III: бр. 53).<sup>257</sup>

Лиминални карактер овог празника с нивоа календарске обредности транспонован је и на раван обреда везаних за социјум – обележавао је „крај јесење сезоне склапања брака, јер се само до тог дана могло звати у сватове“ (СМ 2001: s. v. **Митровдан**). Када је реч о епским иницијацијама, иницијатички двобој младога јунака, Змај-Огњеног Вука, с ујаком, Марком Краљевићем, одиграва се *на уранку о Митрову данку* (СНП VI: бр. 19), а обележава *крај* статуса неофита и обредну тачку превођења јунака у статус ратника.

Будући да је митровско полугође представљало време почетка интензивнијег напада вукова на стоку, на Митровдан се изводио и низ радњи с циљем заштите стоке од вукова, а постојало је и више табуа, везаних за послове око оваца (Бандић 1991: 292–293; Недељковић 1990: 155). Слично томе, ноћ уочи Митровдана, јунак (Лука Вукаловић) сања да чопор вукова напада зубачке овце. Упозорење из сна убрзо се обистињује – незадуго потом стражар обавештава о турском нападу на Зупце (СНП IX: бр. 27).

---

*„Сваког года о Митрову дану,  
„Докле траје мојега кољена,  
„Два товара бистрога зејтина,  
„Два товара мире и тамјана,  
„Товар воска жута ц’јеђенога,  
„И кандило од дванајест ока  
„Све од срме златом намазано.“* (СНП VI: бр. 48).

<sup>257</sup> Уп. и СНПр III: бр. 10.

Митровдан слави Марков нечовечни побратим, бег Костадин (в. СНП II: бр. 60), али и патријарх српски (в. СНП VI: бр. 5). Семантику краја лета и слабљење снаге сунца, поред *Митровдана* носи и *Илиндан*. Тада сунчева врелина попушта, тј. народ верује „да од Илиндана опадају жеге и наступају свежије ноћи, па о томе има изреку: Свети Илија, ватра све милија“ (Недељковић 1990: 107). У јуначким песмама, мало је шта остало од веома популарног и богатог круга представа и веровања о Илији Громовнику. На тај дан проналазе напуштenu девојчицу (СНПр II: бр. 17), њиме се датира бој (СНП IX: бр. 20), односно један од јунака преславља га као крсно име (в. СНПр IV: бр. 39).

Из зимске половине године помињу се још *Свети Лука* 31. X (СНП IX: бр. 26; СНПр IV: бр. 10, 44) *Свети Аранђел* 21.XI (СНП II: бр. 20) *Свети Никола* 19. XII (СНП IX: бр. 1, 5; СНПр III: бр. 66), *Божих* 7. I (ЕР бр. 122; СНП III: бр. 59; СНПр IV: бр. 12, 13); *Свети Сава* 27. I (СНП III: бр. 52).

На *Лучиндан* (тј. Светог Луку), како народ верује, почиње права зима (Недељковић 1990: 143), те је овај празник имао карактер граничног датума ка зимском раздобљу.<sup>258</sup> Уочи Светога Луке, сходно епском тумачењу историје, почиње буна у Херцеговини (СНП IX: бр. 26). Будући да устаницима не погодују временски услови, ова буна у недоба указује на неодложност акције, коју певач додатно мотивише као контраакцију – одговор на турски војни поход. За овај датум везује се извршење крвне освете (СНПр IV: бр. 10), а на *Лучин дан* је освећена новоизграђена црква СНПр IV: бр. 44). Ситуирање времена извршења радње на празник, у духу традиције, унеколико сакрализује опевани догађај светим временом празника.

Цар Степан слави *Светог Аранђела*, „заштитника Немањића“ (НК 1984: 18), уз истицање ритуалних прописа служења крсног имена. Цара *господа ришићанска* наговоре да седне за сто с њима и дворење препусти слугама, пре него што је напио славу и метанисао. Зато га његов моћни заштитник напушта, да би му се вратио тек после колективне покорe (в. СНП II: бр. 20).<sup>259</sup>

<sup>258</sup> Стога, говорило се у народу: *До Светога Луке тур 'ће оћеш руке, од Светога Луке у џепове руке и Свети Лука, снег до кука* (Недељковић 1990: 143).

<sup>259</sup> Веселин Чајкановић сматра да је светац на десном рамену познија хипостаза претка заштитника (в. Чајкановић 2 1994: 292).

*Свети Никола* се помиње као слава од Будима краља у тематском кругу песама о *препрошеној невести* (СНПр III: бр. 66), док у хроничарској епици (СНП IX: бр. 1, 5) овај празник постаје семантички испражњен, свдећи се на лексичко средство маркирања датума (темпоралности) опеваног догађаја.

*Божих* представља, поред Ускрса, најважнији празник црквеног и народног календара. Основ семантике овога празника представља прослављање дана рођења Исуса Христа, која је асимилувала прежитке обреда везаних за рођење Божића – младога бога сунца, вегетације, животне снаге и плодности. Божих, дан рођења и снажења младог сунца, симетричан је с Илинданом, датумом сунчевог зенита и врхунца његове снаге. Опевани поход (*лов*) на Божих тематизује непоштовање сакралне норме, везане за обележавање овог празника:

*Сењани се у лов подигоше  
о Божићу да срећу кушају.  
До подне[ је] сјало жарко сунце.  
Ходи чета истом у јечерме,  
у дјечерме у танких кошуљах.  
Снег и киша нађоше од подне,  
и жарко [је] сунце измакнуло.  
Примрзоше токе на јечерме,  
а јечерме за кошуље танке,  
а кошуље за плећа јуначка.*

(ЕР бр. 122).<sup>260</sup>

Тек пошто се јунаци заветују да ће помоћи *цркви пустолинку*, полази им за руком да спасу животе.<sup>261</sup> Међутим, богата семантика овога празника у епским песмама сведена је само на помен светог времена, које, чак и крвну освету, извршену на овај дан, преводи у свету радњу (СНПр IV: бр. 12). И, аналогно томе, истрага потурица, везана за Бадње вече/ Божић 1702. године (СНПр IV: бр. 13) постаје акт од националног значаја. Овим чином укида се старо стање (заостатак сећања на Турке и њихову владавину) и успоставља ново време, сходно епској интерпретацији, слободне и етнички чисте државе.<sup>262</sup> У мирнодопском наративном току, укрштеном с војним дешавањима, проблесне понека идеалтипска слика празновања:

<sup>260</sup> Уп. и СНП III: бр. 59.

<sup>261</sup> Спаљивање црквених ствари, у песми, можда би се могло довести у везу с ритуалним спаљивањем бадњег дрвета (ритуалног супститута старог, истрошеног бога вегетације) на Божић.

<sup>262</sup> Сходно концепту који доноси Његош у свом *Горском вијенцу*, ово етничко чишћење, и у напомени записивача, означава се његошевским метафорама „истребљења губе из торине“ и „истребљења земље од некрста“ – уп. (СНПр IV: 63).

*Наложите блажене палице  
Па уждише воштану свијећу,  
Прелише их вином и тиеницом  
Пак се моле Христу спаситељу  
Да им буде вазда у помоћи;* (СНПр IV: бр. 13).<sup>263</sup>

Свети Сава, поред тога што представља једног од најпоштованијих светитеља међу Србима (в. Недељковић 1990: 201–202; Бандић 1991: 215–220 и др), у народноме веровању постао је типично зимски светац. Празнује се 27. јануара, усред зиме, и самим тим је лако апсорбовао архетипске представе из зимског циклуса – старост, хладноћу, смрт. Преплитање с митском матрицом довело је до тога да Свети Сава интегрише у свој култ и неке древне атрибуте и функције, који су, првотнo, припадали словенском хтонском божанству (в. Чајкановић 1994: 451–462). Сходно томе, неверни побратим и јатак, Ашин бег, после мучког убиства побратима хајдука, на зимовнику, хајдукову дружину покушава да обмане речима: *давно је се Раде преставио, / о Савину усред зиме дану* (СНП III: бр. 52), кодирајући тренутак јунакове смрти у контекст митске слике свеопштег умирања природе.<sup>264</sup> Гром на Светог Саву, *усред зиме, кад му време није* (СНП IV: бр. 24), постаје једна у низу небеских прилика које најављују велику промену.

Летњи свеци (односно *огњевити дани*) такође се спомињу у песми (в. СНПр II: бр. 54), а укључују *Св. Илију, Св. Прокопија, Огњену Марију, Мироносну (Благу) Марију и Св. Пантелију*.<sup>265</sup> Прослављају се крајем јула – почетком августа, а своје име добили су вероватно по томе јер је „бијење громом, муњама и свећицама у њиховој моћи“ (Недељковић 1990: 173). Они, сходно народним веровањима, господаре овим атрибутима и у религиозно-моралистичким легендама користе их

<sup>263</sup> Судаћи по стилу, идејном концепту и идеолошкој димензији, реч је, највероватније, о ауторској песми – подвргнутој, но само у неким аспектима, поступку фолклорне епске стилизације.

<sup>264</sup> Од муслиманских празника помињу се *Рамазан* (Богишић: бр. 90; СНП II: бр. 71; СНП VII: бр. 3; СНП VIII: бр. 61; СНПр II: бр. 43, 44, 45) и *Бајрам* (СНП VI: бр. 69) као датуми које празнује противничка страна. Међутим, из перспективе певача хришћанина, ови дани имају карактер профаног времена, или се схватају као повољна прилика за напад, односно препад на непријатеља. Колизација између чланова два колектива понекад настаје управо стога што хришћански јунак (Марко Краљевић) не поштује светост противничког празника (в. Богишић: бр. 90; СНП II: бр. 71; СНПр II: бр. 43): „Marko ne poštuje turske propise o ponašanju, kako muslimanska vera nalaže, jer joj i ne pripada, a snagom čuva svoju ličnu slobodu ponašanja“ (NK 1984: 151).

<sup>265</sup> Лишени сакралног карактера, ови празници постају временски маркери потоњих збивања:

*Мислим сјести у б'јелу Лозницу  
До Илина ил' до Пантелина* (СНП IV: бр. 33),

тј. од 2. августа (Св. Илија) до 9. августа (Св. великомученик Пантелејмон).

не би ли човечанство извели на прави пут (уп. *Илија их громовима гађа, / а Марија муњом и стријелом* – СНП II: бр. 2).<sup>266</sup> У епској песми, табуисаност ових дана толико је јака да се о њих не сме огрешити чак ни вила, Маркова митска посестрима и заштитница (в. СНПр II: бр. 54).

У епизи се конституише „један необичан календар светковина“ (в. Самарџија 2008: 125–126), сходно чему огрешења о неписане законе, везане за обележавање појединих празника, постају исходишна тачка у мотивацији дешавања (које јунака сналазе као својеврсна казна). Међутим, још су важнија узајамна прожимања историје и традиције, при чему је историја генерисала (потоњу) традицију (нпр. институционализовање Видовдана као празника ратника, погинулих на Косову), као што се и круг традиционалних представа, везаних за поједине празнике, уградио у историјску матрицу.

### 3.2.1. Календарско време (дани у недељи)

Поред календарског мерења времена, значајно је и одређивање времена према соларном, лунарном или вегетативном циклусу. Накнадно сегментирање линеарног и хомогеног времена (схваћеног као тоталитет), довело је до потоње поларизације дана у њиховом линеарном следу на оне *повољне* и *неповољне*, *добре* и *зле*, *варовне* и *радне*, по моделу строго уређеног ритуалног система.<sup>267</sup> „Dobri dani, dobro doba dana, godine, dobri prostori, konkretizuju se u prostoru i vremenu zavisno od pragmatičnog ili estetskog značaja samog teksta.“ (Ајдачић 2007). Отуда, пожељно време пољских радова,<sup>268</sup> као и активности у кругу социјума (полазак у бој, градња куће, свадба и сл.), отпочињу првенствено када је дан (односно година) „унапред“ – почетком дана (ујутру), односно када месец нараста. За разлику од тога, рђаво, табуисано, „контаминирано“ време доноси несрећу, опасност: „За

---

<sup>266</sup> Зато се моба, иначе дозвољена за време празника, неће организовати за време ових дана: „На *огњевите* дане неће ни себи ни другоме радити. Сто за један знаду примјера, да је гром ударио и запалио ко је жито садијевао. 'Изгорела стожина, а жито остало' ... или: 'изгорјело жито а остала стожина здрава здравцата'...“ (Беговић 1986: 221). Штавише, „постоји и низ усмених предања са Папука у Славонији о огњеним свецима које су и Турци поштовали.“ (Гароња-Радованац 2008: 239).

<sup>267</sup> „Календар народни је непрекидном цикличном природном в[ремену] давао карактер ритуалног система (строги редослед празничних дана и радних дана, периода поста и месојеђа, добрих и злих дана, итд.)“ – СМ 2001: s. v. **време**.

<sup>268</sup> „Рођенима у јесен нису дозвољавали да калеме воћке, већ је то било намењено онима који су рођени у пролеће, када све бујно расте“ (СМ 2001: s. v. **време**).

vreme nekrštenih (nečistih) dana – u doba božićnih poklada veštice najviše jedu ljude, a đavoli, karakondžule i vampiri su najagresivniji. Nepoštovanje tabuisano-poštovanih dana – Svete Nedelje, Velikdana, Đurđevdana, krsne slave, takođe, dovodi do pojavljivanja demonskih sila sa tragičnim ishodom opisanim u pričama i pesmama.“ (Ajdačić 2007). Сличну поларизованост носи и подела на свете и профане дане седмице.

Словени су дане у недељи, за разлику од других народа, одређивали углавном по редоследу њиховог смењивања, односно „по бројевима (*уторак* – други, *четвртак* – четврти и *петак* – пети дан по недељи) и размаку од недељног дана (*по/недељак*, тј. први дан по недељи), *среда* – средњи дан у седмици која почиње недељом“, или су преузети од других народа, попут суботе („сабат“, што значи: мир, тишина, покој“), уз понека локална варирања назива (Недељковић 1990: 66). Делили су се још на „*срећне* и *несрећне* за почетак и свршетак послова, па су, тако, најчешће срећни дани: понедељак, среда и четвртак, а несрећни уторак, петак и субота“ (Исто).

Сакралним карактером, за разлику од „обичних“ дана у недељи (наравно, у оним случајевима када на тај дан не пада неки празник), обележена је још *кршћанска света неђеља*, *благ данак весели* (Богишић: бр. 69). Она и сама представља у неку руку празник, како својом етимологијом (*не-делати*), тако и људским понашањем, али и активностима различитим од свакодневних и уобичајених.<sup>269</sup> Недеља је постала фиксни датум извршења опеваног акта и један је од најчешће помињаних дана (в. Богишић: бр. 18, 69, 70, 73, 74, 97, 107, 109; СНП II: бр. 3, 42, 51, 65, 67, 74, 84, 101; СНП III: бр. 14, 78; СНП IV: бр. 27, 31, 33; СНП VI: бр. 7, 18, 29, 58, 59; СНП VIII: бр. 13, 40, 41; СНП IX: бр. 8, 21, 25,<sup>270</sup> 26; СНПр II: бр. 22, 38, 40, 66, 95; СНПр III: бр. 11, 16, 20, 21, 28, 36, 55, 62, 67; СНП IV: бр. 2, 41). Због њеног сакралног (празничног) карактера, уз њу се везује стални епитет *свет(л)а* (Богишић: бр. 18, 69, 70, 97; СНП II: бр. 32, 42, 65, 101; СНП III: бр. 78; СНП IV: бр. 33; СНП VI: бр. 29; СНП VIII: бр. 13, СНП IX: бр. 26; СНПр II: бр. 66,

<sup>269</sup> „Недељни дан је благодан у седмици, дан одмора и свечаности, када се 'не дела', по чему и назив: недеља. Сматра се изузетно срећним даном. Недеља се као празнични дан у седмици назива света недеља. По црквеном учењу, може се казати да је свака недеља Ускрс у малом.“ (Недељковић 1990: 201–202).

<sup>270</sup> Уз недељу, у песми стоји необичан атрибутив (епитет) *света*.

95; СНПр III: бр. 67; СНПр IV: бр. 2). Додатно је сакрализована уколико на недељу пада и одређени празник (попут Ускрса – в. СНП II: бр. 4, 30; СНП III: бр. 89; СНП IV: бр. 39; СНП VI: бр. 21; СНП IX: бр. 8; Видовдана – Богишић: бр. 73, 74; Усекованија – СНПр III: бр. 55; и сл). Општеприхваћено је правило, не само у кругу традиционалне културе, да се *недељом* не ради. Племенита господа недељом облаче свечано рухо, одлазе у лов (Богишић: бр. 18, 97; СНПр II: бр. 95), на сабор, или се тад одигравају догађаји од јавног значаја: већања, погубљења непријатеља (Богишић: бр. 109; СНПр II: бр. 40) и сл. С обзиром на то, недеља се показује као најпробитачнији дан за избављење сужња из тамнице, док тамничари одлазе у лов (Богишић: бр. 18). Будући да је недеља запрешни (варовни), односно нерадни дан (Недељковић 1990: 66), народ се чувао да се на тај дан не прихвата значајнијих послова, а нарочито послова везаних за сетву. Стога се сетва ђакона Стефана на недељно јутро (из схиховане легенде) сагледава као свијеврсно антипонашање, те га два анђела, преобраћена у путнике, питају:

*„Бога теби, ђаконе Стефане,  
Која теби велика невоља  
Те си тако рано уранио  
У неђељу прије јарка сунца,  
Пређе сунца и пре летурђије,  
Па ти сејеш белицу пшеницу?  
Или си се јунак помамио,  
Или си се данас потурчио,  
Часног крста под ноге згазио,  
Часног крста и красног закона,  
И своју си веру изгубио,  
Те си тако рано уранио  
У неђељу прије јарког сунца,  
Пређе сунца и пре летурђије,  
Па ти сејеш белицу пшеницу?“*

(СНП II: бр. 3).

Како је ово (привидно) кршење религиозне норме мотивисано вишим (етичким) разлозима (*Заит' ја раним у мојему двору / Девет немо, друго девет слепо*), анђели не кажњавају ово понашање, већ благослове његов дом, а слепима и немима враћају вид, односно слух (в. Исто).<sup>271</sup>

<sup>271</sup> Међутим, у недељу „није забрањивано чак ни обављање неких ритуалних и симболичких облика радњи, на пример прво орање, сетва“, као што „није забрањиван ни рад у корист оних којима је то потребно – удовица, сирочади, болесника.“ (СМ 2001: s. v. **недеља**). Самим тим, песма о раду



На овај дан (у свету неђељу) деспоту Ђурђу вила објављује како да спасе ћерку од дугогодишње болести – последице породичног проклетства (СНП VI: бр. 29). Вила упозорава Марка да недељом не заподева мегдан (СНП II: бр. 67), као што, у хроничарској епици, један од јунака саветује саборце: *Да на Турке данас не идемо, / Грехота је у неђељу младу* (СНП VIII: бр. 41 – истакао Д. П)<sup>272</sup>. Када се саборци оглуше о овај савет, сходно увреженом систему веровања, долази до колективне погибије (Исто).

Ритуално исправан (подразумевани) облик понашања, канонизован традицијом, а потврђен и у песмама јесте одлазак на литургију (уп. СНП II: бр. 30, 42, 65, 78, 84; СНПр IV: бр. 2).<sup>273</sup> Будући да се недељом не ради, тада се заказује двобој (СНП VI: бр. 7, 58, 59; СНП VIII: бр. 40), отпочиње бој (СНП VIII: бр. 41, СНП IX: бр. 26; СНПр IV: бр. 2), крсти се (СНП IX: бр. 21) и венчава (в. СНП III: бр. 24, 34; СНП VII: бр. 13, 19, 22; СНПр III: бр. 16, 20, 21, 28, 36, 62, 67).<sup>274</sup> То је, такође, пазарни дан (Богишић: бр. 107; СНП II: бр. 101; СНПр II: бр. 38, 66).

Од осталих делова недеље, један од најчешће помињаних дана је **петак**. То је уједно и један од највише поштованих дана, до чега је, с једне стране, могло доћи под утицајем цркве – то је дан када је Исус Христос распет на Голготи, дан његовог страдања. С друге стране, дан се везује за лик Свете Петке (што су могући прежици култа словенске богиње Мокош). Зато је петак (посебно уочи великих празника), сматран *варовним* (опасним даном), те је обављање свакодневних активности, нарочито женских и кућних послова, условљено низом табуа (Недељковић 1990: 178–181; СМ 2001: s. v. **петак**). Код муслимана, празнује се као дан када је Мухамед побегао пред непријатељском војском из Меке у Медину. Обележава се нерадно и аналоган је празновању недеље у хришћанском свету. Сходно томе, петак се спомиње и у песмама (СНП III: бр. 25; СНП VII: бр. 54; СНПр II: бр. 67,

---

ђакона Стефана у недељу заправо и не говори о кршењу норме, већ, напротив – о њеном васпостављању и утврђивању.

<sup>272</sup> Како је недеља „у 'младој' недељи, односно у првој седмици младог месеца“ сматрана за „варовни дан, тј. опасан, страشان дан“ (СМ 2001: s. v. **недеља**), постоји велика опасност од војевања на тај дан, што се и потенцира у овим речима упозорења. Спомен младе недеље налази се још и у СНПр II: бр. 22.

<sup>273</sup> В. Самарџија 2007: 44.

<sup>274</sup> Интересантно је да, уколико су млада и младожења различите вероисповести, изостаје помен недеље као очекиваног дана венчања.

87; СНПр III: бр. 42, 59, 60; СНП IX: бр. 16, 25), и то, готово по правилу, формулативно – као *петак турски светац* (СНП III: бр. 25; СНП VII: бр. 54; СНПр II: бр. 67, 87; СНПр III: бр. 42, 59) у другом (шестосложном) сегменту епског десетерца. Стога се противник заклиње светошћу овог дана (СНП VII: бр. 54). У контексту епског сижеа о спасавању робља из турске тамнице, петак, који се међу муслиманима обележава празнично и колективно, одласком у џамију (СНПр III: бр. 59), пијачни је дан (СНПр II: бр. 67), па тако постаје згодна прилика за бекство/спасавање (в. СНП III: бр. 25; СНПр III: бр. 42). У петак, турски цар тражи од робиње, Маре Бранковић, да се потурчи (СНПр II: бр. 87). Уколико није маркиран семантиком празничног дана противничке стране, петак може бити семантички неутралан (...и *свецом и петком* – СНПр III: бр. 60 – сваки дан, без разлике).

Сразмерно ређе, помињу се и остали дани у седмици – *понедељак* (СНП VI: бр. 58), *уторак* (СНП VI: бр. 58; СНП VIII: бр. 70; СНП IX: бр. 15, 16), *среда* (СНП VIII: бр. 70; СНПр IV: бр. 39), *четвртак* (СНП IX: бр. 15) *субота* (Богишић: бр. 97; СНП III: бр. 14; СНП IX: бр. 25; СНПр II: бр. 60). Притом, највећи значај међу њима добила је *субота*. У аграрном календару, „субота се, по правилу, сматра даном неповољним за рад и повезује се с мноштвом забрана и ограничења, условљених обележјем 'женски', 'последњи' (Недељковић 1990: 234–235). То је дан „који је везан за култ мртвих, култ подземних сила“, односно „мртвачки дан“ (Исто: 235). Стога, активирање негативног, женског, демонског принципа на тај дан показује се погубним чак и по највеће јунаке, попут војводе Момчила:

*Кад је вечер у суботу било,*

[...]

*Све поспало кано и поклано*

*Ал' не спава љуби Момчилова,*

*Нег' се скочи на бијеле ноге,*

*Тер му краде моћи од помоћи,*

*Ах и драги камен из прчина:*

*Коњу му је крила опалила*

(Богишић: бр. 97).<sup>275</sup>

Момчило на тај дан сања злослутни сан, који предсказује скору несрећу (Исто; СНП II: бр. 25), што се и остварује, пошто му љуба уништи јуначке атрибуте, односно магијску заштиту. Тако и и ђаче самоуче сања сан који најављује

<sup>275</sup> Уп. и СНП II: бр. 25.

похару Милешеве (СНП III: бр. 14). Злослутно значење сна који се сања суботом једнако важи и за противничку страну – Кучуковој кади сан наговештава освајање Ужица (СНП IV: бр. 27).<sup>276</sup> Сходно веровању да се ружни снови, сањани у суботу остварују (СМ 2001: s. v. **субота**), наговештаји из сновиђења доследно се испуњавају. Суботом се, такође, изводе разне преварне радње, попут постављања заседе (в. СНПр II: бр. 60).

Субота се, код Јужних Словена, доводи у везу с **уторком** „који добија негативно вредновање као опасан и неповољан дан“ (СМ 2001: s. v. **субота**). У том контексту могу се разумети лаконске речи противника-изазивача, у којима живот и победу, или пораз и смрт деле свега три дана:

*Рок неђеља, мегдан понеђељник,  
У уторник да кукају мајке.* (СНП VII: бр. 58).

Будући да се уторак сматра лошим и несрећним даном (Недељковић 1990: 253), такав ће он уистину бити мајци погинулог јунака.

### 3.2.2. Календарско време (делови године)

Човеково поимање времена заснива се на начелу понављања – истих фаза у току дневног циклуса – дана (јутро, подне, вече, ноћ), које је аналогно понављању годишњих доба током годишњег циклуса (пролеће, лето, јесен, зима).<sup>277</sup> Дани творе недељу, недеље се нижу, образујући месеце, месеци године... Чекање одређеног тренутка дана (али и датума, месеца, годишњег доба...), поред свог прагматичког карактера, могло би подразумевати ишчекивање најпогоднијег тренутка – праве фазе циклуса. Епске просидбе, по правилу, организују се *недељом* (свети, јаки, први дан седмичног циклуса), а уколико је сужејно време у раскораку с овим – неће се чинити ништа, све док не наступи прави тренутак.<sup>278</sup>

<sup>276</sup> „Сан који се усни 'у суботу уочи неђеље' има додатне магијске компоненте.“ (Самарција 2007: 44).

<sup>277</sup> „Načelo povratnosti, koje je u umjetnosti ritam, potječe, čini se, od ponavljanja što se zbivaju u prirodi i čini nam pojmivim vreme. Ritualni se stječu oko gibanja sunca, mjeseca, godišnjih doba, ljudskog života. Svakoј odsutnoj periodičnosti iskustva – zora, zalazak sunca, mjesечеve mijene, doba sjetve i žetve, ravnodnevice i suncostaji, rođenje, inicijacije, vjenčanje, smrt – bivaju pripojeni rituali.“ (Frye 1979: 123). О томе в. и Meletinski b.g.; Елијаде 1986. и др.

<sup>278</sup> Цар Стефан, преузимајући на себе улогу просиоца Милице за Лазара, одлаже стога просидбу за недељу: *данас петак, а сјутра субота, / прекосјутра свијетла недеља* (СНП II: бр. 32). Слично томе, у песми хроничарског модела, бој се одлаже за недељу (в. СНП IX: бр. 25).

Линеарност ових цикличких мена је привидна, јер се оне нижу по принципу концентричних кругова (од хијерархијски нижих структура ка оним комплекснијим), а могућа је и њихова међусобна (концептуална) контаминација. Притом, равномерно прелажење с нижег на виши ниво темпоралности, нпр. с недеља на месеце, с месеци на годишња доба и године итд, изражава се метафором тога времена и представом линеарног низа.

По правилу, *шири одсечци (годишња доба, године)* у хроничарској епици одликују се првенствено линеарним карактером времена,<sup>279</sup> док поимање времена међу мотивским песмама има махом циклички карактер. У Милијиној песми о женидби Максима Црнојевића, дужина трајања просидбе је хипетрофирана до три године. Затим, од уговарања свадбе до њене реализације протиче још девет година. Младенци (несуђени једно другом) „замрзнути“ су у свом лиминалном статусу – невеста као да остаје исте оне младости и лепоте као и приликом доласка просаца (откада је прошло већ дванаест година). Невестин отац, посредством алегоријске слике, поново покреће „закочени“ точак радње и подсећа на претходно уговорене обавезе:

*„Пријатељу, Црнојевић Иво,  
Кад забраниш у пољу ливаду,  
Јал' је коси, ја другоме даји,  
Да не бију слане и шњегови  
По ливади цвијет расцветио;  
Кад запросиш лијепу ђевојку,  
Јал' је води, јали је не проси.*

(СНП II: бр. 89).

Фаза стасалости за удају (*дозрелости*) посредована је сликом расцветале ливаде (једном од изоморфних форми мита лета), при чему је цикличка фаза живота човека представљена њеним вегетативним аналогоном.

Штавише, понекад се пролазак времена одмерава посредством правилности смене циклуса у природи:

*„Шта с' то б'јели у селу Миланци  
Већ имаде четири године –  
Да л' су двори и ко ли и гради,  
Да л' у зиму у њима зимује,  
Ил' ко љети у њима љетује?“*

(СНПр IV: бр. 44).

<sup>279</sup> Време у Вишњићевој песми о Боју на Лозници тече линеарно и мери се почев од 1804, тј. дизања Првог српског устанка (в. СНП IV: бр. 33).

Понекад је архетипска матрица, везана за представе о времену, толико јака да прожима сиче хроничарске песме – од оплакивања младог јунака, Перовића Батрића, погубљеног *усред зиме* (архетипска слика смрти), све до припремања освете и њеног извођења *упролећ*:<sup>280</sup>

*То врјеме задуго не било,  
Мало врјеме до Ђурђево дана,  
Док се гора преођеде листом,  
Црна гора травом и цвијетом* (СНП IV: бр. 1).

Млади Радул Перовић успешно спроводи у дело крвну освету као свој први подвиг, прошавши притом процес иницијације и прикључујући се реду одраслих бораца и осведочених ратника. Губитак једног младог ратника надокнађује се приспевањем другог, као што обнављајућа снага природе буди природу и оживљава је. Стога је Ђурђевдану као пролећном свецу<sup>281</sup> и празнику придружена семантика повољног тренутка (када је година у напред) – тада се покреће поход (СНП IV: бр. 31), организује свадба (СНП VII: бр. 44) и сл.<sup>282</sup> Символика пролећа тако прераста пуки временски оквир и интегрише сиче у одређену архетипску матрицу. Но, пролеће може бити и апстраховано, стопљено с летом, творећи, на тај начин, опозицију према зими.

У бугарштицама, *лето* се појављује као време дешавања (Богишић: бр. 65).<sup>283</sup> Паша, желећи да одврати цара од освајања Дубровника, помиње дубровачке кладенце, који *присишу у сред љета илиништака*<sup>284</sup> (Богишић: бр. 79). Лето је уобичајено доба активности хајдука (*чекао га за три љетна дана* – СНП VII: бр. 40), али и време аграрних радова, доспевања летине и сл, те заклетва летом постаје једна од најтежих (уп. СНП IX: бр. 2), при чему се и овом приликом активира симболика плодности.

<sup>280</sup> „Suprotni polovi prirodnih ciklusa zato su stopljeni sa suprotnošću junaka i njegova neprijatelja. Neprijatelj je povezan sa zimom, tamom, zbrkom, jalovošću, životom na umoru i starošću, a junak s proljećem, zorom, redom, plodnošću, snagom i mladošću“ (Frye 1979: 213).

<sup>281</sup> Чини се да није сличајно што њега слави Стојан Јанковић – јунак који се враћа из заточеништва (символичке слике царства смрти) – уп. СНП III: бр. 35, 36 и др.

<sup>282</sup> О Ђурђевдану је више било речи у претходном поглављу.

<sup>283</sup> Богишић каже за ову песму да јој је крај „умјетни“ (Богишић: 92). Међутим, песма која прецизно памти актере збивања, војне чиновне и (масонске) титуле, називе странаца који су учествовали у заузећу Новог и бројне друге реалије, највероватније је да је у целости рађена према неком писаном предлошку.

<sup>284</sup> Тј. јула месеца – Д. П.

*Јесен*, својом семантиком, гради бинарну опозицију с пролећем. Уколико се ставе на страну привлачне аналогије које се везују за представе о богу вегетације који с јесени умире, а с пролећа васкрсава (уп. Frye 1979: 181), јесен одражава и извесне животне реалије, те се се помиње у песмама као време свадби (ЕР: бр. 158; СНП VII: бр. 58). Међутим, у речима јунака, архетипска слика васкрсава – Мијат хајдук вара младу беговицу тако што се претвара да је гласник који јој доноси вест о својој сопственој смрти.<sup>285</sup>

*„Отвор' врата, млада беговице,  
Та давно је Мијат погинуо,  
Још јесенас о Мијољу дану.“* (СНП III: бр. 63).

Помињање *зиме* јавља се и међу старијим десетерачким варијантама (в. ЕР: бр. 17, 122, 187; Пантић 2002: 273) и у записима Вука Караџића (СНП III: бр. 52, 53; СНП VII: бр. 23, 30, 43, 55; СНП VIII: бр. 27, 64, 69) углавном са сличном семантиком. Сlike јаловости, мрза, дубоког снега, паралишуће хладноће и одсуства живота као да призива архетипска значења са негативним предзнаком. Наговештава је Михољдан, 12. октобра (*Лист опаде а снијег западе* – ЕР: бр. 17). Митровдан се (као што је речено) сматра почетком зимског полугођа,<sup>286</sup> када се хајдуци разилазе и крећу на зимовник код јатака (в. СНП III: бр. 53).<sup>287</sup> Огрешење о ову норму прети леденом смрти смрзавањем (ЕР: бр. 122). Истеривање детета на снег и мучење постаје тако разлог његовог одметања у хајдуке:

*Тјерала ге из бијела двора  
И по леду, и по тешку снијегу;  
Нејак дијете, додијало му се,  
Он одбјеже у густу планину.* (Пантић 2002: 273).

<sup>285</sup> Можда би, управо карактер поновљивости и препознатљивости намах, могао утицати на то да, у оним ситуацијама када ликови измишљају (без обзира на то да ли то чине из личних интереса или зарад општег добра), у први план избија архетип – литерарни клише, јер носи висок степен уверљивости (конвенцију могућег).

<sup>286</sup> Песма, неретко, формулу маркирања датума, развија у слику – опис зиме:

*Љето прође, Дмитров данак дође,  
Снијег паде, друми западоше,  
Планине се снијегом завише,  
По гори се ходити не може [...]* (СНП III: бр. 53).

<sup>287</sup> Неопходност одласка код јатака сугерисана је и епитетима *хладна* (СНП VII: бр. 43), односно *тамна* (СНП VII: бр. 55) *грозна зима* [дође] (СНП III: бр. 52).

Слично томе, спасавање деце од мајке крвнице бегом у завејану гору мотивисано је сижеом песме (СНП VII: бр. 30). Изненадна олуја – интервенција више силе (аналогна нападу хајдука), спречава да препрошена невеста пође за противника:

*Када крену сила и сватови,  
И кад до'ше у Тиман планину,  
Мили Боже, на свачем ти фала!  
Спуштило се небо у облаке,  
Из облака муње и громови,  
Удри шјевевер страшни низ планину,  
А из њеба кишу сушњежницу;  
Смрче им се добу око подне,  
Да друг друга виђети не може,  
Сметаше се коњи и јунаци,  
Не познају стазе ни богазе,  
Вјетар бије, а мећава туче,  
Раићера их мука по планини* (СНП VII: бр. 23).

Стилизација зиме поприма реалистичне нијансе у хроничарској епици, при опису тегобног кретања збега:

*Леден снијег земљу притиснуо,  
Стоји тиска ђеце лудаије,  
Жалост бјеше, до неба се чује,  
Одбјежаше зелену Јаворју.* (СНП VIII: бр. 64).

Позитивни аспекти зиме везују се превасходно за слику природне заштите – дебелог снега и леда који бране приступ граду (ЕР: бр. 187), као и снега који отежава четовање:

*„Сад ово је бијела неђеља,  
„А пануо шнијег у планине,  
„Сада вријеме није четовању,  
„Па се садек и не боје Турци.“* (СНП VIII: бр. 69).

Уверљивија стилизација зиме углавном се среће у песмама хроничарског модела – до препознатљивих животних реалија – прављења врбових крпљи како би се могло ходати по дебелим сметовима (СНП VIII: бр. 27).

Коначно, може се рећи да је календарско време у епској песми ослоњено на дневни и годишњи циклус (лунарни, по правилу, изостаје). Временски оквир је углавном усклађен са животом јунака, а неретко призива архетипску матрицу (нпр. зима и лик маћехе, мајке крвнице). Буђење вегетације, у песмама о хајдуцима,

праћено је њиховим појављивањем, као што долазак јесени условљава разилажење дружине.<sup>288</sup> Равномерност смењивања фаза годишњих циклуса, уједно, оставља илузију протичања времена, као што поларитет циклуса дана и ноћи укључује и значења других опозиција – *светао: таман, свој: туђи, људски: демонски* и сл.

### 3.3. Дневно и ноћно време

Циклични карактер смене дана и ноћи добио је своје оваплоћење у египатском календарском миту о борби соларног божанства (бог Ра) са хтонским силама мрака. Космогонијска мистерија се понавља свакодневно (в. Meletinski b.g: 222). Иако се митски карактер ове смене интервала мрака и светлости изгубио, равномерност и периодичност њиховог наступања постала је принцип организације људске делатности. Притом, јутро – подне – вече – ноћ аналогни су фазама годишњег циклуса, тј. годишњим добима (в. Frye 1979: 183), а у песмама њихово смењивање гради арматуру сижејног времена.

*Дан*, у свом уобичајеном значењу, односи се на период од двадесет и четири сата.<sup>289</sup> Стога, „kad se javi potreba za određivanjem ciklusa dan-i-noć u celini, onda se periodima svetlosti daje primat, pa se kaže: `ovih dana`, `pre tri dana`, i slično. Tako dan u užem smislu označava periode svetlosti, dok šire značenje te reči obuhvata i intervale tame“ (Bratić 1993: 23). У традиционалној култури, дан најчешће подразумева обданицу, време када се врше све активности јавног (односно колективног) карактера: организује се поход (ЕР: бр. 138), иде се у лов (СНП II: бр. 49; СНП VI: бр. 75), полазе сватови – и то, по правилу, изјутра (в. СНП VII: бр. 14, 19, 21, 22, 23, 36),<sup>290</sup> почиње надметање (коњска трка) у којој је невеста награда (СНП VII: бр. 16, 17), чобани изјављују овце на воду (СНП VIII: бр. 18), бој се одвија за видела (СНП

<sup>288</sup> Супротстављање хајдука и његовог јатака крвника у оквирима временског кода и за њега везаних представа дато је у погл. IV. 5.

<sup>289</sup> Такво рачунање времена у епској песми најчешће није експлицирано. Међутим, када је јунаку дато одређено време да прикупи и донесе откуп (*до три дана и три ноћи тавне* – СНП III: бр. 48), сваки тренутак је битан – уколико откуп не испоручи на време, страдаће његов побратим, који је јамчио својим животом за њега.

<sup>290</sup> Уранити рано – „док је дан унапред“ постаје једно од обредних правила свадбе, често апострофирано и у сватовским песмама: *Заран', куме, заран', стари свате, / заран' нама снаху доведите* (ЖОНС 1957: 294), при чему се посебно наглашава паралелизам космичких дешавања – кретања Сунца и земаљских збивања – поласка сватова: *Сунце на небо, свати на друме, / ручни девере на сунце маше* (Исто: 295).



VIII: бр. 24, 56), као и подела плена (СНП VIII: бр. 70), Карађорђе изјутра креће на рад (СНП VIII: бр. 45)<sup>291</sup> и др.

Сходно томе, *ноћ* је припала демонским бићима, односно постала је време када се отвара комуникациони канал између *овог* и *оног* света, људског и демонског – када је зов ноћника неодољив, а сусрет људског и демонског могућ:

*Сваку ноћцу Јован долазаше,  
Са њим иду пребијеле виле,  
Виле пану на бијелу кулу,  
Док подрани дијете Јоване,  
Са њим лете виле у планине.* (СНП VII: бр. 23).

Свако повезивање два различита света скопчано је с опасношћу, а огрешење о унапред утврђене услове ове крхке везе, као и њене временске оквира, сурово санкционишу бића *онога* света:

*Дуго виле чекале Јована,  
До зорице и бијела дана,  
Кад виђеле да Јована нема,  
Међу собом биле бесједиле:  
„Младо момче је се преварило  
„Више с нама у планину неће.“  
Па узеше стреле и тетиве,  
Устрелише дијете Јована,  
И момку су срце оштетиле.* (Исто – истакао Д. П).

Самим тим, оне радње које нису завршене *за видела* (тј. током периода обданице)<sup>292</sup> прекидају се – следи интервал „празног“ времена:<sup>293</sup> јунак прекида с путовањем и подиже шатор (Богишић: бр. 3),<sup>294</sup> просиоци/сватови одлазе на конак (в. Пантић 2002: 205; СНП VII: бр. 14, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 36), судар чета се окончава (СНП

<sup>291</sup> *А кад сјутра дан и зора дође,  
При зори се срећа намјерила,  
Ал' је добри јунак испануо,  
А у руке носи сјечивицу,  
Да направи батал воденицу.*

(СНП VIII: бр. 45).

<sup>292</sup> Летња обданица у песми постаје мера времена када се јунак опклади да ће, за видела, одјавити до Новог и вратити се – уп. СНП II: бр. 75.

<sup>293</sup> Фаза празног времена исказана је стиховима формулативног карактера – *вечер прође, био данак дође* (СНП VII: бр. 23); *ту сватови ноћцу боравили, / а ујутру рано подранили* (Исто: бр. 23); *ту их мркла нојца притиснула, / и бијели данак освануо* (СНП VIII: бр. 26); *ту их тавна нојца оставила, / а бијели данак прифатио* (СНП IX: бр. 12) и др.

<sup>294</sup> Супротно томе, султан шаље свог везира да отпутује ноћу, у тајности, на фронт, *а кад сутра бијел данак сване/ спусти чадор зелен до земљице црне* (Богишић: бр. 113), како би војска помислила да је султан са њима, чиме би јој и морал порастао.

VIII: бр. 24, 56; СНП IX: бр. 1), а војска одлази на починак (СНП IV: бр. 53; СНП IX: бр. 17, 18; СНПр IV: бр. 45).<sup>295</sup> и сл. да би се наставило изјутра.

Свака човекова делатност, вршена у недоба (ноћу), контаминирана је опасним деловањем ноћи и ноћника. Тако су нарочито осетљиви радови, важни за читаву заједницу, праћени низом табуа. Зато су аграрни радови (попут сетве) пре изласка сунца (в. СНП II: бр. 3) – тј. током оног интервала који и даље припада ноћи – табуисани. Међутим, одређене радње, вршене у кругу куће, дозвољене су (нпр. храњење, опремање, и загревање коња за поход – СНП VII: бр. 7; СНПр II: бр. 57, 70, СНПр III: бр. 54), а назначени су и они догађаји који имају изразито приватни, односно еротски карактер (в. ЕР: бр. 23; СНП VII: бр. 1, 6; СНПр II: бр. 83 и др). Изнимно, одређене радње, извођене даноноћно, могу бити оправдане њиховим значајем – хитношћу радње (в. Богишић: бр. 15; ЕР: бр. 71; СНП VI: бр. 63, 73), организовањем освете, у тајности (СНП VIII: бр. 54), пристизањем појачања (СНП III: бр. 8) или прагматичношћу – чета ускока креће под окриљем ноћи, непримећена (СНП III: бр. 38, 39, 47).

Ноћ је, сходно традицији, период друштвене безвремености, док у песми, може бити време демонских, преварних, криминалних, односно нејуначких активности. Оне најчешће припадају јунаковим противницима, попут (даноноћног) копања лагума (СНПр II: бр. 78), као и њиховим савезницима из јунаковог окружења – неверној љуби, која саботира јунака пред бој (Богишић: бр. 97; Милутиновић 1990: 147; СНП II: бр. 25). Ноћу се поставља заседа (Богишић: бр. 59, 60, 69, 70; СНП VIII: бр. 66, 68), град опкољавају демонизовани противници – *клет*и Турци (Богишић: бр. 28), непријатељ напада, на препад (СНП VIII: бр. 37) или саборци кукавице ноћу напуштају дружину (СНП III: бр. 26).<sup>296</sup> Но, док јутро доноси могућност спаса од ноћних преварних радњи, непријатељске активности извршене у вечерње сате показују се кобним по јунака: љуба неверница уништава

---

<sup>295</sup> У песмама, на том месту, конституише се формула сукоба чета: *Били су се од јутра до мрака [док их ноћца тавна раздвојила]* (СНП VIII: бр. 56).

<sup>296</sup> Укидање опозиције између дана и ноћи води ка конституисању специфичног хронотопа – аналогна сепарационе фазе у ритуалу – *тамнице*, где јунак не види *бијела данка* (Богишић: бр. 18; СНП VI: бр. 76). Унеколико сличан томе је и хронотоп *помрачења Сунца*, до кога долази последњег дана боја *од онога праха и олова* (СНП IV: бр. 33). Овај потоњи аналоган је хронотопу хаоса, који претходи конституисању света, односно, у песми, носи симболику слободе, стварања нове епохе – самосвојности и новозадобијене државности.

јунаку „моћи од помоћи“, због чега он гине (Богишић: бр. 97), јунак демонских способности умире са смирајем дана (Богишић: бр. 19), мајка сазнаје за синовљеву смрт, од чега умире (Богишић: бр. 28), јунака клеветају, те он извршава јуначки чин који ће га стајати живота, у настојању да се оправда (Богишић: бр. 1; Петровић 2001: бр. 4).

Инверзно понашање, притом, стављено у контекст традиције, колико год то наизглед било парадоксално, управо потврђује традицију – обредно изокретање једно је од митско-ритуалних норматива. Милош чобанин тако *ноћу чува по планини овце, / а обдану под јеликом спава* (СНП VII: бр. 29). У његовом опису доминира соларна симболика:

*Јарко њега огријало сунце,  
Упрло му токам' у прсима,  
Сва се гора од тока засјала.* (СНП VII: бр. 29).

Јутром уснули чобанин из песме као да је апсорбовао понешто од лика Милоша Обилића, кога је, по предању, нашао Силни Стефан како спава крај оваца (уп. ЖОНС 1957: 216–217), а обојица, изгледа, рефлектују неке елементе митског соларног јунака (в. Лома 2002: 244–250).

Неки догађаји, за разлику од претходно реченог, у песмама хроничарског модела, указују на битно померен однос према традицији – читаву ноћ може трајати пушкарање (СНП VIII: бр. 14), односно дружење траје по читаву ноћ, уз пиће и разговор (СНПр II: бр. 30; СНПр IV: бр. 39).<sup>297</sup>

### 3.3.1 Дан и социјализовано време као време дешавања у песмама

#### 3.3.1.1 Јутро

*Јутро* као почетак дана уједно сигнификује и почетак активности у социјуму. То је „*време најпогодније за отпоčinjanje svih vrsta poslova, jer je dobro роћинјати rad `kad je dan unapred`*“ (Bratić 1993: 25). Пренесено на раван песме, јутро означава почетак јуначког подухвата, или, уопште, оних активности за које ће се испоставити да су од суштинског значаја за ток сижеа. Оно је (поред ноћи)

---

<sup>297</sup> Па ипак, и овај изузетак као да потврђује правило – окупљање у недоба резултира договарањем освете, која води у нове крвне освете и даља крвопролића (СНПр IV: бр. 39).

омиљено доба дана у епској песми.<sup>298</sup> Стога, неретко, бугарштицу „отвара“ формула свитања: *Ма кадар је за јутра дан зором заб`јелио* (Богишић: бр. 3),<sup>299</sup> односно раног устајања *Јутром рано подрани* (Богишић: бр. 33).<sup>300</sup> У десетерачкој песми, присутна је уводна темпорална формула *уранио/по(д)ранио* + име јунака (в. СНП II: бр. 14, 39, 51, 69, 74, 83; СНП III: бр. 12; СНПр II: бр. 29, 93; СНП VI: бр. 19, 26, 75; СНП VII: бр. 36 и др).<sup>301</sup>

Формула свитања (*Кад ујутру јутро освануло*) може се наћи и у медијалној позицији (уп. Пантић 2002: 256; Богишић: бр. 71, 72; СНП II: бр. 43, 53, 92, 99; СНП III: бр. 2, 28, 49, 61, 69 и др), при чему она, опет, најављује промену /обрт – почетак акције (обично полазак – в. СНП III: бр. 61; СНП IV: бр. 5; СНП VI: бр. 52; СНПр II: бр. 30), нову епизоду, појављивање новог јунака и сл. Притом, може се комбиновати с још неким формулама, попут *кликовања виле* (СНП VI: бр. 73; СНП VIII: бр. 17),<sup>302</sup> *гаврана гласоноше* (СНП II: бр. 45; СНП VII: бр. 56), *лова* (СНП II: бр. 99)<sup>303</sup> или *писања књига* (СНП III: бр. 20, 68; СНП IX: бр. 1, 5, 7, 31)<sup>304</sup>. Све ове формуле врше функцију извештавања (обавештења), савета и(ли) упозорења, те су, како се и могло очекивати, нераскидиво повезане с ликовима – носиоцима делокруга гласника/ саветника (в. Самарџија 2008: 242–258). Будући да „независно од позиције у 'тексту' и померања на скали заплет-кулминација-расплет, формула подразумева промену дотадашњег стања“ (Исто: 247), она „отвара“ наредну епизоду. *Нешто* (нуминозно, неодређено биће с *оне* стране) открива деспоту Ђурђу *баш у јутру у свету неђељу* како ће спасити ћерку стравичног дејства косовске (за)клетве (СНП VI: бр. 29), после чега се сви његови напори усмеравају у том правцу. Како јутро означава покретање одређене радње, почетак, обрт, гласници и гласови који долазе са свитањем прекидају статику протеклог времена и значајно утичу на потоње догађаје:

- рањени јунак доноси извештај с бојишта (Богишић: бр. 25; СНПр II: бр. 51);

<sup>298</sup> В. Табелу 2 у Додатку.

<sup>299</sup> В. и Богишић: бр. 15, 18, 25, 59, 69, 71, 74.

<sup>300</sup> В. и Богишић: бр. 1, 4, 21.

<sup>301</sup> За пун попис ове и сродних јој формула в. Детелић 1996: 148.

<sup>302</sup> В. и СНПр IV: бр. 37.

<sup>303</sup> В. и СНП II: бр. 8.

<sup>304</sup> Уп. и СНПр II: бр. 53.

- чобанин дојављује Турцима о походу ускока (СНП III: бр. 47);
- гласник/ухода доноси вести о кретању непријатеља (СНП IX: бр. 29; СНПр IV: бр. 33);<sup>305</sup>
- ускочки барјактар (прерушена Кунина кадуна) обавештава дружину о чети која се приближава (СНП III: бр. 28);
- стража уочава непријатеља (СНП IV: бр. 18; СНП VII: бр. 53; СНП IX: бр. 25);
- *глас допаде [...]* (СНП VIII: бр. 63; СНП IX: бр. 30; СНПр II: бр. 30);
- вођа противничке стране позива на предају/ примирје (СНП VIII: бр. 38; СНП IX: бр. 14, 32);
- кириције *глас дадоше* о припајању кнежевог тела и главе (СНПр II: бр. 53);
- пуцањ пушке/топа као договорени сигнал/објава/шенлук (СНП VI: бр. 32, 50, 78; СНП VII: бр. 6, 16, 50; СНП IX: бр. 16, 17; СНПр II: бр. 68),<sup>306</sup> и т. сл.

Један од постојаних облика виђења/обавештавања о акцијама јунака јесте осматрање у рано јутро, с прозора или куле (Богишић: бр. 1, 15, 21, 33; СНП VI: бр. 59, 62; СНПр II: бр. 79; СНПр IV: бр. 34).<sup>307</sup> Прозор у традиционалној симболографији подразумева место комуникације с *оним* светом, при чему је онај ко је с друге стране прозора (анђео, просјак и сл) аломорф божанског госта (в. СМ 2001: s. v. **прозор**). Међутим, припадник другог колектива, у епско-ратничком кодирању, увек је непријатељски настројен (осим када са њим нису успостављени неки видови породичног или духовног повезивања). Уз то, најпре жене (као оличење негативног, хтонског начела – в. Исто: s. v. **жена**) сагледавају јунака. Пошто оне „обавештавају мужа или брата о пристизању и својствима противника – управо у њиховој способности да виде и препознају јунакову изузетност, чудесност

<sup>305</sup> Уколико вођа врши смотру над сопственим редовима или сагледава бројно стање после битке, извештај може и да изостане (СНП VII: бр. 46; СНП VIII: бр. 61; СНП IX: бр. 6; СНПр III: бр. 21).

<sup>306</sup> Специфичан сигнал прилике за напад у песмама хроничарског модела постаје јека коју изазива крдо оваца које се приближава – в. СНП VIII: бр. 27.

<sup>307</sup> Слично томе, Пријездина љуба прва уочава да је Морава замућена, што је сигнал(изатор) непријатељевог деловања (СНП II: бр. 84; СНПр II: бр. 78).

и јединственост, могу се наслутити бића повећане моћи“ (Пешикан-Љуштановић 2002: 73).<sup>308</sup>

До обрта који доноси ново јутро може доћи и непосредно – без актанта<sup>309</sup> гласника (односно лика који припада делокругу гласника/ саветодавца):<sup>310</sup> сусретом (Богишић: бр. 3; СНП II: бр. 47, 67; СНП IV: бр. 22; СНПр II: бр. 70), сучељавањем војски и с првим нападом или појављивањем војске (СНП III: бр. 8; СНП IV: бр. 34, 48, 49, 53, 60; СНП VIII: бр. 24, 29, 51, 52, 63, 67, 68, 73, 74; СНП IX: бр. 10, 11; 40; СНПр IV: бр. 38), пристизањем помоћи/појачања (Богишић: бр. 65; СНП IV: бр. 55; СНП VIII: бр. 73; СНПр IV: бр. 3), упадањем у заседу (Богишић: бр. 59, 60, 69, 70; СНП VIII: бр. 16; СНП IX: бр. 29; СНПр III: бр. 23; СНПр IV: бр. 39), разоткривањем отмице/преваре (ЕР: бр. 50; СНП VI: бр. 66; СНП VII: бр. 39; СНПр II: бр. 81; СНПр III: бр. 45, 49).

Радње које се, сходно песмама, врше рано изјутра, варирају и представљају наставак претходних активности, или означавају преокрет, а могу бити одраз реалија из живота народа<sup>311</sup> – животних навика<sup>312</sup> и обичаја као што су: устајање с (трећим) петловима (в. СНП IV: бр. 54, 56; СНП VI: бр. 6, 38),<sup>313</sup> одлазак по воду (Богишић: бр. 4; СНПр III: бр. 55) и бељење платна на води (СНП II: бр. 82; СНПр II: бр. 56), вез (СНПр II: бр. 57), брање цвећа и плетење венаца (СНП VIII: бр. 9) и ношење ручка радницима (СНП II: бр. 26; СНПр II: бр. 15) као типично женски послови. Напијање славе (СНПр II: бр. 49), тренирање и уигравање коња пред трку

<sup>308</sup> Сразмерно ређе, и јунак (односно противник) може први угледати свог непријатеља, што указује на промену у односу према традицији у песмама хроничарског модела, као и на својеврсну рационализацију овог мотива – уколико јунак први угледа противника, може рачунати на фактор изненађења – СНП IV: бр. 23, 60; СНП VI: бр. 59; СНП VIII: бр. 66.

<sup>309</sup> О овом појму в. Буџинска–Markovski: 317–320.

<sup>310</sup> Уп. Самарџија 2008: 242–258.

<sup>311</sup> Данак у крви представља, свакако, један од тежих рецидива живота под Турцима који је нашао одраза и у песми – в. СНПр II: бр. 11.

<sup>312</sup> Испријање јутарње кафе (са или без цигарете) постало је данас део конвенције свакодневице, те се губи из вида да је овај обичај пристигао у наше крајеве заједно с Турцима, с временом се усталио, тако да се среће углавном у песмама новијих времена – уп. СНП IV: бр. 51, 56; СНП VIII: бр. 41.

<sup>313</sup> „Naime, granica između tame i svetlosti pokazala se nedovoljno precizna u socijalnom računanju vremena, pa je jasnije određena zvučnim signalom; proglašivši jutarnje petlove za glasnike dana, čovek je u muk kosmičkih promena uveo jednu zvučnu odrednicu i time označio trenutak u kojem prestaje noć i počinje novi dan. Tako se period socijalnog mrtvila pred jutro računa prema oglašavanju životinje i deli se na 'prve, druge i treće petlove'.“ (Bračić 1993: 24).

су мушки послови (СНП VII: бр. 17), као и одлазак у цркву на јутрење,<sup>314</sup> опремање јунака (СНП II: бр. 25, 44; СНП III: бр. 24, 49; СНП IV: бр. 15, 54; СНП VII: бр. 7; СНПр II: бр. 40), просидба (СНП VII: бр. 27, 36), полазак сватова с младом, односно венчање (СНП II: бр. 92; СНП III: бр. 22; СНП VI: бр. 8, 24, 37, 38, 44; СНП VII: бр. 12, 16, 21, 23, 31; СНП VIII: бр. 1; СНП IX: бр. 13; СНПр II: бр. 23, 83; СНПр III: бр. 7, 35), погубљење (СНП VI: бр. 34; СНПр II: бр. 65; СНПр III: бр. 77; СНПр IV: бр. 15) и сл. Песме такође садрже и рефлекс веровања о јутарњим сатима,<sup>315</sup> али и реликте пореклом из древног митолошког система, везане за змаја љубавника/вилу љубавницу (ЕР: бр. 23; СНП II: бр. 43; СНП VI: бр. 4), који ноћу (*од поноћи до петала* – ЕР: бр. 23) посећују своје вољене, а с јутром одлазе.<sup>316</sup> Међутим, ефекат изневереног очекивања састоји се управо у ремећењу уобичајеног тока радњи – девојку отимају крај воде (СНП VI: бр. 53; СНПр III: бр. 55), дугогодишњи слуга/сужањ бежи с пленом и(ли) одводи жену господара/тамничара (ЕР: бр. 50; СНП III: бр. 21, СНПр III: бр. 67). Томе се прикључују и неки типично епски обрти, попут избављања сужња из тамнице (Богишић: бр. 54; СНПр III: бр. 42, 43, 44, 60),<sup>317</sup> двобоја (Пантић 2002: 256; СНП VI: бр. 19; СНПр III: бр. 61), односно освете или отмице оваца у *пјесмама јуначким новијих времена о војевању Црногораца* (СНП VIII: бр. 53; СНПр IV: бр. 5, 10, 22, 36, 39).

Одлуке важне за судбину заједнице доносе се, у складу са неписаном нормом, управо изјутра:

*Л'јено в'јеће вјећаху од јутра до права по дна,  
Племићи јунаци;  
И у в'јећу учинише Јакоба Марушковића,  
Јакоба су справили у цара за поклисара* (Богишић: бр. 80).

<sup>314</sup> Овај мотив појављује се уколико је реч о недељном/празничном јутру – в. СНП II: бр. 30, 34; СНП IX: бр. 21; СНПр II: бр. 28; СНПр IV: бр. 41. Исти обредни смисао (уколико не постоји могућност одласка у цркву) носи и јутарња молитва јунака – в. СНП VIII: бр. 40, с обзиром на то да се „не може свака епска ситуација повезати с простором цркве или манастира“ (Самарџија 2007: 45). Одступање од ове норме, односно њено непоштовање мотивисаће неуспех у предстојећој бици – в. СНП VIII: бр. 41.

<sup>315</sup> Нпр. за снове који се сањају пред зору (уп. СНП IV: бр. 56; СНП IX: бр. 5) верује се да ће се обавезно обистинити – в. СМ 2001, s. v. сан. Облак који у освит зоре заклања Сењане такође наговештава несрећу (в. СНП VI: бр. 67).

<sup>316</sup> Сваки покушај насилног раскидања ове везе завршава се фатално по јунака – в. ЕР: бр. 23; СНП VI: бр. 4.

<sup>317</sup> И овај мотив, уз извођење на светлост дана, могао би имати митско-ритуални смисао – в. Карановић 2003.

Тада се сазива диван (СНП VII: бр. 57), али се и буна диже (СНП IX: бр. 26).

И док мотиви новелистичког карактера (еротско, интимни тренуци у епској биографији јунака) остају везани за ноћ, с освитом јутра – напуштањем постеље и одласком (СНП II: бр. 44; СНП III: бр. 2; СНП VII: бр. 1; СНПр II: бр. 60, 76, 83; СНПр III: бр. 25), јунакову епску биографију испуњавају дужности везане за колектив.

Стога, јутром отпочета активност у епским песмама сигнализира значај догађаја који следе, а њихове размере открива зора наредног јутра (в. Богишић: бр. 72; СНП IX: бр. 6, 31), док чудо у балади/мотивској песми осване с новим јутром, откривајући невиност неправедно страдалих (СНПр II: бр. 19; СНПр II: бр. 16, 19), односно истину о крвном сродству (ЕР: бр. 141). Јутарње сунце открива мртво тело Марка Краљевића, потврђујући тиме неумољивост судбине, које се чак ни највећи јунак не може спасити (СНПр II: бр. 62).

### 3.3.1.2. *Подне*

Позиција подневног сунца (зенит)<sup>318</sup> представља врхунац његове снаге, а у митолошком кодирању, отвара комуникациони канал ка *горњим* сферама посредством осе света. *Подне* (ручано доба) означава доба дана када следи привремени прекид свакодневних активности – предах, планде (в. Bratić 1993: 26).<sup>319</sup>

У епској песми тада долази до преокрета: пада судбоносна одлука (Богишић: бр. 80), односно мења се дотадашњи однос противничких снага (Богишић: бр. 113, 115). Искристалисале су се три типске ситуације које се одвијају око поднева: долазак сватова (СНП VI: бр. 41, 75; СНП VII: бр. 11; СНПр III: бр. 38, 62),<sup>320</sup> кулминативна тачка двобоја (ЕР: бр. 71; СНП II: бр. 44, 67; СНП VI: бр. 58; СНП

<sup>318</sup> У словенској претхришћанској традицији подневно сунце је нарочито поштовано, као што сведоче речи средњовековног беседника: *Огњица доноси принос, суши и омогућава сазревање. Ради тога, грешници поштују подне и клањају ми се, подневу се моле* (СМ 2001, s. v. **сунце**). Није нарочито тешко уочити да се иза поднева крије једна од хипостаза словенског бога сунца.

<sup>319</sup> Можда би се и овоме прекиду послова у колективу могао (осим прагматичне димензије склањања са најјачег сунчевог сјаја) наћи праобразак у веровању да у подне сунце „успорава свој ход и одмара се“ (Исто).

<sup>320</sup> Коначно, и само ступање у брак подразумева досезање зенита животног циклуса појединца, потврду његове зрелости. Но, та зрелост ће бити потврђена тек после обреда прелаза – уколико учесници прођу опасности кризне тачке: (подневног) путовања кроз гору.



VII: бр. 2, 28; СНПр II: бр. 39, 49, 54, 55) и врхунац (односно преломни тренутак) боја (СНП VI: бр. 13; СНП VII: бр. 19, 57; СНП VIII: бр. 41, 62, 67, 68; СНП IX: бр. 14; СНПр III: бр. 24). Као што се може приметити из временског ситуирања датих догађаја, кулминација у наративном току преклапа се с врхунцем дана – подневом: после доласка сватова следи напад на њих, јунак учесник двобоја у подне досеже врхунац психичке и физичке издржљивости, а у песмама хроничарског модела тада се одређује исход битке.

Ово повезивање централне тачке дана и врхунца сижеа песме довело је до формирања медијалних формула, од којих је свакако најкарактеристичнија централна сцена двобоја: *Носише се [Ђерају се] љетни дан до подне* (в. ЕР: бр. 71; СНП II: бр. 44, 67; СНП VI: бр. 58; СНП VII: бр. 2, 28; СНПр II: бр. 39, 54, 55).<sup>321</sup> То је преломни тренутак мегдана, после којег јунак или његов противник призивају интервенцију „са стране“ (жене, виле или побратима), користе превару да би победили, или чине својеврсни искорак из епског кодекса понашања. Зато је сама ова формула постала „економично и високо функционално средство за одређивање врсте промене коју нови сегмент уноси у дотад испуњену нарацију“ (Детелић 1996: 13). Притом, начин на који јунак вара противника (*погледај де на сунце жарко, / како ј' сунце у крви огрезло* – ЕР: бр. 71), нагонећи га да погледа у сунце,<sup>322</sup> поред очитог скретања пажње, могло би бити и траг какве заборављене митологеме.<sup>323</sup>

Осим претходних ситуација, до поднева траје лов (СНП II: бр. 15; СНПр III: бр. 67), пијење вина (СНПр III: бр. 41) или лепо време, а од подне почиње мраз, ледена киша или мећава (ЕР: бр. 122; СНП III: бр. 59; СНП VII: бр. 23), непријатељ окупља чету/ војску (СНП III: бр. 47; СНП IV: бр. 31; СНП VIII: бр. 46, 66), чета/ војска се распоређује (СНП IX: бр. 10; СНПр IV: бр. 39), почиње или се завршава напад/ сукоб (СНП VIII: бр. 61, 67, 68; СНП IX: бр. 5; СНПр III: бр. 24; СНПр IV: бр. 8). Поред семантике преломне тачке, (подневном) сунцу придружена је и семантика виђења/сагледавања/препознавања – тада стража види противника (СНП

<sup>321</sup> Само у једној песми, као својеврсни куриозум, појављује се варијанта формуле: *Прољетни се носе дан до подне* (в. СНПр II: бр. 49).

<sup>322</sup> Уп. и СНПр II: бр. 39, 54.

<sup>323</sup> Овај приказ садржи извесне аналогије са сценом када Арђуна убија младог сунчевића коришћењем магијске стреле, која „odvoji od trupa Karninu glavu blistavu kao izlazeće sunce i ona pade na zemlju, sada više nalik na *krvavi Sunčev kolut* koji se s bregova Asta skotrljao na zemlju“ (Mahabharata 2005: 406 – истакао Д. П).

VI: бр. 63), односно младе Муслиманке препознају сењске јунаке, пошто су раскопчали доламе, због врелине подневног сунца (ЕР: бр. 113). Супротно томе, неизвесност у погледу исхода боја одржава се формулативном сликом помрачења подневног сунца од барутног дима (*Паде тама од неба до земље/ Од брзога праха и олова* – СНП VII: бр. 19),<sup>324</sup> чијим се разилажењем открива крвави расплет боја.

Подне, такође, везује неке елементе животне свакодневице, попут друге дневне молитве муслимана (СНПр II: бр. 56; СНПр III: бр. 74), ручка (СНП III: бр. 47; СНПр II: бр. 56), враћања стоке с паше (*опасно доба* – СНП VIII: бр. 41), односно одласка стоке у хлад – у *пландиште* (СНП IV: бр. 12) и сл. Тада јунак обавља и неке од оних активности које припадају тренуцима одмора<sup>325</sup> и доколице – испија вино (СНП VIII: бр. 61; СНПр III: бр. 41) разиграва коња (СНП VII: бр. 21), предаје се сну (ЕР: бр. 161) или се завршавају коњске трке за опкладу (СНПр III: бр. 75).

Како превали подне, преовладава махом негативна темпорална семантика – с одмицањем дана – после поднева, ујак смртно рани сестрића шамана, претвореног у крилату змију, не препознајући га (Богишић: бр. 19), јунака мучки убијају (СНПр IV: бр. 8),<sup>326</sup> односно јунак (Марко Краљевић) сазнаје да су му убили брата на превару (СНПр II: бр. 47).

### 3.3.1.3. Вече

Период по заласку сунца назива се смирај дана, а за њим следи *сутон* – период дневног циклуса када предмети губе своје јасне обресе и када је прелазак између дана у ноћ постепен и неосетан, услед чега је „*suton već uveliko opterećen značenjima koja ga kvalifikuju kao jedno zastrašujuće i neprijatno doba socijalnog trajanja*“ (Bratić 1993: 27). Активност људи није у потпуности замрла, а бића оностраног преплављују простор који су доскора запоседали људи. Зато је вече постало време када се „*odnosi među ljudima sužavaju [...] na najintimniji porodični krug, na grupu koja deli hleb i ognjište; socijalni kontakti redukuju se pripadnike istog*

<sup>324</sup> Уп. и СНП IX: бр. 14.

<sup>325</sup> Спавање на подне показује се кобним по јунака у даљем току сужеа.

<sup>326</sup> Овом приликом нису узете у обзир поредбене формуле које се користе за орнаментисане предмете (обично украшене драгуљем, *који сјаје у по ноћи тавне/ у по ноћи као у пол данка* – СНП VI: бр. 16), чија је соларна симболика евидентна, будући да излазе из оквира овог разматрања.

domaćinstva, dok se veze na nivou seoskog kolektiva, zajedno sa dnevnom svetlošću, polako i neminovno gase“ (Исто: 29).

Ово поларизовање компоненте ноћи, као и завршних дневних активности водило је томе да се, у песмама, вечери припоје амбивалентна значења. С једне стране, оно носи семантику ушушканости у сигурни простор дома – одвија се вечера уз чланове породице и слуге (ЕР: бр. 141; СНП II: бр. 47; СНП III: бр. 73; СНП VI: бр. 23; СНПр II: бр. 57, 68, 79),<sup>327</sup> или уз пријатеље и саборце, у дому – на бијелој кули, у крчми, *на високој лонци* или под шатором (ЕР: бр. 124; СНП VII: бр. 14, 46; СНПр III: бр. 5, 44), а с друге стране означава време издаје, неверства, које јунака угрожава изнутра, од стране најближих (в. Богишић: бр. 97; СНП II: бр. 25; СНПр III: бр. 5). Најпознатија колективна вечера, на којој се решавају питања од државног значаја, у нашој усменој традицији свакако је кнежева вечера.<sup>328</sup> Од извора који садрже елементе тзв. косовске легенде, најпотпунију верзију предања који су представљали усмену надоградњу о Боју на Косову 1389 доноси *Прича о боју косовском*.<sup>329</sup> „И то се згоди месеца Иунија день .е. видовъ дань, бише кнезу

---

<sup>327</sup> Посета после вечере сматрала се знаком кршења неписане нормe – стога вечерњи долазак (у недоба) изазива чуђење (СНП III: бр. 52; СНПр II: бр. 57; СНПр III: бр. 60).

<sup>328</sup> Соња Петровић истиче: „Вечера уочи боја, средишња драмска сцена косовске легенде, уоквирује неколике уже сижејно-мотивске компоненте. У традицији и усменој поезији, кнежева вечера се често поистовећује с прославом Лазаревог крсног имена, што је, иначе, устаљена ситуација која омогућава да се шаблонизује неко збивање. Напијање здравице такође је једна од захвалних и често коришћених типизованих ситуација. Она драматизује радњу и даље је подстиче; као својеврстан оквир за разговор, служи и за представљање учесника у радњи техником каталога. Архаичност здравице и њена веза са паганством [...] указују да је она некада била саставни део култа предака и једног од његових главних празника, крсног имена. У везивању здравице за кнежеву вечеру типска ситуација се конкретизује, али и универзализује асоцијацијама на стару паганску религију.“ (Петровић 2001: 29–30). Притом, асоцијативно повезивање с Христовом тајном вечером актуализује мотиве издаје и страдалништва.

<sup>329</sup> Без намере да се овом приликом поновно отвара комплексно питање настанка и формирања косовске легенде, предочава се сумарни увид истраживања списа о Боју на Косову Јелке Ређеп: „После боја на Косову и погибије кнеза Лазара 1389, а заправо после његовог проглашења за свеца 1390/91. године, настали су и први списи о кнезу Лазару и Косовском боју. Они представљају први тематски целовит круг текстова о овој теми. Од деведесетих година XIV века па до 1419/20. године, написано је десет, досада познатих, косовских списа, који представљају тематску целину. Писање о погинулом кнезу и српском поразу на Косову наставља се наредних година и векова у реписима, предама такозваног старијег српског летописа, као и у другим белешкама, све до XVIII века, када се поново јавља други тематски целовити круг текстова о кнезу Лазару и Косовском боју, о Милошу Обилићу и осталим јунацима српским. Овај позни косовски спис има наслов *Житије кнеза Лазара*, али је у науци познат као *Прича о боју косовском*.“ (Ређеп 1995: 17–18). Осим тога, између осталих извора, ваљало би погледати, као посебно вредне пажње, и студију Р. Михаљчића (Михаљчић ЈКЛ 1989), као и коментаре уз антологију *Косовска битка у усменој поезији* С. Петровић (Петровић 2001).

Лазару крсно име, како му би суђено на нега погинути, лета от битиа 6807. И у очи крснога имена згоди се *вече субота*, сазва кнезь Лазарь сву србску господу к себи на вечеру [...]“ (ПоБК 1989: 53 – истакао Д. П). Даље следи каталог великаша, клевета Вука Бранковића, Лазарева прекорна здравица, као и Милошево порицање, завет и бунтовни одлазак (Исто 53–59). Исте мотиве (искључујући каталог) чува и традиција дугога стиха (в. Богишић: бр. 1; Петровић 2001: бр. 4), а тенденцију свеобухватне синтезе, те стога и све ове мотиве, укључујући и кнежеву вечеру, садржи и епипиј о Косовском боју (в. СНПр II: бр. 30). Будући да суботње вече носи знак зле коби, такво темпорално ситуирање кнежеве вечере даје овим немилим догађајима обележје судбинске предестинираности.

После вечере следи време посвећено сну – песма, стога, обично прави рез између сцене вечере и наредног јутра (уп. СНПр II: бр. 79). Но, уколико неко од чланова породице остаје активан, та активност показује се деструктивном како по јунака, тако и по породицу у целости. То показују неки заплети епских песама који се одигравају током вечери. Јунакиња баладе, млада Павловица, краде заовине ножеве, убија своје дете и подмеће кривицу за злочин заови (СНП II: бр. 5; СНПр II: бр. 4). Неверни кум, у балади, опија Момира и односи га у сестрине одаје, инсценирајући прељубу (СНП II: бр. 30). Љуба уништава извор јунакове моћи (в. Богишић: бр. 97; СНП II: бр. 25).<sup>330</sup> Мајка-крвница из бајке у стиху искушава сина, не би ли јој открио слабу тачку (СНП II: бр. 8). Град се затвара пред црним Арапином, који с црним сватовима долази по невесту – султанову кћи (СНП II: бр. 66).<sup>331</sup> Слично томе, комуникација у лиминалној зони бића која припадају различитим световима показује се опасном по једно од њих – змајева љубавница испитује змаја не би ли јој открио кога се боји (СНП II: бр. 43), што потом постаје узрок његове смрти. Испијање вина с вилом води до њене срдње, те она онда забрани јунаку да пева (СНП II: бр. 38).

Међу мотивским песмама *средњијех времена* помињу се неке типске радње у вези с вечерњим сатима – повратак из лова (СНП II: бр. 15; СНПр II: бр. 64, 76),

<sup>330</sup> Уп. и песме (СНП VI: бр. 6; Милутиновић 1990: бр. 104) код којих је темпорално лоцирање догађаја изостало.

<sup>331</sup> Ова слика могла би представљати метафору одвођења у царство смрти, аналогну Хадовој отмици Прозерпине. С друге стране, има зивесних сличности и с елементима *црне*, односно *мртвачке свадбе* (в. Зечевић).

долазак с невестом/ и венчање (СНП II: бр. 82; СНПр II: бр. 53),<sup>332</sup> пристизање на уговорено место двобоја (СНП VI: бр. 59, 62), завршетак двобоја (СНП VI: бр. 33), рањавање јунака (СНПр III: бр. 62). Временски интервал такође чува неке древне мотиве попут гостинске обљубе (Богишић: бр. 8)<sup>333</sup> или канибализма (в. СНПр III: бр. 67). Насупрот томе, *пјесме новијих времена* чини се да имају хаотично дистрибуирану темпоралност – с вечери се одвијају различити тренуци боја: припреме (СНП IX: бр. 19), почетак (СНП IX: бр. 1), средина (СНП IV: бр. 10), обрт – пристизање помоћи (СНП VIII: бр. 62; СНП IX: бр. 20), крај (СНП VIII: бр. 29), епилог битке – повратак с оружјем и главама непријатеља (СНП IX: бр. 15, 30) и сл, а што би, можда, могло бити условљено сећањем на реалан ток догађаја, који се још чувао у свести колектива.

Живот под Турцима условио је прихватање неких заједничких конвенција, где је рачунање времена прилагођено следу дневних молитава муслимана, те су вечерњи часови, у песмама, одређивани по *акшаму* – четвртој по реду дневној молитви која следи по заласку сунца (в. СНП III: бр. 5, 22, 48, 52; СНП IV: бр. 52; СНП VI: бр. 62; СНП VII: бр. 12, 14, 30, 44; СНП IX: бр. 15, СНПр III: бр. 60, 67), при чему се православно *вечерње* сразмерно ретко појављује (уп. СНП II: бр. 30; СНПр II: бр. 88). Живот и веровања народа такође су оставила трага и у епској песми – жена бана Задранина шаље робинју са задатком буђења деце да јој *сунце ћецу не залази* (СНП II: бр. 57). Уверење „да не ваља спавати кад сунце залази“,<sup>334</sup> повезано је, највероватније, с представама о „јаким“ и „слабом“ сунцу, односно његовој узлазној и силазној фази, која се одражава и на плану људске среће и напретка.

Без обзира на то ком моделу или жанру песма припада, средства поетске стилизације темпоралној компоненти могу придружити снажну митско-симболичку семантику. Примера ради, *Женидба Милића барјактара* завршава композиционим паралелизмом – сликом залазећег сунца (симболички, доводи се у везу с преминулим сином), а коју смењује појава излазећег сунца (младе невесте):

*Када буде на заходу сунце*

<sup>332</sup> Овај тип песама почиње формулом: *Синоћ мајка оженила* + име јунака (в. Детелић 1996: 147).

<sup>333</sup> О томе више у: Ређеп 1992.

<sup>334</sup> Вукова напомена уз песму.

*Тад' излази Милићева мајка,  
Па говори, а за сунцем гледа:  
Благо мене и до Бога мога!  
Благо мене, ето сина мога!  
Ено г' мајци ће из лова иде,  
Носи мајци лова свакојака!“  
Не би сина, ни од сина гласа.  
Када буде на исходу сунце,  
Изилази Милићева мајка,  
Сунце гледа паке проговара:  
Благо мене, ето ми снашице!  
Иде с воде, носи воде ладне,  
Хоће мене стару зам'јенити!“*

(СНП III: бр. 78).

На први поглед, изгледа као да је халуцинација производ помрачене свести мајке након трагедије. Међутим, и ова инвентивна алегоријска слика кодирана је контекстом традиције – Сунце као метафора покојника среће се у црногорским тужбалицама (в. ЖОНС 1957: 163, 186, 194 и др). Уосталом, сватовска симболика невесте носи атрибуте напретка, плодности и благостања, оличених излазећим сунцем (уп. СНП I: бр. 24, 25,<sup>335</sup> 26, 63, 73, 77, 79 и др), упоређено са снахом која пристиже с воде.<sup>336</sup> Митологема о путовању бога Сунца кроз подземље остварује вишеструке аналогije с иницијацијским сижеом смрти–васкрснућа, али и с аграрним ритуалима који тематизују смрт бога сунца и вегетације и његово васкрсење.

Друга слика сунчевог заласка с описом повлачења људи и доласка нечистих птица – стрвинара (типских птица медијатора) у *пјесми јуначкој новијих времена* о

---

<sup>335</sup> Невеста која у косама или у недрима носи сунце, а у рукавима месечину представља метафору благослова који ће, њеним доласком, *огрејати* нови (младожењин) дом.

<sup>336</sup> „Необично дејство преовлађујућег просторног кодирања не може се у пуној мери сагледати све док се парови опозиција не разломе у напоредне врсте, а тада се добијају два супротна низа: *запад – кућа – мушко – култно чисто* и *исток – шума – женско – култно нечисто*. Прво што примећујемо јесте неочекиван распоред западне и источне стране: такав каквим је овде приказан, он се – са становишта традицијске културе мора сматрати погрешним. Песма, међутим, одредницу секундарнога значаја (какав простор мора бити у поређењу са чвршћом и надређеном нормом обредног понашања) преводи у прворазредни код, очигледно да би на њему градила неке друкчије, много сложеније односе. Зато се у њој на вези запад-мушко и исток-женско управо инсистира, не само ближе средини (код сахране заручника) већ и на крају – дакле на поентираном и стога јаком месту, кроз обраћање Милићеве мајке западном и источном сунцу као сину и снаји.“ (Детелић 1996: 100). Не мање значајна је и семантика темпоралне опозиције *вечери – јутра*, у којој је темпорална димензија ове две паралелне слике (посебно време тужења Милићеве мајке) битно као својеврстан херменеутички кључ.

боју у Дуги из 1862. евоцира архетипску слику планине смрти – боравишта предака:

*Па кад било о заходу сунца,  
И кад раја шићар заузела,  
Повуче се гором и планином.  
Раја пође, јато птица дође,  
Гладне тице пале по љешина,  
Натише се крви од јунака,  
Наједоше мяса свакојега.  
У Дуги се тице населиле,  
Турском крви себе ужириле.* (СНП IX: бр. 28).

Код Парћана, традиција налаже да се тела не укопавају, већ да се оставе лешинарима, помоћу којих ће душе прећи на *онај* свет.<sup>337</sup> Сличну симболику носе птице стрвинари и код словенских народа (Велецкаја 1996: 35–37; СМ 2001: s. v. **гавран, орао**) – оне постају бића медијатори, који преводе душе мртвих у загробни свет.<sup>338</sup> Семантика лиминалног времена изгледа да је посебно погодовала овом прелазу, а семантика смрти (као заласка/ одласка/ преласка: Богишић: бр. 19, 22; СНП II: бр. 66;<sup>339</sup> СНП IV: бр. 24) нераскидиво се преплела са дневним циклусом, поистовећујући живот човека с мистеријом рађања и залажења сунца.<sup>340</sup>

### 3.3.2. Лиминално доба дана

Време које нарочито погодује „мешању“ светова, односно укидању јасних граница (дневног и ноћног, људског и демонског), јесте лиминално време. То је, најчешће, тренутак од првих петлова до *свитања*, односно *вече* (сутон, сумрак) – од заласка сунца до поноћи. Ови временски одсечци представљају прелазне периоде, те стога имају статус граничног времена. Како људска активност није још отпочела, односно још није у потпуности окончана, а активност оностраних бића је

---

<sup>337</sup> Тела покојника износе се на „торањ тишине“, саздан на удаљеном, пустом месту или планинском врху, где су остављена лешинарима. Будући да је смрт резултат деловања злих сила, са којима мртво тело остаје у вези, Парћани верују да би предавање тела земљи, ватри или води пренело своју нечистоћу на ове елементе (в. Argikin 2004: 24).

<sup>338</sup> Траг хтонске симболике, као и аналогија с митологемом о Прозерпини, отетој и одвученој у Хад, назире се и у слици Туркиње ђевојке, која чека Црног Арапина пред ноћ, да дође и да је поведе у смрт – в. СНП II: бр. 66.

<sup>339</sup> Одумирање свих дневних активности и затварање читавог града пре доласка вечери песма рационализује страхом који изазива Црни Арапин.

<sup>340</sup> С доласком вечери тужи и мајка Стојана Јанковића за сином и снахом (СНП III: бр. 25).

још актуелна, може доћи до нежељених сусрета и зато су ови периоди дана у традиционалној култури праћени низом табуа (в. Vrtić 1993: 27–29).<sup>341</sup>

Тренутак пред освит зоре јунацима открива резултат претходних ноћних активности: *И јошт не бјеше дан зора бјело лице отворила, / Када ми ти клети Турци околише бјеле мире од Будима* (Богишић: бр. 28),<sup>342</sup> или предупређује изненадни напад непријатеља, организован под велом мрака (Богишић: бр. 69). Будући да је време пред свитање гранично – још увек се осећа дејство ноћи, а полако се покреће и активност у социјуму – сусрет у овој танкој зони додиром могућ је, и, по правилу, не изостаје – вила гласник<sup>343</sup> доноси вести, чиме покреће радњу (в. СНП VIII: бр. 25, 39, 42 и др).<sup>344</sup> Стога, „када је реч о *формули свитања*“, Сувајдић закључује да ће она „по аутоматизму традиције у сиже призвати одређени митолошки садржај“ (Сувајдић 2010b: 55).

Штавише, ово време показало се као погодно за означавање момента када почиње догађај који мотивише развој сижеа песме, те се овај поступак фиксирања лиминалног времена као времена почетка радње усталио на нивоу посебне уводне формуле: *Још ни зоре ни бијела дан(к)а* и њених варијаната (в. ЕР: бр. 81, 88, 89, 90, 91, 133; СНП II: бр. 95; СНП III: бр. 10, 21, 39, 47; СНП IV: бр. 16, 34, 38, 43, 46; СНП VI: бр. 50, 53, 82; СНП VIII: бр. 9, 25, 30, 32, 39, 42, 69; СНП IX: бр. 25; СНПр II: бр. 62; СНПр III: бр. 7, 46, 63; Милутиновић 1990: бр. 111, 134).<sup>345</sup> Црнојевић Иво и његов сестрић, Јован капетан, сусрећу се *прије данка и јаснога сунца* (СНП II: бр. 89) на бедемима града. Сестрић казује ујаку свој злослутни сан и покушава да га одговори од покретања читаве земље у сватове. Но, ујак остаје упоран у свом науму, а дејство сна покушава да преусмери на сестрића (*Бог годио и Бог догодио/ на теби се таки санак збио*). Сањан у невреме и казан у недоба, на лиминалном простору (*граду на бедене*), сан се остварује.

<sup>341</sup> Уз то, временска лиминалност најчешће се преплиће с просторном лиминалношћу, означавајући зону у којој је отворен комуникацијски канал са оностраним.

<sup>342</sup> Постојаност ове епске формуле – од бугарштица до песама хроничарског модела – указује на то да је реч о врло старом поетском реkvизиту.

<sup>343</sup> Сличну функцију може добити и формула приспећа књиге – уп. СНП VIII: бр. 30, или се на ову формулу може надовезивати долазак гавранова гласноша – в. СНП IX: бр. 25.

<sup>344</sup> О формули кликовања виле било је више речи у поглављу III 2.3.2. В. и Геземан 2002: 128–137; Детелић 1996: 141–142.

<sup>345</sup> В. Детелић 1996: 128; За потпун попис песама с овом формулом, као и њених варијаната 146–147.



Значење преломног тренутка, који (пред)одређује потоње догађаје, везало је за себе неке древне представе фаталистичке провенијенције:

*Кад се д'јели срећа од несреће,  
Тавна ноћца од бијела дана,  
Удбињска се отворише врата [...]* (СНП III: бр. 38).

Гранични, „нечисти“ карактер овог периода дана дао је песмама које почињу овом формулом негативни предзнак – „ovo određenje (suviše rano, prerano, mimo reda), poentirano je sumnjivim motivima i nekad nepovoljnim a uvek dramatičnim razvojem događaja koji ročinju na neprimeren način“ (Detelić–Ilić 2006: 48).

Искључиво негативну детерминацију добило је лиминално време сутона – тренутак смене сунца и месеца на хоризонту у бугарштици о Мајци Маргарити (в. Пантић 2002: 66). Будући да се овај лиминални хронотоп<sup>346</sup> отвара ка ноћи (која тек почиње) и њеној претежно негативној семантици, вести које мајци објављује биће ноћи нису и не могу бити повољне. Сукоб војски у сутон, који вила посматра при светлости залазећег сунца, сходно њеном извештају, представљен је као слика погибије турске војске (СНП VIII: бр. 39). Лиминална зона кодира се као опасни прелаз ка новом статусу и води у смрт (царство таме), док приповедне песме укључују и могућност васкрсења и повратка, односно метаморфозе јунака у елементе биљног света.

### 3.3.3. Ноћ као време активности

Ноћ обухвата део дана када, у кругу традиционалних представа, престаје свака активност људи, а уколико ипак постоји, најчешће је обележена као табуисана (магијска, демонска, пророчка и т. сл.) или негативна (преварна, подмукла, штетна и сл.). Како хронотоп ноћи није социјализован људским деловањем, дејство бића *онога* света ноћу достиже свој врхунац. Неке ноћи нарочито су сматране опасним, попут ускршње, ивањске, ноћи током некрштених дана и других (в. СМ 2001, s. v. **ноћ**), док су у песмама кобне по јунака ноћи са суботе на недељу. У народу, као посебно опасно и злогласно време, сматрано је *глуво доба* ноћи – време од поноћи до првих петлова (Исто). С обзиром на то, током одређених ноћи подузимала су се посебна бдења, не би ли се тиме

<sup>346</sup> О томе је више писано у погл. III 2.4.

предупредило штетно дејство ноћи (Исто), али и низ магијских радњи или активности за које се веровало да човеку могу обезбедити здравље, љубав, новац...

Иако је ноћ (уз јутро) најпопуларније епско доба дана,<sup>347</sup> сразмерно је мало епских песама у којима се појављују ноћне магијске радње. На пример, јунаку је кошуљу, која постаје предмет конфликта, љуба сашила током ноћи *од вечера до свијета* (Богишић: бр. 55), када је забрањено предење и ткање, осим уколико није реч о предметима посебне намене, нпр. кошуљи апотропајону.<sup>348</sup> Тако је и ноћно орање (СНП II: бр. 3), на први поглед, поступак који изазива чуђење и призива санкционисање *одозго*. Оно је, ипак, мотивисано – као рад потребан да би се издржавали хендикепирани, а заправо је кодирано као ритуална радња (в. Валенцова 2000: 29–38; Бандић 1991: 111). Будући да се, сходно традицији, ноћу отвара комуникациони канал ка сферама оностраног, зов виле *прије зоре и бијела дана* (уп. ЕР: бр. 90, 91; СНП IV: бр. 38, 43, 46 и др) постао је један од устаљених начина сазнавања истине о исходима далеких догађаја, судбинама јунака или блиској будућности.<sup>349</sup> Други начин, међу поступцима поетске стилизације, који се користи као типско средство објављивања истине о будућности, формулативног карактера, јесте *пророчки сан*. Својом богатом и разгранатом симболиком (за коју, ипак, постоји могућност правог читања/ тумачења) пророчки сан ликовима открива предстојеће обрте (в. Богишић: бр. 1, 28, 66, 69, 70, 97, 115, 117, 118; ЕР: бр. 75, 80, 109, 116, 131, 134, 163, 166; СНП II: бр. 10, 25, 66, 89; СНП III: бр. 68; СНП IV: бр. 56; СНП VII: бр. 39; СНП IX: бр. 5, 6, 22, 27; СНПр II: бр. 69, 71; СНПр III: бр. 17, 32, 33, 55, 68, 74; СНПр IV: бр. 32).<sup>350</sup>

У кругу архаичних представа отелотворује се страх традиционалног човека од опасности прве брачне ноћи, током које невеста убија младожењу (СНП II: бр. 82; СНП VIII: бр. 3, 4), или то покушава (СНП VI: бр. 47). И док се нежељени брак приказује као наметање везе с туђином, превођење буле на српску страну обично завршава покрштавањем и венчањем, или се непопустљива була кажњава смрћу

---

<sup>347</sup> Уп. Табелу 2 у Додатку.

<sup>348</sup> Познато је да је за време избијања куге у Јагодини 1837. кнез Милош затражио од девет баба да голе изаткају кошуљу за једну ноћ, кроз коју су се потом провукли он, његова породица, као и војници оближње касарне (в. Бандић 1991: 178), а за коју се веровало да штити од чуме (тј. куге).

<sup>349</sup> О томе је већ било речи на претходним странама.

<sup>350</sup> О пророчким сновима, њиховим манифестацијама и значењу биће више речи у поглављу III. 8.

зато што покушава да усмрти јунака (СНП VI: бр. 47). Песме овај акт агресије жене рационализују као отпор присилном односу или браку, а у ствари он се заснива на древној супротстављености мушког и женског начела,<sup>351</sup> која кулминира управо прве брачне ноћи.<sup>352</sup>

Ноћну интиму с људима могу делити и виле, које узимају антропоморфни лик, проводећи време са својим изабраницима *од поноћи до петала* (ЕР: бр. 23), односно *до зорице и бијела дана* (СНП VI: бр. 4). Једнострано раскидање ове везе – женидбом јунака, или уништавањем крила и окриља, које јунаку омогућавају да се преобрати у сокола (односно змаја), доводи до трагичног епилога (освете вила и уморства јунака), карактеристичног за баладе. Уколико се змај јави унутар делокруга противника, убиство змаја, усред његове ноћне посете, хероизује се (СНП II: бр. 43), чему је унеколико слично убиство Арапина, које се, такође, одвија ноћу (СНП II: бр. 97; СНП VII: бр. 44). Притом, и убица змаја/Арапина, самом својом природом, онеобичен је и, једним делом, испољава демонске црте (в. Лома 1998; Пешикан-Љуштановић 2002: 162–174; Перић 2008b: 221–236).

Древан је по својој старини и мотив ноћног јахача.<sup>353</sup> Иако на први поглед изгледа као својеврсна инверзија (о)позиција уобичајено/ неубичајено, заснива се у ствари на представи о ноћним активностима подземног божанства (Тројана/Велеса/Водана/Дабога/Трачког коњаника) на овоме свету (в. Чајкановић 3 1994: 169–193).<sup>354</sup> Праизвор ове слике вероватно би требало тражити у фрагментима мита, али „слика ноћног коњаника, међутим, доста је бледа“ и, по свој прилици, представља познију супституцију, старијег, териоморфног бога, будући да се „то коњско божанство или демон јавља у свом *секундарном*, људском облику, као *човек на коњу*, а готово никад у свом ранијем, животињском“ (Исто:

<sup>351</sup> У том светлу би вероватно требало схватити немотивисано, но категоричко одбијање невесте да се упусти у сексуални однос са супругом током прве брачне ноћи (после свођења у брачну постељу), све док јој не донесе деверову главу (СНП II: бр. 10).

<sup>352</sup> Ова опасност, без обзира на то да ли је изражена симболичком провере снаге, кастрације или усмрћивања (в. Prop 1990: 494–497) има сексуалну позадину: „Ženina se vlast i historijski zasniva na seksualnom počelu. Ona je zbog te seksualnosti snažna i opasna [...] Strah od prve bračne noći je strah od još uvek neslomljene vlasti car-djevojke. Te vlasti ona biva lišena, lišena silom inicijacije koju prolazi samo muškarac“ (Prop 1990: 500).

<sup>353</sup> Више о ноћном путовању Змај-Огњеног Вука у: Перић 2003: 7–30.

<sup>354</sup> Тројанове ноћне посете некаквој жени у Срему, према предању, истичу заправо његову функцију обезбеђивања плодности – в. Рјечник 1966: s. v. **Тројан**.

171 – истакао В. Ч). Представа коњаника који ноћу јаше,<sup>355</sup> од божанства, преко култа предака и култа хероја, пренесена је до епике – у поноћ њишти Дамјанов зеленко, навикнут *до поноћи ситну зоб зобати*/<sup>356</sup> *од поноћи на друм путовати* (СНП II: бр. 48).<sup>357</sup> Поред њега, ноћу јашу Марко Краљевић (ЕР: бр. 124, 140; СНП II: бр. 66; СНП VI: бр. 18) и Змај Огњени Вук (Богишић: бр. 15; ЕР: бр. 59; СНП II: бр. 43;<sup>358</sup> СНП VI: бр. 6; СНПр II: бр. 56; Милутиновић 1990: бр. 152). Дакако, не искључује се овим ни интерпретација која би јахање ноћу објашњавала хитношћу акције, при чему би се „и 'рационализација' приче о ноћном путовању, највероватније, ослањала о старије митско значење“ (Перић 2008b: 143).

Ако јунак нема неке изразите митолошке црте, попут претходно помињаних, ноћна активност није честа у *пјесмама јуначким најстаријим*. По правилу, активне ноћу су жене: мати крвница (СНП VI: бр. 2), чедоморка (СНП II: бр. 5; СНПр II: бр. 4), неверна љуба, која јунаку уништава јуначке атрибуте пред двобој (Богишић: бр. 97; СНП II: бр. 25; СНП VI: бр. 6; Милутиновић 1990: 147). Овим јунакињама придружује се мати из стихованих бајки, која, нехотице, усмрти сина, покушавајући да јунака змију/ змаја (варијантно – сокола) спасе проклетства диморфности. Међутим, спаљивањем змијске кошуље (или крила и окриља), мајка га убија (в. СНП II: бр. 12, 13; СНП VI: бр. 4). Чак и да, вођена осветом, чини морално исправан поступак са становишта колектива, жена која ноћу дела задржава ауру демонског бића – вештице:

*Нит' зорице, нит' бијела данка,  
Уранила Иванова мајка,  
Па она ложи огањ ватру живу,  
Па испече царевога сина,  
Кано чобан јагње о Ђурђеву данку,  
Па га зави у б'јеле папире,  
И одозго пише на папиру,*

<sup>355</sup> Будући да је ова иконографска представа нађена на неким трачким надгробним рељефима, у науци је добила популарни назив Трачки коњаник.

<sup>356</sup> Давање коњима зоби током ноћи сачувано је и у усменој прозној традицији о Тројану – српском аломорфу трачког коњаника: „кад би дошао онамо (у Сријем), онда би натакли коњима зоб, па кад би коњи позобали зоб, и пијетли запјевали, онда би пошао натраг, и до сунца би дошао у свој град“ (Рјечник 1966: s. v. **Тројан**). У јуначкој песми, ноћу дају зоб коњу Марка Краљевића (СНПр II: бр. 57), односно Кајице Радоње (СНПр II: бр. 75, 76).

<sup>357</sup> Често се среће и представа покојника као Трачког коњаника (ноћног јахача са звезданим небом у позадини) – в. Чајкановић 3 1994: 192.

<sup>358</sup> Песма је експлицитна у погледу ноћног путовања: *ноћом оде ка Крушевцу граду* (СНП II: бр. 43).

*Па га шиље турским' цар' Мурату:  
„Ево, царе, твог јединог сина  
У размену Ивановој глави!“* (СНПр III: бр. 31).

Цареву заручницу изводе *по мраку* (СНП II: бр. 29), а побуде таквог поступка открива последњи задатак међу препрекама јуначке женидбе. Неверна браћа нечасно поступају и током ноћи супругама разоткривају договор о узиђивању ручконоше (в. СНП II: бр. 26; СНПр II: бр. 15). За то време, ликови носиоци делокруга жртве, не слутећи зло које им се спрема, спавају (СНП II: бр. 26; СНП VI: бр. 2; СНПр II: бр. 15 и др).

У песмама о јунацима *средњијех времена* ово замењивање времена активности и одмора више поприма реалистичку стилизацију – мотивисано је неопходношћу брзог (в. СНП VI: бр. 75) или тајног деловања,<sup>359</sup> условљено природом подузетих преварних радњи које се одвијају под заштитом ноћи: *освета* (Богишић: бр. 71, 72), *постављање заседе* (Богишић: бр. 59, 60, 69; ЕР: бр. 74), *подизања чете* (СНП III: бр. 21, 23, 47; СНП VI: бр. 49, 53; СНПр III: бр. 19, 63), *изненадних напада и похара* (Богишић: бр. 63, 64, 77; СНП III: бр. 22, 58; СНП VI: бр. 82; СНП VII: бр. 38), *отмице девојака* (СНП VI: бр. 66, СНП VII: бр. 6, 21; СНПр III: бр. 21) *ослобађања јунака из тамнице* (најчешће, копањем лагума) под заштитом ноћи (Богишић: бр. 108; ЕР: бр. 72; СНПр III: бр. 8, 41, 42, 80), *неочекиваног пристизања откупа* (СНП III: бр. 48; СНП VI: бр. 77) и сл.

Притом, замењивање дневних и ноћних активности у двадесетчетворочасовном периоду утемељено је на самом концепту хајдучије (блиске у неким аспектима разбојништву и лоповлуку). Тако се констатује: *хајдучка га ноћца прихватила* (СНПр III: бр. 64),<sup>360</sup> док израз *даниште* најпластичније изражава инверзију дневног и ноћног времена.<sup>361</sup> За тематске

<sup>359</sup> Ћуприлић везир ноћу пристиже подно опкољеног града и подиже султанов чадор, уз ширење фаме како ће султан казнити све војнике уколико не заузму град, како би турску војску нагнао на одлучујући напад (Богишић: бр. 113).

<sup>360</sup> Милош, хајдук чобанин који ноћу напаса овце (СНП VII: бр. 29), као што је претходно показано, поседује врло архаичне црте, а сврставање ове песме у *пјесме јуначке средњијех времена* чини се произвољним.

<sup>361</sup> Ову врсту замене дневне и ноћне активности, с једне стране, одражава и само кретање чете:

*Ту га мркла ноћца оставила,  
А бијел га данак приватио,  
Ту је чета пала на даниште  
[...]*

кругове песама о хајдуцима, осим тога, везале су се новелистичке теме о љубавним згодама и авантурама хајдука са женама противника. Дневна активност и пристојност уступају место интимном, еротском,<sup>362</sup> подавању страсти (СНП III: бр. 2, 19, 81; СНП VII: бр. 1; СНПр III: бр. 49, 50),<sup>363</sup> а упуштање у прељубу делује изазовније од чувања чедности и части (СНП VI: бр. 65).<sup>364</sup> Хијерархијски нижим актантима – противнику, члану дружине који не одолева искушењу – намењена је нејуначка улога кукавице која ноћу спасава главу бегом (СНП III: бр. 26; СНПр III: бр. 56), мада је бекство када су минимални изгледи на успех (ЕР: бр. 111, 161; СНП VI: бр. 48).

За разлику од тога, ноћне акције у *пјесмама јуначким новијих времена* приказују се као део војне тактике, засноване на ефекту изненађења,<sup>365</sup> опкољавања, препада и брзих маневара војске под плаштом ноћи (СНП IV: бр. 8, 24, 33, 34, 57, 60; СНП VIII: бр. 17, 29, 38, 54, 58, 61, 70, 71; СНП IX: бр. 10, 16; СНПр IV: бр. 13, 27, 34, 40)<sup>366</sup> на обе стране, али и као сигурно време за кретање збега, повлачење или бег пораженог противника (СНП IV: бр. 31; СНП VIII: бр. 24; СНП IX: бр. 29). Будући да нестанак дневне светлости (видела) онемогућава даљу борбу, сукоб се током ноћи (привремено) прекида (СНП IX: бр. 4, 6, 31). Наравно, могућност уношења архаичних мотива (везаних за ноћ и ноћног коњаника) није искључена ни у песмама хроничарског модела (посебно, у елементима карактеризације јунака) – Лазар Мутап путује без проблема и током ноћи, будући да *Мутап и по мраку види,/ кано звјерка курјак у поноћи* (СНП IV: бр. 39).

---

*Ту лежала докле подне дође.*

(СНП VI: бр. 51).

С друге стране, није искључено ни уобичајено понашање – коначење током ноћи код јатака (*У ноћце тамне долазили/ У кади'не пребијеле дворе* – СНПр III: бр. 10).

<sup>362</sup> Мотивска песма о проводу јунака с противниковом невестом, до које долази лажним представљањем (заменом идентитета), иако блиска интернационалном мотиву о Амору и Психи, у нашим крајевима првенствено се везује за хајдуке, а укључује и неке историји непознате јунаке, попут Годора Јакшића (СНПр II: бр. 83).

<sup>363</sup> Од Турака, Асан ага Куна истиче се великим сексуалним апетитом (*Када акшам ноћца долазила/ Узе Куна фењер и свијећу,/ Оде Турчин у ашиковање* – СНП VI: бр. 69), због чега запоставља сопствену жену, која се, стога, окреће против њега.

<sup>364</sup> Овај тематски круг показује тенденцију померања и ка *пјесмама јуначким новијих времена* (СНПр IV: бр. 25), при чему се „мотивска песма“ приклања реалистичности у елементима простора и животне свакодневице ликова.

<sup>365</sup> Потребу да се буде непримећен изражава формула: *И поћоше нотњо без мјесеца* (СНП VIII: бр. 71).

<sup>366</sup> Интересантан је у том ком контексту прекид војног похода са свитањем – *Ту им јутро зора осванула,/ А панула војска на даниште* (СНП VIII: бр. 54).

Коначно, ваљало би истаћи и то да, без обзира о ком моделу је реч, ноћ обележава време које уводи елементе заплета – долази гласник с позивом у помоћ (ЕР: бр. 81), или уноси обрт у затечено стање ствари – током ноћи стиже појачање хришћанској војсци (СНП III: бр. 8). Коришћењем проверених средстава стилизације, повећава се флуидност „граница“ између епских модела: изненадни долазак књига, гаврана гласоноше или гласника током ноћи среће се како у мотивским песмама (в. ЕР: бр. 88; СНП III: бр. 34; СНПр III: бр. 19), тако и у песмама хроникама (СНП VIII: бр. 69, 73; СНП IX: бр. 10, 22, 25).<sup>367</sup> Више векова живота нашег народа под Турцима утицало је на то да се дневно рачунање времена,<sup>368</sup> у једном делу песама оба модела, самерава следом молитава муслимана (*сабах, подне, икиндија, акшам и јаџија*), уопшти и на време пре доласка Турака, а, иако делује парадоксално, прихваћено је и у слободарској епици *новијих времена*, које задржавају категорички негативан став према исламу.<sup>369</sup> Тако је *јаџија* (пета молитва, која се обавља/ клања кад се сасвим смркне, пре спавања) постала алтернативни назив за део дана око поноћи (в. СНП II: бр. 10, 97; СНП III: бр. 58; СНП VI: бр. 66, 70, 81; СНП VII: бр. 30; СНП VIII: бр. 3; СНПр IV: бр. 25).<sup>370</sup>

Ноћ је, као што је речено, време одмора, односно престанка не само социјалне активности, већ и свеколиког живота у природи (в. Bratić 1993: 30). Будући да се и у епском песништву ноћ сагледава као „празно“ време, својеврсни прекид сижејног тока,<sup>371</sup> ноћ само маркира поједине наративне етапе –

<sup>367</sup> Идентичан смисао, такође, добија *ватра у гори* као сигнал активности непријатеља (в. СНП III: бр. 39; СНП VI: бр. 50). Са досезањем поетске самосвести у *пјесмама јуначким новијих времена* ноћна ватра у табору сабораца добија архетипске димензије наративне ситуације *par excellence* – уз ову ватру певају се „пјесме од победе“ (СНП IX: бр. 14).

<sup>368</sup> Малобројни су примери у којима се време рачуна у сатима:

*Траја ватра до мрака мрклога;  
Двија уре јесте ноћи било,  
Кад од боја војске починуше;  
Бој је траја шеснаест сахата,  
Нит' сједоше, нит' љеба једоше,  
Нит' од боја та дан починуше.* (СНП IX: бр. 14).

Будући да песма почиње тачним датирањем године (*На хиљаду и осме стотине/ И педесет и осме године*), такво рачунање времена постаје, по свему судећи, део модерног епског поступка.

<sup>369</sup> Уп. израз *некрст* којим се означавају нехришћани.

<sup>370</sup> Аналогно логици епског „памћења“ и „заборављања“, среће се и пример да хоца с џамије у поноћ објављује „Ево јесте ноћи полуноћи“ (СНП VI: бр. 18).

<sup>371</sup> Стога, ноћ се, најчешће, само помиње, као граница минулог дана и следећег: *Вино пише, ноћу преноћише,/ А кад свану и зора заб'јели [...]* (СНП VII: бр. 16).

напредовање јунака, чете, војске од једног конака до другог, од једног ноћишта до наредног (в. Богишић: бр. 69, СНП III: бр. 2; СНП IV: бр. 57; СНП VI: бр. 2, 62, 67; СНП VII: бр. 16, 33, 45; СНП VIII: бр. 44, 72; СНП IX: бр. 1, 5, 12, 29; СНПр III: бр. 10; СНПр IV: бр. 39, 45, 46, 48). Притом својеврсне „неепске“ искораке представљају, гозба, разговор (СНПр II: бр. 30) и пијанке током читаве ноћи (СНП III: бр. 87). Бдење крај мртваца (ЕР: бр. 18) у балади, односно даћа коју издају сењски јунаци за душу Комнен-барјактара, мислећи да је он мртав (СНП III: бр. 26) чине саставни део животне свакодневице народа.

Како је епском духу и самом поимању јунаштва примеренији отворени сукоб (осим када је реч о великој несразмери снага), певачи настоје да сваки сукоб прикажу као јуначки акт, изведен „за видела“, тј. током дана, а у складу с одређеним правилима херојске етике, било да је реч о приказивању сукоба из прошлости (ретроспекцијом), оних испеваних у (наративном) презенту, или су приказани догађаји који ће се, силом неминовности судбине, убрзо реализовати, а објављује их виша сила или пророчки сан.

#### *4. Представљање прошлости, садашњости и будућности*

У поетички усмереним проучавањима књижевности, епика је, начелно, одређена као приповедање о прошлости (док лирици припада садашњост, а драми – будућност). Штајгер, на пример, тврди да је у епском песништву „*vremenska distanca [...] uvek naglašena između subjekta koji govori i objekta o kojem se govori*“, при чему „*subjekt stoji na 'čvrstoj' tački: on uvek govori o vremenima prošlim*“ (Нав. према – Milosavljević 1985: 352). Но, то није неомеђена прошлост као тоталитет протеклог времена – „епски наратив заокружује тај континуирани ток времена у причу која има свој почетак и свој крај и у коју је стало све што је било вриједно причања“ (Лешић 2010: 361). Будући да се „у епском наративу време затвара у фабуларни круг“ (Исто), то заокружено време наратије позиционира се у односу на вансижејно (односно историјско) време – „као да се епски пјевач на тај начин супротставља непрекидном и незауостављивом току историјског времена: он од њега отима догађаје вриједне памћења и даје им значај тиме што их уцјеловљује у



јединствену причу“ (Исто). Истовремено, он може да се креће у оквирима тог времена, у свим правцима, по сопственом нахођењу – да убрзава или успорава дати наратив, да се, ретроспективно, враћа на (старију) прошлост, или да наговештава или објављује исход догађаја који се тек наслућују у будућности.

Комуникација певача с прошлошћу одвија се на ударним местима текста – на почетку, или при завршетку песме,<sup>372</sup> о чему је већ било речи. Ови спољашњи коментари (в. Самарџија 2000) успостављају везу између ситуације извођења с епском прошлошћу, граничећи их на тај начин што песма „издваја догађај из историјског времена и затвара га у причу, али с том причом она дозива у сјећање читав онај епски свијет који, као колективно сјећање, живи у свијести чланова колектива.“ (Лешић 2010: 362). Дакако, тај догађај и историјско време, како истиче Бошко Сувајџић, ухваћени у мрежу песме, више се не могу поистоветити са стварним догађајем, већ постају литерарни модел стварних временско-просторних координата и историје – „У мимези стварности певачи (ре)креирају одређени модел света који се поистовећује или бар наслања на представе о одређеном етнокултурном ареалу, локалној регији или културолошкој зони“ (Сувајџић 2010b: 11). Паралелизам временских равни (прошлост | садашњост) јасно разграничава интендирано време (прошлост) од тренутка извођења песме:

*То је било кад се и чинило* (прошлост)  
*Тек велимо да се веселимо!* (садашњост) (СНП IV: бр. 6).

Сличан временски трансфер присутан је и у религиозно-моралистичкој песми *Свеци благо дијеле* (СНП II: бр. 1) где се од (митског) времена прворадње – времена (наноно) устоличеног света, певач враћа на сопствену временску перспективу – (профано) време извођења.

Сугестија „праве“ прошлости постиже се коришћењем иницијалних темпоралних формула за датирање (в. СНП VIII: бр. 49, 60, 61, 73; СНП IX: бр. 14, 21, 22, 32; СНПр IV: бр. 6, 13; Милутиновић 1990: 63, 168).<sup>373</sup> Описно, прошлост може бити одређена посредством ликова учесника: *Кад Лазару одсјекоше главу* (СНП II: бр. 53), *Кад Јерина Смедерево гради* (СНП III: бр. 1), *Кад владика Петар*

<sup>372</sup> О уводним и завршним формулама, њиховом смислу и функцији у песми већ је писано у литератури (уп. Детелић 1996; Самарџија 2000; Ђорђевић 2010а), а делимично и у погл. III 1.1. овог рада.

<sup>373</sup> В. Детелић 1996: 149.

умираше (СНП IX: бр. 9), или пак посредством опеваног догађаја: *Кад се слеже у Косово војска* (СНП II: бр. 48),<sup>374</sup> *Кадно Турци Котар поробише* (СНП III: бр. 25); *Кад Сењани поробише Плавно* (ЕР: бр. 97)...

Међутим, уобичајена је „острвски“ позиционирана и затворена епска прошлост,<sup>375</sup> која може имати и сопствену прошлост (оно што је било *пре опеваног догађаја*), садашњост (време наратива, схваћено као процес који се рекапитулира чином извођења), као и будућност (оно што ће уследити у наредној наративној секвенци). Типичан пример ове последње врсте – проспективног приповедања, представља савет – упозорење јунаку, које јунак не слуша:

*Ал' бесједи Мијате ајдуче:  
„Ти не иди у Јајца пребела,  
„На теби је бегова кошуља.  
„На теби су токе Атлагића,  
„За појасом ножи Ренковића,  
„А у Јајцу дивно коло игра,  
„У том колу Ајкуна девојка,  
„Белим ће те зубом насмејати,  
„Црним ће те оком заиграти,  
„А ти си ми дете јогунасто,  
„Ватаћеш се у то коло дивно,  
„Засјаће се токе Атлагића,  
„Забелиће с' бегова кошуља,  
„Опазиће ноже Ренковића.“*

*Ал' не слуша млади Маријане,  
Већ оде у Јајца пребела.  
Ал' у Јајца дивно коло игра,  
И у колу Ајкуна девојка.  
Како дође млади Маријане,  
Белим га је зубом насмејала,  
Црним га је оком заиграла.  
Маријан је дете јогунасто,  
Увати се у то коло дивно  
Баи до оне Ајкуне девојке,  
Па се дете јесте разиграло,  
Те распетља пуца на долами,  
Забели се бегова кошуља,  
Засјаше се токе Атлагића,  
Опазише ноже Ренковића.*

(СНП VII: бр. 40).

Сам савет дат је у форми футура I, док се оглушавање о савет, променом наративне секвенце, приказује као већ реализовано (у прошлости), стилем понављања ( $\Gamma > P$ ), сходно датом типу ситуационих схема (в. Шмаус 2011: 138–144), а поновљени сегменти, дати у две временске перспективе, формирају сижејни пар (уп. Самарција 2007: 222) *упозорење (савет): оглушавање (неизвршавање савета)*.

Кретање у оквиру ове „острвски“ позициониране прошлости могуће је (као што је показано) и ка старијој прошлости, али и ка догађајима који тек предстоје, сходно конкретној епској техници за којом певач посеже, односно датом

<sup>374</sup> Дакако, овде се мисли на Косовски бој из 1389, који је, фузијом, упио у себе и фрагменте епског сећања на Косовски бој из 1448.

<sup>375</sup> Ова симплификација Лихачова и Некљудова, ипак односи искључиво на билине (в. Лихачов 1972: 273; Некљудов 1973: 152), док Бахтин и Лешић ову изолованост епске прошлости уочавају у читавом епском песништву (Bahtin 1989: 449; Лешић 2010: 362).

наративном поступку.<sup>376</sup> Уз то, не би требало превидети ни дијалектички однос који та претпостављана прошлост гради са ситуацијом извођења. Без обзира на то да ли он подразумева дужу временску дистанцу (*мотивска песма*) или краћу (*хроничарски модел* – који, уосталом условљава и другачији начин стилизације<sup>377</sup>), увек је реч о („објективном“ приказивању) прошлости.

#### 4.1. *Прошлост*

Певач и публика, и пре него што је извођење песме почело, деле једну заједничку конвенцију – оно о чему се пева обе стране прихватају (чак и ако то прихватање није безрезервно) као нешто што припада (ближој или даљој) прошлости: „То апстрактно епско вријеме, које се проширује на све епске догађаје без обзира на њихов историјски слијед појављује се у свијести пјевача и његових слушалаца као историјско вријеме: епски свијет је *њихова* историја“ (Лешић 2010: 362 – истакао З. Л.), чак и када „чињенице“ из песме долазе у колизију с историјском фактографијом.<sup>378</sup> И то, углавном, важи за хроничарске моделе, где је

---

<sup>376</sup> Бахтин такође заговара идеју о острвском положају епике: „Apsolutna prošlost kao predmet epa i neprikosnoveno predanje kao njegov jedini izvor određuju i karakter epske distance, to jest treće konstitutivne crte epa kao žanra. Epska prošlost je, kako smo govorili, zatvorena u sebe i od budućih vremena ograđena neprobojnom pregradom, a pre svega od one večno trajne sadašnjosti dece i potomaka u kojoj se nalaze pevač i slušaoci epa“ (Bahtin 1989: 449).

<sup>377</sup> Извесне разлике хроничарског модела и тзв. *мотивског* типа песме умногоме су аналогне разлици између билине и тзв. историјске песме – уп. Лихачов 1972: 273.

<sup>378</sup> Интересантан пример преламања неколико равни епске прошлости налази се у песми о подизању манастира Девич (СНП VI: бр. 29): Ђурађ Бранковића *нешто* саветује да ће се његова ћерка ослободити дугогодишње болести посредством старца Јанићија. Деспот Ђурађ одлази на Косово, проналази духовника, који у књизи староставној налази да је узетост девојке последица казне Бранковића због издајства Вука Бранковића на Косову (Иначе, Вукова издаја је била значајна заблуда школе романтичарске историографије, а изворе је имала управо у усменој епизици – уп. Сувајчић 2007: 303–307). Такође, чује и да његово покајање и исповест могу донети излечење девојци. Чим се деспот Ђурађ покајао и исповедио, девојка оздрави. Ђурађ, у знак захвалности, подиже манастир (по свој прилици, Девич је одиста задужбина Бранковића – уп. КРС 2005: 493). Као што се може видети из овог стихованог предања, најстарији временски слој прошлости чини време Вука Бранковића и мотив издаје, за коју следи проклетство болести и немоћи као казна будућих генерација Бранковића (наредни слој). На крају, спољашњим коментаром у финалној позицији, излази се из времена песме, у приповедање о чудесним исцељењима која потврђују светост оца Јанићија, као и сакралног простора манастира:

*И сад тамо иду болесници,  
Те се моле Богу и светоме,  
Болни иду, а здрави се врате;  
Вала Богу и Богородици,  
И светоме оцу Јанићију.*

(СНП VI: бр. 29).

временска граница од догађаја до песме сразмерно мала.<sup>379</sup> Међутим, у мотивским песмама, може да се појави и неповерење према одређеним опеваним догађајима. Уместо „усмене историје“, таква варијанта се више перципира као артефакт, усмерен на ефекат естетске сугестије:

*То је било, не знам је ли било,  
Већ велимо да се веселимо.* (СНП VII: бр. 1).

Притом, како Бахтин запажа, еп (коме се може придружити и епска песма) „karakterišu tri konstitutivne crte: 1) predmet epa je nacionalna epska prošlost [...]; 2) izvor epa je nacionalno predanje (a ne lično iskustvo i slobodna mašta koja na osnovu njega izrasta); 3) epski svet je odvojen od savremenosti, to jest od vremena pevača (autora i njegovih slušalaca), apsolutnom epskom distancom” (Bahtin 1989: 445). Сходно томе, Лихачов истиче: „епска прошлост је апсолутна и заокругљена. Она је затворена као круг и у њој је све готово потпуно заокругљено. Ни за какву незавршеност, нерешеност и проблематичност нема места у епском свету.“ (Лихачов 1972: 276).<sup>380</sup> Уз то, ова фиктивна епоха се, „без обзира на своју фиктивност, схвата као историјско време“ (Исто: 273). За оба увида су заједнички основни критеријуми маркирања карактеристика епске прошлости: затвореност, фикционални карактер, однос према истинитости наратива (тј. подразумевање веровања у истинитост опеваног догађаја)<sup>381</sup>.

Извесне уводне и завршне формуле, као што је показано, критеријум истинитости некад релативизују, док је фикционалност у великој мери условљена ставом колектива, који се одражава у захтевима превентивне цензуре, док је доминација претерита трајна карактеристика епског песништва. Осим тога, прошлост рег се, бива и вредносна категорија своје врсте,<sup>382</sup> која служи за

---

<sup>379</sup> Уп. следеће стихове: *Ево, браћо, није давно било, / Ево, кажу, две године дана, / И трећа је, браћо, настанула* (СНП IV: бр. 48).

<sup>380</sup> Међутим, концепт двоструко затвореног времена (в. Лихачов 1972: 275) не важи у хроничарском моделу – ту се сужејни оквир „отвара“ ка садашњости и може интегрисати у себе ликове – учеснике опеваног догађаја, који уједно, могу бити и слушаоци песме о боју, као и критичари певачевог умећа (в. о Чупићевом односу према Филипу Вишњићу у: Недић 1990: 44).

<sup>381</sup> Овај последњи критеријум условио је јављање таквих класификација усмене епике у којима се песме (поприлично проблематично) разврставане на тзв. неисторијске и историјске (в. Kleut 1990).

<sup>382</sup> „Apsolutna prošlost je specifična vrednosna (hijerarhijska) kategorija. Za epski pogled na svet, 'početak', 'prvi', 'začetnik', 'predak', 'onaj ko je ranije bio' i sl. – nisu čisto vremenske kategorije, to je vrednosno-vremenski superlativ koji se ostvaruje kako u odnosima ljudi, tako i u odnosima svih stvari i

верификовање вредности (храбрости, смелости, патриотизма, самопрегора и др.) младих нараштаја: протекло време и догађаји служе као херојски и етички образац за потомке – „живот се уређује из прошлости и старине“ (Петковић 2006: 92).<sup>383</sup> Болна носталгија за минулим временима, чини се, нигде није толико дошла до изражаја као у песми о Маргити девојци и Рајку војводи. Сећања на времена славне прошлости и јунаке, који су минули, у неповрат, не могу да помире узоре из прошлости и живот под Турцима, везан за прећутни пристанак на турску обест и осиноност. Нове околности воде ликове у резигнацију, а најпосле и смрт (СНП III: бр. 10). То *што нам стари бољи од нас бише* (СНП III: бр. 36) јунацима служи као подстрек за више труда, самопрегора и јунаштва као обавезе настављања континуитета предачке славе.<sup>384</sup> Тако и песма о *стару зману* (СНП VI: бр. 80; СНПр II: бр. 101) носи одређену етичко-васпитну (а неретко – и идеолошку) функцију. У *пјесмама новијих времена* разговор и песме о славној прошлости и величини подижу бодрост духа и дају подстрека за јуначки чин који би се дао поредити с хероизмом јунака из прошлости:<sup>385</sup>

*А највише зборе за јунаштво,  
За јунаке српске витезове,  
За Милоша и друге војводе,  
Како они славно ратоваху  
Са Душаном и царом Лазаром,  
Српском сабљом проширише царство,  
На три мора бјеху господари [...]* (СНП IX: бр. 11).

---

појава епског света: у тој прошлости је све добро, и све што је стварно добро ('prvo') само је у тој прошлости. Епска апсолутна прошлост је једини извор и почетак свега доброг и за будућа времена.“ (Bahtin 1989: 447).

<sup>383</sup> в. Богишић: бр. 63, 64.

<sup>384</sup> Излазак из епског вредносног система биће условљен новонасталим историјским околностима. У *пјесмама новијих времена о војевању Црногораца и Херцеговаца* даје се интерпретација новије српске историје. Одсуство војних акција објашњава се смрћу Карађорђа и Милоша Обреновића, што је, опет, условило прелазак на аграрни облик привређивања:

*„Од када нам неста Карађорђа,  
„И Милоша Обренбеговића,  
„Прошли смо се кавге са Турцима,  
„Давно с царом мира утврдисмо,  
„И у миру шућур починусмо,  
„Земаљскогасе рада приватили  
„Те оремо, ијемо и копамо,  
„А у миру пландујемо овце* (СНП IX: бр. 28).

<sup>385</sup> Примера ради, књаз Данило Петровић пореди се с Душаном (СНП IX: бр. 1), Змај Огњени Вук постаје симбол јуначког срца (СНП IX: бр. 32), а за Пеја Мрчајића, да није прерано настрадао, каже се да би био бољи од јунака Краљевића Марка/и сокола Реље Бошњанина (СНП IV: бр. 6).

Међутим, није све из епске прошлости искључиво светло и позитивно – белег издајника, који је предање исплело око Вука Бранковића, понеће сви који се приклоне турској страни (в. СНП IX: бр. 1, 2, 5, 11, 28). Вуково издајство најдиректније ће условити, према књигама староставним,<sup>386</sup> проклетство које се испуњава на Вуковој унуци Мари(ји) (СНП VI: бр. 29). Сличну мудрост доносе и књиге *инцијели*, које у Муратовом аманету, доносе правно-етички канон владања над покореним српским становништвом. У тумачењу небеских прилика, из инцијела се сазнаје да:

*Кад су 'наке бивале прилике  
Виш' Србије, по небу ведроме,  
Ев' одонда пет стотин' година,  
Тад је српско погинуло царство.* (СНП IV: бр. 24).

Циклично понављање ових знамења после петсто година, аналошки, најављује пропаст империје освајача, мотивишући је као казну због занемаривања савета и опомене умирућег владара.

Везивање категорије прошлости за биографско време најчешће се користи у мотивационе сврхе – тежином грехова, почињених за живота, самерава се тежина казне коју грешна душа испашта на *оном* свету (СНП II: бр. 4; СНП VI: бр. 1; СНПр II: бр. 1) у религиозно-моралистичкој стихованој легенди. Матрилинеарним повезивањем с Момчилом (као ујаком), песма објашњава Марково јунаштво (СНП II: бр. 25); *Думно д'јете младо*, гоњено тешким грехом из прошлости, извршава јуначко дело као чин искупљења (Богишић: бр. 100), а (мучко) убиство јунака, које припада вансижејном времену (прошлости) постаје узрок потоњег (опеваног догађаја) – освете – како у старијим записима (Богишић: бр. 71), тако и у *пјесмама новијих времена*.<sup>387</sup> То би се, у основи, могло објаснити тиме што „однако особое сюжетное значение имеет именно биографическое время главного героя: на него, в основном, ориентировано повествование, им связываются и отдельные эпизоды“ (Неклюдов 1973: 156). Све је подређено биографском времену главног јунака – како догађаји из националне историје и њихов одраз на судбину појединца.

<sup>386</sup> Књиге *староставне*, које уређују правила понашања (али познају и читаву будућност), такође су, сходно традицији, део наслеђа предака (Петковић 2006: 92).

<sup>387</sup> Ово важи и за противничку страну – убиство храброг Смаил-аге Ченгића резултираће потоњом одмаздом (в. СНП VIII: бр. 59, 73).

Прошлост се најчешће јавља као праузрок догађаја из „садашњости“ (односно сижеа): Змај открива да је, у детињству, увек губио од Змај Огњеног Вука, што касније условљава да управо овог змајборца ангажују за подвиг убиства змаја (СНП II: бр. 43). Поучен лошим искуством из прошлости, лик упозорава на опасност, иако га не слушају (в. СНП III: бр. 46). За старца Вујадина прошлост је све што је остало, а што може да сачува још само часном смрћу (СНП III: бр. 50). До сукоба Марка Краљевића и Ђема Брђанина долази зато што је Марко погубио Ђеменовог брата – Мусу Кесецију (СНП II: бр. 68). Слично томе, и бег Љубовић позива Баја Пивљанина на двобој зато што му је погубио брата (СНП III: бр. 70).

И концепт славе (*чувезња*) јунака заснива се на доброме гласу о јунаковим претходним мегданима, исто као што и мрље на епским биографијама припадају прошлости, попут издаје и убиства Арапке ђевојке (СНП II: бр. 64). У том контексту, тотемско порекло Милоша Обилића (*ђе ј' Милоша кобила родила*) или Рељина змајевитост из перспективе сестре Леке капетана лишени су свог митског ореола и снижавају се на нелегитимно порекло. Марково у историји посведочено вазалство Турцима за њу нема никакво оправдање. Стога, она одбија брак, напомињући да он: *не ће имат' гроба ни укопа, / ни ће с' Марку гроба опојати* (СНП II: бр. 40). Древно је уверење да онај ко познаје прошлост зна и будућност – тако је митологема о (непознатом) гробу хероја који ће се вратити<sup>388</sup> рационализована сликом недостојног погребца (карактеристичног, иначе, за злочинце или нечисте покојнике уопште).

Биографска оса времена главног лика у извесној мери конституише и биографске осе оних ликова који, једним делом или у само једној епизоди прате његов епски живот (в. Некљудов 1973: 158). Сходно потребама сижеа, ретроспективно ће бити осветљени они сегменти заједничког живота који су од значаја за наратију: неверница ће покушати да умилостиви јунака како би јој опростио издају подсећајући га на заједничке лепе тренутке из прошлости (СНП VII: бр. 28), заручница подсећа вереника на раније дати завет (Богишић: бр. 61, 62; СНП VII: бр. 19), а у новелистичким сижеима о растављању браће/ брата и сестре

---

<sup>388</sup> Уп. Рјечник 1966: s. v. **Марко Краљевић**.

евокација заједничке прошлости постаје типски поступак препознавања (в. ЕР: бр. 141; СНП VII: бр. 55).<sup>389</sup>

Укупно узев, начини којима се прошлост уводи у сиче песме веома су разнолики и варирају: то могу бити различити видови извештаја (СНП II: бр. 49, 59) – гаврана гласоноше (СНП II: бр. 45; СНП IV: бр. 30 и др), једног од три добра јунака (Богишић: бр. 46;<sup>390</sup> СНП II: бр. 50.V, 52),<sup>391</sup> монолози главних (СНП III: бр. 1; СНПр III: бр. 1) и (чешће) споредних јунака (в. СНП III: бр. 46), писма (Богишић: бр. 72; СНП II: бр. 44 и др), сећања (СНП II: бр. 67, СНП III: бр. 8), дигресије певача (СНП IV: бр. 11), историјске реминисценције (в. и СНП VIII: бр. 42, 46, 48; СНПр III: бр. 10).<sup>392</sup> Њима се објашњава каузалитет приказаних збивања, „отвара“ нова епизода, приказаном догађају дају фаталистички тонови и сл. Међутим, читава прошлост функционише као тоталитет, завршена и заокружена целина у којој је све међусобно повезано. То важи чак и за савремене догађаје и јунаке (*нјесме новијих времена*) – песме „prenose на њих vrednosno-vremensku kategoriju prošlosti, прикључују их свету predaka, роџетака и врхова и као да их још живе канонизују“ (Bahtin 1989: 447).<sup>393</sup>

#### 4.2. Садашњост

Будући да је епска песма наратив који говори о прошлости, садашњост у њој никада нема значење правог (индикативног) презента. Уколико се јави, то се дешава стога што „претерит (као основно вријеме приче) прелази у тзв. *табуларни презент*, у којем 'догађај прошлости стоји као слика пред оним који говори, а временски однос се не узима у обзир“ (К. Хамбургер – нав. према – Лешић 2010: 362–363 – истакао З. Л.). Типичан пример те врсте употребе презента представљају

<sup>389</sup> У баладичним сичеима, ово препознавање наступа касно, када је један од браће смртно рањен и када се више ништа не може променити (СНП II: бр. 16 и др).

<sup>390</sup> Ова песма одликује се двоструко уоквиреном нарацијом будући да је извештај млада Свилојевића обухваћен оквирном нарацијом девојке и месеца (в. Богишић: бр. 46).

<sup>391</sup> За разлику од њих, лажни извештај (Богишић: бр. 6; СНП II: бр. 62) фабрикује информацију о прошлости.

<sup>392</sup> Различити типови ретроспекције биће разматрани засебно, у оквиру погл. III 4.5. и, делимично, у погл. IV 2.2.

<sup>393</sup> Овом приликом неће бити речи о различитим временским облицима исказивања прошлог времена – не зато што би то било незанимљиво за овај рад, већ стога што је то, ипак, превасходно лингвистичка проблематика, која, самим тим, изискује компетентнијег читаоца.



иницијалне формуле у презенту: *Вино пију* [Новак и Радивој] (СНП III: бр. 1);<sup>394</sup> *Књигу пише* [Скадарски везире] (СНП IX: бр. 1);<sup>395</sup> *Кулу гради* [Сењанине Иво] (СНП VI: бр. 67);<sup>396</sup> *Гором језди* [Краљевићу Марко] (ЕР: бр. 176);<sup>397</sup> *Војску купи* [Кулин капетане] (СНП IV: бр. 29)...<sup>398</sup> Њима је слична словенска антитеза у презенту на почетку песме:

*Шта се бијели у гори зеленој,  
Ал' су снијези, ал' су лабудови?  
Да су снијези, већ би окопнули,  
Лабудови већ би полетјели;  
Ни су снијези, нит су лабудови,  
Него шатор аге Асан-аге;* (Пантић 2002: 218).

Овом се фигуром, како је примећено, „сабирају два временска плана“ (Самарџија 2007: 164); конкретно, у балади о Хасанагиници, то је време дугог боловања (у статичној атмосфери), после кога се догађаји, невероватном брзином, обрушавају на несретну кадуну.<sup>399</sup> Сходно томе, радња означена презентом у песми представља не више „тренутак говорења“, већ постаје почетна тачка временског низа сижеа [Тø], односно тренутак од којег почиње мерење (сижејног) времена.

Релативни карактер презент ће имати и у сижеима о женидби јунака девојком изузетне лепоте. Лепота девојке истиче се формулом поређења:

*Откако је свијет постануо  
Није љепши цвијет настануо  
Него данас на ову годину [...],*

а симултана просидба више највиђенијих просаца одвија се после објаве девојачке стасалости на удају:<sup>400</sup>

*Њу ми просе тридесет сердара  
И од мора седам џенерала,  
И проси је од Беча ћесаре,*

<sup>394</sup> Уп. и СНП III: бр. 2; СНП VIII: бр. 15. Комплетан попис песама с овом уводном формулом дат је у Детелић 1996: 134–136.

<sup>395</sup> За потпуни попис песама с овом иницијалном формулом в. Детелић 1996: 139–140.

<sup>396</sup> В. и Детелић 1996: 138.

<sup>397</sup> В. Детелић 1996: 144–145.

<sup>398</sup> В. Детелић 1996: 146. Целокупан попис уводних формула дат је у истој књизи (Детелић 1996: 127–152).

<sup>399</sup> Уп. и СНП III: бр. 51. О другим типовима словенске антитезе на месту уводне формуле в. Детелић 1996: 151–152.

<sup>400</sup> У песми о сестри Леке капетана фама о девојчиној лепоти иде на све четири стране света (*данас чудо оде по свијету*) као глас: *што казују чудо у Призрену, / у некака Леке капетана: / кажу чудо – Росанду ђевојку* (СНП II: бр. 40).

Још је проси од Будима краље. (СНП VII: бр. 17 – подвукао Д. П).<sup>401</sup>

Слично томе, релативни презент конфронтира недавну прошлост и тренутак разговора Бановића с Југовићима:

*"Што се, браћо, данас обрукате?  
"На кога сте ноже потргнули?  
"Кад сте, браћо, ви таки јунаци,  
"Камо ножи, камо ваше сабље,  
"Те не бисте са мнош на Косову. (СНП II: бр. 44 – подвукао Д. П).*

Сучељавањем двеју временских равни – прошлости, из које Југовићи изостају, и садашњости, у којој су они неумољиви када треба да казне сестру, Бановић Страхиња посредно прекорева шуре – тумачењем њихових сопствених поступака.

Индикативни презент који припада контексту извођења (вансижејном времену певача и публике) разликоваће се од релативног презента (наративног типа):

*Стан'те браћо, да ви чудо кажем: (индикативни презент)  
Ожени се краље од Будима  
Ето данас девет годин' дана  
Ништа краље од порода нема. (наративни презент)  
(СНП II: бр. 12 – подвукао Д. П).*

Притом, прилошка одредба за време (*данас*) изложени наратив не приближава тренутку извођења, него поставља тачку где се завршава статично време неплодности, а од које почиње „прича“ о чудесном зачећу.

За разлику од тога, увођење правога презента у (оквирном) обраћању певача публици (*Знате л', браћо, јесте л' запамтили*) само потенцира потоње „затварање“ времена сижеа – темпоралном реченицом и аористом (*Кад Крушевац Срби приватише* – СНП IV: бр. 31).

Но, презент може и „отварати“ сижејно време песме – ка својеврсном хепиенду: *Сада тију и попијевају/ на капији Сењу бијеломе* (ЕР: бр. 72),<sup>402</sup> или замрзнутом кадру вечне садашњости – својеврсном епилогу песме: *Грђи зулум после наше ради* (СНП III: бр. 45). Притом, завршница песме може, посредством историјског предања, неосетно да се улива у садашњост певача и његовог

<sup>401</sup> Уп. и СНП II: бр. 40; СНП VII: бр. 30.

<sup>402</sup> Уп. формуле типа *на је љуби кад год се пробуди* – Детелић 1996: 210.

аудиторијума: *И данас је кула на Жегари,/ Позива се Вучка Љубичића* (СНП III: бр. 61). Томе слично је и етиолошко предање о постанку назива извора:

*Од тада се хладенац прозвао гроб од Шпањула,  
Она хладна вода,  
А садера се зове а од гроба хладна вода.* (Богишић: бр. 59).<sup>403</sup>

Такав *квалификативни презент*, који говори о радњи која има свој континуитет трајања – од епских времена песме до времена извођења дате варијанте – присутан је и на крају песме *Зидање Скадра*:

*Како таде, тако и остаде,  
Да и данас онђе иде рана  
Зарад труда и зарад лијека  
Која жена не има млијека.* (СНП II: бр. 26).

С обзиром на то да је реч о древном обреду трансфера живота са жртве на започету грађевину,<sup>404</sup> презент који се слива у обредно/ извођачко време баладе<sup>405</sup> и формално-синтаксички изражава идеју о томе да је трансфер успео. Као да узидана невеста еманира плодност и виталност у преостатку – и не само што омогућава одржавање нове грађевине, већ успоставља и нарушену равнотежу: од космоса све до породице, штедро надокнађујући (млечност-плодност-живот) тамо где недостаје, све до *данас*.

Коначно, карактер вечног важења имаће *гномски презент*:

*„Не бије бој свијетло оружје,  
„Него бојно срце од јунака.“* (СНП VII: бр. 52).

Стога, овај презент, у финалној позицији, може понети функцију наравоученија песме, нпр: *Ер се добро паметује, а зло се не заборавља* (Богишић: бр. 73).

<sup>403</sup> В. и Богишић: бр. 60.

<sup>404</sup> У бугарским варијантама, ова балада је имала своје одређено обредно-календарско време извођења (током коледања, на Ускрс, Спасовдан, Јовањдан, током жетве, односно свадбе – в. Анастасова 1993: 170–171).

<sup>405</sup> На, у геопоетском смислу специфичном терену Војне Крајине, сачувано је, у сведочењима записивача, сећање на начин извођења балада – „у колу, без инструменталне пратње, на одређену мелодију“ (Гароња-Радованац 2008: 13), као и на њихов ритуални контекст извођења – *до цркве пјевају сватови* (Исто: 81 – истакла С. Г. Р).

### 4.3. Будућност

Лингвистички посматрано, будућност представља неовремењено време – у графичком представљању захвата десни део временске осе, односно сегмент простор-времена везан за догађаје који се још нису десили. Логичке методе закључивања – индукција и дедукција, те увиђање каузалитета догађаја, стога, омогућавају да се у извесној мери предвиди исход будућних збивања, односно предстојећих радњи.

Стилизовани су, такође, на основу одређених знакова (понашања животиња, атмосферских прилика, различитих знамења) наговештаји будућности: посредством (староставних) књига, односно инцијела (библиомантија), уз помоћ снова (онеиромантија), уз коришћење воде (хидромантија) и сл.<sup>406</sup> Иза свих ових облика гатања крије се убеђење да судбина постоји и, самим тим, може се сазнати унапред, под одређеним условима. Бројност и заступљеност ових начина предвиђања у посматраној грађи показује дубоку укорененост фаталистичког схватања живота. Очито, Срби се, ни после прихватања хришћанства, нису одрекли фаталистичког погледа на живот – само су га христјанизовали.<sup>407</sup>

Форма исказа који реферишу о будућности могу варирати – од различитих облика (релативног) претерита, односно футурског или релативног презента, све до различитих значења футура, у којима претеже његова модална употреба – планови непријатеља у песми, по правилу се изјалове, а обећање, заветовање или заклетва јунака, сходно јуначком схватању речи и части, морају се остварити. Међутим, стилизован је релативно ограничен број ситуација које су обухваћене футурским значењем.

*Обећање* је засигурно једно од најстаријих и најзаступљенијих значења које футур I има у епској песми. Још од најстаријег записа (Пантић 2002: 33),<sup>408</sup> присутно је јунаково обећање птици. Уколико му орао помогне, нахраниће га

---

<sup>406</sup> О фаталистичком концепту времена, његовим видовима и појавним карактеристикама, из засебну елаборацију и детаљније, биће речи у погл. III. 8.

<sup>407</sup> Тако, у епским песмама, Бог, Богородица и светитељи постају они који објављују будућност, паралално са вилом или злослутним гаврановима.

<sup>408</sup> Овом приликом нису од нарочитог значаја особености жанра. Исти смисао футур има и у фрагменту и у и семантички заокруженој (лирској) структура (В. Павловић 1986: 57–63).

крвљу и телом непријатеља.<sup>409</sup> У самој структури текста није остављено простора за наслућивање да ли ће се библијска ситуација птичје гозбе реактуелизовати, или не. Међутим, Милошево обећање Лазару, уочи боја, сходно кодирању традиције и јуначком схватању части, недвосмислено ће се остварити:

*„ [...] Нећу теби издаје на Косову учинити;  
Него теби обећавам прид свом овом прид господом  
Прије нег' сутра сунце буде на источној страни,  
Хоћу ти се ја наћи под царевим под шатором,  
И хоћу га ханџаром удрити у срце живо,  
И још ћу га одвеће десном ногом притиснути!“* (Богишић: бр. 1).

Оно може имати и условни карактер (што га онда чини блиским заклетви) – Косовки Девојци заричу се три добра јунака, градативно се смењујући у најављивању својих сватовских улога, да ће је удомити уколико се с Косова врате. Међутим, трагична судбина колектива рефлектује се као несрећа појединца – они се неће вратити из боја (СНП II: бр. 50). Слично томе, велики планови и обећања Ива усарина у погледу будућег заједничког живота падају у воду пошто га одбију приликом просидбе. Повређена таштина и осујећене наде, од планиране љубавне идиле, преобраћају се у своје мрачно наличје. Јунак се зариче да ће девојци побити сватове, а њу отети. Но, и када оствари шта је најавио, јунаку срећа није суђена. Неутешно жалећи своју „прву срећу“, невеста се убија (СНП III: бр. 75), чиме се песма, сходно „диктату жанра“, доводи до трагичног финала. Осим ових интересантнијих примера, епски ликови обећавају још и: помоћ (Богишић: бр. 75; СНП IX: бр. 5); награду (СНП VIII: бр. 51); откупнину (Богишић: бр. 99) као и ослобађање од ње (EP: бр. 143).

Уколико је обећању придружена и сакрална димензија, тј. када се оно даје као свечана изјава,<sup>410</sup> у форми „izraza kojim se utvrđuje lični stav ili odnos prema nekom biću, pojavi ili stvari,“ али и планираној радњи, „pozivanjem ‘na višu silu, čast ili ono što je najsvetije i najdraže’“ (НК 1984: s. v. **zakletva**) реч је о *завету*, односно *заклетви*. Слична клетвама,<sup>411</sup> у погледу призивања више силе, с тим да

<sup>409</sup> Супротно томе, у *Попјевци Радића Вукојевића* (Исто: 212) јунак моли обезличене представнике смрти (гусаре) да му не уклањају мараму с лица, да му *лице не изгрде сиви орли и вранови*.

<sup>410</sup> О појмовној разлици између клетве и заклетве в. Речник САНУ 1975: s. v. **клетва**.

<sup>411</sup> О клетвама као одразу фаталистичког схватања живота, судбине и изговорене речи биће писано касније, у погл. III. 8.

првенствено подразумева задату реч, заклетва се може односити на нешто што јесте или није урађено, односно на догађај за који јунак гарантује да ће се (или неће) остварити (в. Продановић 1928: 9; Перић 2006: 68). Милошев косовски завет је парадигматичан пример:

*А тако ми Бога великога,  
Ја ћу отић сјутра на Косово  
И заклаћу турског цар-Мурата,  
И стаћу му ногом под гр'оце;* (СНП II: бр. 50.III).

Укључивање више силе као сведока/ гаранта дате речи чини завет подједнако обавезујућим како за представнике нашег колектива, тако и за противничку страну, те одступања нема. Ибрахим Фрчић заклиње се Богом да неће устукнути пред опасним ускоцима:

*“[...] А тако ми Бога јединога,  
ја се тако повратити нећу  
Док не ћерам по гори душмане  
И не носим од душмана главе  
У терћији добра коња мога.”* (СНП III: бр. 47).

Може, такође, и појединац изговарати речи заклетве, обавезујуће за читав колектив, попут Лазаревог заклињања, или томе аналогне ситуације, када Лука Лазаревић заклиње саборце:

*Ако Бог да и Богородица  
Те се сјутра с Турцим' ударимо,  
Дете, браћо, да се не издамо!  
Ко издао, издало га љето,  
Бијело му жито не родило,  
Стара њега мајка не виђела,  
њим се мила сестра не заклела [...]* (СНП IV: бр. 33).

И, одиста, он ће извршење задате речи платити главом. На другим основама заснива се уверење да не треба залуд зазивати име Божје – уместо тога, јунаци се, у *пјесмама новијих времена*, заклињу још у сопствени живот (главу):

*„Кунем ти се и вјеру ти давам,  
„Ја ћу твога осветит' Васиља,  
„Убићу ти аранбашу Коча  
„На Пошћелу на бијелој кули,  
„Јер ћу своју изгубити главу.“* (СНП VIII: бр. 11).

Чак и када нема форму заклетве, завет јунака подједнако обавезује:

*„Ја на куле хоћу ударити,*

*„Ал' ћу бјеле куле разурити  
„И на Дољан' село раселити,  
„Али своју изгубити главу*

(СНП VIII: бр. 29).

*Ковање плана* такође представља један од облика реферисања о будућности. Планови се плету око кључних догађаја епске биографије – просидбе (в. СНП VII: бр. 27), заједничког изгона оваца на пашу (СНП VIII: бр. 23), односно, на противничкој страни, око похаре цркве (Богишић: бр. 100), препада (СНП IV: бр. 45), хватања хајдука (СНП VII: бр. 37), погубљења виђенијих кнежева српских (СНП IV: бр. 24) и сл. По правилу, сви велики епски планови осуђени су на неуспех, а неретко, песма формулом-коментаром сигнализира да од тога неће бити ништа. Као и остале сличне намере, грандиозни план Ђина паше о свргавању црногорског књаза и стављању непокорне Црне Горе под отоманску управу пада у воду, уз коментар:

*То збораше, Бога не мољаше,  
Тако њему ни помоћи неће.*

(СНП IX: бр. 15).

Чврсто је утемељен став да ниједан важнији подухват не треба почети без претходног призивања имена Божјег у помоћ. Када тај чин изостане, подухвати се, по правилу, не остварују – уверење у сопствену моћ и снагу постаје само *hybris* јунака, који са собом повлачи казну неуспеха.<sup>412</sup> Или је најбоље када се планови не откривају унапред. Верује се, такође, да важне ствари треба прећутати (*да не чује зло*). Саопштавањем намера смањују се изгледи на успех. Стога, Карађорђеви племенити планови (сходно Вишњићевој песми и знању о току и исходу буне), остају само жеља певача:

*„Дрино, водо, племенита међо  
Измеђ' Босне и измеђ' Србије,  
Наскоро ће и то време доћи  
Када ћу ја и тебека прећи  
И честиту Босну полазити!“*

(СНП IV: бр. 24).<sup>413</sup>

За разлику од тога, *најава* се односи на догађаје који су сасвим извесни и у чију се реализацију не сумња. *Предвиђање* и *прогнозирање*, пак, укључују будуће

<sup>412</sup> О томе више у погл. III 9.

<sup>413</sup> Будући да је у овим стиховима уочљиво одсуство инвокације, односно призивања имена Божјег у име успеха подухвата, певач као да је овим минус-присуством знака наговестио илузорност планова, којима се и сам, у тренутку надахнућа, занео.

догађаје чији се исход, логички,<sup>414</sup> може претпоставити. У балади о завађеној браћи један брат упозорава:

*„Ласно би се, брате, иженили,  
„Ал' кад туђе сеје саставимо,  
„Туђе ће нас сеје завадити,  
„Башка ће нам дворе поградити,  
„Између њих трње посадити,  
„И кроз трње воду навратити,  
„Нека трње у висину расте,  
„Да се никад састат не моремо.“* (СНП II: бр. 10).

Најављена опасност у другој песми, дата у форми стричевог упозорења, заснована је на процени несмотрености и лакомислености младог јунака, а остварује се према наративној схеми (Г>Р). Исто тако, мучење је сигуран исход који чека младе хајдуке, у монологу Старога Вујадина (СНП III: бр. 50), а погубљење се наслуђује као извесност из сцене спровођења хајдука под оружаном пратњом (СНП III: бр. 77). Као реална могућност схвата се и најавла похаре, упућена неверном побратиму у бугарштици (Богишић: бр. 14), као и најављени диван (Богишић: бр. 91).

Најава која није мотивисана сижеем, него своје утемељење тражи у ширим оквирима традиције, одлика је уметничке индивидуалности старца Милије. Горда Росанда њевојка Марку објављује онострано знање, тј. предвиђа му будућност – да *ни ће имат гроба ни укопа,/ ни ће с' Марку гроба опојати* (СНП II: бр. 40). Иако са своје позиције актанта Роса то не може знати (премда познаје и прошлост осталих ликова) ово „знање“ гордој и паметној лепотици даје, ако не ауру демонског бића, онда неког ко може успоставити комуникацију са сферама оностраног и примити знање о будућности.<sup>415</sup>

На ефекту изневереног очекивања засноване су процене снага јунака у Милијиној песми о невери љубе Страхињине. Стари дервиш, на основу свог познавања снаге и ратничке вештине Влаха Алије, упозорава јунака:

*„[...] Јаши ћога, бјежи из Косова,  
"Ел ћеш, бане, погинути лудо:  
"У себе се поуздати немој,  
"Ни у руку, ни у бритку сабљу,*

<sup>414</sup> О облицима ирационалног, мистичко-магијског предвиђања и сагледавања будућности в. погл. III. 8.

<sup>415</sup> Са њом би се још једино могла упоредити уречена невеста која *зна* своју коб (в. Богишић: бр. 95).



*"Ни у твоје копље отровано,  
"Турчину ћеш на планину доћи,  
"Хоћеш доћи, ал' ћеш грдно проћи  
"Код оружја и код коња твога  
"Жива ће те у руке фатити,  
"Хоће твоје саломити руке,  
"Живу ће ти очи извадити. "*

(СНП II: бр. 44).

Притом, неочекивани исход двобоја, заснован на тријумфу људског, које црпе снагу из очајања и безизлаза, упркос ратничкој надмоћи Влах Алије као мегданције, део је Милијиног модерног поступка.<sup>416</sup>

Неизвесност је нарочито потенцирана у оним ситуацијама када резултат не зависи искључиво од јунака, већ и од осталих фактора – нпр. припремљености његовог коња, али и брзине осталих ривала у коњској трци, чији је улог невеста (уп. СНПр III: бр. 50). Поигравање могућностима нарочито је потенцирано у романи – разрешење конфликтне ситуације опкладе, где двоје младих треба да спава једно крај другог, а да се притом не додирују (в. СНП III: бр. 19) постаје, неочекиваним расплетом, део жанровског норматива романсе (в. НК 1984: 224).

Стављајући на страну лингвистичко испитивање различитих форми исказивања будућности,<sup>417</sup> као и нијанси у значењу које оне преносе, може се приметити њихова велика разуђеност и концептуално различит однос према будућности – од неизвесности, преко процењивања, планирања и предвиђања, све до неких облика фатализма или вере у награду на *ономе* свету:

*Ивану ће Ристос господ платит  
Када Иван буде на истини.*

(СНП IV: бр. 29).

<sup>416</sup> Поред ових случајева, најава може припадати и завршетку наратије, с циљем миноризације губитака: *Једнога је обранила друга,/ Ма ни њему ништа бити неће* (СНП VIII: бр. 17), или се чак налази унутар вансижејних елемената – у коментару певача: *„Мислит' немој да ћу те лагати,/ „Ево ћу их по реду казати [...] (СНП VIII: бр. 49).*

<sup>417</sup> Крњим пефреком обично се исказују клетве, или жеље негативног спектра значења: *Моје т' очи више не видиле* (СНП III: бр. 64), или у клетви невестине мајке: *„Мила кћери, и тебе не било,/ Не допрла тамо ни овамо/ Већ остала среди горе чарне* (СНП II: бр. 7), при чему је ова формула, казивањем у перфекту – као да се дати догађај већ остварио (сугестијом речено-учињено) срачуната на магијски ефекат. Футуром I и II исказује се још и претња (в. СНП III: бр. 64), док се императивом изражава последња жеља умирућег јунака (в. СНП II: бр. 85, 86) или значење намене (СНП III: бр. 17). Значење будућности поред претерита, може носити још и *модални презент* – *А ја идем моме винограду* (СНП III: бр. 25) и *футурски презент* – чест у песмама у саветима: *Кад с Турчином на мејдан изићеш,/Немој доре уздом забунити* (СНП III: бр. 56).

Притом, убеђење да честито владање на *овом* свету повлачи адекватну награду на *оном* свету, водило је ка формирању стабилних представа о топографији *оностраног* света:

*Па кад који умре и премине,  
Душа ће му у рај да отиде,  
Бе је Ристос и Богородица,  
Бе су душе божји светитеља  
И анђели око пријестола!*

(СНПр IV: бр. 44).

#### 4.4. *Релативни карактер времена и заблуде (око) фактографије*

##### 4.4.1. *Инсистирање на датирању догађаја*

Епски наратив је, као што је већ речено, прича о прошлости, при чему је, са становишта заједнице, углавном „ирелевантно да ли се то о чему се прича о прошлости стварно догодило или је све имишљено“ (Лешић 2010: 362). Током извођења, певач и публика заједнички пристају на једну конвенцију – поистовећивања фактографије о догађају из прошлости (о коме се пева) и уметничког транспоновања тог догађаја у песми. Песма није и не може бити фотографски преликано стварност, него је то уметнички стилизована и посредована (минула) стварност: „То 'инсценирање' догађаја, његово живо предочавање у призорима, једно је од најупечатљивијих поступака епског певача: оно што је давно прошло и што је самим тим временски и просторно удаљено стоји пред очима слушалаца као неки други, чудесан и већи свијет.“ (Исто: 263).

Чак и када постоји тензија према приповеданом, она се превладава ако песма има макар и минималан историјски потенцијал (нпр. садржан у типском имену цара Стефана као гаранту аутентичности), финалном формулом која конотира извесну (магловиту) прошлост: *То је било када се чинило, / А сада се тек приповиједа* (СНП II: бр. 27), без обзира на то што је реч о типичној мотивској песми с темом (братско-сестринског) инцеста. Међутим, када је фикционални карактер песме наглашен, као у бајци у стиху, дистанца према наративу остварује

се формулом: *Нас лагали, ми полагајемо* (СНП II: бр. 12).<sup>418</sup> Све то наводи на закључак да степен историчности у песми најдиректније зависи од самог жанра, као и типа стилизације. Према критеријуму историчности догађаји приповедне песме се могу одредити као неутрални, док се међу „мотивским“ варијантама испољава афинитет према неким историјским догађајима и лицима,<sup>419</sup> а кроз „хроничарске“ песме доминира максимум фактографских, наратолошких и реторичких средстава при истицању истинитости. Но, ни у екстремном случају тзв. хроничарског модела, приказано време *не може носити значење праве (индикативне) прошлости*, иако певач обећава песму *од истине, што је за дружине* (СНП VIII: бр. 8), будући да је то уметнички транспонована прошлост.

Датирање догађаја користи се као један од најјачих аргумената веродостојности хроничарске песме. Назнаке ове традиције назире се још из предвуковске традиције бележења песама дугог стиха, у песми о ослобађању Беча **1683**, тј. *осамдесет и три биху тисућа и шест сто годин* (Богишић: бр. 58). У десетерачкој епици наводе се следеће године као време одвијања опеваног догађаја: **1702** (СНП IV: бр. 13); **1813** (СНП VIII: бр. 49); **1835** (СНП IX: бр. 23); **1838** (СНП VIII: бр. 61); **1843** (СНП VIII: бр. 60); **1852** (СНП VIII: бр. 73); **1858** (СНП IX: бр. 14); **1859** (СНП IX: бр. 21); **1860** (СНП IX: бр. 22). Понекад се, штавише, даје и тачан датум – **15. јули 1843** (СНП VIII: бр. 60), **29. април [1858]** (СНП IX: бр. 14), или се описују временске прилике на тај дан (**19. 10.** [1851]), чиме се додатно функционализује разлог потоњих збивања:

*Него ево муке и невоље,  
Јер то доба јесења бијаху,  
Деветнајстог октобра мјесеца,  
Кад ратује зима с планинама,  
У планини ситни снијег нађе,  
Снијег смете тадар Црногорце,  
Не могаше завјет испунити* (СНП IX: бр. 9).

<sup>418</sup> Вук, у коментару уз песму истиче да таквим завршетком „пјевач показује да ни он сам не држи све за *саму истину* што се пјева“ – истакао В. С. К (в. СНП II: бр. 12).

<sup>419</sup> Шта се и на који начин се памти у песми, тј. које догађаје може везивати за себе епска биографија јунака, односно сиже, део је комплексне проблематике која захтева посебну елаборацију, а једним делом је демонстрирана у студијама Милошевић-Ђорђевић 1971; Клеут 1987; Пешикан-Љуштановић 2002; Сувајцић 2005; Делић 2006; Самарџија 2008. и др.

Датирање се може остварити и мерењем времена према неком другом догађају из прошлости. Тако се гради реплика:

*Ево има три године дана,  
Откако је Кулин погинуо,  
У Мишару, пољу широкоме* (СНП IV: бр. 29).

Опевани двобој Милоша Поцерца и Мехе Оругџића одиграва се три године након Боја на Мишару, односно 1809, што је историјски тачно.<sup>420</sup> Сличну лакоћу кретања кроз (недавну) историју показује Филип Вишњић и у другим својим песмама (в. СНП IV: бр. 24, 26, 33 и др), како у погледу датирања (неретко – црквеним празником), временске дистанце између појединих догађаја, тако и у погледу учесника, односа снага, дужине трајања сукоба...

И у *пјесмама јуначким најстаријим* постоји тенденција стварања временско-просторних координата. Кроз фрагмент песме косовског тематског круга назначено је да се бој одиграо на Видовдан (уп. СНП II: бр. 50.III), а у другој песми да је краљ Вукашин погинуо на Марици (СНП II: бр. 57). Но, и поред (неминовних) анахронизма и анатопизма, испољава се тенденција ка рационализацији епског памћења – цар Појазет (Бајазит) позива Марка из Стамбола на војску (СНП II: бр. 62) – што је немогуће, будући да у Марково и Бајазитово време Истанбул (Цариград) још није био под турском влашћу (в. Maretić 1966: 37), а престоница се тада налазила у Једрену. Даља рационализација, у Милутиновићевој варијанти (Милутиновић 1990: бр. 37), водила је ка брисању имена турског цара, односно његовом свођењу на збирно име противничког владара – *Отмановић цар* (Исто), уз задржавање Стамбола (Цариграда) као турског престоног града.

Наместо датума, мотивске песме илузију временског следа остварују „баждарењем“ скале временског тока интервалима цикличног (календарског) времена: *прође петак и прође субота,/ рано дође свијетла неђеља* (СНП II: бр. 32). То се постиже и мерењем дужине трајања одређеног догађаја – његовог временског опсега трајања – нпр. типским гошћењем сватова у тазбини од недељу дана (СНП II: бр. 92), дужином трајања боловања (СНП II: бр. 78), временом тамновања (СНП II: бр. 67) и др. Служећи се неким од ових поступака симулирања темпоралности,

---

<sup>420</sup> В. СНП IV: 537.

епски певач настоји да створи илузију епског света, с временским односима који се конституишу слично искуству појединца из заједнице слушалаца.

#### 4.4.2 *Карактер и значења епског времена*

По правилу, епско време тече другачије од реалног: „Апстраховано у односу на објективни, историјски слијед догађаја и његову строгу хронологију, епско вријеме [...] пошто [...] не протиче другачије осим као прича која тече, онда се причање може заустављати, враћати, проширивати епизодама, које су равноправне свему другом о чему се прича“ (Лешић 2010: 363). Временски односи се накнадно усложњавају уколико лик приповеда о одређеној епизоди из своје прошлости (*autodiegesis*), или уколико преноси туђе речи. Притом, прелази са приповедања (*diegesis*), на приказивање (*mimesis*) чести су унутар песме услед настојања певача да оно што је далеко приближи и предочи.<sup>421</sup> Како ће то учинити питање је умешности, познавања поступака епске стилизације, али и индивидуалног стила певача. Употребом различитих временских облика, њиховим различитим временским значењима остварују се додатне семантичке нијансе, што води ка доминацији релативног временског значења. Које ће се време када користити, изгледа, зависи пре свега од конвенција импровизације и талента певача.

Примера ради, у иницијалној формули пијења вина за две идентичне симултане радње једном ће користити презент – *Вино пије тридест Требињана [...]* *Вино пију разговарају се* (СНП VI: бр. 81), а други пут крњи перфекат и презент – *Пила вино до два побратима [...]* *Пили вино, разговарају се* (СНП VIII: бр. 27).<sup>422</sup> Уколико се време не одређује посредством тренутка када се о њему говори (Т $\phi$ ), већ самеравањем на основу неког другог догађаја, имаће значење *симултаности*: *докле Порча седло опремио/ дотле слуге изведоше ђога* (СНП II: бр. 92),<sup>423</sup> *антериорности*: *Прије њега змија проговара* (СНП II: бр. 12) или *постериорности*:

<sup>421</sup> Отуда, песма неретко почиње иницијалном формулом у презенту (*Вино пије... Књигу пише... Кулу гради* [+ име јунака]), која посредује радњу тако као да се дешава ту, пред нама.

<sup>422</sup> Дужа варијанта ове иницијалне формуле, у свој композиционој схеми даје још (сем значајнијих актера) и информацију *где* се они налазе, факултативно и ако је битно за сиже и *ко* им служи вино, да би реплика лика, после темпоралне реченице (формулативног исказа), нпр – *а кад су се вина понатили* (СНП III: бр. 1), отворила сиже исказом релевантним за потоња дешавања.

<sup>423</sup> Примери симултаних радњи још се могу наћи и у песмама: Богишић: бр. 16; СНП II: бр. 67, 85; СНП III: бр. 74 и др.

*А кад царе диван разметнуо,/ ал' ето ти наше Сеидима* (СНП II: бр. 77). Такође, није искључено ни модално значење, којим се, обично, исказује став (жеља, процена, упозорење и сл) говорног лица према нереализованој радњи: *Зар не видиш да си погинуо?/ На Турчину оклоп гвожђе има* (СНП II: бр. 92).

То друго време не мора се односити само на догађај, већ и на друго биографско време, схваћено као маркер. При истицању значаја неког јунака користи се поређење са најзначајнијим јунаком/јунацима из прошлости, нпр: *јунака га није настајало/ од Турчина Ђерзелез-Алије* (СНП IV: бр. 42).<sup>424</sup> Овај се поступак често среће у песмама хроничарског модела, где се јунаци пореде са Милошем Обилићем (СНП IX: бр. 14), Марком Краљевићем (СНП IV: бр. 6; СНП IX: бр. 15), Рељом Крилатицом (СНП IV: бр. 6; СНП IX: бр. 15), Змај-Огњеним Вуком (СНП IX: бр. 32), а владар с *Душаном* (СНП IX: бр. 1, 22). Дуги временски распон између два јунака оном који се пореди увећава углед, као и знаменитост имена јунака са ким се пореди. Други тип односа приликом довођења у везу два лика који припадају различитим временским равнима присутан је у *пјесмама јуначким најстаријим*, различито је мотивисан и најчешће има експланаторску функцију. Завршницом *Женидбе краља Вукашина* (СНП II: бр. 25), тумачи се порекло Маркове снаге помоћу родбинских односа с војводом Момчилом.<sup>425</sup> Истоветни је поступак авункулног повезивања Марка и Змај-Огњеног Вука (СНП VI: бр. 19). Померањем старосних граница се анахроно приказује и краљ Матијаш као старији од Змај-Огњеног Вука и стога неспособан за дуел (иако би управо деспот Вук одиста могао бити старији) – *стар бијаше, ићи не смијаше* (СНП VI: бр. 59). Тиме се „објашњава“ Вукова вазалска служба, а према епском схватању части и примерена институција заточника – млађи јунак има моралну обавезу да одмени старијег (в. и Пешикан-Љуштановић 2002: 132–135).

Оријентациони карактер епског времена којим се темпорализује одређени сиже најјасније се сагледава при обради интернационалних мотива, где се детаљи из живота историјских личности „згодно“ приближавају популарној теми. Тако сиже заснован на лутајућем мотиву *муж на свадби своје жене* у једној песми

<sup>424</sup> Алија Ђерзелез, међутим, није историјска личност, већ лик настао синтезом елемената неколико личности (Пешикан-Љуштановић 2002: 150–156).

<sup>425</sup> О овој песми, као и њеним варијантама више у: Делић 2006.

мотивише потоња дешавања (одвођење јунака у ропство, деветогодишње робовање, повратак у тренутку када му се жена преудаје, јунаково препознавање) неодређеном похаром Котара, у уводној формули (в. СНП III: бр. 25).<sup>426</sup> Историјски посведочено заробљавање Стојана Јанковића (в. Мijatović 1974: 187) несумњиво је послужио да се дати мотив веже управо за овог јунака. У другој песми која је интегрисала овај епски мотив, догађај ће темпорализовати (само) Марко Краљевић својим епском хабитусом (СНП II: бр. 62) и популарношћу. У новелистичком сижеу о отмици и откупу девојке (СНП III: бр. 83), радња отпочиње *in medias res*, последицама похаре: *Кад каури град Клис поробише* (Исто).<sup>427</sup> Сличну функцију имаће и уводне темпоралне формуле попут: *Кад се жени* [+ име јунака].<sup>428</sup>

Дало би се закључити да степен неодређености (односно релативитета) у одређивању времена расте с доминацијом мотивске грађе, а опада степен поузданости (индикативности). Насупрот томе – са краћом временском дистанцом између тренутка извођења и тренутка када су се догађаји одиграли,<sup>429</sup> смањује се релативност одређивања времена, а расте тенденција ка индикативности (односно тачности). То се испољава кроз датирање, одређивање дужине трајања временског размака од једног до другог догађаја и сл. Стога у хроничарским песмама долази до редуванце средстава којима се конотира историчност – и датирања, и дневничког евидентирања догађаја – по датумима (28. 4, 29. 4 – 1. 5. 1858) и одбројавања година, месеци, дана, чак и сати колико траје бој. Оваквим поступцима (са истом функцијом) придружују се: каталози јунака, детаљне топографије предела на којима се догађај одиграо, бројање одсечених глава (230), позивање на сведоке – све у оквирима исте песме (в. СНП IX: бр. 14).

#### 4.5. Дијахроно приказивање догађаја

Већ је учавано да епске песме имају чврсто постављену, узрочно-последично повезану схему радње, односно формулу тока радње (Браун 2004: 127). Њени градивни делови – мотиви надовезују се у мотивски ланац (често – типског

<sup>426</sup> Овај лутајући мотив у контексту варијаната песме посматрао је Меденица – в. Меденица 1934.

<sup>427</sup> Овакав тип темпоралних формула среће се већ у бугарштицама и носи сличну функцију – уп. *Покле Турци узеше тврда Нова града* (Богишић: бр. 73).

<sup>428</sup> Аналогна формула може се наћи и у бугарштици – в. Богишић: бр. 26.

<sup>429</sup> В. Самарџија 2008: 26–29.

карактера – Исто: 129), сходно традиционалном фонду композиционих шаблона (Исто: 133). Ови мотиви ситуирају се у оквиру просторно-временских координата текста и „размештају у различите просторне тачке“, при чему их, „распоређене на синтагматичкој оси 'текста' може делити и веома дуг период времена“ (Самарџија 2007: 101). Секвенце се нижу сукцесивно – хронолошки и(или) каузално – често саобразно етапама развоја драмске радње.

Међутим, типски модели нису обавезујући за епске певаче – сваки пут када дође до „исклизивања“ из равномерног и „уобичајеног“ следа, односно из хронолошког надовезивања мотивских јединица, испољава се и *дијахронија*. Она се најчешће обликује као *ретроспективно* или као *проспективно* приповедање:<sup>430</sup>

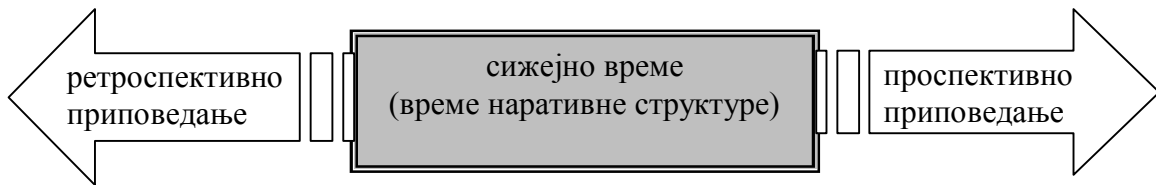


Схема 5.а Типови дијахроније унутар оквира текста

Притом, дијахроно приповедање заузима обично најјаче позиције у тексту – почетак (ретроспекција) и крај (епилог – проспективно приповедање, а ређе и ретроспективно), односно секвенце које припадају оквиру текста (в. Схему 5а и 5б). У медијалној позицији често се налази каква епизода „из“ прошлости, дигресивног карактера, реализована искључиво као ретроспекција.

**Ретроспекција** (lat. *retrospectio* – гледање уназад) подразумева осврт или подсећање на какав догађај из прошлости (ближе или даље), који, у песми, осветљава једну заокружену епизоду.<sup>431</sup> Она може бити сведена (медијалне ретроспекције) – Чулко барјактар приповеда дружини, не би ли их одвратио од новог похода, како је остао без ушију, што је упозорење и казна јер је водио чету на хајдуке (СНП III: бр. 46), коњ обавештава јунака да су му спалили крила (СНП II:

<sup>430</sup> Истина, могућа су понекад и другачија решења вођења фабуларног тока – паралелни, прстенасти сл. мада се срећу сразмерно ретко – о томе више у наредној целини рада.

<sup>431</sup> Пол Рикер уочава да овакав поступак концептуално мења поимање времена – „Ponovno kazivanje povesti, čijom celinom upravlja završetak, stvara jednu drukčiju predstavu o vremenu: tu ono ne teče od prošlosti ka budućnosti, u skladu sa opštepoznatom metaforom 'strela vremena'. Pre bi se reklo da tu sećanje preokreće 'prirodni' tok vremena. Učitavajući kraj u početak i početak u kraj, učimo da samo vreme čitamo naopačke, kao sagledavanje početnih okolnosti jedne radnje u njenim krajnjim posledicama“ (Riker 1993: 91).



бр. 25) и сл. Уколико овај сегменат (сећање лика на неки претходни догађај, епизода из млађих дана епске биографије, етичко оправдање одређеног поступка лика засновано на искуству из прошлости и сл) временски значајно излази из оквира наративе о датом догађају, а ипак је обухваћено сижом, реч је о *претфабули* (в. Лешић 2010: 415):

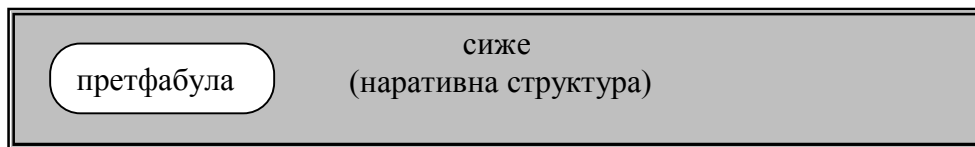


Схема 5.6 *Претфабула интерполирана у наративну структуру*

Примере претфабуле представљају: сећање Змаја од Јастрепца на његове игре из детињства са Змај Огњеним Вуком (СНП II: бр. 43); увредљиво тумачење порекла јунака (СНП II: бр. 40); паралела између Марковог и Мусиног рођења и одрастања (СНП II: бр. 67); дигресија – дервишева исповест (СНП II: бр. 44);<sup>432</sup> прича о томе како је Турчин дошао до сабље краља Вукашина (СНП II: бр. 58), односно како је сењски барјактар задобио зелену доламу (ЕР: бр. 97).<sup>433</sup> Јунак подсећа на дуг из прошлости (СНПр II: бр. 79), или напомиње турском цару како га је спасио (Богошић: бр. 92). Птице „памте“ ситуацију у којој им је Марко помогао (СНП II: бр. 54, 55; СНПр II: бр. 60), а одбијени просац открива разлоге одметања у хајдуке (СНП III: бр. 74), или освете (СНП III: бр. 69; СНП VIII: бр. 55), и др. С једне стране (на формалном плану), уметнутом претфабулом проширује се наративна структура,<sup>434</sup> док с друге стране, дигресивна епизода делује мотивационо – појачава каузалитет догађаја, ближе осветљава лик залазећи у његов карактер,<sup>435</sup> снагу воље,

<sup>432</sup> „Успоривши развој догађаја, ослонивши се на ретроспективни план, певач је овом секвенцом јаче осветлио етичку димензију главног јунака.“ (Самарџија 2007: 102).

<sup>433</sup> Предмет на основу кога долази до препознавања, сходно томе, носио би функцију сигнализатора, а само препознавање мотивише поступак главног јунака.

<sup>434</sup> Шмаус говори о томе да постоје одређене тематске групе песама које су погодне за проширивање, као и поступци којима се то проширивање постиже (в. Шмаус 2011: 200–202).

<sup>435</sup> У том контексту, нарочито је интересантна развијена дигресија о Илији Бирчанину у излагању плана Фочић Мемед Аге пред сечу кнезова:

„Док погубим Бирчанин-Илију,  
 „Обор-кнеза испод Међедника,  
 „Ево има три године дана,  
 „Од како се врло посилио:

племенитост, непокорност, али и сумње, стрепње<sup>436</sup> итд, наговештава исход и сл.

Међутим, чешћи је случај развијених ретроспекција, које понекад захватају готово читаву наративну структуру песме ('glavni sadržaj pjesme' – Maretić 1966: 89): Марко приповеда мајци (homodiegesis) како се избавио из сужањства, убијајући притом Арапку девојку – помоћника (Богишић: бр. 5; СНП II: бр. 64), или зашто се насмејао (СНП VI: бр. 22), односно хајдук (Старина Новак, Бајо Пивљанин) прича зашто је отишао у хајдуке (СНП III: бр. 1, 67; СНП VII: бр. 33, 34; СНПр III: бр. 1).<sup>437</sup> Притом, наративна иницијална формула, односно извештавање у дијалогској форми, фокализује догађај – (рањени) јунак обавештава преживеле о исходу битке (Богишић: бр. 2, 58; СНП II: бр. 49),<sup>438</sup> чиме се пораз приближава не само на временском, већ „и на драмско-емотивном плану тренутку у којем се варијанта изводи“ (Самарџија 2007: 125).

---

*„Кудгођ иде, све кр'ата јаше,  
„А другога у поводу води;  
„Он буздован о ункашу носи,  
„А бркове под калтаком оржи,  
„Он Турчину не да у кнежину,  
„Кад Турчина у кнежини нађе,  
„Топузом му ребра испребија,  
„А кад Турчин стане умирати,  
„А он виче на своје хајдуке:  
„Море, слуге! тамо паише бац'те,  
„Бе му гавран кости наћи не ће.“  
„А кад нама порезу донесе,  
„Под оружјем на диван изиђе,  
Десну руку на јатаган метне,  
„А лијевом порезу додаје:  
„Мемед-ага, ето ти порезе,  
„Сиротиња те је поздравила,,  
Више теби давати не може.“  
„Ја порезу започнем бројити,  
„А он на ме очима стријеља:  
„Мемед-ага, зар ћеш је бројити?  
„Та ја сам је једном избројио.“  
„А ја више бројити не смијем,  
„Већ порезу украј себе баџим,  
„Једва чекам, да се скине б'једа,  
„Јер не могу да гледам у њега;  
„Он је паша, а ја сам субаша.*

(СНП IV: бр. 24).

<sup>436</sup> Тако, тензију у јунаку граде, епски концепт славе и сумња у сопствену снагу – в. СНП II: бр. 67.

<sup>437</sup> Унеколико аналогну ситуацију доноси интерполирана епизода (претфабула) о Папаз паши, који се потурчио од *Бурђева тешкога зулума, од Бурђева и од Јеринина/ од њинога тешка безакоња* (ЕР: бр. 70), који зна фортификацију хришћанских тврђава, као и то како их могу освојити. И ова дигресија има мотивациони карактер – укључивањем овог лика у наративни ток трагична судбина Пријезде и његове љубе је запечаћена.

<sup>438</sup> Уп. и СНП III: бр. 31.

Оквирни дијалог разграничава „текст“ од свега оног што том „тексту“ не припада.<sup>439</sup> Будући да дело моделује свет у целости, као универзум, односно „predstavlja odražavanje beskonačnog u konačnom, celine u epizodi, ono se ne može shvatiti kao kopiranje objekta u njemu svojstvenom obliku. Оно је одражавање једне realnosti u drugoj“ (Lotman 1976: 278–279), неограничене у ограниченој. Најшири оквир, космички, послужио је певачу<sup>440</sup> да напусти ситуацију извођења и понире, полако, у епски свет, при чему сиже уобличава кроз разговор звезде Данице и Месеца о завади браће (СНП II: бр. 98). Узимајући улогу сведока, звезда Даница поверава Месецу шта је видела и чула, дајући уједно тиме прворазредни значај приповеданом догађају – опевана деоба избацује време из свог уобичајеног тока (тродневно чудо) и прети свеопштим расулом.<sup>441</sup> У другој песми, девојчино обраћање Месецу успоставља осу света, отварајући комуникациони канал између неба и земље – приповедањем (Богишић: бр. 46).<sup>442</sup> Пристиже и одговор с *оне* стране – Месец јој саопштава напету повест о томе како се њен заручник избавио из смртне опасности. Но „крај“, односно исход Свилојевићевог цариградског заробљеништва одгођен је – „причом у причи“, тј. централним дијалогом *цара силеног турског* и јунака о три добра јунака, витеза, којом се, у ствари, градира њихово јунаштво. И док се обраћањем месецу интензивира девојчина усамљеност и стрепња око судбине заручника у далеком Цариграду, ситуирањем саговорника у свет људи, „наративна иницијална формула објективни план радње пребацује на субјективан исказ, чиме се интензивира драмска напетост и емотивни набој изложеног догађаја“ (Самарџија 2007: 130). У другој песми, девојка, апострофом и монологом дели своју фасцинацију судбином заробљених краљевића (Пантић 2002:

---

<sup>439</sup> Посебно је у творевинама вербалног фолклора важно поставити праг преко кога се улази у свет песме и који јасно раздваја ситуацију извођења од ванпоетске стварности певача и слушалаца.

<sup>440</sup> Песму је Вук, како каже, чуо и записао од свог оца, Стефана Караџића (в. СНП IV: 404).

<sup>441</sup> „Извор нарације је звезда Даница. Она описује земаљаки приказ *одозго* обухватајући најширу слику и временски распон од 'три бијела дана'. То је силно размакло границе обзора и дало сижеу посве нове координате повезујући га с горњим светом. Одатле је потекао снажан импулс и дубок смисао блистао изведеног поступка уопштавања последица једне погубне појаве, *део*. Подигнута на раван универзалног негативног симбола, деоба очитује широке размере свога разорног дејства на ивици злочина.“ (Диздаревић Крњевић 1997: 87–88).

<sup>442</sup> „Композиција песме је прстенаста. У митолошки оквир са разговором заручнице и месеца уклопљена је прича о јунаку који тамнује у Цариграду. Када се одстрани уводни лирско-митолошки оквир, ретроспективним поступком наратора пред публиком ће васкрснути древна епска прича о херојској одважности испољеној у борби против далеко надмоћнијег непријатеља.“ (Сувајџић 2005: 60).

59), док у клетви – расправи девојке с очима, казивање поприма одлике емоционално обојеног сценског извештаја – посредовања виђеног призора (в. СНП III: бр. 50).

За разлику од ових примера, где су сва дешавања уоквирена дијалогом, статика епског казивања у неким песмама разбија се померањем ретроспекције ка медијалној позицији, укрштањем ретроспекција, односно ретроспективним деоницама које се међусобно односе као питање и одговор. Разговору о сусрету Косовке Девојке с *три војводе бојне* претходи мотив девојке на разбојишту, која залаже (*причешћује*) смртно рањене јунаке. Из разговора сазнаје се, даље, кога она заправо тражи, односно даје се тзв. *задржана експозиција* (в. Лешић 2010: 415). Извештајем рањеног јунака, њена нада утапа се у потпуно незнање, а сјај и раскош младих војвода из њеног ретроспективног излагања, помрачени су и обагрени призором смрти.<sup>443</sup> Ретроспекција рањеног јунака (СНП III: бр. 31) посредована је најпре формулом пророчког сна, а исповест Иве Сењанина и његова смрт следе као потврда слутњи из сна. У његовим речима „сабласни призори три ноћна окршаја појачавају се сведеним описом коњаника. Мада се у основи монолог гради помоћу понављања, променљиви сегменти рефрена склопљени су по механизму градације“, а „трагични обрт поклапа се са завршним симболом из сновиђења“ (Самарџија 2007: 160). У песми о премамљивању хајдука (Видака Јовљевића) на крштено кумство<sup>444</sup> и његовом хватању присутне су две ретроспекције. Прва говори о томе зашто се он одметнуо (због беде и турских зулума), док је одговор на царев питање (како су га савладали), дат поступком недословног понављања претходне радње. Динамички мотиви који претходе (царев налог, смишљање преваре, опијање и хватање хајдука) и следе (ослобађање и освета) овим ретроспекцијама уједно су и нуклеуси наративности. Ретроспекције делују катализаторски (в. Лешић 2010: 414), као и пророчки сан који цар сања – оправдавају јунакову побуну, истичу његово

---

<sup>443</sup> „Сукобљавање два временска плана (девојчиног сећања и слике рањеника на попришту) појачава трагедију, тим пре што судбину ништа не може спречити или изменити.“ (Самарџија 2008: 81).

<sup>444</sup> Неверни кум у песми је Тодор Задранин, коме Маретић налази историјски прототип у Тодору Кладнићу, котарском јунаку из друге половине XVII века (в. Maretić 1966: 230). У песми, он задобија, етнички мотивисано (*Ти не иди од Задра Тодору, / Може бити какве пријеваре. / Латини су мудри и паметни* – СНП VII: бр. 39), одлике типског варалице – трикстера.

нејуначко заробљавање и, на крају, мотивишу ослобађање интервенцијом више силе (СНП VII: бр. 39).

Свакако су најпознатије (иницијалне) *формуле ретроспективног карактера кликовања виле и гаврана гласоноше*.<sup>445</sup> Извесна разлика постоји међу њима, јер гавран гласоноша преноси (по правилу – лоше) вести о ономе што се догодило на удаљеном бојишту, а вила се може кретати и ретроспективно и проспективно. Она некад обавештава о исходу минулих догађаја, али и најављује долазак војске, погибију и сл.<sup>446</sup> И док се природа извештаја ових гласника несреће не мења, могу варирати начини саопштавања обрта. Најчешће се о смрти извештава непосредно, одмах после тражења информације о исходу (уп. СНП VIII: бр. 28). Међутим, када Кулинова када пита да ли Кулин иде с робљем и пленом (оčekивани завршетак дотадашњих турских похода) следи одговор који изневерава њена очекивања. Прва ретроспекција гавранова даје бројно стање зараћених страна и сумарни извештај, а друга ретроспекција затвара композициони прстен наратије о боју. Има форму каталога, с посебно развијеним појединим епизодама боја (СНП IV: бр. 30).<sup>447</sup> Прекидање ретроспективног излагања у другој песми (СНП III: бр. 88) привидно оставља утисак хепиенда, што представља продуктивно кршење конвенција модела (в. Lotman 1976: 285). Ипак, наставак наратије о турском походу ову илузију у потпуности раствара, враћајући се захтевима клишеа – турска војска је страдала. Трећи ретроспективни сегмент трагедију индивидуализује, јер пашинаца сазнаје за смрт мужа и сина (Исто). Најдаље од конвенција клишеа отишла је песма о друговању два побратима, гаврана и вука (СНП III: бр. 24). Саображена стилу приче о животињама које лутају у потрази за храном, обрада обухвата у централном сегменту гавранову причу о сукобу тридесет ускока и шездесет Турака. Расплет је дат опортунистички – од стравичног масакра над Турцима највише користи имаће управо њих двојица. Вила гласник обично упозорава на војску која се приближава – осим када обавештава о исходу

---

<sup>445</sup> Донекле сличну функцију, у погледу објашњавања, подсећања, тражења помоћи може имати и формула писања књига (в. СНП VIII: бр. 73 и др).

<sup>446</sup> О томе је већ писано у претходним поглављима рада.

<sup>447</sup> Сличан принцип компоновања, заснован на ефекту изневереног очекивања, има и песма СНП VIII: бр. 65, што би могло потврдити Лотманов став „da se određeni tipovi narušavanja klišeа mogu, sa svoje strane, da preobrate u kliše“ (Lotman 1976: 285).

завршеног боја и функционише аналогно гаврану (в. СНП VIII: бр. 39; СНПр IV: бр. 6).

Једно од важнијих питања јесте одакле ретроспекција креће и који сегменат „усмене хронике“ она маркира у песмама новијих времена. По правилу, певач увек настоји да захвати у етиологију догађаја – од почетака, при чему „početak ima odredbenu modelativnu funkciju – on nije samo svedočanstvo o postojanju, nego i zamena kasnije kategorije uzročnosti“ (Lotman 1976: 282).<sup>448</sup> Тако, мотивисање неопходности даљег напредовања Турака све до коначног покорвања Србије и Црне Горе у опсежној дигресији Абдул Асиз цара креће од преласка Турака из Азије у Европу, преко Косова као кључног догађаја. Спомињу се затим освајање Цариграда, али и пораз под Бечом, војевања на Црну Гору из 1853, поновљени поход из 1861. све до тренутка извођења песме (СНП IX: бр. 32). У другој песми, ретроспекција владике Данила даје својеврсну „народску“ интерпретацију историје крећући, поново од доласка Турака из Азије (као појаве историјског зла), преко Косова и турчења једног крила породице Црнојевића, све до покушаја атентата на владуку. Тиме се идеолошко-демагошки објашњава потреба да се *очисти земља од некрсти* (СНПр IV: бр. 13), односно да се обави тзв. *истрага потурица*.<sup>449</sup> Уметнички најзаокруженије и најуспелије објашњење сувремених историјских прилика дао је Филип Вишњић у песми *Почетак буне против дахија*. Тренутне историјске прилике протумачио је фикционализованом етиологијом – кршењем Муратовог самртничког аманета (СНП IV: бр. 24). Зато се слава победе претвара у горчину пораза, а узрок губитка територије налази се тамо где (и када) је она и освојена – на Косову.

Ретроспективно приповедање може да се појави и у финалној позицији. Тада расветљава одређена питања која би јунакова смрт оставила нерешеним. Исповедајући се мајци, Дојчил пред смрт открива узрок свог дугогодишњег

---

<sup>448</sup> Једна од значајних одлика митског мишљења јесте вечито враћање на почетак. Онај ко има знање о почецима (= узроку), поседује моћ управљања над последицама – лечење уједа од змије у древном Египту почињало је од тога како је змија постала. Ново стање имплицира претходно стање, почетак, те „priповjedači s poštovanjem oživljuju 'početke' tj. trenutak u kojem su se formirala načela kulture koju treba očuvati kao najdragocenije dobro“ (Eliade 1970: 35).

<sup>449</sup> С обзиром на то да песма (као, уосталом, и претходна), захвата велики временски опсег, збивања су, неминовно, приказана дисконтинуално – дифузно, а јединство радње је фрагментаризовано на неколико оделитих епизода, датих у дијахронијском пресеку.

боловања – похару цркве (СНПр II: бр. 63). Његове речи „експлицитно сведоче и о томе да је жртвовање за породицу и град вид искупљења за почињене грехе и предуслов Дојчиновог упокојења након дугог боловања“ (Делић 2011: 108). Слично томе, сведена ретроспекција – (поновно) казивање о исходу претходно приповеданог Секулиног шаманског сукоба с противничким владаром – појављује се као финални члан словенске антитезе. Након Јанкових питања упућених сестрићу, следи одговор о коначном преображају јунака пред лицем смрти.<sup>450</sup> Ретроспекцијом на крају легенде у стиху о владању грешнице за живота, образложени су призори мука после смрти (в. СНПр II: бр. 1).<sup>451</sup>

За разлику од ретроспекције, која је постала један од омиљених структурних поступака, **проспективно приповедање** представља искорак из линеарног сукцесивног и равномерног протока времена, усмерен, пре свега, од догађаја ка исходу, односно од узрока ка последици. Типичне примере представља конвенционални хепиенд – женидба јунака, којом, осим сижејних модела женидбе с препрекама, обично завршавају и сижеи о ослобађању јунака или отмицама (в. Петковић 2008; Шмаус 2011: 204). Међутим, то као да није довољно певачу – да би верификовао успех брачне везе, он обично иза тога надовезује формулу *лијеп пород [с њоме изродио]* (в. СНП VI: бр. 40), уз даље прецизирање: *двјије шћери и четири сина* (СНП VI: бр. 46) или најаву биографије славног јунака (в. Милутиновић 1990: 56), која „отвара“ песму ка некој новој епизоди епске биографије славног потомка.<sup>452</sup> На тај начин завршна епизода једног наратива постаје почетна за ново приповедање (в. Lotman 1976: 285), уједно објашњавајући порекло снаге и срчаности јунака довођењем у везу с храбрим претком:

---

<sup>450</sup> „Ујак нехотице смртно рањава сестрића, али управо низ његових питања потврђује да трагедија није почињена смишљено и намерно. Јанко издваја три могућа разлога због којих се Секула физички изменио, не слутећи да нећак већ припада оној другој страни. Смисао боја, љубавног загрљаја и моћи вина из ујакове перспективе окренути су животном начелу, али истоветни појмови су и својеврсни симболи на којима почива метафорично означавање. Јанко и Секула, убица и жртва, разговарају последњи пут, а фигура наглашава и емотивни план међусобних односа, и психолошке преливе, и саму природу границе која дели саговорнике и сроднике“ (Самарџија 2007: 168).

<sup>451</sup> Наведеним примерима блиски су и случајеви невестиног казивања о томе како су је родитељи обећали различитим младожењама, који су страдали у сукобу сватова (СНП VII: бр. 36; СНПр III: бр. 7). Због лошег композиционог склопа, ове веријанте нису посебно разматране (Певач као да заборавља почетни приказ окрвављене девојке, остављене у гори – следећи логику сижеа, са несумњивом склоношћу ка опортунном решењу, он невесту „удаје“ за хајдуковог сина/ синовца).

<sup>452</sup> За пун попис варијаната формуле *лијеп пород* в. Детелић 1996: 210–211.

*С њом лијепи пород изродио,  
Породио Марка и Андрију,  
А Марко се тури на ујака,  
На ујака војводу Момчила.* (СНП II: бр. 25).

Сличан тип дијакхроније представљају и финалне формуле, стилизоване као благослови чија се реализација односи на читаву (светородну) лозу Немањића:

*„[...] Што носили – свијетло вам било,  
Што родили – све вам свето било!“  
И што рече господа ришћанска  
На састанку код бијеле цркве,  
Што гођ рекли, код Бога се стекло!* (СНП II: бр. 23).<sup>453</sup>

У почецима и прошлости се тражи разлог, прати се прогресија развоја, односно њима се објашњавају одређене историјске околности. Певајући о женидби Максима Црнојевића старац Милија иде даље од наратива о сукобу сватова око сватовског дара у правцу тумачења вишевековне заваде потурчених рођака, која још увек траје:

*Цар им даде бијеле тугове  
И везирство на те земље двије  
Без промјене вазда до вијека:  
Мамут-бегу Обренбеговићу  
Даде земљу равна Дукађина,  
Ђено роди издобила вина,  
Доста вина, више урметина,  
Доста има бијеле вшенице,  
Красну земљу, што је љетше нема;  
А он даде сину Иванову  
Грдну земљу Скадар на Бојани,  
А у коме никад ништа нема,  
Но се легу жабе и биволи,  
И имаше соли суторине.  
Како таде, тако и данаске  
Нијесу се нигда умирили,  
Нити могу крвцу да умире,  
Но и данас ту просипљу крвцу.* (СНП II: бр. 89).

Притом, овим паралелизмом, „истичући султана као znalца људске психологије, певач је отпадника сместио у одговарајући амбијент, док је берићетом окружио оног потурицу који се на тај чин решио спасавајући сународнике од неугаслог гнева 'крвничког колена'“ (Самарџија 2007: 156), а измештањем сукоба

<sup>453</sup> Уп. и СНП II: бр. 24 и СНП II: бр. 34.



ван граница сижеа, померајући га и на потоње генерације, Милија понире у етиологију зла рођачке закрвљености.

#### 4.6. *Маргинализовани синхронизитет*

У ред необичних, натприродних, „окултних“ појава у нашој народној поезији (в. Крстић 1934а: 66–70) свакако би ваљало убројати и оне које се заснивају на смисленој симултаном повезаности два догађаја, односно на принципу паралелизма два (или више) догађаја, при чему они нису узрочно, него значењски повезани. Овај тип садржајних коинциденција Јунг је именовао *синхронизитетом* (в. Hark 1998: 159–161).<sup>454</sup> Притом, једну врсту синхронизитета Јунг заснива на просторној дистанци између посматрача и догађаја,<sup>455</sup> а другу на временској.<sup>456</sup>

Ту врсту појава Крстић посматра као чуда психичке природе, подразумевајући под њима „свако сазнање до кога се не долази ни преко чула ни мишљењем“ (Крстић 1934а: 67), делећи их на *пророчке, видовите и телепатске* (Исто). Најчешће се манифестују у сновима, при чему „у прве рачунамо оне којима се долази до сазнања о будућности, а у друге оне којима се сазнају догађаји који су се већ одиграли у прошлости или они који се дешавају баш онда када спавач сања. Телепатски снови су они у којима је сан изазван мислима неке друге особе.“ (Исто). Било да носе карактер упозорења или представљају сигнал за хитно деловање, ови снови уклопљени су у шири контекст традиције и представљају израз веровања у свеукупну повезаност ствари у свету.

Сан, као вид „ноћног лутања душе“ (Самарџија 2007: 253), истодобно у песмама постаје и вид шаманске екстазе, омогућавајући јунаку светитељу да, по потреби, душом напусти тело и правовремено помогне невољницима, који га призивају у помоћ:

---

<sup>454</sup> Синхронизитет би, у јунговском смислу речи (у коме се и користи у овом раду), требало разликовати од симултаности, која подразумева истовременост догађаја, лишена семантичке повезаности (типична формула симултаности у песми је *докле.../ дотле...* – в. СНП VII: бр. 1), као и од случајне вероватности (подударности).

<sup>455</sup> „Koincidencija jednog psihičkog stanja sa odgovarajućim (manje ili više istovremenim) spoljnim događajem koji se odvija izvan područja opažanja posmatrača, dakle prostorno distanciran, i tek se naknadno može verifikovati“ (Hark 1998: 159).

<sup>456</sup> „Koincidencija jednog psihičkog stanja sa odgovarajućim, još nepostojećim, budućim događajem sa vremenskom distancom koji se takođe može tek naknadno verifikovati“ (Исто: 160).

*"Мало тренух, чудан санак усних.  
 "Навезе се триста калуђера,  
 "Навезе се у то сиње море,  
 "Прилог носе Светој гори славној:  
 "Жута воска и б'јела тамњана:  
 "Дигоше се вјетри до облака,  
 "Ударише по мору таласи,  
 "Да с' потопи триста калуђера,  
 "У глас викну триста калуђера:  
 ""Помоз' Боже и свети Никола!  
 ""Бе си гође, да си сада овђе!""  
 "А ја одох, те их потпомогох;  
 "Извезе се триста калуђера,  
 "Извезе се здраво и весело,  
 "Однесоше прилог Светој гори:  
 "Жута воска и б'јела тамњана.  
 "У томе се мене задријема,  
 "Те ја чашу из руке испустих."*

(СНП II: бр. 22).

До стања шаманског трансa (као вантелесног искуства душе) долази управо у тренутку када га зову у помоћ (уп. и варијанту: *гди год био да си на невољи* – СНПр II: бр. 3). Начин његовог манифестовања (*Затрeпeтa на Николи злато,/ Заигра му чаша у десници,/ Паде чаша трeпeзи на столник,/ Нит' се разби нит' се проли вино* – Исто), духовно пребацивање до брода захваћеног невременом у трен ока,<sup>457</sup> односно истовремено (физичко и духовно) присуство на два места одједном сведоче о необичном преплету веровања у неузрочну повезаност догађаја (синхроничитета) и неких шаманских црта.

Структурно идентично је грађена сцена Марковог сна:

*Узе чашу Краљевићу Марко,  
 Чашу узe, у сан се занесе,  
 И испусти чашу на трeпу,  
 Чаша паде, вино се не просу;*

(СНП II: бр. 62).

Чињеница да јунак пада у сан изненада, приликом вечере – за трeпeзом (а не током ноћи, у кревету „на меку душеку“), говори о томе да је реч о *видовитом* сну, који открива догађаје – харање дворова, отмицу љубе, коња и блага – у тренутку када се

<sup>457</sup> О муњевитом пребацивању шамана с места на место в. Elijade 1985: 119.

они одигравају.<sup>458</sup> Колико је танка граница између синхроничитета и пророчких снова показује и Секулих сан, док се над ујаком Јанком надвија опасност:

„Мало заспах, виђех санак ружан  
„За ујака војеводу Јанка:  
„Провре вода мутна и крвава,  
„Она провре преосред Косова,  
„И дофати ујака мојега,  
„Понесе му коња и оружје;  
„Да ј' отиша' на станак Турцима,  
„Ја бих река', да би погинуо.”

(СНП III: бр. 30).

Симболика је редукована, а јунак успешно тумачи значење сна, и зато се журно опрема на вест да га је ујак обмануо и тајно отишао пут Косова. Секула још увек може утицати на исход догађаја, пре него што несрећа поприми фатални исход.<sup>459</sup> Осим тога и непосредно откривање актера сна (без симболичког посредовања) указује на прелазну форму сновиђења – између видовитих и пророчких снова.<sup>460</sup> Близак је томе сан о плачкању манастира и скрнављењу моштију Светог Саве, мада је реализован само први део сна – долазак Турака. Исход догађаја је промењен, интервенцијом светитеља Саве.<sup>461</sup> Тумачење сна одвија се истовремено с најездом војске (*Истом они у ријечи били/ ал' ето ти Хасан-паше с војском* – СНП III: бр. 14).<sup>462</sup>

Прави пример синхроничитета сна, односно телепатског преношења садржине сна (више ликова сања исти пророчки сан – в. Крстић 1934b: 186) представља песма о покушају отмице сестра Стојана Јанковића. Неуспех овог подухвата назначен је сном, који се у наставку песме остварује:

---

<sup>458</sup> Ова врста снова, које Бранислав Крстић одређује као видовите (уп. Крстић 1934a: 67) разликује се од снова којима се најављује будућност – тзв. пророчких снова, о којима ће посебно бити речи у погл. III. 8.

<sup>459</sup> Као што је показао Крстић, у песмама у којима „снови претскажују смрт, певач [...] избегава директно саопштење, те нам се чини као да жели да спавачу, односно слушаоцу, остави мало наде, да га држи у недоумици, или бар да избегне неугодности непосредног саопштења (Крстић 1934b: 186), док у оним са срећним исходом симболика се повлачи или изостаје (Исто: 187).

<sup>460</sup> Уп. и варијанту ове песме – СНП II: бр. 71.

<sup>461</sup> Нада Милошевић Ђорђевић овом чуду које изводи светац, бранећи се од насиља, налази паралеле у Библији, као и у хагиографској литератури. Притом, покушај скрнављења, сходно овом тумачењу, био је неопходан као „материјализација греха, да би до преобраћења уопште могло доћи, а како грех већ постоји у историјској реалности (свети Сава јесте вађен из гроба), Вишњић га само епски стилизује“ (Милошевић Ђорђевић 2011: 82).

<sup>462</sup> Пример истовременог сневања о атентату на књаза и његовог истодобног испуњења дат је у песми *Смрт књаза Данила* (СНП IX: бр. 22).

„А ноћас смо зао сан уснили,  
„Да смо ново село населили  
„На Попини сниже Велебита;  
„Нека знате, добра бити не ће:  
„Чијег Тале роба заробио,  
„Н'један главе однијети неће.” (СНП III: бр. 35).<sup>463</sup>

На начелу неузрочног повезивања заснива се симултана радња у кући Јакшића и Дмитров лов у гори (в. СНП II: бр. 98). Губитак коња и сокола, симбола старешинства и првобитног разлога конфликта (в. Клеут 2012: 167–168), враћа Дмитра суштаственим људским вредностима и доводи га до просветљења и покајања, разрешавајући његов унутарњи сукоб истодобно с љубиним налажењем излаза између захтева етичности и наметнуте јој обавезе.<sup>464</sup> Деловањем моћи судбине, с једне стране, симболи господства нестају, а с друге стране, као непролазна, васпостављају се начела хуманих вредности. Нарушена хармонија света се на тај начин обнавља. Наизглед насумични збир радњи из система традиционалне културе постаје динамика тоталитета у коме су сви елементи међусобно повезани, па поремећај једног члана или више њих нужно доводи до последица тамо где их, логиком ствари, не би требало тражити.

##### 5. "Затворено" и "отворено" време песме

Апстрахована (у односу на свет коме припадају певач и публика) и узета искључиво као вредносно мерило, епска прошлост би могла изгледати „као *simultana i vrednujuća* (hijerarhijska) *prošlost*, лишена svake relativnosti, то јест лишена је оних *postepenih čisto vremenskih prelaza* који би је *povezivali sa sadašnjošću*. Она је оградапена апсолутном границом од свих следећих времена, а пре свега од времена којем припадају певач и његови слушаоци [...] Она је затворена, као круг, и у нјој је све готово и *potpuno завршено*“ (Вахтин 1989: 448). Међутим, ово би имало безусловно важење само када је реч о класичним, хомеровским еповима.

<sup>463</sup> На основу увида у широк корпус песама Крстић тврди да је то „једини колективни сан“ који је њему познат (Крстић 1934b: 186).

<sup>464</sup> „Када се нађе у безизгледном положају, у ситуацији да бира између две њој подједнако важне норме (послушати мужа или то не учинити, отровати девера или то не учинити), она решење тражи у времену у коме такве дилеме није било, заправо у оном тренутку у коме јој је – одласком из очеве куће и добијањем добре молитве одређена тежина положаја.“ (Клеут 2012: 174).

Када је реч о српском епском песништву, епско време песме увишестручава тип односа према стварности – од дистанце до изласка из сижејних оквира (нпр. проспективним приповедањем). То се најчешће постиже у песмама хроничарског модела о истакнутим и живим јунацима (и њиховим поређењем са јунацима националне прошлости). Битна је и позиција певача у песми (типичан пример представљају песме Сава Матова Мартиновића и песма Анђелка Вуковића<sup>465</sup>),<sup>466</sup> док се последицама опеваног догађаја придаје карактер вечног важења (формуле *Како таде, тако и данаске* – СНП II: бр. 89).<sup>467</sup> Сви ови случајеви представљају примере „пробијања рампе“ између дела и прималаца.

Сваки, па и фолклорни „текст“, иако просторно омеђен (почетком и крајем), ипак „predstavlja model bezgraničnog sveta“ (Lotman 1976: 278), односно подразумева одражавање животне реалности у фикционални свет дела. Зато би требало разграничити две врсте затворености текста – *формалну* и *семантичку*. Прва и очигледнија, подразумевала би постојање оквира (Исто: 277–287), односно видно издвојених граница – почетка и краја текста, који, често, нису подударни са наративним временом. Ови елементи, који припадају најјачим позицијама у тексту, постају тако „скуп сигнала, помоћу којих се активира хоризонт очекивања слушалаца и одржава њихова пажња“ (Самарџија 2007: 106). Такве врсте били би иницијални и финални коментари певача (нпр. у Милијиној песми о Страхини Бановићу – в. СНП II: бр. 44), као и монолози-ретроспекције, посредством којих се предочава „прича“ о датом догађају, о чему је претходно већ писано.

Притом, корелација у оквиру може бити потпуна – „уводна и завршна формула могу успоставити потпуни и савршен оквир текста, истичући и потврђујући својства јунака, природу њихових поступака, а тиме и став певача“ (Самарџија 2007: 110), или може изостати – уколико певач „заборави“ да затвори композициони оквир. Новакова ретроспекција је одговор на питање зашто је отишао у хајдуке. Уместо да се, након монолога, врати ситуација испијања вина и разговора, сумирано је Новаково четрдесетогодишње четовање – в. СНП III: бр.

---

<sup>465</sup> В. СНП IV: 400–401, 432–440.

<sup>466</sup> Код овог типа песама проблем би могло представљати то што ове песме нису довољно дуго егзистирале у традицији нити су прошле превентивну цензуру (v. Jakobson–Bogatirjov 1971: 20).

<sup>467</sup> Варијантно – *Како таде, тако и остаде* - СНП II: бр. 26.

1.<sup>468</sup> Уколико у песми има више ретроспекција, увод (оквирна наративна ситуација) обухватаће и остале наративне прстенове (в. СНП II: бр. 51). По правилу – формула *гавран гласоноша* испољава наглашену тенденцију затварања композиционог прстена, често подржану и семантичким заокруживањем – смрћу адресата (обично – противникове љубе). Тиме се емоционално-спознајни план песме продубљује, а удес Турака употпуњује и поентира овом последњом смрћу у низу (в. СНП III: бр. 88; СНП IV: бр. 30, 52 и др).<sup>469</sup>

Посебну микроструктуру (затвореног типа) унутар песме представљају кодиране поруке симболичко-алегоријског карактера ('песме' у песми). Упућене су савезнику који се налази сред непријатељског окружења (СНП II: бр. 26, СНП III: бр. 3, 25), или неком блиском, кога певач / известилац покушава симболичком формом да заштити од тежине предстојећег сазнања (Baraković 1964: 336–337; Богишић: бр. 6, 20 и др). Међу песмама дугога стиха, алегоријски искази добијају призвук трагичног и судбински неизмењивог чина. За разлику од тога, у десетерачкој епици, „тренутак у којем јунак саопштава алегоричан исказ је кулминациона тачка његовог живота (радње). Сведена ретроспектива није самостална, не раствара цео хронотоп, већ само сажима временски интервал [...] понавља већ познат след догађаја, а при понављању 'приче' долази до замене свих појмова“ (Самарџија 2007: 188):

„Вила гњиздо тица ластавица,  
„Вила га је за девет година,  
„А јутрос га поче да развија;  
„Долети јој сив зелен соколе  
„Од столице цара честитога,  
„Па јој не да гњиздо да развија.”

(СНП III: бр. 25).

Херметичном песмом у песми, Стојан подсећа љубу на идиличну прошлост свијања дома, чији континуитет је угрожен љубином потенцијалном преудајом. Алгоритам омогућава комуникацију ликова на равни пренесеног значења, које

<sup>468</sup> У старијим записима сведена форма молбе јунака и неизвесност одговора (в. Панџић 2002: 33, 59, 212) као да онемогућава затварање наратива, чак и када она почиње ретроспективном (оквирном) наративом, као, нпр. у песми *Девојка и Шишман* (Исто: 59).

<sup>469</sup> Ипак, до одступања од овог обрасца долази при извештавању о Првом косовском боју. Након разговора с различитим гласницима, Милица не умире (СНП II: бр. 49). Међутим, њена смрт је неминовна у бугарштини као резултат доследне реализације формуле сновиђења (Богишић: бр. 1), којом је, између осталог, предестинирана и њена смрт.

остаје недоступно осталима. После препознавања и (неочекиваног) разрешења конфликтне ситуације (уз очување брака)<sup>470</sup> удајом сестре и даривања сватова, повратак мајке, њена изненадна радост и нагла смрт делују у контексту датог сужеа епилошки. Као да она представља жртвену замену за изгубљеног па потом спасеног јунака, чије препознавање/појављивање носи обележје (поновног) почетка (ритуално васкрсење), док мајчина смрт, несумњиво, на значењској равни, затвара песму означавајући крај, непостојање.

Стога, формални и семантички оквир могу се подударати, али и не морају. Смисаони оквир епске ситуације „почиње час принудним одласком и завршава се срећним повратком, час се састоји од момента јунаковог повратка у отаџбину“ (в. Фрејденберг 2011: 312) и подвига (који често доводи до поновног успостављања нарушеног првобитног склада): *Оде Марко бијелу Прилипу,/ Оста Муса уврх Качаника* (СНП II: бр. 67); *Марко узео своју вјерну љубу,/ И Минино он покупи благо,/ Па отиде бијелу Прилипу/ Пјевајући и поп'јевајући* (СНП II: бр. 62); односно *Здраво Марко изјезди из лијене мађарске земље* (Богишић: бр. 7). Уколико је реч о песми о смрти јунака, смрт ће, природно, затворити суже. Чак и када песма тематизује срећно реализовану женидбу јавља се сумарни поглед на остатак живота. Осврт на оно „шта је даље било“, до старости, појачава „modelativnu funkciju kraja teksta“ (Lotman 1976: 284):

*Ту Илија одведе ђевојку,  
Одведе је у бијелу цркву,  
Па је вјенча себи за љубовицу;  
Лијеп пород с њоме породило:  
Двије шћери и четири сина;  
У младости шћери поудао,  
У старости сине иженио*

(СНП III: бр. 72).

### 5.1. "Затворено" време песме

Једна од најчешћих симплификација при разматрањима епског песништва односи се на (двоструко) затворено сужејно време песме. Оно се сматра затвореним у датој (забележеној – фиксираној) варијанти, као и у оквирима њене наративне

---

<sup>470</sup> Спасавање, односно одбрана невесте и победа над насилницима представљају, по мишљењу Олге Фрејденберг, подтекстуалну основу епа (в. Фрејденберг 2011: 302–303).

структуре (односно уметничке уобличености „приче“ о догађају): „upravo čineći nešto, neki akter uči da 'izoluje' neki zatvoreni sistem iz njegovog okruženja i otkriva mogućnosti razvoja inherentne tom sistemu [...] To stavljanje u pogon predstavlja intervenciju, na mestu ukrštanja neke od akterovih moći i potencijala samog sistema“ (Riker 1993: 173). Притом, омеђеност текста настаје као последица прекодирања из једног система у други – из језика (као система који одражава неограничену реалност) у књижевност (као другостепени моделативни систем), односно текст (фиксирану секвенцу знакова, ограничену почетком и крајем), односно фонолошки низ (у тонским записима и „живом“ извођењу).

Време се сматра затвореним најпре унутар себе самог, као певање о завршеном догађају (тј. одражавању догађаја у епској песми као књижевној врсти). Осим тога, реч је и о карактеру епске прошлости, одељене и од емпиријске стварности – садашњости, и од историјске прошлости (уп. Неклюдов 1973: 152). Но, када се узме у обзир ситуација извођења, где треба превладати тензију отпочињања „*ex nihilo*, издвајањем из шума говорне ситуације“ (Детелић 1996: 25), певач ће понекад почети (а често и завршити) апострофирањем присутних, односно *тренутком извођења* (нпр. пригодно: *Весели се домаћине, весели ти пријатељи* – Богишић: бр. 5; или подсећањем: *Знате л', браћо, јесте л' запамтили* – СНП IV: бр. 31 и сл). Ове уводне/завршне формуле користе се „као сигнал који првенствено обавештава о почетку-крају уметничког дела“ (Самарција 2000: 20), односно формално омеђавају текст. На тај начин темпоралне оквирне (иницијалне и финалне) формуле (као што је показано), могу извести слушаоца из временског тока дела и вратити га у временску раван извођача (в. Богишић: бр. 7; СНП III: бр. 13; СНП VII: бр. 51, 54, 58; СНП VIII: бр. 25, 26; СНП IX: бр. 5, 10, 21; СНПр II: бр. 69; СНПр III: бр. 22, 30, 50).<sup>471</sup>

Композициони прстен се, такође, успоставља и унутар сижеа песме, одговарајућим поетским средствима – композиционим моделима, поступцима (типовима) приповедања, односно облицима излагања или изражајним облицима формулативности. Почетак и завршетак "приче у причи" означавају уједно почетак

---

<sup>471</sup> Овај тип иницијалних и финалних формула већ је био разматран у литератури (в. Детелић 1996: 23–53; Самарција 2000; Ђорђевић 2010а), као и погл. III 1.1. у оквиру овог рада.



и крај сужејног времена, обухваћеног јунаковом нарацијом. Крај Маркове исповести о убиству Арапке девојке уједно затвара и Марково ретроспективно казивање о спасавању из арапске тамнице, без обзира на мајчино вајкање због престапа, које долази на крају песме као својеврсни епилог (в. Богишић: бр. 5). Извештаји у форми дијалога (рањеног ратника, главног/споредног јунака, гаврана гласоноше и сл), подређени су захтевима епске стилизације, а стварају истодобно и савршен композициони прстен унутар којег се плете нарација. Тако се поставља *арматура приповеданог времена* (време дешавања опеваног догађаја), уоквиреног *приповедним временом* (време коме припада ситуација приповедања, односно разговора – наративног оквира). Завршетак ретроспекције (нпр. извештаја гавранова) обично представља и крај нарације (СНП IV: бр. 45) коју, евентуално, може употпунити епилог (наступање периода безвлашћа после смрти лика – в. СНП IV: бр. 59). Уз то, епилог се може садржајно надовезивати на сиже (в. СНП II: бр. 38; VII: бр. 54), као и коментар певача (Пантић 2002: 207), дат у виду похвале јунака (СНП II: бр. 44; СНПр III: бр. 51) или пословице. Истовремено, овако стилизован став певача преклапа се и са ставом лика (Самарџија 2007: 109), поученог претходно изнесеним догађајем: „*Бог убио свакога млађега,/ Ко не слуша свога старијега.*“ (СНП VII: бр. 41).

Но, чак и када не постоји такво заокруживање опеваног догађаја, исход је понекад довољно речит и указује на коначност, завршеност збивања. Одређени мотиви преузеће на себе функцију сигнализатора краја сижеа, попут *повратка јунака* (СНП VII: бр. 41; СНП VIII: бр. 9, 25; СНПр II: бр. 69; СНПр III: бр. 37, 41, 44, 50, 51) – за сижејне моделе о извршеном задатку (в. СНПр II: бр. 69), освети (СНП IV: бр. 35; СНП VII: бр. 54; СНП VIII: бр. 9) и[ли] *свадби* (СНП VI: бр. 42; СНП VII: бр. 58; СНПр III: бр. 30, 37), за моделе ослобађања из тамнице (в. СНПр III: бр. 41, 44) и отмице девојке (СНПр III: бр. 37, 50, 51), а могу се и међусобно комбиновати (в. Шмаус 2011: 204). Кажњавањем невернице завршава сиже о неверној љуби (Богишић: бр. 40; ЕР бр. 117). У финалној позицији мотивског ланца, сижејни модел из унутрашње перспективе песме, могу затворити и мотиви победе (СНП VIII: бр. 26; СНП IX: бр. 7, 10), тј. пораза противничке стране (СНПр IV: бр. 28), бекства (СНП VI: бр. 68), поделе плена (СНП IV: бр. 61), награђивања

(СНПр III: бр. 22), растанка (СНП IX: бр. 21), излечења (СНП IV: бр. 61; СНП VIII: бр. 9) или смрти, односно укопа (Петровић 2001: бр. 4; СНПр III: бр. 40).<sup>472</sup> Ове друге ситуације,<sup>473</sup> појединачно или заједно, често су праћене коментаром певача или финалним формулама, чиме се „маркира крај песме и истиче смисао приказаних догађаја“ (Самарџија 2007: 109):

*Покопаше ко је погинуо.  
Извидаше који се ранио.  
Покрстише Ајку Подгоричку,  
Би Ајкуна сад је Маријана,  
И вјенчаше Мару за Комнена.  
Лијеп пород с њоме изродио,  
Миловао до суђена дана. –  
Тешко оној свакој јадној души,  
Ко мразио ичију ђевојку.* (СНП VI: бр. 42).

На тај начин, појавом нагомилавања сигнала краја, сижејно време се затвара (хепиендом), а гномском формом коментара порука се универзализује, да би се ванвременошћу овог исказа (својеврсном самопотврђивању норми традиционалне културе) изашло из затвореног времена сижеа.

## 5. 2. "Отворено" време песме

Овај тип времена, поред очигледних фрагмената песме (уп. Богишић: бр. 3), релативно ретко се среће међу старијим записима. У десетерачкој епици коју су бележили Вук и његови следбеници, реч је или о формално недовршеним записима, или о песмама чији исход је наговештен, тј. остала је неизвесност, недореченост, односно слутња исхода (тога „шта је даље било“). Најпре, запис Рођери де Пачиенце (в. Панџић 2002: 29–33), судбину заробљеног јунака не расветљава до краја. Од слике орла у висинама над градом прелази се, градацијом, до јунакове молбе. Орао треба да измоли од "славног деспота" ослобађање јунака из тамнице. Заточеник се заветује и обећава нове борбе против Турака (*Ја ћу те напитати црвене крвце турешке,/ белога тела витешкога* – Исто, 33). Пошто изостаје и одговор орла, неизван је исход молбе – не зна се да ли је јунак успео у

<sup>472</sup> Крај песме може дати здружено и неколико мотива овог типа, у виду сумирања исхода догађаја – уп. СНП IV: бр. 61; СНП VII: бр. 51; СНПр III: бр. 30.

<sup>473</sup> О овоме је већ писано на почетку ове целине.

свом науму. Стога неки проучаваоци (Х. Крњевић, М. Павловић) овај запис сматрају завршеном и целовитом лирском структуром,<sup>474</sup> која је остварена сликом тамновања јунака.<sup>475</sup> Аналогно томе, и *Попијевка Радића Вукојевића* остаје отворена у погледу молбе умирућег јунака својим крвницима: *Немојте ми махраме с бијела лица подизати, / да ми лице не изгрде сиви орли и вранови!*"<sup>476</sup>, без назнака да ли ће бити услишена (Исто: 212).

Коначно, трећа песма која завршава молбом јесте баладично интонирана бугарштица *И кличе девојка* (Пантић 2002: 59), коју је забележио Петар Хекторовић (в. Хекторовић 1934), *не приложив једну рич најмању* (Исто), о два заробљена царевића, Андријашу и Лазару. Иницијални разговор између девојке и Шишмана усмерава се ка њиховом удесу и Андријашевом разговору с царем Бајазитом. Заробљени јунак моли цара да их пусти из заточеништва, заветујући му се да ће се замонашити. На молбу, ни овај пут, не стиже одговор. Ипак, трагична атмосфера није неутралисана. Јер, било да их погуби или испуни молбу, „у оба случаја јунак нестаје са епске позорнице, неповратно раздвојен од витешког знамења“ (Самарџија 2008: 73). Будући да је Хекторовић друге две бугарштице забележио и објавио у целости, укључујући и уводне (вансижејне) формуле обраћања властелину – записивачу, нема разлога помишљати да је трећу бугарштицу „окрњио“. Ако се узме у обзир чињеница да замонашење представља један од типских начина заокруживања епске биографије у епици словенских народа (уп. формулу *богатыри ушли в монастири*),<sup>477</sup> песма наговештава крај јунаковог (световног) живота – епску или фактичку (телесну) смрт.

---

<sup>474</sup> Павловић тај свој став касније релативизује, посматрајући песму према начелима блиским романтичарској теорији о савршенству фрагмента: „Možda baš narodna epska poezija pokazuje koliko je shvatanje odlomka ili celine, relativno kad se pogleda na samom stihovnom materijalu. S jedne strane pesnik teži da 'zatvori oblik', s druge, pesma komunicira i svojim početkom i krajem sa nekim drugim postojećim ili mogućim pesmama, i to se ne može osporiti.“ (Pavlović 1986: 62).

<sup>475</sup> Нада Милошевић Ђорђевић, међутим, сматра да је реч о фрагменту, односно о „prvih deset stihova“ песме (НК 1984: 200).

<sup>476</sup> Ову молбу јунака Хатица Крњевић и Бошко Сувајџић тумаче као резултат древног веровања да особа чије је лице нагрђено, до нераспознатљивости, губи свој идентитет, што води обезличавању и на оном свету, његовом не само унижавању него и брисању особности личности – уп. Сувајџић 2005: 167.

<sup>477</sup> Жирмунски у контексту разматрања мотива за које сматра да су несумњиво феудалног порекла, поред мотива *утамничења јунака, избављења из тамнице уз помоћ тамничарева кћери, убиства у лову*, посматра и мотив *замонашења епског јунака* (в. Жирмунский 1958: 76–90). За ову последњу врсту он тврди да је такође настала на основу реалних друштвено-историјских чињеница, када се

Посве необична је, у погледу артикулације времена, бугарштица о сусрету Марка Краљевића са својом гордом вереницом (Богишић: бр. 4). Девојка, не препознавши свог вереника, пролази поред њега без поздрава. Када је он заустави, она му каже да је краљева рођака и Маркова вереница, истовремено му претећи понижењем. Марко, на те речи, горделивицу пољуби, а она, увређена, одлази брату, тражећи од њега одмазду над непознатим јунаком. Девојчин брат, на крају, открива идентитет непознатог дрзника, на шта се девојка постиди. Наизменично смењивање развијених дијалога и сведене наравије води ка неочекиваном расплету, који наизглед тражи наставак, а у ствари представља својеврсну моралну „лекцију“ гордој девојци.

Фрагментаран карактер самостално уметнички уобличеног мотива испољава и мотив свађе Лазаревих кћери (Петровић 2001: бр. 2). Сукоб избија поводом суревњивости око јунаштва мужева, заоштрава се тучом Милоша и Вука, а разрешава се Лазаревом интервенцијом (Исто). Но, расплет је само привидан и привремен. Одмазда Вукове позлеђене сујете уклапа се у контекст шире традиције, односно тзв. *косовске легенде* (в. ПоБК 1989; Ређеп 1995; Петровић 2001). Овоме су слични и неки други мотиви из косовског тематског круга, који се чувају као фрагменти у десетерачким записима (попут кнежеве вечере, ухођења турске војске, одвраћања од боја и сл – в. СНП II: бр. 50. II, III, IV и др).

Поред ових, тематски фиксираних, наративних јединица, неке јединице појављиваће се релативно самостално или у пару, попут сна и тумачења сна, односно савета и извршења (Самарџија 2007: 222). Померање позиције ових сегмената на синтагматској оси (оси текста) ка крају може отворити читав сиже, односно наративно (приповедано) време ка будућности. Сан, казивање сна и његово тумачење понеће читав сиже (в. СНПр IV: бр. 32), остављајући у сфери претпоставки његово испуњење (као вероватно).<sup>478</sup> Савет, дат на крају песме (в. СНП VII: бр. 40; СНП VIII: бр. 32; СНПр III: бр. 42), сходно логици радње (жанра)

---

пострижење и замонашење у *старости* сматрало као добар начин искупљења за грехове, начињене током световног, ратничког живота (Исто – истакао Д. П.). Уосталом, исте поступке потврђује историја средњовековних српских владара и властеле.

<sup>478</sup> Будући да склопови мотива могу функционисати као један од облика формулативности (в. Самарџија 2007: 55), изостанак финалног сегмента – испуњења сна, у контексту претходног сижејног пара мотива, може се надоместити претпоставком (дословне) реализације садржаја сна, пошто, у противном, овај мотивациони поступак не би имало смисла ни употребити.

и имаментним поступцима мотивације, морао би бити прихваћен, односно претња се мора испунити (СНПр III: бр. 73), чак и онда када то остаје негде изван времена обухваћеног сижеом песме. У хроничарском моделу, међутим, певач понекад говори како ратни метеж превазилази његову моћ поимања, те он, уместо дефинитивног одговора о судбини опседнутог утврђења, са слушаоцем дели своја убеђења:

*Напослијед не знам шта ће бити,  
Ни Лесендро ко ће задобити,  
Ма га Срби неће оставити  
Без велике крви и мегдана.* (СНП VIII: бр. 62).

Епска песма је увек „прича“ о догађају, чији је носилац лик који, током извршења датог подухвата, остаје истог узраста (в. Неклюдов 1973: 156). Када је, пак, реч о десетерачким песмама заснованим на другим нуклеусима тематске структуре, уколико се сиже „отвара“ ка ширим временским одсечцима, он настоји да захвати читаво „биографско време“ (Исто), односно читаву епску биографију, попут Маркове, предестиниране у младим данима очевом клетвом и кумовским благословом (СНП II: бр. 34). Благослов *госпoде ришићанске*, штавише, неће се испунити само на Немањи или на Сави, него ће пратити читаву светородну лозу Немањића. То посебно истиче финална формула *Што гођ рекли, код Бога се стекло* (СНП II: бр. 24, 25). И као што се позитивна генеалогичка плете око Немање и Немањића, негативну препознатљивост у епском памћењу добили су потомци Црнојевића:

*Но утече Црнојевић Станко  
На Бојану Скадру бијелому,  
Тамо своје нагрди презиме:  
Прозва себе Бушатлијом Станком.  
И сад има паша и везира  
Од племена Црнојевић-Станка* (СНП VI: бр. 45).<sup>479</sup>

Сличну функцију „отварања“ сижејног времена ка извођачком времену носи финална формула *Како онда тако и данаске [тамо сједи српски патријаре]* (СНП III: бр. 12), као својеврсну потврду истинитости опеваног догађаја (демонстрираног чуда), чије су (посредне) последице и даље актуелне. На тај начин, наглашава се и значај опеваног боја, који делује као егземплар срчаности хришћана и стално

<sup>479</sup> Уп. и СНП II: бр. 89.

упозорење противнику: *Како таде тако и данаске,/ Више Турци на Глибовац неће* (СНП VI: бр. 55).<sup>480</sup> Ова формула (и њене варијанте) показала се уједно способном да веже за себе и разнолика етиолошка предања – најчешће о постанку назива одређених места (в. СНП II: бр. 36). За разлику од тога, приповедна песма о надмудривању Јована Крститеља с демонским царем Дуклијаном, ситуирајући време наратије у митско правреме, објашњава зашто људи имају удубљење на табану као вољу Божју (*Свакоме ћу тако учинити* – СНП II: бр. 17).

Или, историјско предање се наводи као доказ сумњичавим слушаоцима: *Ако ли тко вјеровати неће,/ Нека иде те очима види:/ Знати ће се Турска коштурница,/ Докле тече сунца и Салаша* (уп. СНП IV: бр. 28). Преливање предања у песму могло је тећи заједничком линијом фундаирања на прошлости (в. Вaskom 1987: 227) и везивања за реалне или углавном реалне локалитете и лица, при чему је свеукупни фонд знања традиције послужио као резервоар из којег се преузимају поједина знања о биографији лика, добијајући нову функционалну вредност у контексту песме.<sup>481</sup> Стога, могло би се закључити да је, с једне стране, „затварање“ појединих мотива у самосталне микроструктуре одлика епске песме као жанра који постоји и „живи“ као однос и хармонија (релативно самосталних и делимично уобличених) наративних јединица – мотива, композиционих целина или „једноставних облика“ који га граде. С друге стране, посезање за традицијом, догађајима који се налазе ван хоризонта који се може сагледати на линији темпоралности биографске осе главног јунака, маркиране датом епизодом, неминовно, „отвара“ наратив ка будућности, потребом „да се песми да футуристички завршетак у виду ауторских коментара или певачеве државотворне визије“ (Сувајџић 2010b: 57), нарочито када је реч о (у то време) незавршеном

---

<sup>480</sup> „Позивајући се на временску перспективу *некад–данас* певач навођењем материјалних доказа поткрепљује веродостојност исприповеданог“ (Сувајџић 2010b: 141).

<sup>481</sup> Док је у Вишићевој варијанти песме о смрти Марка Краљевића одсуство надгробног обележја (споменика) мотивисано реалним разлозима:

*Онђе старац укопао Марка,  
Биљеге му никакве не врже,  
Да се Марку за гроб не разнаде,  
Да се њему душмани не свете*

(СНП II: бр. 74),

та иста чињеница, преузета из истог врела традиције, у песми старца Милије, у интерпретацији Росанде Ђевојке попримиће изразито негативно значење – недостојног покојника, који није заслужио адекватан погреб: *"Ни ће имат' гроба ни укопа,/ Ни ће с' Марку гроба опојати* (СНП II: бр. 40).

догађају (тј. процесу) какав је конституисање српске државности, посматраном из перспективе хроничарске епике (в. Исто: 108–109).

#### 6. *Темпорална тачка гледишта певача*

Једна од жанровских конвенција епске песме је да усмени певач пева у трећем лицу (немаркирана форма наратије).<sup>482</sup> Дистанца трећег лица тако не само да приказаној радњи даје црту објективности, него је, поред осталог, повезује с типом наратије који је верификован ауторитетом традиције – јединим који је прошао превентивну цензуру заједнице.<sup>483</sup> То би, уједно, значило да се „текст“ предочава непосредно, наратор је „телесно одсутан“ из света дела, а тачка гледишта ситуирана унутар датог наратива (в. Штанцл 1987). Међутим, особеност егзистирања епске песме подразумева да је „стваралац [...] непосредно присутан пред слушаоцима, обликује и распоређује епизоде, коментарише поступке, идентификује се са приказаним ликовима<sup>484</sup> или се од њих експлицитно дистанцира. Тачка гледишта наратора, као процењивање туђих поступака, преклапа се са ставовима целе заједнице, а подједнако припада (позитивним) главним и споредним учесницима фиктивног света дела. Тиме се међусобно подупире унутрашња перспектива (јунака) са спољашњим процењивањем (певач/казивач, слушаоци).“ (Самарџија 2007: 131).

Оквир текста, притом, послужио је као линија која омеђава два нивоа наратије, односно извођачко (вансижејно, приповедно) и приповедано време. У контактним иницијалним формулама, свет песме конфрнтиран је скупу: *Да*

---

<sup>482</sup> То важи чак и када је он непосредно укључен у дати догађај, што је релативно редак случај (певачи попут Анђелка Вуковића или Сава Матова Мартиновића). Будући да је то ситуација која је далеко од очекивања превентивне цензуре заједнице, биће санкционисана ставом колектива, макар благохуморном Вуковом опаском на рачун Анђелковог самопредстављања у песми (в. СНП IV: 437). Но, оно што остаје у оквиру хоризонта очекивања, сматра Геземан, и више је него довољно „да један адекватан или одговарајући круг епских слушалаца, без обзира на то што добро познаје певача и носиоца радње, не би замерио ни на једној јединој епској стилизацији и херојско-феудалној концепцији! Толико је снажна делотворност тог духа и његове уметничке форме“ (Геземан 2002: 156).

<sup>483</sup> Дакако, појављују се, премда посредно, као облици излагања, још прво и друго лице – уколико лик приповеда о себи или у дијалогу, при апострофирању, у ретроспективном осврту на неки догађај из прошлости и сл.

<sup>484</sup> Интересантан пример пројектовања певача у текст, односно надоградњу „замрзнутог кадра“ братско-сестринског пољупца представља певачев (нискохуморни) коментар (својеврсни гер): *Љуби Анђу међу очи црне, / А и ја бих да сам туге био / Од миња је сву ноћ прељубио!* (СНП II: бр. 59).

*сједимо да се веселимо,/ И по томе да вам пјесму кажем,/ Од истине што је за дружине* (СНП VI: бр. 11), *Да седимо да се веселимо,/ И по тому песму да певамо/ Од истине за добре дружине* (СНПр III: бр. 24), уз факултативно укључивање хронолошког критеријума: *Бе сједимо да се веселимо,/ Да малене пјесне појевамо/ Од јунака од старог земана* (СНПр II: бр. 101).<sup>485</sup>

Најчешћи принцип разграничавања у контактним финалним формулама је темпорални – тада–сада: *Ово ми је тада било, а сада се споменује[м]* (Богишић: бр. 7, 11),<sup>486</sup> *Некад било, сад се спомињало* (СНП VI: бр. 36); *Како онда [таде] тако и данаске* (СНП III: бр. 12; СНП VI: бр. 55); *То је било када се чинило,/ А ми, браћо, здраво и весело* (СНП VIII: бр. 26), *То је било ка' се је чинило,/ Ми велимо да се веселимо* (СНП VIII: бр. 44). Заступљено је и изрицање сумње: *То је било не знам је ли било,/ Но велимо да се веселимо* (СНПр III: бр. 35, 59; СНПр IV: бр. 22, 26), *Бог сам знаде је ли тако било,/ А ми, браћо, да се веселимо* (СНП III: бр. 72), *И то било, али није ни било,/ Тадер било, сад се спомињало* (СНП VII: бр. 30). Порицање веродостојности може бити део жанровских сигнала својствених стихованој бајци: *Нас лагали, ми полагајемо* (СНП II: бр. 12). Али, истим поступком певач некад потенцира лични став о приказаном догађају: *Ни ту био ни право казао* (СНПр II: бр. 103; СНПр III: бр. 27) и сл.<sup>487</sup> Други тип довођења у везу „укрштањем два приповедна нивоа“, односно два времена – „света дела (некад и тамо, фиктивни догађај о којем се приповеда“ и тренутка извођења, тј. „чина спевавања (сада и овде, тренутка у којем се ствара-прихвата текст“ (Самарџија 2000: 20–21) постиже се употребом корелативних финалних формула које се надовезују на крај (обично, на мотив повратка јунака) типа ЈА/МИ–ОН/ОНИ: *Оће Новак, весела ми мајка,/ Њему мајка, а мене дружина* (СНП VII: бр. 35), *Оде Жарко весела му мајка/ Њему мајка а нама дружина* (СНП VIII: бр. 8), *Па отиде двору бијеломе,/ Здраво дође, весела му мајка/ Њему мајка, мене дружина* (СНПр III: бр. 50), *А нека их, мајка им весела!/ Њима мајка, а мени дружина!* (СНП VIII: бр. 26).<sup>488</sup> Ова формула, често

<sup>485</sup> Уп. и СНП VI: бр. 41, 80 и др.

<sup>486</sup> Уп. и: Богишић: бр. 50.

<sup>487</sup> В. и остале варијанте: СНП IX: бр. 13; СНПр III: бр. 9, 12, 16, 23,47; СНПр IV: бр. 4, 21, 33.

<sup>488</sup> Варијанту овог типа формуле представља формула МРТВИ–ЖИВИ: *Мртвијема у рају нашљеђе,/ А живима радост и весеље* (СНП IX: бр. 32).



функционише као почетак „грозда формула“ (Сувајдић 2010: 138), при чему се у наредним апострофира скуп, даје инвокација Бога и сл.

Оквиру текста припада прво лице сингулара (ЈА), глас певача (Богишић: бр. 7, 11, 50, 77; СНП VI: бр. 11, 49, 80; СНП VII: бр. 1, 15, 35; СНП VIII: бр. 8, 25, 36; СНП IX: бр. 23; СНПр II: бр. 44, 52, 59, 62, 63, 102, 103, 105; СНПр III: бр. 19, 27, 35, 50, 59; СНПр IV: бр. 26, 37, 38), као и прво лице плурала (МИ: браћа, дружина), које укључује присутни колектив – певача и аудиторијум (СНП II: бр. 12, 95; СНП III: бр. 66, 71, 72; СНП VI: бр. 11, 36, 49, 70, 76, 80; СНП VII: бр. 1, 15, 57; СНП VIII: бр. 8, 25, 26, 44, 51; СНП IX: бр. 32; СНПр II: бр. 101, 104; СНПр III: бр. 9, 12, 16, 22, 24, 35, 47; СНПр IV: бр. 33, 40). Оквир се, стога, показао погодним за остваривање контакта с публиком – стварањем осећања блискости и повезаности (апострофорање скупа са *браћо*), формом благослова (Богишић: бр. 6, 50, 59; СНП VII: бр. 51; СНП III: бр. 72; СНП VI: бр. 70; СНП VIII: бр. 26, 51; СНП IX: бр. 32; СНПр IV: бр. 40), али и за извесне религиозно-идеолошке сврхе – благослов упућен хроничару (СНПр IV: бр. 33),<sup>489</sup> владики (СНП II: бр. 95), односно владару (СНП IV: бр. 62;<sup>490</sup> СНП VIII: бр. 48; СНП IX: бр. 21; СНПр IV: бр. 38, 45),<sup>491</sup> глорификацију народа/ државе (СНП VIII: бр. 48, 73, СНП IX: бр. 14; СНПр IV: бр. 37, 38), панславистичку идеологију (СНП VII: бр. 57; СНП IX: бр. 14, 23) и сл.<sup>492</sup> Такође, финална формула може фингирати ситуацију претходног извођења, односно „изворну варијанту“:

*Тако стражар своју песму каза,  
Од госпде он прими пењаза  
За Србију што донесе гласа.* (СНП VIII: бр. 48).

<sup>489</sup> Шаљиво апострофирање хроничара, у другој песми, изгледа, упућује на постепено освајање скриптуралног модела културе – уп. СНП VII: бр. 35.

<sup>490</sup> Благослов упућен кнезу Михајлу, на крају последње (поприлично слабе) песме Бечког издања четврте књиге, умногоме кореспондира са Вуковом посветом и изразима захвалности овом владару на почетку књиге, што, очито, говори о постојању одређеног концепта у њеном уобличавању.

<sup>491</sup> Понекад овом благослову претходи одавање признања династији – в. СНП IV: бр. 62; СНП IX: бр. 32; СНПр IV: бр. 38 и др.

<sup>492</sup> „Ваља приметити да благослови упућени владару у некојим случајевима нису једноставно, механички 'прилепљени' на текст песме, но су предметом певања у одређеној мери мотивисани. И у осталим случајевима може се, међутим, говорити о њиховој контекстуалној условљености, при чему се у обзир мора узети шири политичко-идеолошки оквир тренутка у којем се пева и микроконтекст конкретне извођачке ситуације.“ (Ђорђевић 2010а: 156).

За разлику од тога, шаљиве финалне формуле, ниским стилем и хумором на сопствени рачун, понеће функцију емоционалног растерећења од тензије значајних догађаја и високог стила епске песме.<sup>493</sup>

*Пјесма мала на свршетку била,  
Сваком Србу на весеље била,  
Сваком Србу и сваком Словинцу.  
Ко ће боље нек иде ус-поље,  
Ручај каше, пак пођи у паше,  
Пас распаши, биће ти полакше,  
Носом сркај, своје косе дрпај,  
Ти се врати, пут други прифати,  
Пођ' у цара, пак се разговарај,  
Мене тужи, а себе наружи,  
Свуд се скитај, пак за мене питај,  
Сједим криво, а бесједим право,  
Ко забави, нек ме не добави,  
Још би њеки приговори били,  
Патир мањка, а писар ми заспа,  
Кап од лозе у главу од козе.*

(СНП IX: бр. 23).<sup>494</sup>

Посебан тип завршетака представљају гномске финалне формуле – својеврсна наравоученија у којима се искуство певача и аудиторијума неразлучиво преклапа са ставом ликова:<sup>495</sup> *Тешко свуда своме без својега!* (СНП II: бр. 29); *Тако сваком ономе јунаку/ кој' не слуша свога старијега* (СНП III: бр. 65),<sup>496</sup> или, комбиновано са заклињањем: *Бог убио свакога јунака/ Који држи вјеру у Турчина* (СНП VIII: бр. 60).<sup>497</sup> Понекад исказане формом поређења, ове формуле процењују јунаштво лика у контексту аграрне културе: *Те с' спомиње јунак по јунаштву/ као добар данак у години* (СНП II: бр. 43).<sup>498</sup>

<sup>493</sup> У том аспекту, оне подсећају на сатирску игру, извођену после потресних и драматичних prizora трилогије трагедија.

<sup>494</sup> Уп. и СНПр II: бр. 102, 105.

<sup>495</sup> У позицији унутар сужејног времена, ови коментари припадаће лику – рефлектору (в. Богишић: бр. 5, 90; СНП II: бр. 34, 35, 89; СНПр III: бр. 26 и др.

<sup>496</sup> В. и СНП III: бр. 3.

<sup>497</sup> Однос према припадницима противничког етноса, Турцима, поред стереотипно негативног – *Незнабожни Турци јањичари* (СНП VII: бр. 57), може, у медијалним коментарима варирати – од признавања извесне мере етичности: *Турчин био, ал' се смиловао* (СНП VII: бр. 29), до фасцинираности његовом стаситосћу и лепотом – *Сину Турчин ка на гори сунце,/ Жали Боже што се крстит' неће,/ А крст часни ни помоћ' му неће* – СНП VI: бр. 66).

<sup>498</sup> В. и СНП II: бр. 55. Заправо, читава прошлост постаје вредносна категорија (Бахтин), а славни јунаци српског епског таблао творе својеврсну хијерархијску скалу, спрам које се самерава вредност истакнутих потомака (в. СНП III: бр. 11).

Медијалне формуле – коментари имају превасходно метатекстовну функцију: посредством њих певач износи сопствено мишљење о датом догађају (в. Самарџија 2000: 25), оне тумаче и прецизирају поједине сегменте текста или сажимају наратив, најављују обрт и сл. На тај начин „формула која разграничава, одваја, али и спаја секвенце сижеа подразумева вишеструку ангажованост певача и његову упућеност на аудиторијум [...] Приближавајући се слушаоцу одговарајућим сигналом, општом формулом, усмени стваралац придобија његово интересовање, поверење и остварује апсолутну, колективну сагласност у процени збивања.“ (Исто: 27–28). Апострофа слушаоца или скупа (*брате, друже; браћо, дружино* – в. Богишић: бр. 4, 49; СНП II: бр. 34; СНП III: бр. 66; СНП VIII: бр. 14) има реторичку функцију задржавања пажње, односно њеног фокусирања на догађаје који следе:

*Да да ти је, друже, погледати  
Ка' је турска сила притиснула,  
Куће пале, а сијеку главе,  
И ћерају муку сиротињску;* (СНП VIII: бр. 14).

Коментари у медијалној позицији могу, с једне стране, довести до својеврсног „исклизнућа“ из парадигматске матрице текста – проспективним приповедањем певач наговештава исход, после чега повратак на главни ток наратива делује ретардационо:

*Мисли Омер да ће доћ' откупи,  
Тако мисли, ал' Бога не моли,  
А чућете, неће ако Бог да!* (СНП III: бр. 60).

С друге стране, они кондензују или сажимају казивање, ступајући у транстекстуалне релације (Женет) с наративом – указују на селективни карактер каталога (*То вам само старјеишине кажем* – СНП III: бр. 35), извештавајући у основним цртама о исходу, делују фокализаторски и своде наратив: *А што ћу ви, браћо, за то причат'* (СНП VIII: бр. 25), *Па што ћу вам дуљит лакрдију* (СНП III: бр. 72),<sup>499</sup> или сигнализирају претходне секвенце „текста“: *Пред њима су силне поглавице,/ Којено сам пређе споменуо* (СНП IX: бр. 14). Поред коментара усмерених на певавање, има и оних који указују на преношење (вероватно, у форми историјског предања) чињеница из песме: *Ја сам чуо да причају људи* (СНП VIII: бр. 15). О контексту извођења реферишу невербални (проксемички) сигнали

<sup>499</sup> Уп. и СНП III: бр. 33.

попут раздаљине између певача и слушаоца: *Не види се од мене до тебе* (СНПр III: бр. 10).<sup>500</sup>

Посебно су интересантни примери када певач, не мењајући манир објективног приповедања (у трећем лицу), истовремено осваја унутрашњу перспективу наратива, отеловљујући се у тексту и делећи причу с другим учесницима. Користећи се поступцима хероизације и феудализације, којима се „одређени или постулирани историјски догађај уклапа у стилизовани оквир одређене композиционе схеме [...], који по себи нема никакве везе са чињеничним извештајем“, при чему се, одређеним „садржајним и формалним елементима сам догађај (дакле, не песма као уметничка целина) стилизује (рационалистички речено: 'фалсификује') и искривљује, све док се не прилагоди посебном епском духу и посебној форми српскохрватске народне песме.“ (Геземан 2002: 144).<sup>501</sup>

Саво Матов Мартиновић пева о себи као о једном од *три храбра витеза* (СНП VIII: бр. 10), *храбром витезу*, учеснику (СНП VIII: бр. 73), у другој песми као о учеснику – јунаку соколу, *који Турке бије џевердаром* (СНП IX: бр. 6), сведоку, заинтересованом и интерпретатору временски блиских догађаја из националне историје (СНП IX: бр. 22). Иако често добија, по свој прилици, већи значај него што га је уистину имао, ипак брине о статистици у погледу времена, односа снага, каталогу учесника, топографији простора итд. Овим двоструким позиционирањем певача (и у песми, и ван ње), он као да постаје нека врста посредника између традиционалног усменог певача и „сочинитеља“ – певаоца своје поетске (фикционалне) аутобиографије.

Питање *када* певач пева о одређеном догађају могло би, на први поглед, изгледати безначајно уколико се посматра сам(о) „текст“. Међутим, време извођења није небитно. На то указују динамика развоја жанра и измене ширег друштвеног контекста, у коме ће песма (односно варијанта која одговара конкретном контексту извођења, успоставља комуникацију с публиком, уклапа у

---

<sup>500</sup> Медијални коментари могу бити усмерени и ка појединим елементима текста, нпр. да доносе моралну оцену поткупљивости и похлепе, која не преза ни пред издајом (*Јест је новац, ал' је губидуше новац* – СНП VI: бр. 54).

<sup>501</sup> Песма, притом не сме да се удаљује много од историјског предања, тј. оног што колектив сматра историјом (в. Кољевић 1974: 97; Сувајцић 2010: 141, тим пре што су, приликом извођења, неретко ту били присутни и учесници, а покретани су и спорови уколико су сматрали да је певач умањио нечији удео (нав. према: Сувајцић 2010: 141).

очекивани репертоар и сл) бити валоризована као артефакт (в. Сувајџић 2010: 177–181). Са смањењем временске дистанце, удео историчности у песми расте (в. Самарџија 2008: 26–33), те је „било могуће уткати стотине нити савремених историјских чињеница и појединости у шаролику тканицу традиционалне епске поезије“ (Кољевић 1998: 277), Поред свега тога, епохе које су смениле устаничку епiku нису погодивале њеном даљем развоју.<sup>502</sup>

Вуков боравак у Шишатовцу 1815. и бележење петнаест песама из репертоара Филипа Вишњића били су, по мишљењу Светозара Кољевића, одраз пропламсаја епске поезије, подстакнуте новим устанком: „на скупу на Цвјетну недјељу у селу Таково донијета је одлука да се отпочне с другим кругом борбе против Турака. А управо та борба – комбинована с дуготрајним политичким и дипломатским дјеловањем, које је започео Милош Обреновић – обезбјеђивала је Србији државну независност. Тако је Вишњић заправо пјевао са историјског прага српске државне независности о догађајима који су водили ка Првом српском устанку 1804. године и славним годинама које су слиједиле. Сам Вишњић је био свједок овог превирања као највећи пјесник српске устаничке војске све до њеног пораза 1813. године“ (Исто). После тога, геополитичка атмосфера заувек је промењена<sup>503</sup> – „све пјесме о Другом устанку показују, по општем мишљењу, оштро пјесничко опадање. Очигледно, јуначке пјесме престале су да буду основни начин разумијевања историје и одговора на њене изазове чим су се политичке прилике тако радикално промијениле да су страначко тактизирање и политичке смицилице избиле у крупни историјски план националног опстанка и постојања [...] Пјесма се и даље разлијегала, али она више није била основни облик свијести о историји, а убрзо и митотворачка покретачка снага историје.“ (Исто: 280–281).<sup>504</sup> Конкретно, када је о Вишњићу реч, с пресељењем у Срем престао је да ствара,

---

<sup>502</sup> Епску песму сменили су други и другачији – књижевни – облици, док је, као жанр вербалног фолклора, преживела мање-више битно модификована, у некој врсти (анахроних) епских оаза. О томе више у: Ђорђевић 2011.

<sup>503</sup> Остало је упамћено је да је кнез Милош Обреновић, и поред тога што је и сам умео да гусла и волео епске песме, бранио певање песама о Првом српском устанку – в. Сувајџић 2010: 185–186.

<sup>504</sup> „У крајњој инстанци, снажне политичко-идеолошке конотације морале су се јасно осећати у моменту извођења и у песмама хроничарске епике о (из перспективе певача и његових слушалаца) недавним догађајима (сам избор теме, место и простор који у тексту заузимају поједини јунаци и сл.).“ (Ђорђевић 2010а: 156).

гусле су завршиле на тавану (в. Сувајдић 2010: 34, 42), док је певање о устанку, Вожду и храбрим борцима устанка, изгледа, замирало по енклавама ван Србије, опстајући још у репертоару певача који нису имали снагу ни таленат Вишњићевог духа, нити његову визију, попут Сава Матова Мартиновића.<sup>505</sup>

У песми која се, „само условно може сматрати варијантом песме *Почетак буне против дахија*“ (СНП IV: 477), за коју „Саво сам признаје да је није 'сочинио' него да ју је је чуо од другог“ (Исто), нема оне дубине увида, свеобухватности у промишљању националне историје нити димензије космичке предестинираности догађаја битних за судбину државе – све се своди на турски зулум и Ђорђијину (Карађорђеву) одбрану породичне части куће Петровића. Догађаји избијају стихијски, а далекосежне последице происходе пре, чини се, стицајем околности, него неминовношћу промене историјског тока. Саво као редактор песме, уз писмо послато Вуку из Задра, јула 1861. године (Исто) на дати предложак „домеће“ сопствени коментар, по завршетку песме:

*То је било, кад се је чинило,  
Ни ту био нит' оком видио,  
Но сам чуо, ђе ми други кажу.  
Турчин неће, ако те не може,  
Србин вели: „Да ако ме неће!  
“Сад велимо, да се веселимо,  
О Ђорђија, свијетла ти ћорда!  
Који знадеш за част и поштење,  
И остави спомен вјековити,  
Да се знаде, куд си пролазио.*

(СНП IV: бр. 25).

Црногорски емигрант плете хвалу Вожду довољно далеко од Србије, где ради тајна полиција коју је основао кнез Милош Обреновић, а учврстио Михаило Обреновић *Устројенијем централне државне управе* од 10. марта 1862. године. Тим актом се под надлежност Министарства унутрашњих дела стављала "брига о поретку, миру, сигурности лица и имања у земљи, надзор над јавним местима, штампом, журналистиком и над рђавим људима и друштвима" (ВИА 2012).

Но, чак и када страх од тајне полиције није био основни разлог (ауто)цензуре, морало се водити рачуна о специфичностима контекста (в. Вошковић-

---

<sup>505</sup> Ипак, поузданих закључака нема, будући да не постоји континуитет бележења, штавише – ни теренског праћења рада једног певача.

Stulli 1983: 33) – места и времена извођења, као и о присутнима. Једно од сведочанстава о контексту извођења дато је уз песму *Похара Будве и Тројице* (СНП VIII: бр. 44), уз коју стоји забелешка записивача да песма представља „каживање Груја Јокова Радовића“, пред књазом Данилом, 23. јула 1856, за шта је извођач добио пет талира награде (в. СНП IV: 478).<sup>506</sup> Деликатност позиције певача, као и потреба за симетријом при истицању јунаштвом постају јаснији тек када се узме у обзир сложеност односа између кнежеве породице и певачеве фамилије. У песми „највише се славе Његуши, и то, пре свих, Петровићи и Радоњићи. Те су две породице, познато је, дуго времена, заједнички управљале црногорским племенима. Међутим, на почетку своје владавине Петар II протерао је из Црне Горе гувернадура Радоњића и целу његову породицу, док су рођаци његови и даље остали да живе на Његушима. У време владе књаза Данила старе омразе и суревњивости готово су већ заборављене, а за војводом Ивом Раковим, прослављеним јунаком из много битака, била је удата и сестра књажева.“ Свестан тога, певач је „најпре похвалио Петровиће – књажевог оца Станка и стричеве Сава и Јока – несебично им делећи атрубете племића, господичића, витеза и соколића. После тога он ће, разуме се, исто тако издашно похвалити и своје Радоњиће, пре свих гувернадура Вука, те Марка и Јока“ (СНП IV: 479).

Колико окружење утиче на настанак, фактографију и испредање „усмене хронике“ понајбоље показује Вишњићева песма о боју на Лозници (СНП IV: бр. 33). Савременик и сведок ових збивања, присутан током опсаде све време, гуслар је бодрио својом песмом опсадом и битком изморене борце (Панић Суреп 1972: 337–338). Вишњић се, тамо где је историја настајала, могао осведочити о томе ко је и из каквих побуда учествовао, коме припада колики удео у окршају. Учесници: Милош Поцерац, Анта Богићевић и Бакал Милосав – одиста су се нашли међу опкољеним српским снагама (Исто), а помоћ предводе Стојан Чупић, Лука Лазаревић, храбри Зека буљубаша и други. Датирање догађаја је такође поуздано – у песми Милош Поцерац каже: *Како смо се побили с Турцима,/ ево има шест година дана* (СНП IV:

---

<sup>506</sup> В. СНП VIII Предговор: X.

бр. 33),<sup>507</sup> што је историјски тачно (шеста година од избијања устанка из 1804. је одиста 1810. – година Боја код Лознице), иако одудара од мерења времена у мотивским песмама (в. Клеут 2012: 140). Град је био под опсадом дванаест дана, док су код Вишњића, у духу епске стилизације времена, у фокусу три дана опсаде (*Бој чинише три бијела дана:/ Ни престаше, нити сна имаше,/ Ни сједоше, ни љеба једоше* СНП IV: бр. 33), све до доласка појачања. И поред заокупљености фактографијом, тежња ка хероизацији овог догађаја није нарушила естетске домете описа пресудног судара – последња два дана. Зна се следеће: „Петог и шестог октобра водила се жестока битка. Другога дана она се није прекидала осам сати; при крају, измешавши се, српски и турски ратници секли су се сабљама читава два часа.“ (Недић 1990: 44). Драматичку борбу Вишњић представља на следећи начин:

*Боже мили и Богородице!  
Кад се двије ударише војске,  
Једно Српска, а друго је Турска,  
Стоји цика тананих пушака,  
Стоји јаук рањених јунака;  
Ето гребу мачи гребештаци,  
Ев' шкргућу кости од јунака;  
Јека стоји убојних топова,  
Земља јечи, ведро небо звечи,  
А све зељош зељоша дозива,  
Виш' њих јарко помрчало сунце  
Од онога праха и олова.*

(СНП IV: бр. 33).

Такву пластичност описа, узаврелост и динамику борбе могао је постићи, ипак, само неко ко је одиста присуствовао свему томе.<sup>508</sup>

Понекад певач „осваја“ унутрашњу перспективу – убацујући себе (тј. сопствени епски alter ego) у наратив, када и сам постаје један од опеваних ликова. Знатно су чешћи одређени сигнали и метатекстовни коментари – лични осврти на предочена збивања или посредне интервенције. Под маском рефлектора, у духу свезнајућег наратора или скептичног посредника (*То је било не знам је ли било*) стваралац може „освајати“ различите временске перспективе. Па ипак, он притом

<sup>507</sup> Песме хроничарског модела, неретко, мере време протекло од опеваног догађаја управо од тренутка у коме се налазе певач и слушаоци – од садашњости (в. СНПр IV: бр. 48).

<sup>508</sup> Према запажањима Б. Сувајџића, у овој слици „реторичка емфаза постиже се употребом ономотопејских лексема у функцији означавања победничких поклича и животињске рике помешане с јауцима рањених и поражених.“ (Сувајџић 2010b: 134).



не изневерава своју основну улогу – „репрезентанта друштвених ставова заједнице, архивара колективне меморије, коју складишти у мотивске токове преузете из традиције у склопу специфичне поетике усменог певавања“ (Сувајџић 2010: 177).

### 7. Концепт свевременог (вечности)

Представе о вечности наша усмена епика ни у једној од песама не уобличава директно, тј. не конкретизује их,<sup>509</sup> већ су оне најчешће присутне у формулама. Сходно ритуалистичкој интерпретацији, вечност није ништа друго до – вечна садашњост, хомогено примордијално време, које не тече, не самерава ток историјских догађаја, а ипак омогућава историјско време будући његов модел (в. Елијаде 1986: 99–100). Ова изопштеност, ванвременост, уједно функционише као нека врста симултане садашњости, која је истовремено и (оживљена) прошлост, али и будућност, често смештена негде на крају света, на небу или под земљом (в. Bahtin 1989: 265),<sup>510</sup> „изворно“ време које излази из личног времена појединца, колектива, или народа и у коме се крије одговор мистерије постанка.

Идеју вечности у песми најчешће одражава формула вечног спомена: *Дуго ти се име спомињало, / докле текло сунца и мјесеца!* (СНП IV: бр. 32). Живот се манифестује као говор и светлост, док „смрт“ у фолклору јесте „ћутање“ и тама (Фрејденберг 2011: 154).<sup>511</sup> Симболика небеских тела које оличавају светлост,

---

<sup>509</sup> Усамљени пример те врсте налази се у песми слепице из Гргуреваца Лазарева дилема између небеског и земаљског царства (СНП II: бр. 46). Схвативши да *земаљско је за малено царство, / а небеско у век и до века* (Исто), Лазар бира спокој вечности небеског царства на рачун земаљске славе, плаћајући цену жртвовања и мученичке смрти.

<sup>510</sup> „Da bi se nekom idealu dodelila stvarnost, zamišlja se kao da on jednom već bio, nekad u zlatnom veku, u 'prirodnom stanju', ili se zamišlja kao postojeći u sadašnjosti negde na kraju sveta, preko okeana, ako ne na zemlji, onda pod zemljom, ako ne pod zemljom, onda na nebu. Radije se nadograđuje stvarnost (sadašnjost) po vertikali gore i dole, nego što se ide napred po horizontali vremena. Ako se te vertikalne nadogradnje i javljaju kao nezemaljski večne, vanvremenske – to vanvremensko i večno zamišlja se kao istovremeno sa datim momentom, sa sadašnjošću, to jest kao savremenost, kao nešto što već jeste, što je bolje nego budućnost koje još nema i koja nikad nije bila. Istorijaska inverzija u pravom smislu reči takvoj budućnosti, sa gledišta stvarnosti, pretpostavlja prošlost kao težu, telesniju. Vertikalne nezemaljske nadgradnje pretpostavljaju takvoj prošlosti vanvremensko i večno kao već postojeće i kao već savremeno.“ (Bahtin 1989: 265).

<sup>511</sup> „'Говорити' је означавало 'светлети'. Видимо да се изговарање речи најпре дешава за време сунчане, затим вештачке светлости, поред ватре, при чему се слушаоци распоређују око ватре или светлости, подражавајући небо. Ми знамо, такође из фолклора, да су многи религиозни празници везани за обичај причања приче, да после заласка сунца довлаче дрво, да га уз песме цепају (чин комадања!) и пале, затим поседају око те ватре и причају страшне приче.“ (Фрејденберг 2011: 157).

живот, говор (Исто: 157),<sup>512</sup> али и саму вечност (Елијаде 1986: 122–123) преплела се тако са споменом – реликтом култа мртвих: *Вјечни ћемо спомен оставити,/ Наша ће се храброст спомињати/ Докле траје сунца и мјесеца* (СНП IX: бр. 32); *И ако је мало живовао,/ Ма је вјечни спомен оставио,/ Њему име погинути неће/ Докле траје сунца и мјесеца* (СНП VIII: бр. 71), претварајући се, повремено, и у молитву за душу (праћену благословом живима): *„И ако не доста погинуло,/„Њима нигда име не умире,/ „Докле траје на истоку сунце. [...] О јунаци, наши соколови!/ „Радујте се витешки војници,/ „Е вјечити спомен задобисте./ „А ви, мртви, покојна вам душа!/„Божјега се лица нагледали,/„У рају вам душа почивала!* (СНП IX: бр. 16). Понекад је спомен саставни део (магијског) чина певања (*нек слијепи по свијету ходе, нек пјевају и спомињу Марка* – у посмртном аманету Марка Краљевића – в. СНП II: бр. 74), односно доводи се у непосредну везу с гулама и песмом: *Јунаштво се твоје помињало/ Докле било гусал' и појача!* (СНП III: бр. 60).<sup>513</sup> Из ових примера постаје јасно да „формуле вечног помена неретко се паралелизмом везују за благослов живима, чиме подсећају на сличне сегменте комплекса посмртних обичаја. У том комплексу, епско певање би се могло видети и као врста помена“ (Ђорђевић 2010а: 158). То посебно долази до изражаја у апострофирању мртвог ратника, који ће добити вечити спомен – у песмама:

*И погibe Баћовић Јоване,  
Благо њему и његовој души  
Душа ће му раја уживати,  
Слава ће се твоја спомињати,  
Докле тече Срба и свијета,  
И док тече гусал' и гуслара,  
Јунаштво ти у пјесни пјевати.* (СНП IX: бр. 28).<sup>514</sup>

Јунаштво, дакле, постаје полазишна претпоставка вечног спомена у живој речи (вечног имена), али и основ потоњег певања о датом догађају. Компаративни контекст открива да је читава епика постала – управо из култне праксе одавања

<sup>512</sup> Уп. Леминкајненово чарање песмом у *Калевали*: *Тада бодри Леминкајнен,/ млади лети Коукомјели,/ поче речју да чарује,/ песмом поче да мађија,/ одећом му пламен пламти,/ из очију огањ гори.* (Калевала 1980: 101).

<sup>513</sup> В. и остале примере формуле вечног имена, односно помена: СНП II: бр. 34, 45; СНП IV: бр. 10, 12, 18, 29, 44; СНП VI: бр. 37; СНП VII: бр. 11, 37; СНП VIII: бр. 52; СНП IV: бр. 39.

<sup>514</sup> Умногome је необична вечна стража, коју чува мртви војвода Кајица *брез промене докле је крајине* (СНП II: бр. 81).

поште погинулим ратницима:<sup>515</sup> „Vjerojatno su ti kultovi heroja izvorno nastali kao socijaliziran stupanj razvoja tradicionalne obiteljske prakse šovanja predaka“, при чему су жртвовање и слављење у песмама представљали заметак епске традиције (Schein 1989: 59–60), сходно чему би жанровско исходиште ратних поклича требало тражити у елгији (Фрејденберг 2011: 153), а српске епске песме – у тужбалици (в. Браун 2004: 92).<sup>516</sup>

На тај начин, још од хомеровских времена, јунаци су се, кроз борбу за свој род, народ, породично име, истовремено борили и за сопствену славу, вечно име,<sup>517</sup> које ће им омогућити да стекну боголики статус (в. Schein 1989: 28). И поред тога што нису извојевали бесмртност (као ни њихов славни претходник, Гилгамеш), остаје утеха нарације – спомен и сећања: *да се прича и приповиједа* (СНП II: бр. 45; СНП VIII: бр. 37; СНП IX: бр. 25), односно *да се пева и приповиједа* (СНП II: бр. 72), *да се ово за довијек прича* (СНП VIII: бр. 44). Похвала јунаштву добија и гномски карактер: *Спомиње се јунак по јунаштву,/ Кано добар данак у години* (СНП VIII: бр. 33).<sup>518</sup> Но, не мора бити само херојски акт вредан вечности, то може бити и чин духовног карактера. Подизање задужбине такође обезбеђује јунаку *да се слави и да се спомиње,/ докле текло и св'јета и в'јека* (СНП II: бр. 87).<sup>519</sup>

---

<sup>515</sup> Мада циљеви овог рада не укључују проблеме генезе епског песништва, још је Лотман указао на „nastojanje da se pojava objasni ukazivanjem na njene izvore svojstveno je širokome krugu posve savremenih kulturnih modela, na primer onoj evoluciono-generičkoj etapi u nauci kad se, recimo, izučavanje jezika kao strukture zamenjivalo istorijom jezika, a analiza funkcije umetničkog teksta u kolektivu zamenjivala se istraživanjima porekla tekstova“ (Lotman 1976: 283). То је пружало само одређене информације, карактеристичне за спољашњи приступ, које су, за потребе овог рада од малог значаја или чак небитне.

<sup>516</sup> Браун претпоставља: „По начину излагања тужбалица је најближа јуначкој епизици, чак би се могло замислити да је тужење за погинулим ратником стајало у исходишној тачки јуначког песништва“ (Браун 2004: 92). Доказе у прилог својој тези налази у обичају нарицања за косовским ратницима, забележеном почетком XX века (Исто), али и у музичкој структури епског десетерца (в. и литературу на коју се позива – Исто: 109).

<sup>517</sup> Спомен на негдашње подвиге, у првом реду Косово и Милоша Обилића остаје као светао пример будућим нараштајима: *"Он остави спомен роду Српском,/ "Да се прича и приповиједа/ "Док је људи и док је Косова.* (СНП II: бр. 45). Међутим, и сукоби у борбама за ослобођење такође могу понети карактер узоритог модела и постати спомен: *„А момчади, моји соколови!/ „Спомен'те се лањскога јунаштва,/ „Кад удари силна турска војска/ „На крвавом Косовоме лузу/ „„Ка' крајине наше кидисаише,/ „И витешки Турке разгнаше,/ И бесмртно име задобише* (СНП VIII: бр. 52). Коначно, ризик подухвата собом носи могућност задобијања вечног имена: *„Ако, брате, Турке надбијемо,/ „Црна ће те Гора помињати,/ „Након себе спомен оставити,/ „Док је сунца и док је мјесеца.”* (СНП IV: бр. 44).

<sup>518</sup> Уп. и СНП II: бр. 43, 55.

<sup>519</sup> Слично томе, дата реч – завет ктиторства, може добити присенак вечности и важити и за будуће генерације (в. СНП III: бр. 11, 12).

Супротно томе, овековечени споменом будућних нараштаја могу бити и греси, попут укора и упозорења из религиозно-моралистичке легенде у стиху: *да се свако сјећа и спомиње/ да имаде виши над човјеком који ће га казнити за грјеје* (СНП VI: бр. 3). Такође (формулом *како таде тако и данаске*), непријатељство браће прераста оквира њихове биографије и истрајава, вековима (СНП II: бр. 89), као што и сукоби с Турцима певачу – савременику устанака могу изгледати да ће трајати *како тадер тако и довијек* (СНП VIII: бр. 45),<sup>520</sup> а мучко убиство трајно опомиње на последице престапа (в. СНПр IV: бр. 8).

## 8. Фаталистички концепт

Судећи по писаним сведочанствима и словенским паралелама, Срби су, као рукавац моћне струје словенских народа, понели још из своје прапостојбине веровање у судбину (в. Иванов–Топоров 1974; Lovmјanski 1996: 64, 124–127, 146; Чајкановић 3 1994; Чајкановић 5 1994: 247–256; Раденковић 2011; СМ 2001: s. v. **суђенице, усуд, срећа**, и др). Међутим, процесом христијанизације, дошло је до својеврсног амалгама сачуваних представа о бићима – делиоцима судбине с представом о богу као врховном господару (свега, па тако и судбине). То се одразило и у епској песми, где се, упоредо, појављују оба ова начела као једнаковредне еманације фатума.

### 8.0.1. Бог – даривалац успеха или одлука судбине?

У српској епици се јавља с великом фреквентношћу исказ [*па што коме*] **Бог и срећа даде** (СНП III: бр. 34, 68),<sup>521</sup> и то на месту другог (шестосложног) члана епског десетерца. Наизглед парадоксално, формула сведочи о постојању два, међусобно анахрона митолошка система, заснована на фаталистичком комплексу веровања. Да би се разумело право значење полустиха, неопходно је посегнути за

<sup>520</sup> Исто тако, за савезништво с Турцима призива се казна вечног кајања (в. СНП IX: бр. 10), док се страним савезницима одаје вечна захвалност (СНП IX: бр. 1).

<sup>521</sup> Уп. и: *Тако краљу Бог и срећа даде* (СНП II: бр. 81); *Ако ли ми Бог и срећа даде* (СНП II: бр. 50); *Али Раду Бог и срећа даде* (СНП VI: бр. 76), *Ту је Вуку Бог и срећа дала* (СНП VI: бр. 80) и др. или, у супротном значењу: *Бог му не да ни срећа његова* (СНП IV: бр. 6) и т. сл.

траговима који се могу наћи у древним слојевима словенске традиције, односно за настаријим документованим записима о веровањима у судбину код Словена.<sup>522</sup>

Иако Стари Словени нису имали такво божанство чија би специјализована функција била одређивање судбине или давање среће, извесни трагови, ипак, потврђују постојање представа о срећи/судбини. Једно од најранијих сведочанстава о Словенима с половине VI века, јесте забелешка Прокопија Цезаријског: „*jedinog boga, tvorca gromova i munja,*<sup>523</sup> *smatraju svevišnjim, prinose mu žrtve u vidu volova i drugih žrtvenih životinja; gotovo da ne znaju za sudbinu niti joj pripisuju bilo kakav značaj u ljudskom životu; međutim, kada im preti smrt, bilo u bolesti ili u ratu, obavezuju se bogu da će mu, ako ih spase, prineti žrtve [...]*“ (нав. према – Lovmјanski 1996: 64). Описано божанство, очито, има одлучујући уплив на развој догађаја, услед чега Словени настоје да задобију његову благонаклоност – приношењем жртава. Титмар и Адам Бременски спомињу гатања помоћу коња о исходу битке у XII веку (Исто: 124–127, 146), што такође потврђује да су полапски Словени веровали у срећне и несрећне дане, а сходно томе су бирали време извођења ратних похода. По сличном Хелмолдовом сведочанству из *Словенске хронике* (XII век), Словени верују да све своје успехе дугују добром богу, док је за неуспехе одговоран зли (Црно-) бог (СМ 2001: s. v. **бог**).

Сви ови помени маргинализују значај судбине и веровања у њу,<sup>524</sup> науштрб неприкосновености одлуке божанства, које, истовремено, фигурира и као делилац судбине. Међутим, веровање у судбину потрајало је међу Словенима дуже него што је трајало веровање у неке племенске богове (Свентовида, Радогоста и сл) – господаре судбине, или се развијало паралелно с претходним кругом веровања. Све

---

<sup>522</sup> Примере ове формуле доносе следећи Вукови записи: СНП II: бр. 50, 66, 81; СНП III: бр. 67, 68, 72, 77; СНП IV: бр. 2, 13; СНП VI: бр. 70, 76, 80; СНП VII: бр. 45; СНП IX: бр. 12, 16, 17, 19, 20; СНПр II: бр. 9, 35, 82; СНПр III: бр. 4248, 50, 62, 75, 76; СНПр IV: бр. 13, 37, 38, 39, 48, односно предвуковска бележења – у Ерлангенском рукопису: ЕР: бр. 149 и 156; као и две песме из рукописне песмарице *Пошјевке словинске* – Богишић: бр. 87 и 94.

<sup>523</sup> Из описа атрибута и функција овог божанства није тешко препознати Перуна, који се, сходно резултатима неких истраживања (Иванов–Топоров 1974; Lovmјanski 1996; СМ 2001: s. v. **Перун** и др), може сматрати врховним словенским божанством.

<sup>524</sup> Чајкановић, пажљивом филолошком анализом текста оригинала, долази до закључка да „Прокопије, односно онај Словен који га је обавештавао о религији својих саплеменика, не одриче да је веровање у судбину уопште постојало [...], него полемише против схватања да је судбина моћнија од врховног бога, и да врховни бог није у стању да је измени или коригује“ (Чајкановић 5 1994: 255).

то резултирало је својеврсном полифонијом у погледу фаталистичког комплекса веровања: „код нас постоји и веровање да судбине одређују Суђаје, и веровање да је одређује наш врховни бог [...]; и веровање да Бог *не може* кориговати судбину [...], и да је *може* кориговати“ (Чајкановић 5 1994: 255 – истакао В. Ч). То потврђује распрострањеност различитих видова гатања, прорицања судбине и видовњаштва уопште, која је остала сачувана све до наших дана. И реликти фаталистичког концепта, присутни у вербалном фолклору, подразумевају моћи господарења судбином одређених митских бића (суђенице, рођенице, уроченице, уриснице, те урис, усуд и сл – в. Раденковић 2011). Богата етнографска грађа такође оправдава претпоставке „*da su svi Sloveni poštovali demone sudbine*“ (Lovmјanski 1996: 70).

Сходно индоевропском компаративном контексту, и женски демони судбине у веровању Срба живот појединца само начелно усмеравају – „просто одређују колико ће времена дете да живи, и каквом ће смрћу да умре“ (Чајкановић 5 1994: 247; в. и Раденковић 2011). Одмерава се човеков „век“ – до *суђена дан(к)а* (в. СНП II: бр. 78; СНП IV: бр. 39; СНП VI: бр. 24; СНП VIII: бр. 64; СНП IX: бр. 1; СНПр II: бр. 62; СНП III: бр. 70, 78; СНПр IV: бр. 38). Када је реч о квалитету живота, односно срећним или несрећним околностима будућности новорођенчета, њих најчешће одређује усуд или персонификована срећа (Исто: 253). О конкретним аспектима живота, попут избора животног партнера,<sup>525</sup> тока и исхода појединих догађаја одлучује / *суди*<sup>526</sup> / *пише* их Бог.<sup>527</sup> Стога, Св. Василије буди монахе манастира Тврдош ноћ уочи напада на манастир како би их спасао. Обавештава их о узалудној одбрани манастира, јер ће га Турци освојити – по Божијој вољи:

*„Бранити се њима не можемо,  
„Е је тако од Бога суђено,  
„Да се руши манастир и црква*

<sup>525</sup> Уп. стихове: *Сам сам јунак Анђу изабрао, / Би ми тако од Бога суђено* (СНП III: бр. 60). Слично томе, избор супружника као ствар судбинске предодређености присутан је и у песмама: ЕР: бр. 50; СНП II: бр. 32; СНП VII: бр. 15, 23; СНПр II: бр. 26.

<sup>526</sup> Неочекивани исход догађаја добија религиозну интерпретацију – констатацијом да је *тако од Бога суђење* (СНП VII: бр. 27). Уп. и пословицу, везану за избор супружника: *Није срећа што је обречено, / Него што је од Бога суђено* (СНП VI: бр. 67).

<sup>527</sup> У стихованим религиозно-моралистичким легендама о кажњавању грешника, најтежи је грех младе крчмарице због самовољног кориговања судбине – оног што је *писано* од Бога: *Кад се млада венчавала с њиме, / Бачила је на себе мађије, / Да с њим нема од срца порода, / А Бог јој је писа седам синах* (СНП II: бр. 4).

„За премнога наша сагрешења.“ (СНП VI: бр. 48 – подвукао

Д. П).

Ни гнев Југовића, побуђен Лазаревом просидбом, неће добити своју одмазду над царевим *вјерним слугом* Лаз(ар)ом, будући да књиге *старославне* (у варијанти – *разборничке*) откривају судбину света – до *пошљедњег времена*. Према том „закону“, *Милица је Лазу суђеница, / На њему ће останути царство* (СНП II: бр. 32), односно: *Бог је дао, Богом је суђена / Царства круна на главу Лазара, / А Милица нуз Лазу царица!*“ (СНП II: бр. 26). Понекад је јунаку, ипак, остављена (мада драстично сужена) могућност избора. Богородица<sup>528</sup> препушта цару Лазару да изабере једну од две понуђене судбине – пролазност земаљске славе или вечност небескога царства.<sup>529</sup>

Када није експлицитно речено да је исход догађаја резултат Божје воље, отвара се могућност другачијег тумачења – о постојању силе над којом ни Бог нема моћи, баш као ни Зевс над Мојрама (в. Гревс 1990: 47). „Говорило се, рецимо, да он не може изменити оно што су суђенице или суђаје досудиле. Једном одређена људска судбина била је изван његове контроле“ (Бандић 1991: 193). Стога, у песми-епилију<sup>530</sup> који настоји да обједини сво знање традиције о косовској легенди,

<sup>528</sup> Необично је то да Лазару избор судбине нуди Богородица (којој је и Св. Илија подређен и служи јој као гласник на почетку песме), а не Бог (в. Самарџија 2008: 253). Стога, могло би се претпоставити да је Богородица у песми заменила какво старо паганско женско божанство судбине, попут Афродите Ураније, суђаје која одређује смрт (уп. Гревс 1990: 47). Донекле аналоган избор између два опречна модела живљења представља Ахилејева судбина, при чему се он радије опредељује за кратак и славан живот него дуг и неупадљив (в. Исто: 547).

<sup>529</sup> В. стихове:

*„Царе Лазо, честито колено,  
Коме ћеш се приволети царству?  
Или волиш царству небескоме,  
Или волиш царству земаљскоме?  
Ако волиш царству царству земаљскоме,  
Седлај коња, притежи колане!  
Витезови сабље припасујте,  
Па у Турке јуриш учините,  
Сва ће турска изгинути војска!  
Ако л' волиш царству царству небескоме,  
А ти сакрој на Косову цркву,  
Не води јој темељ од мермера,  
Већ од чисте свиле и скерлета,  
Па причести и нареди војску;  
Сва ће твоја изгинути војска,  
Ти ћеш, кнеже, с њоме погинути.“*

(СНП II: бр. 32).

<sup>530</sup> В. RKT 1985: s.v. *epilij*.

Милица не моли Бога за успех подухвата. Она препушта силама судбине исход боја, а моли Лазара да јој остави једног од браће:

*Јер ако зло суђено буде,  
Па ви тамо изгинете,  
Ја жалосна ћу без браће остати,  
Утрће се колена господско! (СНПр II: бр. 30 – подвукао Д. П).*

Лазар из Тешанове варијанте испуњава љуби жељу. Међутим, ратнички кодекс не дозвољава Југовићима да пренебрегну своју дужност зарад породичне везаности – сви одлазе на Косово и сви тамо гину, као што је *суђено*.

Повезан с поетичким законитостима усмене епике фаталистички комплекс веровања петрифицирао се у неколико формулативних ситуација: *пророчанство* (Богишић: бр. 114; ЕР: бр. 64; СНП III: бр. 8) или *знамење* (Богишић: бр. 49; СНП II: бр. 74; СНП IV: бр. 24; СНП VI: бр. 49, 67), прорицање помоћу *пророчких књига* (СНП II: бр. 32, 34, 35, 46; СНП IV: бр. 24; СНПр II: бр. 26; СНПр III: бр. 25, 26), *пророчки сан* (Богишић: бр. 1, 66, 69, 70, 97, 115, 117, 118; ЕР: бр. 75, 80, 109, 116, 131, 134, 163, 166; СНП II: бр. 10, 25, 47, 66, 89; СНП III: бр. 14, 31, 35, 68; СНП VI: бр. 8, 48; СНП VII: бр. 39, 49; СНП VIII: бр. 13, 36; СНП IX: бр. 5, 6, 22, 27; СНПр II: бр. 33, 71; СНПр III: бр. 17, 32, 33, 55, 68, 71, 74; СНПр IV: бр. 32, 45), *клетва* (Богишић: бр. 3, 44, 71; СНП II: бр. 7, 57, 80, 85; СНП IV: бр. 57; СНП VI: бр. 29; СНП VII: бр. 21; СНПр II: бр. 15; СНПр III: бр. 21), *благослов* (СНП II: бр. 23, 24, 34 и др.), или *клетва и благослов*, напоредо (СНП II: бр. 34).

Воља провиђења ретко када се директно објављује. Вила, на пример, прориче погибију јунака, што се потом и обистињује (в. ЕР: бр. 64). У другој песми присутна је интервенција „одозго“. Од Беча краљ, забринут због турске опсаде, разговара с Богом:

*И с неба му нјешто проговара:  
„Не бој ми се, краљу, слуго моја!  
Немој носит' пред војском барјака,  
Него крижак, име Језусово,  
Ти ћеш турском одољети сили“.* (Богишић: бр. 114).

Послушавши овакав *пророчки* савет, краљу полази за руком да савлада надмоћнију турску војску.



У млађој варијанти (в. СНП III: бр. 8)<sup>531</sup> Божју вољу објављује безимени светац:

*„Не бој ми се, Бечу, тврди граде!  
Не препан' се, у Бечу ћесаре!  
Када буде међу Госпојине,  
Са три ће ти стране помоћ доћи:  
Удариће дажда из облака,  
Царева ће хасна покиснути;  
Навалиће три земаљска краља,  
Раићераће око Беча Турке,  
И узеће царево топове“*

(Исто).

Божанска и људска сила делују удружено и пророчанство се испуњава, а чињеница да Бог, односно Божји светитељ открива след догађаја могла би упућивати на резултате процеса контаминације религијских система. Хришћански бог наследио је тако паганског врховног националног бога на месту господара судбине (в. Чајкановић 5 1994: 252; Бандић 1991: 191–195).

Међутим, релативно је мало примера попут ових, где се судбина директно открива. Будућност се најчешће, сходно традицији, сазнаје тек после тумачења одређених предзнака – неуобичајеног понашања животиња, небеских појава, или се сазнаје тумачењем пророчких снова и књига.<sup>532</sup> Укореењеност такве обредне праксе назире се, с једне стране, у паганским гатањима на основу знакова (*знамења, слутњи, знамења*), а, с друге стране, подржана је и хришћанством – Библија доноси 16 пророчких књига, а завршава Јовановим Откровењем. Штавише, у Првој посланици апостола Павла Коринћанима назначена је неопходност симболичког тумачења тих знакова, будући да „сад видимо као у огледалу, у загонетки“, те стога и „дјелимично знамо, и дјелимично пророкујемо“ (Свето писмо 2004: гл. 13: 9, 12). Тако и у песми – иако сви ликови виде дате предзнаке, само су одабрани вични њиховом тумачењу. Неретко је управо најмудријем (а често и најстаријем) јунаку дато то знање. Међу тридесеточланом дружином Сењана само *старац* Сењанин Тадија схвата значење необичне појаве на небу:

<sup>531</sup> Вук је наслућивао постојање и других варијаната ове песме, што је и рекао у напомени: „Може бити да би се гдје у народу нашем наша и боља пјесма о овоме догађају, али ја засад штампам и овакву каква је да је“ (СНП III: бр. 8).

<sup>532</sup> Традиција има широк дијапазон различитих облика гатања и прорицања будућности. Од тога, песма је, својом поетском стилизацијом, канонизовала само претходно наведене типове могућег откривања судбине унапред.

*Сву Удбину огријало сунце,  
 А Сењане облак заклопио,  
 Гледа чудо Сењанин Тадија  
 И дружини својој говорио:  
 „О дружино, браћо моја драга,  
 „Видите ли злу данашњу слутњу?  
 „Без нечега ово бит' не море,  
 „И без наше грдне погибије.  
 „Него, браћо, да се послушамо,  
 „Прођимо се данас од јунаштва,  
 „Тог је мегдан, кога сунце грије,  
 „А недобро кога облак крије.“* (СНП VI: бр. 67).

Будући да се млађи оглуше о ово упозорење и ипак полазе у ризичан подухват, они том приликом гину – само Тадија и Иван Сењанин, тешко рањени, једва успеју да се спасу.<sup>533</sup>

Гатање на основу понашања (свештеног) коња води порекло још из паганства,<sup>534</sup> а оставило је трага и у нашој епици – на основу узнемирености коња уочи битке прогнозирали су успех предстојећег сукоба, као и судбину власника:

*„Господару, Ограшић-сердару!  
 „Сви су коњи зопцу позобали  
 „До твојега нечестита дора,  
 „Није штурник ни зрна сломио,  
 „Зубом гризе, а очима стриже,  
 „А под собом ендек ископао  
 „Добро би се Турчин укопао,  
 „Обзире се Бишићу бијеломе:  
 „Хај', сердару, да се натраг врнеш!“* (СНП VI: бр. 49).

Одбијање хране и освртање ка дому у песми представљају лош предзнак – Ограшић сердар игнорише ове знакове и судбина га сустиже, те он губи главу на крају песме.<sup>535</sup>

Свакако најпознатији пример гатања по понашању коња представља најављивање Маркове смрти на основу Шарчевог спотицања и суза (в. СНП II: бр. 74). Градацијски, Шарчеве слутње смењују вилина отворена објава смрти и

<sup>533</sup> Виђење таквих знакова сматра се да није добро, те се, у бугарштици, кроз форму благослова, жели јунаку: *зле билге не видио* (Богишић: бр. 49). Овај Хекторовићев запис (уп. Хекторовић 1934) представља најстарији забележени пример епски стилизованих веровања у судбину.

<sup>534</sup> Посматрајући понашање Свентовитовог коња гатало се о успеху предстојећег војног подухвата – уп. Lovtjanski 1996: 127–130; SM 2001: s.v. **Свентовит**.

<sup>535</sup> „Ако коњ неће да једе и пије или се не да узјихати, онда то обично значи смрт господара или његову сопствену“ (Крстић 1934а: 67).

хидромантија: „он је у води видео само слику, и то своју слику; [...] дакле, добио пророштво непосредно, без помоћи каквог демона или медијума“ (Чајкановић 2 1994: 296).

И у другој песми Филипа Вишњића јавља се слично прорицање помоћу воде (уз употребу стаклене тепсије). Након појављивања необичних „небеских прилика“ које сведи стављају као сигнал за устанак (в. СНП IV: бр. 24), забринуте дахије гатају о својој будућности (*што ће њима бити до пошљетка*). Међутим, виђење је изузетно неповољно:

*Кад дахије лице огледаше,  
Све дахије очима виђеше:  
Ни на једном главе не бијаше.* (Исто).

На то, они разбијају тепсију (*од тепсије нек' потрошка нема*), што би могло да представља покушај магијског поништавања прореченог. Међутим, једном објављена судбина више се не може опозвати – и *пророчке књиге (инџијели)* обзнањују исто, обухватајући судбину читаве отоманске империје:

*Турци, браћо, све седам дахија,  
Тако наши инџијели кажу,  
Да ће ваше куће погорети,  
Ви дахије главе погубити;  
Из огњишта пронић' ће вам трава  
А мунаре попаст научина,  
Неће имат ко језан учити;  
Куд су наши друми и калдрме,  
И куда су Турци пролазили  
И с коњскијем плочам' задирали,  
Из клина ће поникнути трава,  
Друмове ће пожељет' Турака,  
А Турака нигде бити неће!* (Исто).

*Пророчке књиге* (СНП II: бр. 32, 34, 35; СНП IV: бр. 24; СНПр II: бр. 26; СНПр III: бр. 25, 26) откривају вољу више силе посредством скриптуралног културног модела.<sup>536</sup> У књигама, сматра човек традиционалне културе, налази се сво знање, па чак и знање о будућности. Ту су записи из древне прошлости, а онај ко познаје прошлост, има и прави увид у будућност. Зато Југовићи не преиспитују

---

<sup>536</sup> Дубоко поштовање и статус неприкосновеног ауторитета књиге у традиционалној култури можда би се могли објаснити фасцинираношћу неписменог човека књигом и привлачном моћи овог, за њега непознатог, света.

зашто је „Милица Лазу суђеница“, већ се покорно повинују ономе што објављују књиге *старославне / разборничке* (СНП II: бр. 32; СНПр II: бр. 26).<sup>537</sup> Том приликом, важност Лазаревог владарског легитимитета, по објављењу, баца у сенку чак и слику *пошљедњег времена* – једну од народских интерпретација апокалиптичких последица пољуљаног етичког система вредности (в. СНП II: бр. 32, 35).

Да књига (писмо) може садржати *онострано* знање, наглашава се у песми о покушају похаре манастира и спаљивања моштију Светог Саве. Књигу из Раја (*из облака ситна књига паде* – СНПр III: бр. 25), шаље Св. Сава, упозоравајући братију на турску војску, која долази да похара манастир. За то време монаси држе *велика бденија* (СНПр III: бр. 26), молећи се светитељу за спас, те он одузима Турцима моћ говора, а паши – *и ноге и руке*. Зато се преплашени Турци заветују да ће даривати манастир, што и чине, а светац им враћа моћ говора.

Утицај оријенталне културе оставио је трага на мотивском нивоу – спомињањем књига *инџијела* (СНП IV: бр. 24), односно *инџил табир-наме* (према: Питулић 2000: 177). *Табирнаму* (односно: *Књигу тумачења снова*, сановник) користи цар Лазар приликом тумачења Миличиног сна (Исто). Тумачење снова на основу њихове симболике старо је готово колико и цивилизација: Гилгамеш тумачи сан свом пријатељу Енкидуу; Јосиф тумачи фараону сан, захваљујући коме он предупређује глад и стиче велико богатство и сл. Симболички карактер снова познаје и српска традиционална култура, која је дала нека устаљена значења елементима флоре и фауне, предметима, појавама и радњама из света сна.<sup>538</sup> Понекад је симболика сна једноставно кодирана:<sup>539</sup>

---

<sup>537</sup> Овим књигама, још једном, одлучује се и о наследном владарском праву цара Уроша. Марко, сада као херој вишег реда, пресуђује, сходно оном што је писано у *књигама старославним: Књига каже на Урошу царство! / Од оца је остануло сину, / Бетету је од колена царство* (СНП II: бр. 34). Моралну победу „плаћа“ својом амбивалентном предестинираношћу – Вукашиновом клетвом и Урошевим благословом. Иначе, фонетска блискост староставних књига с *цароставницима* или *цароставним књигама* (сродних или поистовећених с хронографима и родословима – в. Трифуновић 1990: 375) упућује на најједноставније решење. Могуће је да се иза ових, у традицији мистификованих књига, крију, заправо, родослови, родословне лозе владарских династија. Претходно речено, уједно, кореспондира с народном веровањем да познавање порекла (ствари, појаве, човека) омогућава интервенисање у будућност, односно стицање моћи (над њима).

<sup>538</sup> По правилу, када снови најављују сретан догађај, симболичко кодирање изостаје. Међутим, када „предсказују смрт, певач [...] избегава директно саопштење, те нам се чини као да жели да спавачу,

*„Ој, Бога ми, мој мили ђевере,  
Ја сам ноћас чудан сан уснила,  
Ударисмо кроз Корита равна;  
Сва корита притиснула тама,  
А из таме испадоше вуци,  
Све сватове наше раићераше,  
Тебе обје одгризоше руке,  
Мене живој срце ишчупаше.“* (СНП III: бр. 68).

Ноћ пре приспећа у нови дом, на конаку, невеста сања злокобни сан и казује га свом деверу. Међутим, девер се не обазире на оно што сан објављује, него покушава да, адекватном вербалном формулом (*Сан је лажа, а Бог је истина*), опозове оно што сан предсказује. Међутим, сан се дословце обистињује – хајдуци (које у сну симболизују *вуци*)<sup>540</sup> сачекују у заседи сватове и растерују их; деверу, који не пушта невесту, одсецају руке, а невесту, случајно, смртно ране.

Обично је симболика сна разграната и комплексна, прожета богатом фолклорном фантастиком.<sup>541</sup> Стога се иницијалном формулом сна често најављују

---

односно слушаоцу, остави мало наде, да га држи у недоумици, или бар да избегне неугодности непосредног саопштења“ (Крстић 1934b: 186).

<sup>539</sup> Незнатан број песама тумачење *пророчких снова* даје непосредно, без помоћи сановника или тумача, будући да нема ни симболике (значење сна не захтева тумачење – он је, собом самим, разумљив и јасан):

*Сан уснила госпођа царица,  
Бе јој на сну чоек говорио:  
Има госпо, у држави вашој  
Равно поље, широко Косово,  
И град Прилип у пољу Косову,  
У Прилипу Краљевићу Марко;  
Вале Марка да је добар јунак;  
Пошљи књигу Марку Краљевићу,  
Посини га богом истинијем,  
Обреци му благо небројено,  
Нек ти отме ићерцу од Арапа.“* (СНП II: бр. 66).

Она тако и учини (што је, иначе, редак случај да се савет из сна послуша), а ова мотивска песма, затим, развија се у складу са сужејним моделом јунаковог спасавања девице од чудовишта (змаја). Јунак (Персеј, Св. Ђорђе, Марко Краљевић) затиче девицу (Андромеду, ћерку цара од Стамбола) крај воде, ослобађа је, бори се с (демонским) противником (морским чудовиштем, змајем, црним Арапином) и односи победу.

<sup>540</sup> Хајдуци – традиционално, у песми, ословљавани „горским вуцима“ најближи су, на европском простору, институцији ратничких дружина, које су, неретко, управо вука имале за своју тотемску животињу и чији су се чланови називали вуцима (в. Лома 2002: 88–96).

<sup>541</sup> Један од најразвијенијих снова у српској епизи је сегмент песме о војевању Црногораца и има 125 стихова (в. СНП IX: бр. 5).

збивања,<sup>542</sup> као „метафоричка, емотивна пројекција догађаја који следе“ (НК 1984: s. v. **snovi**):

*Санак снила Туркиња девојка,  
У Дрежнику на крајини граду,  
Липа ћерца Зирића Османа,  
Да је магла до Дрежника пала,  
Да из магле три кошуте ричу,  
Повр магле кликте соколови,  
А из магле сијевају муње.* (СНП VIII: бр. 36).

Девојка потом сан саопштава оцу, управитељу града, а он тумачи значење визија:

*„Што је магла пала до Дрежника,  
„То је војска Мамул-капетана,  
„Што л' из магле три кошуте ричу,  
„То су, ћери, цесарске лубарде;  
„Што ли, ћери, кликте соколови,  
„То ће бити војсци командирци;  
„Што ли, ћери, сијевају муње,  
„Сијеваће цесарско оружје,  
„Удариће Мамул-капетане,  
„Б'јели ће нам Дрежник освојити  
„И бијели беден порушити.* (Исто).

Догађаји се одигравају три дана после сновиђења, онако како је сном и проречено.

Интересантно је запажање да су сневачи најчешће жене (в. Питулић 2000: 171, 181),<sup>543</sup> при чему је сан послужио певачу да предочи њихово емотивно стање, односно да оствари карактеризацију женских ликова. Уколико мушки ликови који припадају делокругу жртве сањају злослутне снове, њихова трагичност потенцирана је тиме што они неће или не могу да измене ток судбине.

Понекад, злокобно дејство сна покушава да се избегне тако што се визије и кобна знамења прећуте (можда у настојању да се не дозове зло). Девојка водоноша, сестра Ивана Сењанина, неће чак ни својим другарицама испричати сан,<sup>544</sup> те он у песми остаје на нивоу минус-присуства знака:

*Ја сам ноћас чудан санак снела;  
Да сам смела казивати мајки,  
Не би м' дала из града изићи,*

<sup>542</sup> Н. Кравцов ове иницијалне формуле назива стереотипним почецима (в. Кравцов 1985: 269).

<sup>543</sup> „Женина инстинктивна природа нашла је манифестацију у психичкој појави сна који у себи садржи архетипску детерминисаност“ (Питулић 2000: 81).

<sup>544</sup> Крстић овај случај евидентира као посебну ситуацију прорицања путем сна – лош сан се не казује, D3, 1, 2, 10 (в. Крстић 1984: 135).

Међутим, прећуткивање сна неће спречити његово остварење, те је овај покушај да се избегне оно што је писано, а сном проречено, унапред осуђен на неуспех.<sup>546</sup>

#### 8.0.2. *Када човек кроји судбину*

Мало је случајева у којима је људима омогућена *корекција судбине*, или битније утицање на туђ живот, а да то већ није претходно тако *писано*. *Клетва* и њена супротност – *благослов*, представљали би примере ове врсте, као и *заклетва*.<sup>547</sup> Но, чак и у том случају, већина догађаја одвија се уз Божју сагласност, чему у прилог говори и сама формула клетве: *да Бог да* (одн. *дабогда*)... Призивање моћи речи и жеља да се њоме нашкоди, истовремено, упућују на то да „*božanstvo* није *unapred određivalo put ljudskoj sudbini, čovek je zavisio od trenutne intervencije božanstva*“ (Lovmјanski 1996: 69). За том интервенцијом се често посезало у бесу, озлојеђености, увређености, при нанесеној неправди, али и с позитивним поводом, у благословима – као одговор на какав леп поступак, мотивисан осећањем правдољубивости, као ударје на жељу и сл.<sup>548</sup>

*Клетва*<sup>549</sup> представља микрожанр вербалног фолклора високог степена формулативности, заснован на веровању у магијску моћ речи, којим се изриче жеља да некога снађе какво зло, те стога има магијску функцију, услед чега је

---

<sup>545</sup> Уп. и Богишић: бр. 117.

<sup>546</sup> Овај преглед сложености значења, као и композиционих карактеристика пророчких снова у епизи, дакако, не може „покрити“ сву разноликост значења, нити богату имагинативност певача при избору симбола и њихових међусобних односа, нити је то уопште задатак овог поглавља. Штавише, нису присутни чак ни они најпознатији снови (злокобни снови војводе Момчила – СНП II: бр. 25, љубе Стефана Мусића – СНП II: бр. 47, Јована капетана – СНП II: бр. 89, и др), већ најпре они који носе карактер типског и показују на које се све начине судбина објављује посредством сна и како на њу реагују актери опеваних збивања (сневач и они на које се сан непосредно односи). О сновима у нашој епизи више у: Крстић 1934а; Крстић 1934б; Геземан 2002: 139–144; Радуловић 2003: 25–46.

<sup>547</sup> Условно, урицање би, такође, представљало мењање судбине појединца под утицајем људског фактора. Но, за разлику од клетве, урок подразумева нехотично излагање друге особе дејству зла.

<sup>548</sup> „Радња положена на концепт клетва/благослов опстојава искључиво на веровању у моћ речи да непосредно *урекне* и да дозове у помоћ више начело онамо где је човек немоћан“ (Диздаревић Крњевић 1997: 86 – истакла Х. Д. К).

<sup>549</sup> Клетвом се може сматрати: **1.** *призивање несреће на некога, жеља да некога задеси или прати какво зло, обично изречено уз призивање бога или других натприродних сила, проклетство, проклињање; [...]* **2.** *свечана изјава, заклетва а. као свечана обавеза, завет [...]* **б.** *као потврда, тврдња да је нешто истинито [...]* **3.** *оштре, погрдне речи, грдња, псовка* (Речник САНУ 1975: s. v. **клетва**), односно: *јавно изговорена, објављена жеља да кога снађе највећа несрећа* (Речник МС, 1973: s.v. **проклетство**).

понекад праћен и одређеним магијским радњама (в. NK 1984: s. v. **kletva**; CM 2001: s. v. **клетва**; Перић 2006). Клетве се често појављују у кризним тренуцима када поједини ликови имају потребу за афективним пражњењем, тј. емоционалним олакшањем, те својим непромишљеним речима изазивају интервенцију више силе, услед чега дешавања попримају неочекивани, често трагични обрт. У песмама, клетва може постати “уводна формула у непријатна збивања”, може понети “функцију интензивног буђења пажње и упућивања на суштину догађаја”, или “психолошког подстицаја за саму радњу којој је неопходан емотиван импулс”, “функцију интензивирања осећања” (NK 1984: s. v. **kletva**), израз “драматичности околности у којима се клетва изговара“, чиме она „појачава тензију међу ликовима и изоштрава њихова душевна стања“ (Самарџија 2008b: 40) и сл. При томе, фатално дејство клетви је у песмама неопозиво.<sup>550</sup>

*Туркиња ђевојка*, која је прихватила побратимство краља Вукашина и спасила га, рањеног, из набујале реке, проклиње похлепног брата, када се полакоми на Вукашиново рухо и оружје и погуби рањеника:

*Зашто, брате, да од Бога нађеш!  
Зашто згуби мога побратима?  
Нашто си се, болан, преварио? –  
А на једну сабљу оковану!  
Е дабогда – одсјекла ти главу!“* (СНП II: бр. 57).

<sup>550</sup> Само у једном старијем запису песме, клетвом на клетву, постиже се да остварење потоње клетве поништава дејство оне најпре изречене. Пошто се јунак претходно закleo да неће издати никоме план о освети, мајка, не могавши никако да дозна зашто јој се син оружа, проклиње га, у бесу, а он јој узвраћа – клетвом:

*„Кажми ми, синко, мени, ђе си ми се оправдио,  
Синко најстарији!“ –  
„Ако ли ми ти неђеш старој мајци повиђети,  
Да се не би на здравље к дому свому завратио,  
Синко најстарији!“  
Стаде ти синак мајци бесједом одговарати:  
„Прије тебе мртву наш'о у оном нашем дому,  
Стара мајко моја!  
Нег' теби ал' иному свâ скровита повидио.“* (Богишић: бр. 71).

Конечно, дејство клетве остварује се над неправедном мајком:  
*А Розговац дома дође, матер своју мртву нађе,  
На своју заклетву.  
Које но проклињаше вјерна сина на заклетву.  
Соко се осветио, заклетва се проклињала,  
Розговчева мајка;  
И света и заклетва не остала већ проклета.* (Исто).



Сходно композиционом поступку дословног претварања говора у радњу, тако се и збива – Марко, дознавши за очево страдање, свети очеву смрт: *Ману сабљом од Прилипа Марко, / Скиде главу Турчин-Мустаф-аги* (Исто). Певача, очито, не буни неусаглашеност вероисповести девојке која куне и Бога на кога се позива, што, очито, говори о окошталости ове говорне формуле клетве и, посредно, о њеној старини.<sup>551</sup>

Клетва се у песмама редовно испуњава, без обзира на то да ли је реч о каквој објективној кривици јунака, или је јунак потпуно недужан. Кучевкиње и Браничевкиње, расрђене Јанковим одбијањем, проклињу Секулу:

*Кад нам не даш Секуле нећака,  
Не дамо ти три аришина платна,  
Већ га води на Косово равно,  
Па га подај црним гавранов'ма,  
Нек му они црне очи пију,  
Очи пију, бело лице грде.* (СНП II: бр. 85).

И, независно од тога што потоњи сиже о шаманској борби јунака, наизглед, нема везе с овом дигресивном епизодом, развој догађаја, отпочет у срдњи казаним речима, само подвлачи неминовност коби – Секула одлази на Косово, у сусрет сопственој судбини, и тамо гине.

У песми о смрти Смаил-аге Ченгића, млада попадија упозорава јунака да ће га напасти, а када он њеним речима не придаје значаја, она га куне:

*„А да Бог да и свети Никола  
Да ти ноћас ударе Брђани,  
Да ти русу посијеку главу!“* (СНП IV: бр. 57).

И, као и у претходним примерима, речи клетве остварују се, а Брђани главу погубљеног Смаил-аге дарују црногорском владару.

---

<sup>551</sup> Још је изразитији случај клетве којом преварена Муслиманка, призивајући Бога и Богородицу, проклиње хришћанског јунака зато што није испунио обећање да ће је узети за жену:

*„Ајде с Богом, Мирковић' сердаре  
Еда Бог да и Богородица,  
Ти се твоје главе не носио,  
А ако би главе наносио,  
Да од тебе не остане трага!“* (СНПр II: бр. 21).

Иако песма овим завршава и крај остаје отворен, записивач, у напомени, као потврду делотворности девојачке клетве, додаје: „Кућа је Мирковића баш близу моје ће сада учим ђецу, у село Пријераде, у Грбљу, и не будући од њега нико остао него зидине и провалине виде се, оћу рећи да му се стекла ова клетва ђевојчина“ (Исто, напомена записивача).

Најтежом клетвом сматра се мајчина клетва – она се обавезно извршава и носи стравичне последице. У кризној фази обреда, у тренутку опраштања од *својих*, девојка се завади с мајком око даровне кошуље. Уместо благослова, испраћа је клетва и призива коб невесте:

*„Мила кћери, и тебе не било!  
Не допрла тамо, ни овамо!  
Већ остала среди горе чарне.“* (СНП II: бр. 7).

И, као што се може и претпоставити, једном покренут, механизам клетве не може се зауставити – несрећну невесту у овом баладичном сижеу сустиже моћ клетве: *Кад су били среди горе чарне, / Ал' девојку заболела глава* (Исто). Убрзо, она умире, сватови је сахрањују у гори, али ни ту испаштањима није крај – и после смрти девојку мучи тежина изречене клетве. Неопозивост клетве наглашена је, у неким примерима, њеним персонификовањем, односно датом јој способношћу кретања: *Та је клетва стигла царевића* (СНП II: бр. 3).

Социјална и полна позиционираност жене условљава да изрицање клетве, по правилу, „представља специфичност женског говорног понашања“ (СМ 2001: s. v. **клетва**),<sup>552</sup> што и примери из наведених песама потврђују. Иза тога се често назире позиција жене, која на насиље, лишена других могућности одбране, одговара клетвом – попут жртвоване Гојковице, у варијанти. Она своје крвнике проклиње тако да остану без града, због кога је она жртвована:

*„Градите га, девет Мрњавчића,  
Градите га, злосретње ви било,  
Брзо ви преузели Турци!“* (СНП II: бр. 16).

Као потврда њених речи, следи завршни коментар певача у последњем стиху у виду формуле: *Како рекла, тако је било* (Исто).

Према дубоко укореењеном веровању у моћ речи, сматра се да оне могу утицати на објективни поредак ствари, ток живота појединца<sup>553</sup> или чак судбину читавога царства (в. Самарција 2008b: 37). Траг тог веровања остао је и у епској песми. Бирајући зета, Јерина тражи савет од унука, Максима Бранковића, који је

<sup>552</sup> Међутим, куну и мушкарци – јунак свога коња (Богишић: бр. 49; СНП II: бр. 25), Вукашин свога сина Марка (СНП II: бр. 34), унук баку (СНП II: бр. 80) итд. Снежана Самарција тврди: „Свако куне и све се куне“ (Самарција 2008b: 34), што зависи и од (инфериорне) позиције онога ко куне: „Немоћан да узврати ударац, унесрећен и разочаран, немоћан човек прибегава снази речи“ (Исто).

<sup>553</sup> И сама етимологија фразеологизма *речено – у-чин-је-но* сведочи у прилог томе.

упозорава на предности и недостатке сваког од просаца. У љутњи, Јерина удара Максима, а он је куне:

*„Бог т' убио, моја стара бако!  
Куд је дала, у зô час је дала!  
С њоме дала земљу и градове!“  
Како рече, онако се стече:<sup>554</sup>  
Даде ћерку за Отмановића,  
И с њом даде земљу и градове.* (СНП II: бр. 80).

**Заклетве** представљају условне клетве, при чему се могућност остварења клетве „отвара“ онога тренутка када они који су присегли на заклетву погазе реч, односно уколико онај ко се заклиње говори неистину. Стога, заклетва има карактер високо ритуализованог чина. Заклетва кнеза Лазара, којом се косовски јунаци пред полазак у бој обавезују на верност свакако је једна од најпознатијих:

*„Кадоно смо на заклетви били  
„Како нас је заклињао кнеже,  
„Заклињао, проклињао љуто:  
„„Ко је Србин и Српскога рода,  
„„И од Српске крви и колена,  
„„А не дош'о на бој на Косово,  
„„Не имао од срца порода!  
„„Ни мушкога ни девојачкога;  
„„Од руке му ништа не родило!  
„„Рујно вино ни шеница бела;  
„„Рђом кап'о, док му је колена!“* (СНП II: бр. 47).<sup>555</sup>

У њој су апострофиране најзначајније вредности човека традиционалне културе: аграрна плодност и људска виталност, која омогућава одржање породичне лозе.<sup>556</sup> По узору на њу,<sup>557</sup> обавезујући карактер заједничког подухвата наглашава заклињање Луке Лазаревића при опсади Лознице:

*„Ако Бог да и Богородица,  
„Те се сјутра с Турцим' ударимо,*

<sup>554</sup> Ова епска формула присутна је и у другим песмама и дословце се остварује – уп. СНП II: бр. 23, 34, 34; СНП VIII: бр. 56.

<sup>555</sup> Посредством ове клетве, повезују се косовски култ и традиција о Бранковићима: „Попут есхатолошког сатирања семена и живота, та клетва и колективна заклетва је посебно обележила Вукову породицу и потомство“ (Самарџија 2008b: 37).

<sup>556</sup> Уп. и краћу варијанту ове заклетве из *Комада од различнијех Косовскијех пјесама* (СНП II: бр. 50.П).

<sup>557</sup> Бошко Сувајић уочава паралелизам у временској поновљивости ситуација предодређених клетвама и благословима у тематском комплексу песама о Косову и устаничкој епици Филипа Вишњића (в. Сувајић 2010b: 117–127), закључујући притом да: „видовдански култ у устаничким песмама мимеза је устаничке стварности“ (Исто: 126).

„Дете, браћо, да се не издамо:  
„Ко издао, издало га љето!  
„Бијело му жито не родило!  
„Стара њега мајка не виђела!  
„Њим се мила сестра не заклела! (СНП IV: бр. 33).

Магијску компоненту моћи речи прати радња која се изводи упоредо са заклетвом као синкретичним чином. У покушају самооправдања, Митар Јакшић се заклиње у истинитост својих речи на следећи начин:

*Кад ми они дођоше сред зелене сред планине,  
Ту ми нађоше један мрамор студен ками,  
И уз камен сухо дрво јаворово;  
Срдашце је пружио ка мрамору студеному,  
А рукама опхити сухо дрво јаворово,  
Пака ми је отиш'о свому брату говорити:  
Послушај ме, мој брате, к'о ти ћу се оклињати:  
Ако ти сам, мој брате, љубовницу вјенчану љубио,  
Срдашце ми устинуло к'о но мрамор студени,  
А руке ми усахле к'о но јавор сухо дрво;  
То ли ти н'јесам ја љубио вјенчане љубовце,  
Из мрамора студена проврела жива вода,  
Из јавора сухога жути цвијет процаптио.  
По(д) тобом се, мој брате, поплашио добар коњиц,  
Тере ми се не мог'о ни уздом устегнути!“ (Богишић: бр. 41).*

Митрову праведност, по схеми дословног претварања говора у радњу, потврђује чудно чудо:

*Вода из мрамора студена проврела је жива,  
Из јавора сухога жути цвијет процаптио.  
Тере ми се под њиме поплашио добар коњиц (Исто).*

Супротно клетвама, **благослови** представљају „утврђене, најчешће стиховане добронамерне жеље које се преносе у традицији и заснивају на магијској сугестивности“ (в. НК 1984: s. v. **благослови**). Они, „у систему епског приказивања догађаја [...] савршено илуструју процесе инверзије узрока и последице, чиме се моћ дата речима повезује са знањем колектива о значајним догађајима и епским биографијама“ (Самарџија 2008b: 33). На тај начин, њима изражена жеља се не ограничава само на појединца, већ може пратити читаву породичну лозу. Тако све Немањиће благосиле *господа ришћанска*:

*Што носили – свијетло вам било,*

*Што родили – све вам свијето било!*<sup>558</sup> (СНП II: бр. 24).

Делотворност благослова потврђује се гласом искуства традиције: *И што рече господара ришићанска, / На састанку код бијеле цркве, / Што гођ рекли, код Бога се стекло!* (Исто).<sup>559</sup>

С порастом веровања у магијску моћ речи, умањује се могућност Божјег писања судбине, а на месту њеног „аутора“ појављује се човек као нови креатор судбине. Ипак, неприкосновеност Божје воље није нарушена – тек уз сагласност Бога људима је дато да исписују странице судбине других, остваривањем позитивних или негативних жеља, изражених благословом и(ли) клетвом.<sup>560</sup>

Претходни примери, у основи, показују да човек традиционалне културе живи у складу са оним што му је суђено, а извесне (мада ограничене) корекције судбине свODE се углавном на објаву једне од могућности, приликом чега се,

---

<sup>558</sup> Благослов светости у српској епици добила је и Анђелија Бранковић – у монаштву преподобна мати Ангелина: *Што родила, све ти свето било, / И твоје се т'јело посветило* (СНП III: бр. 87). Црква ју је прогласила за светитељку – слави се на дан своје смрти, 12. августа, по старом календару (в. Спремић 2001: 125), а у традицији је остала упамћена и постала једна од омиљених српских светитељки (Исто).

<sup>559</sup> Уп. и СНП II: бр. 23.

<sup>560</sup> Тако судбину Марка Краљевића предестинира противречност очеве клетве и благослова кума:

*На Марка је врло жао краљу,  
Те га љуто куне и проклиње:  
Сине Марко, да те Бог убије!  
Ти немао гроба ни порода!  
И да би ти душа не испала,  
Док турскога цара не дворио!“  
Краљ га куне, цар га благосиља:  
Твоје лице св'јетло на дивану!  
Твоја сабља сјекла на мејдану!  
Нада те се не нашло јунака!  
Име ти се свуда спомињало,  
Док је сунца и док је мјесеца!“  
Што су рекли, тако му се стекло.*

(СНП II: бр. 34).

Снагом речи, која спаја неспојиво – клетву и благослов, обједињена је „у најосновнијим цртама судбина најпознатијег јунака балканских простора“ (Самарџија 2007: 64). Како се, попут речи суђеница, ниједно од претходно изреченог не може опозвати, Марков еписки животопис плете се између ове две антитетичке позиције – турског вазала и заштитника народа, султановог поданика и пркосног јунака, слободног у поступцима, али условљеног тиме да ће о свему полагати рачуна султану, кога, чак и када му прети, физички не сме угрозити. Таква предестинација „потоње“ подухвате којима обилује Маркова еписка биографија вишеструко условљава, и, очито, није ништа друго него покушај певачеве рационализације и реинтерпретације историјских факата приликом превођења на план поетских реалија, тј. покушај да се парадоксалност Марковог еписког хабитуса објасни у песми ретроактивно, с Рашкове позиције човека из времена устанка и његовог знања о еписком лику Марка Краљевића.

најчешће, даје и савет *више силе* како да се та могућност (*зла коб*) избегне.<sup>561</sup> Стога, у овом својеврсном парадоксу, Бог се васпоставља као врховни господар судбине, односно онај по чијем се допуштењу (и само тако!) судбина може мењати. Тиме као да се измирују фаталистички концепт и концепт хришћанског Бога који оставља верујућим могућност слободне воље и властитог избора.<sup>562</sup>

Укупно узев, вишезначност и полиморфност представа о судбини, срећи и Божјој промисли, запажа се како у традиционалној култури Срба у целости, тако и у епској песми оделито. Представе о судбини манифестују се доследно кроз веровања у *судњи дан*, тј. предодређеност човеку да умре тачно одређеног датума – онда када му је „писано“ (тј. када му је од Бога *суђено*). Мањи број песама показује да се и неки други догађаји у човековом животу схватају као предодређени, што је, даље, водило виђењу читавог човековог живота као унапред задатог и дефинисаног. Упркос томе, грађа показује и то да човек, неким својим поступцима настоји (а понекад и успева) кориговати судбину.

### 8.1. Есхатолошки доживљај историје

За разлику од претходног предвиђања будућности као наслућивања даљег тока судбине појединца (или заједнице), есхатологизам подразумева веровање у неминовност краја света (цивилизације) услед какве ритуалне грешке, гнева богова, или пак као последица људских грехова (Eliade 1970: 53). Иако се смак света, сходно миту, једном већ догодио, у прошлости, он ће, неминовно, наступити поново, у ближој или даљој будућности, као саставни део периодичног циклуса стварања и разарања (Исто: 52–58), као чишћења и обнављања контаминираног времена: „*Budućnost se ovde zamišlja kao kraj svega postojećeg, kao kraj bitisanja (u njegovim bivšim i sadašnjim oblicima). U tom smislu nije bitno da li se kraj zamišlja kao katastrofa i potpuno razaranje, kao novi haos, kao sumrak bogova ili kao dolazak carstva božijeg – važno je samo da se predviđa kraj svemu postojećem, i to relativno blizak kraj.*

---

<sup>561</sup> „Међутим, судбина се не сматра потпуно затвореном, јер је тек одређени људски поступак коначно потврђује. Такав поступак којим се 'запечаћује судбина' и чини немогућим промена указује да се на претходно стање, иако судбински одређено, могло утицати.“ (Јовановић 2000: 74–75).

<sup>562</sup> Ове међусобно искључујуће концепте уочава и Јовановић, али без могућности њиховог измирења: „*Za razliku od paganskog otimanja slobode, sukoba sa višim entitetima i ispravljanja sudbine, hrišćanska vera omogućuje slobodno delovanje u saglasju s Tvorcem.*“ (Јовановић 2007: 280).

Eshatologizam taj kraj uvek zamišlja tako što se deo budućnosti koji razdvaja sadašnjost od tog kraja obezvređuje, gubi značaj i vrednost: to je nepotrebno produžavanje sadašnjosti neodređenog trajanja“ (Bahtin 1989: 265–266).

Међу стихованим легендама заступљен је такав есхатолошки концепт смака света, који је већ једном наступио, раније, у неком тренутку митске прошлости, обично услед свеопште моралне хипокризије. У другој групи песама, међутим, концепт последњег времена добија историјски контекст (в. Пешикан-Љуштановић 2007: 133). Трагика Косовског боја постаје историјска неминовност, а сам бој схвата се као својеврсни трагични епилог епохе. У песмама и њима инспирисаној романтичарској историографији, такав обрт се тумачи као последица претходних догађаја – династичких сукоба, властољубивости властеле и трвења око царског престола (в. Сувајдић 2007: 260). И, коначно, најмалобројнија, трећа група песама заснована је на спомену суда Божијег (Страшног суда) – када ће свима бити суђено, по делима њиховим, на крају старог света (в. *Свето писмо* 2004. „Откровење Јованово“, гл. 20: 12–15).

Прва група песама приказује земљу (*Инђија; земља проклета*) у којој се не поштује основни етички кодекс, религиозни обреди не практикују и где не постоје никакве забране, нити категорије стида, срамоте или кајања:

*"Бено јесте Боже незаконство:  
"Бе не моле Бога, да помогне,  
"И не слуша пород родитеља,  
"А не слуша млађи старијега;  
"Бе кум кума не држи за кума,  
"Бевер снаси о срамоти ради;  
"Бе брат брата по судовим' ћера  
"И мучи га муках пред Турцима;  
"Не светкују свеца никаквога,  
"Нити жегу у цркву свијеће,  
"Нити служе Божу летурђију."* (СНП II: бр. 2).<sup>563</sup>

Грађењем овог каталога грехова, песма уједно „одсликава вредносни систем патријархалне заједнице“ (Пешикан-Љуштановић 2007: 135), подсећајући на

---

<sup>563</sup> „Potpuno obrtanje društvenih, moralnih i religioznih vrednosti, drugim rečima povratak Kaosu“ (Eliade 1970: 64), иако типска црта, заједничка различитим есхатологијама света, карактеристична је за опис владавине Антихриста, односно Звери (в. *Свето писмо* 2004. „Откровење Јованово“, гл. 20: 13–18), у хришћанству, одакле је, посредством цркве, дошло у народ и ту се, по свој прилици, амалгамисало са већ постојећим представама о времену безвлашћа и моралног расула.

поштовање елементарних друштвених моралних и религиозних норми.<sup>564</sup> У варијанти из Вукових необјављених рукописа кршење светости празника (Преображења) постаје разлог одмазди светитеља:

*Ди християни на наш данак раде,  
Косци косе, жетаоци жању,  
Бељарице б'јело платно б'јеле  
И нуз платно за рукаве везу!* (СНПр II: бр. 2).

Веровање у запрешне (опасне) дане појављује се као израз „оних веома архаичних представа по којима је важан део хармоније између људи, природе и вишњих сила поштовање утврђених временских ритмова – поред осталог и поштовање времена које припада одређеном послу“ (Пешикан-Љуштановић 2007: 135), допуњујући тако листу великих грехова.

Слика кажњавања грешног човечанства углавном одговара апокалиптичким представама баштињеним из индоевропског културног круга, као и јудеохришћанским представама, посредованим учењем цркве и Библијом, у којима најпре ватра (*Спалићемо све у пољу биље* – СНПр II: бр. 2), а потом и вода (односно снег и лед као њен негативни аспект) постају елементи разарања (Eliade 1970: 59–61):

*Па их Боже сунце изгорело,  
Горело их три године данах,  
Док узавре мозак у јунака,  
Докле пуче ками у лугове,  
А осану гора кроз планине;  
Докле црна земља испуцала,  
Пуче црна земља по три лакта,  
Те се ломе коњи и јунаци;  
Свети Саво пуштио снијег,  
Три године снијег не опаде,  
Док у свијет ништа не остаде,  
И овчари овце изгубише,  
Из свијета челе побјегоше,  
Са свијем се свијет дотамани* (СНП II: бр. 2).

---

<sup>564</sup> Уп. и слику масовног огрешења о моралност у опису последњег времена у *књигама старославним* Југа Богдана (СНП II: бр. 32) – „оно је представљено као природна пошаст проузрокована кршењем патријархалних норми породичног живота. Тако идеја 'пошљедњег времена' повезује несреће у породичном животу са природним пошастима и судбоносним тренуцима српске средњовјековне историје; у ствари, она прожима свеколику пјевачеву свијест о људском животу и историји у овом епском пејзажу“ (Кољевић 1998: 106), чиме се “слутњи националне катастрофе“ даје „апокалиптички морални смисао“ (Исто: 108).



За разлику од линеарног и неповратног времена јудеохришћанске апокалипсе (Eliade 1970: 62), разарање опевано у песмама није потпуно нити коначно:<sup>565</sup> *Што остало, то се покајало,/ господина Бога вјеровало* (СНП II: бр. 1),<sup>566</sup> и укључује идеје цикличности и поновљивости – *те се опет свијет наслиједи* (СНП II: бр. 2).<sup>567</sup>

У другој групи песама, слика смака света преплетена је са „збивањима која непосредно претходе Косовском боју [...] и у њима је извршена специфична 'митологизација историје', али и 'превођење' збивања из космичких у социјалне оквире и конкретизовање митске приче“ (Пешикан-Љуштановић 2007: 134). Кроз епску ре-интерпретацију историје пад српске државе под турску власт, харање задужбина<sup>568</sup> и тлачење раје саопштава се резигнантно, као неминовност историјског тока, најављеног књигама цароставним:<sup>569</sup>

*"Настало је пошљедње вријеме,  
"Хоће Турци царство преузети,  
"Хоће Турци брзо царовати,  
"Обориће наше задужбине,  
"Обориће наше намастуре,  
"Обориће цркву Раваницу,  
"Ископаће темељ од олова,  
"Слијеваће у топе ђулове,  
"Те ће наше разбијат' градове;*

(СНП II: бр. 35).<sup>570</sup>

<sup>565</sup> То би у главном кореспондирало с типолошком константом есхатологизма – „идеја о казњаванју 'грјешника' орченито подразумијева касније стварање новог човјечанства“ (Eliade 1970: 55).

<sup>566</sup> Уп. рукописну варијанту: *Што остало, Богу с' обратило,/ и за грехе своје покајало* (СНП II: бр. 2).

<sup>567</sup> Циклично устројство света, односно представе о његовом „вјечном стварању, опадању, уништењу и поновном стварању“ (Eliade 1970: 60) јављају се још у Ведама. Песме, међутим, уобличавају слику парцијалне катаклизме. У једној од разматране три варијанте ове религиозно-моралистичке легенде у стиху каже се да је морални колапс захватио Индију (*У Инђији тешко безакоње* – СНП II: бр. 1), друга варијанта даје типски одређује *земљу проклету*, не именујући је (СНП II: бр. 2), док у трећој варијанти је реч о земљи христјана (СНП II: бр. 2). Измештањем негде на рубну позицију, или нечелним одређењем, песма даје „осуду масовног непризнавања хришћанских моралних начела“ (Латковић 1991: 233), приписујући их *туђинима*.

<sup>568</sup> Затирање задужбина појављује се као манифестација последњег времена и у песми о смрти деспота Јована – в. СНП II: бр. 88.

<sup>569</sup> Расипање моћне Душанове државе, неслога великаша, као и потоњи војни неуспеси утицали су на то да се потоњи историјски догађаји схвате као последица ових догађаја – „Маричка катастрофа доживљавана је као казна због политичких и других сагрешења, па је расло и расположење и потреба за искупљењем и страдањем за веру и отачаство. То расположење наћи ће најосмишљенији израз у култу кнеза Лазара и његових војника.“ (Ређеп 1995: 30).

<sup>570</sup> В. слику турске најезде и харања задужбина као израз послењег времена и у: СНП II: бр. 36.

Исход Косовског боја, као и потоња судбина државе тумаче се, у првим сведочанствима о боју, као израз Божје воље – упркос томе што је српска војска у прво време побеђивала „не беше време за избављење [...] јер је Бог тако допустио“, као што износи Константин Филозоф у *Житију деспота Стефана Лазаревића* (нав. према: Ређећеп 1995: 44). На тај начин, косовска жртва, односно опредељење за *царство небеско* (СНП II: бр. 46) у песми постају усмена транспозиција сегмената из култних списа с краја XIV и почетка XV века. Не инсистира се „на пасивној кнежевој смрти, већ на томе да се вечни живот и спасење могу стећи отпором, борбом и одбраном Христове вере, опредељењем за царство небеско“ (Ређећеп 1995: 21). Вишевековну турску владавину затвара почетак новог циклуса. Одбацивање Муратовог посмртног аманета, те однос младог Мехмед-аге Фочића према оцу, лишен сваког поштовања и, коначно, откровење књига инцијела јасно сигнификују затирање Турака:

*„Кад су 'наке бивале прилике  
 „Виш' Србије по небу ведроме,  
 „Ев' од онда пет стотин' година,  
 „Тад је Српско погинуло царство,  
 „Ми смо онда царство задобили,  
 „И два влашка цара погубили:  
 [...]
 „Сад су 'наке постале прилике,  
 „Сад ће нетко изгубити царство;  
 [...]
 „Турци браћо, све седам дахија!  
 „Тако наши инцијели кажу,  
 „Да ће ваше куће погорети,  
 „Ви дахије главе погубити;  
 „Из огњишта пружић' ће вам трава,  
 „А мунаре попасть' научина,  
 „Не ће имат' ко језан учити;  
 „Куд су наши друми и калдрме,  
 „И куда су Турци пролазили  
 „И с коњскијем плочам' задирали,  
 „Из клина ће проникнути трава,  
 „Друмови ће пожељет' Турака,  
 „А Турака нигде бити неће.*

(СНП IV: бр. 24).

Један циклус је завршен, небеске прилике најављују нови – “пропаст царства, погибије, пожари и пустош, рушење и расејање – у основи представљају историјску

конкретизацију катастрофе којом се завршава један циклус – епоха турске владавине – а Срби поново 'узимају царство'“ (Пешикан-Љуштановић 2007: 138).<sup>571</sup>

У појединим песмама, на мотивском нивоу, призвана је (премда фрагментарна) слика смака света као последица планираног греха. Роксандра упозорава брата, цара Стефана, на тежину најављеног инцеста: *Пређе би се небо проломило,/ и на небо Сунце погинуло*<sup>572</sup>,/ но узела тебе господара (СНП II: бр. 27). Сличнаом сликом (*ведро би се небо проломило,/ а пануло студено камење,/ побило би Турке без хесапа* – СНП III: бр. 13). приказана је митологема о уништењу „неба које ће се разбити над земљом и значити крај svakог живота“ (Eliade 1970: 54–55).<sup>573</sup>

Коначно, несумњив утицај хришћанског есхатологизма показују помени Божјега суда (*страшног суда*) у једној групи песама (СНП VI: бр. 1; СНПр II: бр. 1, 14), односно перифрастички – дана изласка пред Бога (СНПр III: бр. 18). У *Откровењу Јовановом* као првенственом извору утицаја стоји: *И видјех мртваце мале и велике гдје стоје пред Богом, и књиге се отворише; и друга се књига отвори, која је књига живота; и суд примише мртваци, као што је написано у књигама, по дјелима својима./ И море даде своје мртваце, и смрт и накао дадоше своје мртваце; и суд примише по дјелима својима* (Свето писмо 2004. „Откровење Јованово“, гл. 20. 12–13). После тога наступиће ново небо и нова земља, и време вечне светлости, без сунца и месеца, „јер ће их обасјавати Господ Бог“ (Исто: гл. 21, 22). Васкрсење мртвих и казна или награда, сходно начину живота, помињу се у религиозно-моралистичким легендама у стиху. Описујући призоре кажњавања грешника, певач закључује сваку од демонских слика речима: *А кад буде о суду Божјему,/ потекар ће допанути мука* (СНП VI: бр. 1), односно *још ћеш гори*

---

<sup>571</sup> „У својој основној структури, пјесма је замишљена као инверзија косовског мита – старо знамење се понавља, те као у Рашковој 'Женидби кнеза Лазара', наговјештава долазак 'пошљедњег времена', али овога пута 'пошљедњег времена' за турске јаничаре, а праскозорја за српске устанике.“ (Кољевић 1998: 278).

<sup>572</sup> Изгледа да су спекулације у погледу судбине Сунца, односно његовој „смрти“, паду и нестанку нераскидиво повезане са судбином света, односно представама о Судњем дану. Сунце – симбол бесмртности и васкрсења (Vidertan 2004: s. v. Sunce), својим континуитетом трајања, означава и континуитет света, односно цикличност његовог обнављања. Песме идеју вечности стога изражавају његовом константношћу – *док је сунца и док је мјесеца* (СНП VII: бр. 37), односно *докле траје на истоку сунце* (СНП IX: бр. 16), што имплицира став да његовим нестанком нестаје живота и света.

<sup>573</sup> Језиком митских слика изражена, пропаст царства у Миличином сну најављена је призором небеске катаклизме: *Дје ми звијезде падаху с небеса на црну земљу,/ Дје ми бјеше на небу јасан мјесец потамнио/ И дје се је ведро небо на четворо распукнуло* (Богишић: бр. 1).

*допаднути мука* (СНПр II: бр. 1), не конкретизујући врсту мука. Интертекстуалне везе (на нивоу утицаја) поново би ваљало тражити најпре у *Откровењу Јовановом* и речима: *И ко се не нађе написан у књизи живота, бачен би у језеро огњено* (Свето писмо 2004. „Откровење Јованово“, гл. 20: 15). Будући да *и смрт и пакао бачени бише у језеро огњено. И ово је друга смрт* (Исто: 20: 14), језеро које ће занавек прогутати пакао и смрт, очито, представља крај, док се коначна казна из претходне две песме приказује као вечна (за разлику од религиозног предлошка). Варијанта схеме *Куд се деде цар-Немање благо* (тј. структурног модела питање-одговор) гради се контаминацијом мотива о сагрешењу госпде хришћанске. Стилизација је остварена у духу каталога грехова и пошљедњег времена (*Не пазите млађи старијега,/ Ни синови своје родитеље [...]* – СНПр II: бр. 14). *Суд страшни* се помиње као крај света. Литургију у задужбинама подигнутим мајци и светитељу појаће потомци до суда страшнога (Исто). Стога, овај формулативни исказ (*страшни суд*)<sup>574</sup> указује на последњу тачку (земаљског) трајања у хришћанском поимању линеарног и коначног времена.<sup>575</sup>

## 9. Право и криво време

### 9.0.1. Бог или срећа

Одраз веровања да се судбина може променити човековим деловањем назире се у одређеним људским поступцима, попут праксе остављања дара суђеницама, откупљења од мртваца и сл. Њихов циљ је да се умилостиви, или чак предупреди (лоша) судбина и тако спречи нежељени исход. С појавом хришћанства, „за разлику од магијског настојања да се превазиђе, односно промени судбина утицајем на чиниоце који су одређивали животни пут, вера пружа другачију животну перспективу трансцендирања судбинске равни и могућност учешћа у вишој животној сфери. Хришћанско поимање живота отворено је према слободном човековом избору који му је омогућио сарадњу с Богом. Из тог односа

---

<sup>574</sup> Поред овог израза, дан страшног суда помиње се у једној песми и као *суђен данак страховити* (СНПр IV: бр. 19), што представља очиту контаминацију са *судњим/суђеним даном* – даном када је појединцу суђено да умре (в. СНП III: бр. 78; СНП IX: бр. 16 и др), о чему је већ писано у претходном поглављу.

<sup>575</sup> Сем Божјег, односно Страшног суда, у једној песми среће се и помен *криних времена* (СНП IX: бр. 8, ст. 162), чија семантика за сад остаје непрозирна.

проистичу и последице које се тумаче као божје одлуке, односно реакције на људске поступке.“ (Јовановић 2000: 79). А те реакције могу бити позитивне и негативне, односно благонаклоне или ненаклоњене људима, *срећне* или *несрећне* по појединца и заједницу. Међутим, хришћанским кругом представа о животу и сопственој одговорности само је засењен онај двосмислени „условљавајући ентитет“ (Исто: 76) који, у кључном тренутку какав је двобој (или борба уопште), доноси судбоносни преокрет и пресуђује између живота и смрти: „Фортуна у значењу судбине или среће показује се, у својој снази (*fors, -tis*), у двоструком смислу: као *fortuna secunda* – она која прати и доноси срећу и као *fortuna adversa* – она која одмаже и доноси несрећу. Значењска двосмисленост судбине односи се, дакле, на срећан, али и на несрећан догађај који је као плод случаја и игре независтан од људских жеља и намера.“ (Исто: 77).

За разлику од судбине и њених манифестација, које се обично односе на одређене фазе човековог живота или чак живот у целости, срећа се, из угла традиционалне културе, обично своди на представу о *тренутку*, који ће ток каквог догађаја усмерити ка добром (жељеном) или лошем исходу, или ће преокретати исходе, непостојана и варљива, *час добра час лоша* (в. Богишић: бр. 14, 33, 43; СНП II: бр. 51; СНП IX: бр. 1, 15; СНПр III: бр. 10, 21; СНПр IV: бр. 33, 39). Таличност, односно наклоност тренутка персонификована је у античким цивилизацијама ликовима Тихе, Фортуне и Каираса (божанства правога, срећног тренутка, срећног случаја као и среће уопште).

Иако словенски пантеон не познаје божанство времена, судбине или среће, пагански концепт представа о срећи чува се у поменима *добре* (Богишић: бр. 43, 86; ЕР: бр. 160, 164; СНП II: бр. 41; СНП VI: бр. 63; СНП VIII: бр. 11, 40; СНП IX: бр. 1, 12, 17, 18, 20, 26; СНПр II: бр. 35; СНПр III: бр. 2, 7, 24, 75; СНПр IV: бр. 21, 39), односно *лоше* (*зле, худе*) *среће* (Пантић: стр: 207; Богишић: бр. 1, 13, 16, 19, 33, 36, 39, 40, 48, 57, 60, 65, 66, 75, 76, 78, 79, 87, 88, 94, 105, 109; ЕР: бр. 62, 67; СНП II: бр. 25, 51, 81; СНП IV: бр. 39; СНП VI: бр. 10, 19, 31; СНП VII: бр. 12; СНП IX: бр. 1, 2, 4, 20, 25, 26; СНПр II: бр. 7, 24, 33, 38, 50, 59, 79, 90; СНПр III: бр. 4, 34, 38, 63, 67; СНПр IV: бр. 8, 20, 27, 29, 39). Као што овај преглед песама открива, знатно више је примера *лоше среће*, под којом се подводе све непромишљене, исхитрене и

у погледу исхода штетне радње по јунака, лоше процене, одсуство концентрације (в. СНП II: бр. 81), као и судбински обрти који, ма колико наизглед незнатни,<sup>576</sup> резултирају заробљавањем, рањавањем или смрћу. Одроз анимистичког веровања да се (*x*)уда срећа, као и болест, може предати другоме или пренети на елементе природе уочава се у речима Косовке Девојке:

„Јао, јадна, уде ти сам среће!  
Да се, јадна, за зелен бор ватим,  
И он би се зелен осушио!“ (СНП II: бр. 51).

И, за разлику од тога, *добра срећа* (нафака) подразумева оне ситуације у којима јунаку све иде наруку – оклоп спречава рањавање јунака (СНПр III: бр. 7), односно токе (ЕР: бр. 156; СНП VII: бр. 47), кундак пушке зауставља смртоносни метак (СНП VIII: бр. 11) или јунака промаше (СНП VI: бр. 60), а његово тане погађа из прве, дружина налази пећину усред олује (СНПр IV: бр. 39) и сл, обухватајући и оне ситуације када противника сналази лоша срећа<sup>577</sup>. С обзиром на то да представља жељени исход, *добра срећа* јавља се говорним изразима формулативног карактера, попут поздрава или благослова: *Добра вами срећа буди, два Јакишића, мила брата* (Богишић: бр. 43).

Деловање среће сагледава се накнадно, из перспективе прошлости. Начин на који се она очитује (*доскочила, прискочила, приспела, приступила, научила, сусрела, на[и]шла, јавила, надахнула, да[рова]ла, удесила* и сл), указује на то да је срећа углавном схватана антропоморфно.<sup>578</sup> У систему словенске демонологије је, по свој прилици, некада постојало такво демонско биће, сада скоро потпуно

---

<sup>576</sup> Када су противници изједначених снага, довољна је ситница да срећа превагне у корист једног од њих – у победи Страхине Бановића тек да се противник оклизне – *Деналији Влаховићу худа срећа прискочила: / Папуч му се попузе по трави, по дјетелини* (Богишић: бр. 40).

<sup>577</sup> Погрешна процена противника приликом избора адекватне смрти коју намењује јунаку постала је формулативна окосница сижеа о спасавању јунака избором јуначке смрти. Тако, на Новакову молбу, цар дозвољава јунаку да буде погубљен у борби, наоружан изношеном сабљом, изломљеним копљем, и на „коњу изјахану“. Но, старом искусном хајдуку довољно је и толико да се спасе (ЕР: бр. 67). О томе детаљније у – Сувајшић 2005: 51–96.

<sup>578</sup> Грујица у песми бодри Новака да се не предаје и не одустаје од положаја харамбаше речима: *Ако с', бабо, врло остарио / твоја срећа није остарила* (ЕР: бр. 66), док се у млађој варијанти тај коментар даје из перспективе спознаје пораженог јунака – Новаковог брата: *боље бјеше тридест добрих друга, / али твоје среће не бијаше* (в. СНП III: бр. 3). Чак се и у мотивској песми из Вишњићевог устаничког репертоара мотивише немогућност Карађорђа да прихвати Арапинов изазов речима: *Може мене суђен данак доћи* (СНП IV: бр. 39).

заборављено,<sup>579</sup> чија је централна функција била давање среће. Апстрактно значење среће сводиво је, у суштини, на „осмишљавање индивидуалне судбине као дела, неке количине добра, среће, која се при рођењу дарује човеку одозго, а удељује му се из заједничке количине среће, која припада целом друштву“ (СМ 2001: s.v. **срећа**). Стога, када се наглашава тежак живот сиротице, као коректив њене судбине послужиће добра срећа, која је прати приликом просидбе и удаје:

*Сиротује сирота девојка:  
Када руча, она не вечера,  
Кад састави ручак и вечеру,  
Онда јој је руа недостало;  
Ал' је зато добре среће била:  
Испроси је Краљевићу Марко,  
А препроси војевода Јанко,  
Прстен дао Уступчићу Павле.* (СНП II: бр. 41).

Девојка ће знати да искористи овај обрт среће и својом мудрошћу избећи ће сукоб интереса и могуће крвопролиће. Она тако постаје господарица сопствене судбине, те јој чак ни плаховити Марко Краљевић, поражен девојчином довитљивошћу, неће наудити.

### 9.0.2. *Бог и срећа јуначка* – значење епске формуле

Наклоност среће огледа се понекад и у необичном стицају околности, при чему се значење судбинског преклапа са представама о срећи. Враћајући се из лова, патријар Саво налази неочекивани „улов“:

*Бог му даде и срећа донесе,  
Те он нађе сандук од олова,  
Истурила вода под обалу,  
У сандуку чедо мушка глава [...]* (СНП II: бр. 15).<sup>580</sup>

<sup>579</sup> У траговима се још чува веровање по коме срећа представља „персонификацију индивидуалне људске судбине“, при чему *добру срећу* код Срба оличава лепа девојка која испреда златне нити, док се *несрећа* појављује у лику седе старице мутних очију (СМ 2001: s.v. **срећа**), или је пак реч о „двојнику оног човека чију судбину репрезентује“ (Исто), који се рађа кад и он и умире заједно с њим (в. Чајкановић 5 1994: 253), односно Усуду, чији један дан репрезентује судбину појединца у целости (СНПприп 1988: бр. 13).

<sup>580</sup> У овом раду изостају она очитовања судбине / среће до којих се долази индиректно, на основу датог стицаја околности, и у којима судбина није означена неким од препознатљивих назива – уп. налажење Находа Симеона у варијанти песме: *Намјера је старца нанијела, / Нађе старац сандук од олова* (СНП II: бр. 14). Но, иако се песма даље развија у кључу Едиповог комплекса, фаталистичка интерпретација догађаја, карактеристична за мит о Едипу, у песмама овог сужејног модела изостаје.

Као израз двоверја, карактеристичног за српску усмену традицијску културу, упоредо са *срећом*, у окошталој конструкцији формуле [*тако њему*] *Бог и срећа* [*даде*]<sup>581</sup>, појављује се и *Бог*, баш као и у претходном примеру.<sup>582</sup> Бог, који би требало да је, по свему, супротан сада апстрактно схваћеној срећи, у строго хришћанској интерпретацији ствари, својом природом искључује појам среће. Међутим, стари концепти среће и судбине, очито, нису напуштени, а нови им се придружују. Тако се догодило да су се, у једној формули, спојила два неспојива ентитета – *персонификована срећа*, пореклом из древног паганског наслеђа и *Бог*, приближен претходном и њему саображен својом функцијом господара судбине и дариваоца добре среће.<sup>583</sup>

Представа о томе да све долази од Бога и да се све одвија уз његову сагласност присутна је „у обичај узетој ријечи“ – поздраву *Божја помоћ* (*Помоз' Бог*), прилогу *акобогда*, као и у кондиционалној конструкцији *Ако Бог да*. Будући да се исход сваког деловања приписује Богу, човек традиционалне културе верује да не ваља планирати унапред, нити ишта узимати засигурно. Несигурна времена у којима је наш народ живео само су потхрањивала ту неизвесност. Стеван Мусић оставља Косовки Девојци спомен на себе, и обећава, условно:

*Ако Бог да те се натраг вратим,  
Лепшим ћу те даривати даром* (СНП II: бр. 47).

Слична томе је и заклетва Милоша Обилића, чији први део – убиство султана, јунак испуњава, а други део, који се односи на Вука Бранковића, уколико дође до победе хришћана, остаје неостварен:

*Ако ли ми Бог и срећа даде  
Те се здраво у Крушевац вратим,  
Уватићу Вука Бранковића,  
Вегаћу га уз то бојно копље,  
Као жена кућел' уз преслицу,*

<sup>581</sup> Варијантна форма ове формуле је: (*Једа Бог да и срећа јуначка* (Богишић: бр. 87, 94 и др).

<sup>582</sup> В: Богишић: бр. 87, 94; ЕР: бр. 149, 156, 164; СНП II: бр. 12, 15, 47, 50, 51, 66, 81; СНП III: бр. 34, 45, 55, 67, 68; СНП IV: бр. 2, 6, 13, 35; СНП VI: бр. 70, 76, 80; СНП VII: бр. 45; СНП VIII: бр. 52; СНП IX: бр. 12, 16, 17, 19, 20; СНПр II: бр. 9, 35, 82; СНПр III: бр. 42, 48, 50, 62, 75, 76; СНПр IV: бр. 13, 36, 37, 38, 39.

<sup>583</sup> Сходно томе, главни кривац за *лошу срећу* постаје нико други до – *ђаво* (*враг донесе једну дрвенишину* [...] СНП II: бр. 59). Потреба да се нађе хришћански еквивалент Богу у функцији дароваоца добре среће у традиционалној култури ишла је ка поларизацији сакралне сфере на сакрум и рудиментарни антисакрум (в. Ловмјански 1996: 11).



*Носићу га у поље Косово!*<sup>584</sup>

(СНП II: бр. 50).

Божја промисао у усменој традицији о Косовској бици предвиђа погибију српске војске на Косову. Додају ли се томе бројчана надмоћ противника, неслога и издаја, јасно је због чега једино у песмама косовскога круга није делотворна магијска формула *ако Бог да*, којом се предупредује лош исход.

Супротно томе, у готово свим осталим песмама, уздање у Бога награђено је његовом помоћи, а осионост и претерана сујета (најчешће противника) резултирају смрћу силника, чији се амбициозни планови изјалове:

*Ал' не вели Турчин ако Бог да,  
Већ се Турчин у силу уздаше,  
А сила је у Бога вишињег,  
Који Турком ни помоћи неће.*

(СНП IV: бр. 10).<sup>584</sup>

Дакле, Бог видно апсорбује и представе о националном богу, који брине о свом народу, стављајући се на његову страну и чувајући га,<sup>585</sup> док противничкој страни одмаже (*Бог му не да ни срећа његова, / Златица га вода потопила, / У слано га море занијела* – СНП IV: бр. 6), чак и када га она призива у помоћ (уп. СНП IX: бр. 20; СНПр IV: бр. 46). То је условило да клицање Бога пре јуриша постаје део формулативне конструкције на почетку описа сукоба, односно религиозно исправан поступак, сходно традицији: *Црногорци Бога споменуше / А у Турке јуриш учинише* (СНП IV: бр. 11), при чему успех не изостаје: *Србињима Бог и срећа даде, / Те од Срба нико не погине* (СНП IV: бр. 35); *Бог им даде и срећа јуначка* (СНП VIII: бр. 52), *Но Србима Бог и срећа дала* (СНПр IV: бр. 37) и сл. И супротно томе, ритуално неисправни поступци мотивишу потоње догађаје и постају узрок пропасти устаника (в. СНП VIII: бр. 41).

По правилу, онај ко се узда само у себе и сопствену снагу и моћ у песми неумитно губи, а своју осионост плаћа главом,<sup>586</sup> док онај ко је свестан сопствене

<sup>584</sup> Уп. и СНП VII: бр. 12; СНП VIII: бр. 5, 64; СНП IX: бр. 2, 15, 21, 25, 26; СНПр III: бр. 30, 36, 39, СНПр IV: бр. 36.

<sup>585</sup> „Овове у прилог говоре и народне изреке, рецимо 'Бог је наш јачи од турскога' или 'Бог чува Србију!'“ (Бандић 1991: 195).

<sup>586</sup> Сејман Велагић поноси се својом дружином од тридесет ратника *Кој' се не боје Бога јединога, / Бог им ништа учинити не море, / А камоли каурске делије – / Да би се ведро небо подломило, / Баш би њега на копље дочекали* (СНПр III: бр. 30). Међутим, њихова гордост изазива Божју одмазду – у заседи их дочекује Иван Сењанин са својом дружином и погуби их: *Сваки једну осижече главу* (Исто).

људске ограничености, уз Божју помоћ и наклоност среће, успева у свом науму и тријумфује. Срећа која га прати или му у одређеним, пресудним тренуцима *прискаче*, може се показати као одлучујућа како у погледу опеваног догађаја, тако и у другим епизодама епске биографије. Но, све ово имало је релативно важење у контексту представа о Богу, који је, у традиционалној култури, постао даровалац (добре) среће и врховни господар судбине, а тиме и читавог људског живота.

## IV Временска динамика одвијања радње

„Najzad, upravo je *vreme* delanja, više nego bilo šta drugo, preoblikovano građenjem radnje.“

(Пол Рикер)

Читаво људски живот је својеврсно самоиспољавање у времену. Човеково искуство, сходно томе, одликује се „jednom početnom narativnošću, koja ne proističe iz projekcije [...] književnosti na život, već predstavlja autentičnu potrebu za pričom“ (Riker 1993: 98), и уједно се и концептуализује као прича (в. Porter Abot 2009: 27), која има свој ток, почетак и крај. На сличан начин, време се конфигурише и у епској песми.

Простирање времена (односно, метафорички речено, *протицање* времена), у песми изражава се најчешће квантитативним односима (као одговор на питања *колико дуго* одређена радња траје),<sup>1</sup> а квалитативна компонента (тј. *како* време протиче) одражава извесну меру „ступњевите тензије“ (в. Riker 1993: 110), истовремено постајући значењски сигнификантна. Време у наративу може се „разређивати“, а може бити и врло „згуснуто“, стремити ка свом крају епизоду за епизодом, сваким покретом и поступком лика (нарочито у баладама), све ближе неминовности расплета. Одлагање краја само интензивира мотивисаност лика да свој чин спроведе у дело (епским јунацима оклевање је страно – осим уколико није, овим оклевањем, тематизована морална дилема главног лика).<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Мерење времена, односно значење темпоралне квантификације неће бити укључено у оквиру овог истраживања будући да је, с једне стране, релевантнији квалитет приказане темпоралности, док, с друге стране, квантитативни временски односи заслужују да буду засебно разматрани.

<sup>2</sup> Марко Краљевић најпре разгледа сабљу на непознатом Турчину, спроводи истрагу испитујући га како је дошао до ње и не реагује чак ни кад сазна на који начин је он задобио сабљу. Тек после потцењивачког одговора очевог убице, Марко му, једним замахом сабље, одсеца главу (в. СНП II: бр. 57). Слично томе, ни уметнута епизода сусрета Страхине Бановића са старим дервишем не обесхрабрује и не одвраћа Бановића, иако му дервиш указује да ће *зрдно проћи* с Влаха Алијом – то упозорење само утврђује Страхину у његовој истрајности и решености (в. СНП II: бр. 44).

### 1.1. *Континуираност тока радње*

Један од основних поступака конфигурисања времена је – „приповедном композицијом“ (Исто: 264), при чему прстенаста (уоквирена) композиција – најчешће у ретроспекцији<sup>3</sup> – доводи до збијања и згушњавања приповеданог времена, а излагање сећања тече континуирано: од почетка ка свом крају, где се наратор или лик рефлектор враћа на почетну тачку – наративну ситуацију (тј. у приповедно време). За разлику од тога, неуоквирене наратије самим наративним током остварују илузију континуитета времена (пре свега, захваљујући јединству радње). Временска артикулација тока радње на фабуларном нивоу (тј. на нивоу схеме радње, односно тематско-мотивског ланца, као хијерархијски нижих јединица – акција, епизода и функција), креће се линијом сукцесије (најчешће хронолошког) низања конкретних догађаја (радњи), односно мотива и епизода које граде сиже. Притом, очито је да постоји јасна корелација између наративног модела и конституисања времена (в. Jason Спопоіа, ркп: Part A, Chpt. 3.2.3).

Ево како, по Брауновом моделу, тече структурирање „типичног мотивског ланца у песмама на тему отмице“ (Браун 2004: 160):

#### 1. ***Јунак намерава да се ожени;***

Приликом пијења вина, јунаков ујак (краљ Милутин), разматра којом би девојком оженио јунака (сестрића Стојана). Јунак открива да ће се оженити само *Милом секом Чекмен-Асан-аге* (СНП VII: бр. 8).

#### 2. ***Јунак остаје при својој одлуци упркос упозорењу;***

Јунака ујаково упозорење не обесхрабрује.

#### 3. ***Опрема и путовање;***

Јунак се опрема и стиже на одредиште – *Докле дође до воде чатрње./ На чатрњи тридест ђевојака* (Исто).

#### 4. ***Лукавство;***

Како би остварио свој план, јунак прибегава типском лукавству – тражи од девојке да му дода *воде у маштрави* (Исто). Када му она удовољи, он

---

<sup>3</sup> Под ретроспекцијом подразумева се „само оно сећање на које догађај из садашњости подстиче јунака или приповедача да се сети прошлости и да потом, на основу тог сећања адекватно поступи у 'садашњем' тренутку“ (Мркаљ 2011: 80–81).

хвата девојку, баца је иза себе на коња и *побјеже пољем удбинскијем* (Исто).

5. **Отмица и одбијена потеря;**

Присутне девојке подижу узбуну, те се за јунаком брзо организује потеря. Међутим, захваљујући добром коњу (*коснату путаљу*), јунак брзо одмиче, те највећи део потере одустаје, а јунака прогони још само девојчин брат. Јунак му се супротставља и побеђује.

6. **Повратак кући и свадба.**

Јунак доводи девојку и дарује краља противниковим коњем.

Континуитет временског тока прати верижну структуру песме (мотивски ланац) линијом измене локалитета (попришта дешавања) Банско – Удбина – Кунар планина – Дуга Пољана – Банско.

Координате света песме могу бити назначене и здруженим временско-просторним маркерима, при чему се утисак временског тока гради њиховим смењивањем. У песми о четири ускока (СНП III: бр. 47) арматура временско-просторних односа постављена је на следећи начин: појављивање ускока надомак Јајца (Везента планина) *пре зоре* (*Још зорица не забијелила* СНП III: бр. 47); *јутро*: дојава јајачким Турцима о акцији ускока; *подне* (*кад је доба око ручка било* – Исто): скупљање потере (Јајце); *после подне* (неодређено): Плавша планина као нова позорница; окршај усамљеног ускока с Турцима из потере, његово убиство, одмазда ускочке чете; *два сата касније*: главни иницијатор потере, Фрчић Ибрахим, покушава да се спасе бегом, но Шандић Јован, после потере (*кроз Везенту, високу планину;/ ћера њега пуна два сахата* – Исто), сустиже га и убија, светећи погинулог друга. Померање у простору, сугерисано смењивањем сцена, односно локалитета на којима се поједини догађаји одвијају, аналогно је, дакле, померању у времену.<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> „Events and actions develop naturally in time and there is a correlation between patterns of narration and organization of time in a work [...] Phrases, such as ‘this night,’ ‘next morning,’ ‘after some time’ are not really time indicators but serve to set off one scene/incident (such as episode, function, move, story-unit) from the next, i.e. are part of the narrative patterns. Time in a narration is usually organized following normal chronological order of events.“ (Jason Сποποία, ркп: Part A, Chpt. 3.2.3).

Слично томе, смењивање локалитета, праћено сменом фаза дневног временског циклуса, остварује илузују (про)тока времена и континуитета збивања у бугарштици:

*С вечера се дигоше од равна Грахова поља,  
У по ноћи дођоше на рисанску Габелу,  
Та ненадна војска. (Богишић: бр. 63).<sup>5</sup>*

Поједине епизоде могу добити своју сцену и временски опсег, али и не морају, те се може закључити да временски аспект текста нема значаја по сам заплет: „The flow of time is expressed in time connectives which seem to always be narrative particles and not themselves advancing the plot.“ (в. Jason Σποποιά, ркп: Part B, Chpt. 14.4). Премда временски маркери (везе) показују нижу меру валентности од просторних,<sup>6</sup> они се показују изузетно погодним да уведу у нову композициону целину (епизоду), да нагвесте обрт у току догађаја и сл – нарочито темпоралне формуле пребацивачи (попут: *Кад у јутру јутро освануло*).

Примери типских сужејних структура понајбоље показују како се, на временској равни посматрано, у оквиру сужеа, нижу наративни сегменти, односно мотиви уланчавају у мотивски ланац двобоја. Релативно чврста структура песме постаје израз колективне матрице – настојања да песме с темом двобоја уобличи на исти или сличан начин. Ова матрица биће демонстрирана на примеру песме *Иво Сенковић и Ага од Рибника* (СНП III: бр. 56),<sup>7</sup> сходно поставкама Максимилијана Брауна (Браун 2004) и Хеде Јасон (Jason Σποποιά, ркп):<sup>8</sup>

Браун:

### 1. Изазов

Противник (ага од Рибника) шаље јунаковом оцу, Ђурђу Сенковићу, позив на двобој.

### 2. Прихватање изазова упркос

Јасон:

### ENS<sup>9</sup> 3 Изазов за акцију

### ENS 6 Одговор на изазов

<sup>5</sup> Уп. и: Богишић: бр. 64.

<sup>6</sup> „Time connectives may appear by themselves or in connection with space connectives: a transition in space may take time (but the opposite does not hold: lapse of time does not entail movement in space).“ (Jason Σποποιά, ркп: Part B, Chpt. 14.4).

<sup>7</sup> И поред типског сужеа, ваља истаћи да је Иван Сенковић (повезан с историјском личношћу – Иваном Влатковићем) учествовао је у двобоју с Амет-агом Цукариновићем и том приликом му је одсекао шаку леве руке (Mijatović 1974: 12–13; Клеут 1987: 52–53). Ово уједно показује да је дистрибуција ликова (filler-a) унутар сужејног модела само релативно слободна – историјска позадина, дакако, утиче на то који ће лик попуњавати коју улогу, односно делокруг.

<sup>8</sup> В. и: Шмаус 2011: 79.

<sup>9</sup> Верзална скраћеница од епски наративни сегменти (ENS).

### **упозорењу или несигурности**

Млади јунак (Иво Сенковић), одлучује да изађе на мегдан уместо оца, упркос својој младости и очевом двоумљењу.

#### **ENS 9 Опремање за акцију**

Стари јунак (отац) предаје младоме јунаку своје јуначке атрибуте (опрему, коња и оружје), уз благослов и савет.

### **3. Опремање и одлазак у**

#### **ENS 11 Одлазак до бојишта**

#### **непријатељски табор**

композициони паралелизам: *Па на мејдан оде невајући/ Родитељи осташе плачући.*  
+ темпорална формула: *Кад је било на пољу Рибничком [...]*

#### **ENS 15 Упозоравање**

Два пашина сина упозоравају агу од Рибника на приближавање јунака.

### **4. Узајамно морално подбадање**

#### **(подругивање, омаловажавање)**

#### **ENS 16 Провоцирање**

После агиног неуспеха да обрлати Иву Сенковића и зароби га на превару, млади јунак провоцира изазивача типским (условним) поређењем са женом (*већ на мејдан, ако жена ниси*).

#### **ENS 17 Напад**

Сходно епском кодексу, изазивач (ага) први напада.

### **5. Борба и победа**

#### **ENS 18 Реакција на напад**

Коњ помаже јунаку да избегне први напад; јунак прелази у противнапад и разоружава противника.

#### **ENS 20 Чињење грешке**

Понесен почетним успехом, млади јунак покушава да зароби противника; ага вади скривено оружје и пуца.

#### **ENS 25 Завршетак битке**

Сретно избегавши метак, али губећи притом коња, јунак постаје рањив – предност је на противниковој страни. Јунак анулира предност – страда и противников коњ, а потом и противник (ага) бива савладан. Јунак се преоблаци у противниково одело.

### **6. Награда или плен**

<дигресија 1:> Два пашина сина покушавају да освете погубљеног агу; јунак их заварава, намамивши их у гору, а потом им плени коње.

#### ENS 30 **Одлазак од бојишта до куће**

композициони паралелизам: *Оде Иван двору невајући/ Остаи' Турци у гори плачући.*

#### ENS 31 **Обавештавање породице**

##### ENS 31.2 (непосредно запажање)

темпорална формула: *Кад је Иван близу двора био*

Јунака не препознају: *Угледа га стара мила мајка/ Па свог сина познати не може.*

#### ENS 32 **Реакција на резултате битке**

##### (двобоја)

<дигресија 2:> Јунаков отац, помисливши да му је син савладан, јуриша на коњаника који се приближава, не слушајући синовљеве речи разуверавања. Тек уз доказ – излагање агине посечене главе – Ђурађ Сенковић препознаје сина, сада већ осведоченог јунака.

#### ENS 34 **Коментар догађаја из**

##### нарације<sup>10</sup>

Млади јунак објашњава да му је противничково руво било потребно као обележје извршеног подухвата и доказ пред другима.

Као што се може приметити, догађаји се нижу у свом каузалном поретку, а повезују се у сижејни склоп уланчавањем мотива (односно наративних секвенци). Поред тога, утисак протока наративног времена постиже се темпоралним формулама постериорности, односно композиционим (и/или синтаксичким) паралелизмом.

Међутим, временске референце могу потпуно изостати. Посматрано на микроструктурној равни, утисак тока времена ствара се низањем наративних сегмената или наративних функција.<sup>11</sup> То се одлично испољава нпр. и у мотивској

<sup>10</sup> Преузето према: Jason Σποποία, ркп: Vol I, Part C, chpt. 17.

<sup>11</sup> Хеда Јасон под наративном функцијом подразумева акцију у нарацији која унапређује заплет (Исто: Part B, chpt. 11). Притом, свака наративна функција састоји се од две улоге („slot“-а – субјекта и објекта, коју ће понети конкретни ликови – “filler“-и) и једне наративне акције (радње). Ликови у одређеној улози су замењиви, док су улоге сталне, а управо замењивост ликова, по речима ауторке, представља један од основних механизма за генезу нових песама. Овако схваћене, улоге



песми о љуби и сестри које јунака спасавају из тамнице: *тужење заробљеног јунака* → *распитивање о разлозима зашто он тужи* → *тражење прибора за писање и хартије* → *удовољавање јунаковој жељи* → *писање и слање писма* → *реакција укућана на јунаково писмо* → *ковање плана за спасавање (преоблачењем јунакове жене и сестре у пашине делије)* → *реализација плана* → *обавештавање о тамничаревим дворима* → *негативна реакција првог гласника (једног Турета младог): одбија да им помогне* → *кажњавање првог гласника* → *позитивна реакција другог гласника: помоћ* → *тражење заробљеника* → *одбијење изручења* → *кажњавање тамничара* → *изручење утамниченог јунака* → *одлазак* → *препознавање ослободилаца* → *одсуство реакције* → *ослобађање* → *препознавање идентитета ослободилаца и похвала ослободиоцима* (СНПр III: бр. 57).<sup>12</sup> Утисак тока у наративној синтакси песме остварује се, с једне стране, употребом темпоралних реченица (*Кад то чула... Кад дођоше...*) у иницијалној позицији у стиху, док, с друге стране, семантика узастопности, остварена копулативним координатором *па*, такође ствара утисак тока времена, његовим сегментирањем на одсечке (*Па га бије бичем плетенијем... Па пуштава Задранин-Тодора... Па одоше зеленом планином*). Дужина песме такође доприноси стварању утиска континуитета времена радње – читава песма има само 125 стихова, без иједне дигресије, с догађајима који се нижу један за другим.

Сведеност обима баладе, као и њена драмска структура утичу на то да се догађаји у њој нижу великом брзином – простора за дигресије нема, а ковитлац обрта води радњу великом брзином ка неминовном трагичном страдању.<sup>13</sup> У познатој балади о Хасанагиници (Пантић 2002: 218–223) збивања са сажимају, а догађаји нижу тако брзо да један другог престижу, стварајући тензију у континуитету временског тока: „Време у коме теку догађаји у *Хасанагиници* јако је згуснуто, тако да убрзава радњу баладе и неумољиво хита трагичној завршници. Временска стешњеност је толика да не може да прими ток догађаја у природној целини и развојној потпуности. Зато се опсег могућих и нужних догађаја изразито

---

се приближавају Грејмасовим актантима (в. Vužinjska–Markovski 2009: 316), односно делокрузима ликова (в. Самарџија 2008).

<sup>12</sup> Посредни покушај локализације јунака присутан је у детопонимном именовану јунака – Тодор Задранин.

<sup>13</sup> О томе више у наредним поглављима.

скраћује. Из епског сижеа избацују се сви везивни догађаји, сва међузбивања и споредна сведочења, па се тако из света песме отклањају и многе временске деонице.“ (Николић 2009: 568).<sup>14</sup> Континуираност збијеног времена баладе пројектује обрушаваће судбине на човека, под чијим се теретом он у потпуности ломи.

## 1.2. Сукцесивно одвијање радњи

У верзији сижеа о неправедно отераној љуби (Асанагиници) из *Ерлангенског рукописа* (ЕР: бр. 6), временске секвенце нижу се уједначено, а сукцесивност етапа развоја радње усмерава догађаје ка новој свадби. Исход је за (неправедно) кажњену љубу награда, док за (љубоморног и посесивног) мужа постаје срамотни жиг и казна због непромишљености. За разлику од баладичног ковитлаца збивања, журбе и брзог низања догађаја, временски след у романси уједначен је, а каузалитет дешавања један догађај мотивише претходним (као и у јуначким песмама). Хвалисање Мује мујезина како је видео Асанагиницу буди у Асанаги подозрење и доводи до тога да он своју љубу, у наступу љубоморе, отера од куће. Мада се покаје и одлучује за самоубиство, сестра спречава тај покушај. Видевши све, Асанагиница најављује како ће се он тек кајати, посрамљен, јер је сам крив што ће она припасти другоме – управо, хвалисавцу с почетка песме. Не оклевајући, већ по приспећу у мајчин дом, она пише Муји, те он, радостан због неочекиваног обрта, купи сватове и полази по невесту, позивајући и Асанагу, који с јеткошћу одбија позив. Као противтежа баладичном репертоару, присутном с почетка XVIII века на територији Војне Крајине (в. Гароња-Радованац 2008: 38–41), а посведоченом у *Ерлангенском рукопису*, ова романса слутњу смрти компензује ведрином живота и лакоћом одлучивања – као да је блискост смрти сред војничког логора одагната снагом ероса и тријумфом живота. Нема ту унутрашњих конфликта и болних ломова, карактеристичних за Фортисов запис – Асанагиница из *Ерлангенског рукописа* с лакоћом се привикава на новонастале околности и, штавише, преузима

---

<sup>14</sup> “Postoji jedna pregnantna tačka radnje u baladama u kojoj se steklo prošlo nagoveštavajući buduće, jedna izohimena u kojoj se osećanja, misli i činovi ukrštavaju, menjajući iz osnova kakvoću i potonji poredak stvari [...] Iznenađno otkriće unutarne potke i dramatičan obrt usmeravaju zbivanje u drugom pravcu, a klupko se odmotava otkrivajući unutrašnje pejzaže, nove događaje i nova saznanja“ (Krnjević 1980: 43).

ток догађаја у своје руке, користећи обрт радње како би се осветила Асанаги (ЕР: бр. 6).

Симултаност, међутим, не искључује могућност преласка на циклично време, а чврста сукцесија у низању догађаја може бити разбијена дијалозима, „песмом у песни“, рероспекцијама и сл. Песма о спасавању јунака из заробљеништва (ЕР: бр. 47) почиње брзим сукцесивним смењивањем радњи:

*Пише књигу паша смедеревски:  
„Брзо дојди, кнеже Владиславе,  
И доведи мила сина твога.“  
Пође кнеже, не доведе сина.  
Њему вели паша смедеревски:  
„Камо, кнеже, Мил’ја чобанине?“  
Ал’ говори кнеже Владиславе:  
„Остао је на Пролом планини  
чувајући б’јела стада своја.“  
Шље паша две хитре чауше  
Да уфате Мил’ју чобанина.  
Уфатише Мил’ју чобанина,  
Везаше му руке наопако.*

(ЕР: бр. 47).

Међутим, од тренутка хватања јунака, време као да се растеже – јунак одлаже смрт „песмом“ у песни. На првом конаку, јунак пева песму, оплакујући свој усуд. Слична ситуација понавља се и на другом кораку. По приспећу на губилиште, младић пркосно одговара на оптужбе да *заседа[ш] по планини Турке,/ а и љуби[ш] буле смедеревске* (Исто) како је и пашину кадуну обљубио, а као доказ помиње свиралу коју му је она поклонила. Ова ретроспекција, као и саможртвовање младићевог оца, поново одлаже погубљење. Песма и разговор као да представљају покушај да се превари смрт и одложи тренутак удеса. Коначно, трећа молба, на губилишту, упућена целатима, представља својеврсни тактички маневар – када му одреше руке, младић од једног целата отима сабљу, ослобађа се и враћа се тамо одакле је одведен – на Пролом планину, крај оваца, затварајући композициони прстен песме.

Поред парцијалног појављивања у песни, однос сукцесије може представљати и композициону окосницу песме (уп. СНПр III: бр. 57). И у једном и у другом случају, (узастопно) низање може бити изведено као: *низање радњи* (догађаја), *низање јунака* (редоследом њиховог појављивања), *низање истозначних*

*ситуација* (нпр. вишеструког слања књига, мултиплицираних двобоја и сл). Мањи опсег стихова, притом, упућује на брже одвијање радње, и обратно:

↓*Пошто везир књигу опремио,*  
↓*На Морачу с војском окренуо,*  
↓*Пред Морачом око учинио,*  
↓*И попео бијеле чадоре.*  
↓*Па отолен ситну књигу пише,*  
↓*Тер је шаље од Мораче кнезу.* (СНП VIII: бр. 51).

Смењивање радњи у овом примеру, из стиха у стих, прати ритмичко-метричке секвенце фонолошког ланца извођења. Уколико радња захвата шире структурне секвенце, каузална повезаност догађаја условиће сукцесивно смењивање догађаја у њиховом природном поретку: Пијење вина<sup>15</sup> доводи до тога да лик (Муса Кесеџија) јавно искаже своје незадовољство због вишегодишњег служења цару без накнаде. → Незадовољство, у даљем току монолога, прелази у претњу. → Дата реч<sup>16</sup> (претња) убрзо се остварује (схемом дословног понављања).<sup>17</sup> → Реакција: цар шаље казнену експедицију. → Јунак савладава султанове снаге. → Цара саветују да пошаље заточника (Марка Краљевића). → [После низа дигресивних епизода о враћању јунакове снаге и стицању оружја] заточник креће у поход итд (в. СНП II: бр. 67). Сукцесивно се нижу и други сужејни парови попут: *савет–усвајање савета* (СНП II: бр. 9), *слање писма–одговор на писмо* (СНП III: бр. 28) или *реакција на писмо* (Богишић: бр. 65, 71, 72; СНП II: бр. 87); *план–реализација плана* (СНП II: бр. 93), *убиство–освета* (Богишић: бр. 71, 72, 89; СНП VIII: бр. 55; СНП IV: бр. 9, 11 и др), *заробљавање–спасавање* (СНП III: бр. 57; СНП IV: бр. 4), *сан–тумачење сна*,<sup>18</sup> *отмица–потера* (СНП III: бр. 26) и т. сл.

<sup>15</sup> Уводна формула пијења вина, како у старијим бележењима (в. ЕР: бр. 139), тако и у Вуковим записима, делује мотивационо на потоњи след догађаја – приликом пића једном од присутних јунака (или пак члановима његове породице) поставља се одређени изазов, на који он одговара, што даље води ка формирању заплета: припити побратим тражи од свог побратима да им обезбеди крчмарицу, он креће у отмицу, уочава га јунак (Змај Огњени Вук), који такође пије вино са својим побратимима; јунак се обрадује прилици што ће најзад поделити мегдан с противником, кује план, реализује га, итд (в. СНП II: бр. 93).

<sup>16</sup> Сходно јуначком схватању части, јавно исказана (дата) реч има обавезујућу снагу и, сходно концепту јунаштва и јунака као носиоца јуначког погледа на свет (Браун 2004: 9–11), мора се испунити.

<sup>17</sup> Стилом понављања (в. Шмаус 2011: 144), одређене наративне секвенце групишу се у сужејне парове попут: „*сан-тумачење сна, савет-извршење; намера-реализација плана; обећање-испуњавање задате речи*“ и сл (Самарџија 2007: 222).

<sup>18</sup> В. погл. III. 8.

Сукцесивност је могуће остварити и вишеструким понављањем већих композиционих целина. Последњи сижејни пар отвара могућност мултиплицирања појединачних двобоја јунака с различитим противничким јунацима из потере (уп. СНПр III: бр. 39). Смењивање конака, поред тога што служи за просторно-временско одмеравање, уколико је дато у градативном поретку, учествује још при интензивирању расположења и стварању слике међусобне присности сватова: *Како који конак унапредак,/ све гаирет бољи међу браћом* (СНП II: бр. 89), све до свог стравичног суноврата и кобног крвопролића.

Песма о краху српске војске на Косову у интерпретацији слепице из Гргуреваца остварена је по моделу каталогског градативног смењивања епизода у којима учествују предводници српске војске, формулом: *маче војску* [+ име лика]. Јунаци су поређани сразмерно свом значају – све до кнеза Лазара, а схема бојева је идентична: *седам паша бише и убише [...], осам паша бише и убише [...], девет паша бише и убише [...]*, при чему се наредни судар војски показује фаталним по хришћанску страну – *ал' погибе* [+ име лика],/ *и његова сва изгибе војска* (СНП II: бр. 46). По принципу сукцесивног смењивања актера збивања одашиљањем писама линијом антиклимакса моћи, исцртава се уједно и топографија Отоманске империје – од Стамбола (цар), преко босанског везира (Травник), Али-капетана (Гласинац), паше Крајичника (Крајина), све до Ибра Шабан-агића (Кладуша), на кога пада сва одговорност хватања хајдука (в. СНП VII: бр. 46).

После типског помрачења *од брзога праха и олова* (СНП VI: бр. 49), сумирање исхода битке изведено је сукцесивним низањем јунака (каталогом), по градативном редоследу њиховог појављивања, сходно броју посечених глава (Исто). Аналогно томе, и окупљање сватова приказано је редом којим они пристижу, а равноправни значај званица постигнут је једнаким бројем сватова које они воде са собом (в. СНП VII: бр. 19). Значење блиске сукцесије носи медијална формула *Мало време задуго не било,/ Ал' ево ти* [+ име лика], чиме се уједно најављује композициони сегменат који припада том свату.

Поред ове **формуле непосредне сукцесивности**, јављају се још и следеће формуле, при истицању брзог смењивања наративних секвенци:

- формуле перцепције: *Кад то чуо* одн. *Кад то зачу* [+ име лика] (Богишић: бр. 89; ЕР: бр. 120; СНП II: бр. 5, СНП III: бр. 22; СНП IV: бр. 53), *То зачула* [+ име лика] (СНП IV: бр. 11) *Кад видеше* [+ име актера/актанта] (СНП II: бр. 21);<sup>19</sup>
- формуле саопштавања: *То изусти на душицу пусти* (СНП II: бр. 16), *То изусти, лаку пусти душу* (СНП II: бр. 89); *То изусти, а душу испусти* (СНП II: бр. 91); *То изрече, а испушти душу* (СНП VII: бр. 44).
- формуле кретања: *Када дође двору* [+ посесивни датив именице] (СНП II: бр. 21; СНП III: бр. 22), *Кад с' у сиње море увезоше* (СНП III: бр. 16); *Тек што* [+ име лика] *пољем измакнуо* (СНП IV: бр. 67);
- формуле сукцесивног следа, блиског симултаности: *Јоште* [+ име лика] *у ријечи бјеше* (ЕР: бр. 90); *У ријечи у које бијаху* [*Али трећа сила испанула*] (СНП IV: бр. 41); *У ријечи што су говорили* [*Но га ситна књига допанула*] (СНП VIII: бр. 11); *Таман они у ријечи б'јаху*, [*Док ето ти* + име лика] (СНП VI: бр. 6); *Таман они мало посједише* (СНП VII: бр. 43); *Таман сио, мало починуо* [*Док му ситна књига допанула*] (СНП VIII: бр. 13); *Истом оци у беседи били* [*ал' ето ти силни јаничара*] (СНП III: бр. 26);
- формула одмеравања кратког времена: *Мало време затим постојало* (СНП II: бр. 5); *Мало било, ништа не трајало* (СНП IV: бр. 41); *Мало потрг за дуго не било*,/ [*Док ево ти* + име лика] (СНП VII: бр. 19); *Мало било, ништа не стануло*,/ [*Пуче пушка* + локациона одредба] (СНП VIII: бр. 18); *И то вр'јеме задуго не било*,/ [*Док полеће сив зелен соколе*] (СНП IV: бр. 35).

Ове формуле обележавају границе композиционих целина (наративних секвенци), односно указују на штафетно смењивање делатних ликова на равни песме. Шире епске форме остављају више могућности гранања временских токова, наизменичног праћења два лика, односно парцелације наратива у више релативно самосталних догађаја (тип 'лазарице'). Оваквим склопом се нарушавају

<sup>19</sup> Уп. и Богишић: бр. 33, 45; ЕР: бр. 139; СНП II: бр. 78.

континуитет нарације и сукцесивност смењивања наративних секвенци, у тежњи за свеобухватношћу.

## 2. 1. *Испрекиданост тока радње*

Време сижеа подређено је биографском времену главног лика, те тако лик, с једне стране, остаје у песми исте старосне доби – интервал времена захваћен сижеом не прекорачује ону границу када би лик морао да промени своју старосну доб (тј. да остари). С друге стране, споредним ликовима који учествују у истој радњи припада само мали сегменат на оси биографског времена главног лика (в. Неклюдов 1973: 156). Стога, напуштање датог хронотопа, односно приповеданог времена може повући са собом разбијање јединства радње и биографског времена лик(ов)а, те се овај поступак запажа само у не нарочито успелим варијантама, и то обично на позицији епилога. У песми о невери Которана (Богишић: бр. 73), Пераштане, који гину због кукавичлука Которана свети нова генерација:

*Године похођаху, а ђечица растијаху;  
Кад се бјеху ђечица с јунацима поредили,  
Она мала ђеца,  
Све се мало по мало на душмане осветују,  
Докле но им забранише св'јетла млетачка господа* (Исто).

Померање хронотопа, а самим тим и наративног тока, може бити условљено и другим разлозима.<sup>20</sup> Срчаност и хероизам црногорског књаза, у виђењу Сава Мартиновића, не наилази на разумевање у Србији. Одједном, поведен дигресијом, певач се у потпуности посвећује приказу династичких промена на српском престолу, да би се, посредством поређења владара, вратио на црногорског књаза и завршио песму похвалом преминулом владару (СНП VIII: бр. 71).<sup>21</sup>

---

<sup>20</sup> Специфичан сличај промене хронотопа (пребацивања) доносе песме хроничарског модела у којима се прати линија кретања гавранова (в. СНП IV: бр. 2). Даљу трансформацију ове слике представља епизода о тражењу хране, при чему их упућују из једне у другу земљу, све до епских предела, где се сукоби још увек воде (в. СНП IX: бр. 28). Овај поступак певача би се, уосталом, могао схватити и као продужена експозиција песме.

<sup>21</sup> *Михаиле, од Србије књаже,/ Подигни се на ноге јуначке,/ Покрени се, и Србе пробуди,/ И најсени Србе на јунаштво,/ А ево ти тврду вјеру дајем,/ Црна Гора да те издат' неће,/ Што узможе, оће ти помоћи./ Добро мјери, од Србије књаже,/ Шта учини црногорски књаже,/ И ако је мало живовао,/ Ма је вјечни спомен оставио,/ Њему име погинути неће,/ Докле траје сунца и мјесеца* (СНП VIII: бр. 71).

Када је реч о Вукове четири књиге *Српских народних пјесама*, уобичајена је ситуација гранања радње у два напоредна времена, односно два паралелна фабуларна тока. Песма о завади браће Јакшића приликом деобе (СНП II: бр. 98) илуструје такво рачвање јединствене фабуле. Један ток прати дешавања унутар зидова двора Јакшића, док други ток следи лов срдитог Богдана Јакшића. После објаве више силе оглашавањем животиња, Богдан, просветљен искуством с *о*не стране (в. Диздаревић Крњевић 1997: 102–103), хита назад, не би ли спречио извршење налога који је сам издао – „тако је певач 'Диобе Јакшића' следио појаве у сукцесији, разделио два догађаја и с лакоћом их поново повезао на најбољи начин, у тачки која отвара пут природном преласку“ (Исто: 107). За разлику од тога, раздвајање Марка Краљевића и Андрије завршава се, упркос упозорењу, кобно по слабијег брата (Богишић: бр. 89). Два тока поново се спајају у један укидањем биографског времена споредног јунака.

Сличним поступком се фабуларни токови гранају у песмама о подели хајдучке дружине. Паралелизам радњи остварен је употребом глаголских антонима: *Оде Радо преко горе чарне,/ Новак оста под јелом зеленом/ а са своја два нејака сина* (СНП III: бр. 3). Преусмеравање пажње слушалаца на отцепљену дружину постиже се употребом формуле пребацивача<sup>22</sup> (односно, коментара у тексту<sup>23</sup>): *Но да видиш [+ име лика]* (СНП III: бр. 3), која „разграничава, одваја, али истовремено и спаја секвенце сижеа“ (Самарција 2000: 27), при чему се испрекиданост тока радње, у даљој наратији, поново улива у јединствени ток. У песми о подели дружине Мијата Томића дружина се разилази због свађе при пићу:

*За Мијатом мало оде друга,  
Таман десет горскијех хајдука,  
С Маленицом таман двадест друга.  
Оде Мијат горје уз планину,  
Маленица пође у Неретву,  
А да чека Сарајлије Турке.*

(СНП VII: бр. 44).

<sup>22</sup> Термин Н. Петковића – в. Петковић 2006: 23–26.

<sup>23</sup> Термин С. Самарције – в. Самарција 2000: 25–27.



Везивну функцију (функцију конектора) понеће формула непосредне сукцесивности, која, посредством звука (пуцња пушке)<sup>24</sup> повезује два тока: *У ту ријеч коју бесјеђаше, → Докле пуче тридесет пушака* (Исто).<sup>25</sup> Уто остатак Мијатове дружине креће у правцу звука, где откривају поприште окршаја и затичу тела побијених хајдука, као и смртно рањеног Маленицу, кога, по аманету умирућег, сахрањују сходно ритуалној норми. Уколико оно што се дешава у путу није сигнификантно, време од одвајања хајдука од дружине до приспећа на циљ биће сужејно празно (не описују се етапе путовања) – поновни континуитет успоставља се стицањем на одредиште: *Кад је био на Удбину белу* (СНП III: бр. 26).

Суревњивост у погледу славе два црногорска сердара постаје узрок сукоба и мотивација за даља збивања – како би доказали своје јунаштво, сердари добијају задатак од црногорског владике – својеврсни чин самопотврђивања. Потоњи догађаји гранају на рацију у два паралелна тока, којима се описује реализација подвига најпре једног, а онда и другог сердара, да би се наративни токови поново спојили сусретом у двору владике Петровића.<sup>26</sup>

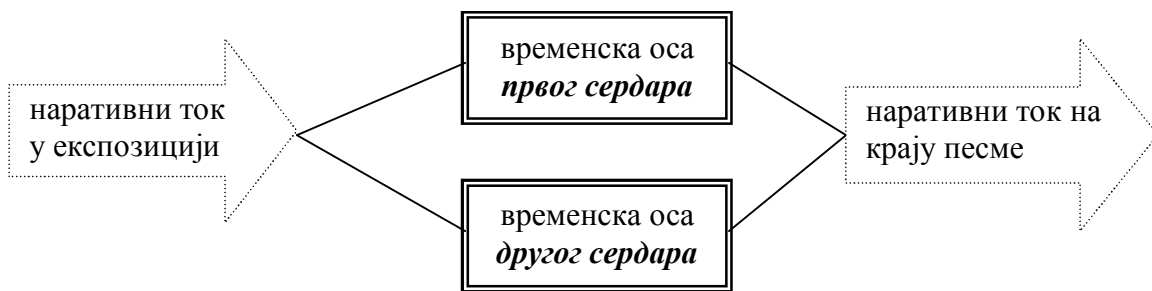


Схема 7. *Схема паралелних временских токова наратије*

Други начин формирања паралелних токова наратије је увођењем временске осе противника пре временске осе главног јунака: Али паша се зариче да ће пребродити Дрину и сукобити се с Луком Лазаревићем. Пејзо Мехмед-ага овај поход преузима на себе, прелази реку, хара цркву Петковицу и заробљава игумана. Пребацивање с једног тока на други (паралелизам) „усклађује углавном временске односе“ (Шмаус 2011: 98), а остварује се формулом кликовања виле (конектор), која обавештава о упаду Турака од

<sup>24</sup> Овај тип формула, као једну од подврста техника преношења, Шмаус назива „акустичким сигналима“ и уочава да се користе „да се збивање брзо усмери на супротну страну, и тамо одмах изазове тренутна реакција која јемчи за брзи даљи ток радње“ (Шмаус 2011: 20).

<sup>25</sup> Исти поступак употребљен је у варијанти песме о подели Новакове дружине – в. СНПр III: бр. 2.

<sup>26</sup> Певач, истовремено и учесник збивања је Саво Мартиновић, који се налази у дружини цетинског сердара, Мила(на) Мартиновића, и који спасава рањеног Ника Мартиновића (СНП VIII: бр. 29).

преко Дрине и похари цркве.<sup>27</sup> Нарација тиме у потпуности прелази на српски логор и његове старешине – Луку Лазаревића и Стојана Чупића (в. СНП IV: бр. 34). Победом српске војске и бегом остатака турских снага окончава се борба, а нарација се враћа, темпоралном формулом (*Како Турци Дрину пребродише, [Али-паша далеко их виђе]* – СНП IV: бр. 34), на турски логор преко Дрине и сумира резултате боја:<sup>28</sup>

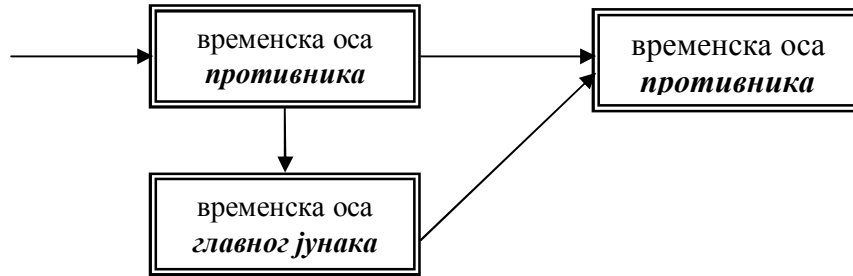


Схема 8. *Схема наизменичних временских токова нарације*

Стилизације хроничарског модела почивају на више средстава мултиплицирања истовремених наративних токова (секвенци). Један од њих је приспеће књига с више страна једном примаоцу, чиме се он (обично књаз), обавештава о исходу сукоба (в. СНП VIII: бр. 74). Исту функцију могу понети и гласови и гласници. Они се сукцесивно смењују (*Теке они од њег' одступише/ Жалосни га гласи допадоше* – СНП VIII: бр. 73), повезујући тако више догађаја који се истовремено збивају на више различитих локација:

<sup>27</sup> *Кличе вила прије јарког сунца,/ Саврх Цера високе планине,/ Дозивати Српскоме логору,/ У крај Дрине шанцу Бадовинцу,/ Из логора зове поглаваре:/ Прво зове Лазаревић Луку,/ Друго зове Чупића Стојана* (СНП IV: бр. 34).

<sup>28</sup> Шмаус тврди да геометријском композицијом, одбацивањем споредног тока радње, линеарном једносмерношћу радње и др. хришћанска епика динарске зоне одбацује двостраност, “алтернирајућу смену две стране“ (в. Шмаус 2011: 15), што, очито, није посве тачно – берем не када је реч о песмама Филипа Вишњића.

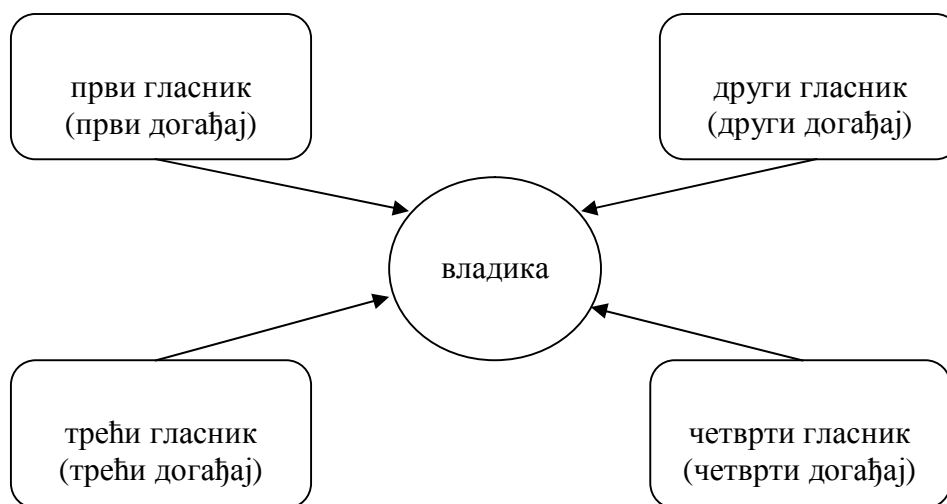


Схема 9. *Схема мултиплицираних наративних секвенци*

Коначно, наизменично приказивање више различитих бојева у песми (СНП IX: бр. 32) у одређеном временском одсечку (1853–1862) нарушава јединство радње<sup>29</sup> и доводи до јачања дезинтегративних тенденција (в. Шмаус 2011: 13), а песма постаје реалистички стилизована хроника ослободилачких борби, односно усмена историја (у виду епипојма).<sup>30</sup>

## 2. 2. *Дисконтинуитет времена и дезинтеграција фабуле*

Тенденција ка усменој синтези знања о одређеној теми – Косову, Бранковићима, истрази потурица, војевању Црногораца за слободу и др, водила је ка томе да се у оквиру једног наратива збрајају различити наративни фрагменти (више или мање самостални), који се, хронолошки или асоцијативно, надовезују на основну фабулу. Њихово увођење у основни ток наратива уједно је доводило до нарушавања или дисперзије основне 'приче', разбијања њене кохезије, и, штавише, до њеног распадања на низ фрагментарних епизода, односно ка епизацији<sup>31</sup>.

<sup>29</sup> Евентуално, тематско јединство остварило би се уколико се тематика борбе за ослобођење посматра као критеријум обједињавања, односно јединствена тема.

<sup>30</sup> Значајна одступања у односу на „'класичне песме' вуковског типа“ (Шмаус 2011: 7) могле би се приписати индивидуалном поетском поступку једног од најнеобичнијих (но не и најталентованијих) певача – Сава Матова Мартиновића.

<sup>31</sup> Епизација у овом раду носи своје уобичајено значење – „поступка који од песме води ка епу“ (Шмаус 2011: 8).

Притом је, нужно, морало доћи до значајног структурног преобликовања схематски и формулативно строго постављених поступака компоновања песме – пре свега, до појаве удвојених радњи, паралелизма наративних секвенци, односно промене сцена (в. Самарџија 2009: 87) посредством посматрача (*визуелним спајањем* – в. Шмаус 2011: 78–138), карактеристичним иначе за северозападно босански (крајински) тип епике (Исто: 12, 36–39). Примера ради, у *лазарици* коју је парох Аврам Панић послао Вуку (СНПр II: бр. 30), на епизоду о Милошевом убиству Мурата и његов бег с побратимима надовезује се мотив три добра јунака,<sup>32</sup> а визуалним спајањем (*Кад Милош види да Милан погибе*) прелази се на Милоша, који, поражен овим призором, престаје да се бори и тако бива заробљен. После описа покрета турске силе, сцена се поново мења – прелази се на Лазарев логор посредством *акустичког сигнала*<sup>33</sup> (*Глас допаде честитоме кнезу*), потом следи опис боја, Лазарев пад у јаму, Муратов аманет итд.

Потреба да се историјско сећање о Бранковићима преточи у један монолитан наратив уочава се, у оквиру посматране грађе,<sup>34</sup> на песми из Вукове рукописне заоставштине (СНПр II: бр. 87), у којој се, заправо, спаја мотив ослепљења Ђурђевић синова Гргура и Стефана и сиже о женидби са сижеом о боловању и смрти Јована Деспотовића (сина деспота Стефана)<sup>35</sup>. Будући да певач не успева да повеже у једну кохерентну фабулу два различита сижеа, нити да превлада временску разлику између две генерације Бранковића, нарушава се кохерентност наратива, а „шавови“ постају видљиви – Стефанову будућу невесту благосиљају, она, сходно благослову, рађа два сина, а одмах потом деспот Јован се разболи.<sup>36</sup>

*Родила је Максима владику  
И онога деспота Јована. –  
Разбоље се деспоте Јоване  
[...]*

(СНПр II: бр. 87).

<sup>32</sup> Дати модел заступљен је како у старијем бележењу (Богишић: бр. 46), тако у косовском тематском кругу (СНП II: бр. 50.V; 52) – в. о томе више у: Сувајић 2005: 51–87.

<sup>33</sup> Термин А. Шмауса – в. Шмаус 2011: 113–114.

<sup>34</sup> Мимо овог корпуса, најпотпунију епску верзију – својеврсну „сагу“ о Бранковићима доноси једна песма из *Босанске виле* (в. XXVIII/1913, бр. 1–3).

<sup>35</sup> В. и СНП II: бр. 91; СНПр II: бр. 88, 89.

<sup>36</sup> Деспот Јован Бранковић као историјска личност прославио се по ратовању с Турцима и упадима у Босну 1501. и 1502. године (в. Спремић 2001: 130). Преминуо је почетком четврте деценије живота и проглашен је за свеца (Исто: 131).

Исто тако, и у старијим записима (в. Богишић: бр. 73), сукцесивно појављивање две генерације на позорници истог сижеа, неминовно, повлачи са собом дисконтинуитет догађаја и нарушава целовитост радње. Песма у којој се порекло Јанка Сибињанина везује за деспота Стефана Лазаревића, попуњавајући временски рез од девет месеци, спаја феудално-витешку племенитост крви с потоњом епском славом јунака, и у крајњој линији, смрт на бојишту и поновно рађање:

*У Косову одјездише у Косову погинуше.  
Кад се бјеше згодило тој бријеме на бријеме.  
Мој видовни Боже!  
Лијеп ти се бјеше пород од дјевојке породило,  
Лијеп пород породило, Угрин Јанко војвода,  
Сибињанин јунак.  
Угрин Јанко војвода, л'јена Русе удовица. (Богишић: бр. 73).*

Необично је то што дужи временски одсечци, иако означавају прекид, празно време у сижеу, не ремете целовитост фабуле нити каузални след догађаја. Тек окончањем петнаестогодишњег боравка девојке у *кавезу* нарација заправо почиње (СНП II: бр. 40). После више од девет година од тренутка заробљавања јунака, у сижејном моделу муж на свадби своје жене, јунак се поново активира: условним пуштањем – на реч (СНП VI: бр. 75), или бекством (СНП III: бр. 25), чиме се уједно хетеродиегезис о јунаку наставља. Или јунак мора најпре преболети да би се нарација могла окончати – венчањем (в. СНП III: бр. 24).<sup>37</sup>

Увођењем интрадијегетског наратора (в. Лешић 2010: 418), у балади о братоубиству услед непрепознавања (СНП II: бр. 16), мајчиним одговором сину напушта се континуитет временског следа, долази до драстичног сажимања времена, самереног од даље<sup>38</sup> до непосредне прошлости (*јуче*):

*"Ја сам теби браца породила,  
"Предрагога твог брата рођеног,  
"И јуче сам за њег' разабрала!  
"Да с' наоди и да ајдукује  
"У зеленој гори Гаревници,  
"Пред четом је јунак арамбаша." (СНП II: бр. 16).*

<sup>37</sup> Ритуално искушавање, рањавање и венчање, по свој прилици, представљају делове старог обредног сценарија – в. Лома 1998, као и погл. II. 1.3.2.

<sup>38</sup> У варијанти, прецизира се да је од одласка старијег сина у хајдуке прошло дванаест година – в. СНП VI: бр. 9.

Међутим, спајање<sup>39</sup> ова два временска тока у један показате се кобним по оба брата (в. СНП II: бр. 16; СНП VI: бр. 9; СНПр II: бр. 8).

Хомодијегезис (форма наратије у којој је главни лик приповедач) омогућава вишеструке ретроспекције, искорак из једног временског плана у други, враћања у прошлост, па из прошлости у „садашњост“ песме, да би се, новим питањем које повлачи са собом ново објашњење, формирала нова ретроспекција у виду самодовољног фрагмента. У песми о заробљавању хајдука Видака Јовљевића на превару (СНП VII: бр. 39), основну наративну потку песме чини „прича“ о домамљивању и хватању хајдука на кумство (крштење детета). Будући да се, сходно етичком императиву традиције, кумство не одбија, хајдук прихвата, а приликом чашћавања, кума хајдука опију и окивају. Прва ретроспекција обухвата период дванаестогодишњег хајдуковања (*зашто хајдук оде у хајдуке*),<sup>40</sup> а као главни разлози наводе се сиротиња и зулум који сиромашни трпе под неправедном управом. Друга ретроспекција обухвата извештај хајдука о томе како су га заробили на превару. Ова ретроспекција мотивише цареву одлуку да хајдука не погуби (*ражали се цар-Отмановићу*). Наредна композициона целина (оптужбе против хајдука) доводи до тога да цар, још једном, преиспитује своју одлуку, да би, после пророчког сна – опомене више силе да не погуби хајдука, цар коначно решио да га ослободи, уз обећање да се више не одмеће. Јунак то обећава, враћа се у завичај и распушта дружину, свети се неверном куму, а из хајдучког статуса излази женидбом:

*Па се врну своме завичају  
Мировао и Бога молио.  
Чини Видак многе задужбине,  
Он привјенча за себе ђевојку,  
Пак је љуби, кад гођ се пробуди.*

(Исто).

<sup>39</sup> Реч је о визуелном спајању (Шмаус 2011: 99) посредством путање стреле којом старији брат погађа млађег. У другој обради (СНПр II: бр. 9), где се токови спајају посредством акустичког сигнала – питања о пореклу јунака, до препознавања долази на време, те ова песма добија новелистичке црте.

<sup>40</sup> Новакова ретроспекција о разлозима одметања у хајдуке, враћањем на тренутак говора, изведена је дисконтинуалним скоком, којим се сумира опсег новакове одмазде Турцима: „*То је мене, брате, отерало / У зелену гору и планине. / А до сад сам доста учинио. / Сто и тринес Новак погубио. / И млоге сам Србе осветио. / Још се Турка оканути нећу. / Док је моја на рамену глава.* (СНП VII: бр. 33).

Прекид у фабуларном току, штавише, може постати поетски продуктиван поступак – први део ретроспекције, изведен сходно композиционој схеми *гавран гласоноша* (в. Геземан 2002: 198–199), привидно, нарушава дати композициони модел и доноси, зачудо, добре вести:

„Виђели смо твога господара,  
„У Србији пашу Ћаја-пашу,  
„И срећно је паша задобио,  
„И боље је, кадо, умирио,  
„И с Милошем у дослуку био.” (СНП IV: бр. 45).

Но, кадунина радост не траје задуго – гавранови је заустављају у молитви захвалности, настављајући нарацију о томе како се паша *посилио*, после чега се раја побунила и сузбила турску војску, све док им не *сустадоше руке* (Исто). На тај начин, силином лоших вести које следе у обрту, прекид, заснован на ефекту изневереног очекивања, као да упућује на идеје о вечитим обртима судбине и неизбежној пропасти тираније. Извештај гавранова, у другој песми (СНП IV: бр. 59), проширен је сумирањем догађаја који су уследили после окршаја, као својеврсни епилог приказаних дешавања (Исто).

Дисконтинуитет у временском току не мора довести и до дезинтеграције фабуле. Неретко, тензија прекида, односно празно време између две тачке сужеа мотивише даља дешавања – младићево „заборављање“ свог обећања љубавници управо доводи до њене освете неверном љубавнику (в. Богишић: бр. 61, 62). Уколико прекид граничи два различита догађаја, они ће формирати узрочно-последични тип односа – нпр. убиство постаје узрок потоњој освети (в. Богишић: бр. 71, 72; СНП VIII: бр. 2<sup>41</sup>), а покушај чедоморства мотивише нејаког јунака на освету над мајком и њеним љубавником (в. СНП VII: бр. 30). До дисконтинуитета у нарацији најчешће долази померањем ракурса певача са једног лика на други лик (СНП II: бр. 44, 89; СНП VIII: бр. 29), односно с једне на другу војску (СНП IV: бр. 34), променом облика казивања (нпр. смењивањем наратора, односно лица у коме се приповеда – в. СНП II: бр. 51; СНП VII: бр. 47), просторним померањем лика (в.

---

<sup>41</sup> У овој песми, наратив чине три различита, каузално повезана догађаја с прекидима од по годину дана између њих: 1. отмица оваца Дрекаловића, убиство попа и његова два сина и одвођење снаје; 2. привидно измирење попа Милутина с Дрекаловићима удајом кћери у Дрекаловиће (након годину дана); 3. освета Дрекаловића над похођанима (годину дана после свадбе).

EP: бр. 59; СНП II: бр. 29, 44<sup>42</sup>, СНП VII: бр. 19 и др)... Увођење различитих историјских реминисценција (в. СНП VIII: бр. 49) прави прекиде у линеарности временског следа песме, док присуство више различитих догађаја у оквирима једног наратива дезинтегрише компактност временског следа песме хронике и гради текст мозаичког карактера (в. СНП VIII: бр. 74; СНП IX: бр. 32).

### 2.3. "Празно" време

Прекиди у наративном току испуњени су „празним“ временом. Оно повезује секвенце текста између наративних „језгара“ (в. Лешић 2011: 414),<sup>43</sup> те стога има превасходно кохезиону функцију. Коришћењем поступка „празног“ времена редукују се неинформативни временски одсечци (као и наратија у целисти), односно повезују се различити сегменти времена између којих се не збива ништа што би имало значаја по развој сужеа.

По правилу, путовање јунака (осим уколико није сужејно информативно, тј. уколико се неки догађај, значајан по суже, не дешава током овог путовања – нпр. напад хајдука на сватове, наилазак на непознатог јунака, који затвара друм, заседа и сл) остаје без своје конкретизације, свдећи се, најчешће, на формулативне исказе, у којима је назначена почетна тачка у простор-временском континууму и завршна: *одмах пође, у тазбину дође*, или *Бан удари, воду пребродио* (СНП II: бр. 44). Дати поступак условљен је, истовремено, принципом епске економичности – није битно како (понекад, ни колико дуго) лик путује – певач описује како он седла коња, узјахује, не говорећи притом ништа о самом путовању: *Поћера га земљом по ћенару, / Докле дође у Удбину граду* (СНП VII: бр. 18), чак ни када то путовање траје сразмерно дуго – тридесет конака (шест конака водом, двадесет четири копном – в. СНП IX: бр. 13) или *надалеко четр'ест конака (преко мора* – СНП II: бр. 89).<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Промену сцена у песми о Бановић Страхињи разматра Ј. Деретић у својој студији о овој песми (в. Деретић 2007).

<sup>43</sup> Иако етимологија речи упућује на време које није обележено икаквом активношћу (в. ЭСРЯ 2012: s. v. **празный**), а такође односи се и на слободно време уопште, „празно“ време, у контексту овог разматрања, подразумеваће сужејно неинформативно време – временски сегменат у коме се не дешава ништа што суштински унапређује радњу.

<sup>44</sup> За различите начине одмеравања дужине трајања путовања в. Табелу 5. Један од необичних поступака самеравања времена коначима јесте увођењем више просторних маркера током пута: *Далеко је Тијана планина: / Одавде је до мора сињега / Равних, Зуко, тридесет конака / А уз море*



Прави смисао „празног“ времена сагледава се у топосу чекања, које може бити различито мотивисано и може различито трајати – од неколико дана (обично три – в. СНП IX: бр. 10; СНПр III: бр. 39), преко једне (Богишић: бр. 60; ЕР: бр. 17; СНПр III: бр. 51) или више недеља (Богишић: бр. 116, ЕР: бр. 106), месеци (СНП IX: бр. 15), до девет година (СНП II: бр. 62, 89; и четири месеца – в. СНПр II: бр. 53). По правилу, дуже трајање чекања везује се углавном за сватовске сижее и односи се на период од просидбе и давања сагласности девојчиних родитеља до тренутка када сватови долазе по младу.

У тзв. сватовској балади<sup>45</sup> вишегодишња болест<sup>46</sup> се испречи у лиминалној фази обреда, пошто је момак испросио девојку, али није је одвео у свој дом (в. СНП III: бр. 79). Покушај да се веза раскине, а девојка ступи у брак с новим жеником није могућ – приликом сусрета, девојка и момак, сходно узусима жанра, умиру заједно, заувек здружени у смрти. За разлику од баладе, у епској песми управо је невеста та која помаже веренику да се ослободи свог седмогодишњег боловања и трајно излечи (СНП VI: бр. 43).<sup>47</sup> Или пак да се јунак ожени, пошто преболи ране из боја (СНП VI: бр. 67). У романси, сходно ведром виђењу живота, карактеристичном за овај жанр, за реализацију брака из љубави никада није касно. Чак ни то што је невеста одведена и удата већ три године за другог, неће спречити јунака да, пошто је прездравио, дође до своје вољене (в. СНП II: бр. 101).

Одгађање свадбе, односно трогодишње одсуство младожење, с једне стране, мотивише увођење новог мотива – (пре)просидба ривала (в. Браун 2004: 165) и усмерава песму ка схеми радње, карактеристичној за сижејни модел *просидба с препрекама* (в. СНП II: бр. 94). С друге стране, деветогодишње непојављивање

---

*тридест и четири/ До Тијане, високе планине;/ Уз планину кажу три конака/ Ђе је кула Косреш-харамбаше* (СНП III: бр. 46).

<sup>45</sup> Под овим називом З. Карановић подразумева оне песме *на међи* које тематизују неуспеле свадбене иницијације – уп. Карановић 1998: 241–262.

<sup>46</sup> Боловање као „празно“ време сижее (в. СНП II: бр. 78) различито је мотивисано. Могући разлози су: грешност јунака (в. о том: Делић 2011), рањавање (СНП VI: бр. 67), самосакаћење жртвовањем руке у цену откупнине брата (СНП VI: бр. 74) и др. В. погл. II 1.4.2.2.1, као и попис песама с мотивом боловања – Табела 4.

<sup>47</sup> *И овако бесједи ђевојка:/ "Господару, Мусићу Стеване,/ "На ти јагдук од бијеле свиле,/ "На њему је тридесет узала,/ "У њему је тридесет љекова,/ "Обишла сам тридесет градова,/ "Седам баџи у воду Бистрицу,/ "Те се с њима купај и умивај;/ "Седам баџи у своју постељу,/ "Те их рани и на њима спавај;/ "Седам баџи огањ ватри живој,/ "Те се кади и на ње окади!/ "Узе Стеван тридесет љекова,/ Како узе, у пут преболио* (СНП VI: бр. 43).

сватова Црнојевића (СНП II: бр. 89) доводи до драмске напетости и неочекиваног трагичног расплета – последице страсне крви младожење, као и кршења егзогамије (просидбом сувише „далеке“ невесте – Мелетински 2011: 24), за коју је крив његов отац. Узалудно ишчекивање заручника постаје кобни усуд девојке у песмама косовског тематског круга (Богишић: бр. 32; СНП II: бр. 51). Дугогодишње чекање заробљеног мужа, опет, упућује на постојаност, племенитост и верност љубе (в. СНП III: бр. 25), а трогодишње тамновање<sup>48</sup> мотивише љубу да крене у ослобађање јунака (СНП III: бр. 49). Јунаков противник (Муса) грозничаво чека *девет годин' дана* на вест о јунаковој смрти, која би му повратила мир и спокој, но узалуд (в. СНП II: бр. 62).

Дужи периоди сижејно празног времена појављују се и у сижеу о прерушеном јунаку, који двори без накнаде оца или брата девојке, коју ће отети када му се укаже за то прилика – после *три* (СНП III: бр. 22; СНПр III: бр. 67) или *девет година* (в. Богишић: бр. 38; ЕР: бр. 50; СНПр II: бр. 81).<sup>49</sup> Деветогодишња служба код тиранина постаје разлог потоње похаре двора у коме јунак служи и мотивише даље догађаје (в. ЕР: бр. 111; СНП II: бр. 67; СНПр II: бр. 82; СНПр IV: бр. 18).<sup>50</sup> Сразмерно краћи временски период (обично – три дана) траје ишчекивање у заседи, односно чекање правог времена за препад, при чему незадовољство дружине и неповерење у вођу с временом расте.<sup>51</sup>

У песмама хроничарског модела дужина трајања радњи варира – од типског самеравања времена паузе – *три дана* између два боја (СНП IX: бр. 28), односно три дана од сањања злослутног сна до његове реализације (СНП VIII: бр. 36),<sup>52</sup> до неких решења непознатих „класичној“ епици. У складу с фрагментарним током радње, сегментира се и континуитет „протицања“ времена. Од убиства до покушаја измирења посредством брака чланова зараћених племена проћи ће годину дана. Схемом недословног понављања: *Па је мало постојало било/ Мало брине пунана*

<sup>48</sup> Попис песама с мотивом боловања в. у Табела 4 (2).

<sup>49</sup> Разлог вишегодишњег служења може бити и изузетан коњ (в. СНП II: бр. 76; СНП VI: бр. 46; СНПр III: бр. 12).

<sup>50</sup> Вишегодишњим служењем лика на противничкој страни, сходно потребама сижеа (Богишић: бр. 79; СНП II: бр. 72 и др), мотивише се и знање обичаја и језика противника.

<sup>51</sup> В. попис песама с мотивом чекања боја, тј. чекања у заседи: Табела 4 (31).

<sup>52</sup> Овај поступак, дакако, одудара од трочлане композиционе схеме сан-тумачење сна-остварење, у којој се ови сегменти остварују сукцесивно, један за другим (в. Геземан 2002: 139–143).

година, певач затим најавиљује наредну наративну секвенцу – убиство похођана (СНП VIII: бр. 2). Такође, интервал од убиства до освете може бити саображен реалном протоку времена и захватати и нетипичне мере времена – нпр. *пет година* (СНП IV: бр. 39), или се може одредити оријентационо, спрам одређених догађаја (в. СНП VIII: бр. 54). Настојање на реалистичкој стилизацији огледа се и на хронологији догађаја – од напада Скопљак паше до Боја на Кукутници *већ* имаде *педесет година, / три-четири више претуриле*; мегдан траје *четир' сата* (СНП IV: бр. 62) – до тренутка када повлачење Турака, и потеря од три-четири сата, не означе победу српских снага.

Током периода „празног“ времена главни лик готово никада не излази и враћа се потом у кадар сужеа (као што то може лик обухваћен делокругом непријатеља), будући да је све време у њему. Уз то, релативно је мало примера песама где је главни лик пасиван (као нпр. у бајци) током овог временског сегмента – попут *тамновања*, које сам прекида слањем писма, што „отвара“ следећи наративни сегменат, *гоићење сватова у тазбини*, пре одвођења невесте (*вино пише неђељицу дана* – СНП II: бр. 29), или пак чекање правог тренутка за сукоб (Богишић: бр. 77; СНП III: бр. 42 и др). Углавном, и током овог периода, лик је делатан – двори или аргатује, лови, трага, учествује у хајдучким препадима, четује и сл. Но, када ове радње, немају већи значај по даљи ток сужеа, певач их сажима и не уобличава у засебну епизоду.<sup>53</sup>

#### 2. 4. Приказивање безвремености ("замрзнути кадар")

Крај епске песме, будући да се налази у непосредном суседству с оквиром „текста“ (в. Lotman 1976: 277–287), одликује се посебним поступцима одвајања од нетекстовног контекста, односно стварности (певача и слушалаца). Разматран у оквирима временске димензије дела, завршетак треба „текста“ да заустави даље протичање времена, односно прекину отварање новог фабулативног тока по окончавању приповеданог догађаја (в. Исто: 286).

---

<sup>53</sup> Попис одређених сужејно неинформативних радњи, као и њихову дужину трајања в. у: Прилог IV (*Темпорална квантификација*).

Типична форма таквих завршетака јесу формуле хепиенда, након повратка јунака с невестом:<sup>54</sup> *лијеп пород* (Богишић: бр. 8; СНП III: бр. 71, 81; СНП VI: бр. 42, 46; СНП VII: бр. 3; СНПр III: бр. 35)<sup>55</sup> и формула која замрзнути кадар комбинује с катерогијом учесталости – *на је љуби кад гођ се пробуди*<sup>56</sup> (СНП III: бр. 18, 21; СНП VI: бр. 44, 59; СНП VII: бр. 39; СНПр III: бр. 20).<sup>57</sup> У обе формуле у крупном плану је јунакова социјална и индивидуална оствареност, дата у слици породичне и личне среће: „Kасније се ништа више не дешава, и подразумева се да јунак који је у том тренутку жив неће више никада умрети; онај ко је придобio љубав – више је неће изгубити; победник касније неће бити побеђен, јер се искључује свако даље збивање.“ (Lotman 1976: 286). Уколико се ова породична идила касније наруши, а јунакова љуба почини прељубу или изневери мужа – то постаје предмет нове обраде (уп. СНП II: бр. 31).<sup>58</sup> Праштање или одмазда над неверницом и освета ривалу чине основну фабулативну потку овог сужејног модела, чија завршница поново успоставља идиличну ситуацију:

*Бан удаде сестрицу Јелицу  
У питому варош Баковицу  
За сокола Брђанина Павла,  
А ожени два нејака сина  
С преко мора отуд од Латина:  
Стече бане многе пријатеље.* (СНП II: бр. 31).

При томе, уводи се нова финална формула – *стицања пријатеља* (уп. Детелић 1996: 211), која упућује на успостављање претходно нарушене хармоније. У једном кругу песама (будући да су традицији усменог песништва познате авантуре славног порода јунака), певач би наговештавао елементе из биографије потомака јунака (в. Богишић: бр. 8; СНП II: бр. 25; Милутиновић 1990: бр. 56).

<sup>54</sup> “Прича о јуначкој женидби с препрекама завршава се у складу са завршетком свадбе према којој је моделована, а то значи повратком у младожењин дом, или – ако то изостане – неком другом врстом рехабилитације поремећеног односа *своје-туђе*. По правилу, ипак, укидање антагонизма поклапа се, односно изједначава, са укидањем просторне дистанце.“ (Детелић 1996: 61).

<sup>55</sup> В. и остале варијанте ове формуле у ширем корпусу грађе у: Детелић 1996: 210–211.

<sup>56</sup> Уп. и друге варијанте ове формуле (ван основног корпуса овог рада) – Детелић 1996: 210.

<sup>57</sup> Релативно ретко, песма завршава сликом (сватовског) веселја (в. СНП VII: бр. 16).

<sup>58</sup> Ако је тематика песме верност јунакове љубе, ослобађање јунака постаје доказ љубине верности, а препознавање прерушене љубе и повратак кући (*И одоше здраво на дворове*) упућују на поновну хармонизацију на силу прекинутих брачних односа (в. СНПр II: бр. 59).

Даља циклизација песама у одређени породични круг, када није било речи о неверству жене, већ нпр. о женидби јунаковог сина, посредством финалних формула, ишла је у правцу засебног уобличавања тог догађаја у другој песми.<sup>59</sup> Друга песма, са сижеом двобоја, завршава „замрзнутим кадром“ пијења вина (крупни план), карактеристичним, иначе, за иницијалне формуле, у којој се истовремено појављују две генерације Јанковића – отац и син (в. СНП III: бр. 20).

Завршном сликом идиличних односа између владара (цара Лазара) и његовог заточника (Змај Деспота Вука) окончан је сиже најпознатије српске песме с темом змајеборства: *И по том су време живовали/ И свој своме био на невољи* (в. СНП II: бр. 43). Исто тако, сликом побратимске слоге „затвара“ се сиже о Милошевом натпевавању с вилом: *И после су братски живовали* (в. СНП II: бр. 35). Хепиенд, на тај начин, осветљава хармонију сижеом учвршћених односа по дубини времена, односно његовим током, што може бити истакнуто посебним сигнаlima, нпр. фразеолошком конструкцијом *век вековати* (СНП II: бр. 83).<sup>60</sup>

Супротно томе, кобне последице опеване радње одражавају се у слици лика коме самоћа постаје судбинска предодређеност. Антагонизам глагола (*отићи*: *остати* – динамичке радње и призора статичности), само потцртава трагичну гордост због лепоте и њену стравичну цену – трајну обогањеност:

*Отидоше пољем широкијем;*

*Оста Лека, као камен студен,*

*Оста Роса грдна кукајући* (СНП II: бр. 40 – истакао Д. П).

У кругу песама „на међи“, баладични сижеи о неуспелим женидбама испољавају тенденцију фиксирања призора финалне сцене смрти (в. ЕР: бр. 180; СНП III: бр. 75, 79) или призора биљака израслих на гробу двоје драгих, који, посредством флореалног кода – мотива метаморфозе човека у биљку након смрти, преноси идеју о васкрсавању у биљци (в. ЕР: бр. 213; СНП I: бр. 341, 342, 345 и др).<sup>61</sup> Преживели

<sup>59</sup> Изгледа да су оне ситуације када се формула *лијеп пород* нашла на почетку низа (у „расплету“ песме – уп. Детелић 1996: 210) посебно ишле наруку уобличавању нове песме о том догађају.

<sup>60</sup> Фразеологизми сличне семантике у словенским језицима истичу својство дужине, односно протезање времена – уп. Бељаква 2006: 301.

<sup>61</sup> Основ овог круга представа чини митологема о периодичној смрти богова вегетације, који умиру у напону снаге и враћају се у живот у свом биљном (об)лику, обнављајући на тај начин преко зиме замрлу природу и удахњујући нову снагу биљу – в. Фрејзер 1992: 377–588; Фрејденберг 2011: 100–112; 270–274; 293–299 и др.

(в. СНП II: бр. 51) или мртви који проговарају с *оне* стране (СНП II: бр. 7; СНП III: бр. 77) остављају иза својих речи само одјек тишине. Живи сродници остају сами на сцени (в. СНП VI: бр. 8), у својеврсној безвремености, проведеној у пуком вегетирању, која се протеже до краја живота ликова – *до суђена дана* (СНП III: бр. 78). Наставак живота мајке и сина у балади (СНП III: бр. 74), који би на почетку песме изгледао идилично, после погребна најближих постаје израз унесрећености – вечна садашњост самоће удвоје.

### 3. *"Дуго" (споро) и "кратко" (брзо) време*

У књижевнотеоријским радовима (в. Лихачов 1972: 249–261; Riker 1993) већ је примећено да уметничко време не тече равномерно и континуирано – могући су различити типови застоја или „прескока“ у времену, сажимања дужих временских секвенци или дужења појединих тренутака, захваљујући субјективности доживљаја времена.<sup>62</sup> Неутралности смиреног тона епске наратије одговара немаркираност протицања времена (оно подједнако тече): „Успорени темпо епског приповедања, такозвана неуправна прича и 'поступак ретардације' изазвани су тиме што свест реагује на време и кретање: она је до те мере неосетљива на квалитативно-различите промене времена да не примећује његове неусаглашености и догађаје распоређује у временској неперспективности, где различити делови збивања имају исти темпо постојања па према томе и приче“ (Фрејденберг 2011: 346).

Драматичност збивања, потреба за мотивисањем или објашњавањем појединих радњи, односно каузално или асоцијативно повезивање догађаја доводе до маркирања временског тока – убрзавања или успоравања, као, уосталом, и бројност радњи у оквиру сижеа: „Велика количина догађаја који се одигравају за кратко време, ствара утисак брзог тока времена. Напротив, мала количина ствара утисак успорености“ (Лихачов 1972: 258). Дата законитост важи без обзира на то о којој је врсти епског песништва реч.

---

<sup>62</sup> „Уметничко време, за разлику од времена које је објективно дато, користи разноврсност субјективног доживљаја времена [...] Оно може да се 'отеже', а може и да 'јури'. Тренутак може да се заустави, а дуг период да 'пролети'.“ (Лихачов 1972: 252) Ово време, у творевинама вербалног фолклора, саображава се времену читаоца или слушаоца које „такође може да буде дуго или кратко, сукцесивно и без реда, брзо и споро, испрекидано и непрекидно“ (Исто: 252–253).

У баладама време углавном „лети“, догађаји се смењују великом брзином, све престижући један други. Магијска сила урока активира се онога тренутка када девојка подели с мајком фасцинираност лепотом момка (в. СНП III: бр. 77). Или, на почетку, све може изгледати складно. Мајка подиже девет синова и ћерку, девојка стасава за удају, просиоци се смењују, браћа је дају „на далеко“ (*с преко мора бану*) и затим умиру. Следи период „празног“ времена: *Тако стаде три године дана* (СНП II: бр. 9). Ритуалну кризу у песми „отвара“ недолазак похођана. Сестрин бол изазива сажаљење више силе (*ал' се милу Богу ражалило*), те анђели најмлађег брата, као што им је речено,<sup>63</sup> подижу из мртвих и шаљу *сестри у походе*:

↓*Хитро иду два Божја анђела*  
 ↓*До бијела гроба Јованова,*  
 ↓*Од гроба му коња начинише,*  
 ↓*Њинијем га духом задануше,*  
 ↓*Од земљице мијесе колаче,*  
 ↓*Од покрова резаше дарове;*  
 ↓*Спречише га сестри у походе.*  
 ↓*Хитро иде нејачак Јоване;*

(Исто).

Хитност извршења радњи (остварена понављањем одредбе начина: *хитро*) као да указује на краткотрајност појаве мртвог међу живима – *И он био три бијела дана*. Толико је, изгледа, потребно (гледано логиком песме) да се узајамне везе између два рода успоставе и невеста веже за нови род. Толико, ваљда, и он може истрајати у свету живих. Но, сестри то није довољно – желећи да и сама (овај пут, као члан другог рода) дарује своју браћу, она полази, упркос упозорењу. И, што се више приближава разрешењу мистерије, зла коб као да је неодољиво мами на своју страну. С нестанком брата и виђењем призора *многог новог гробља*, спознаја неумољиво погађа, свом силином: *Ту се одмах јаду осјетила, / Бе ј' умро нејачак Јоване*. Тада радња у песми убрзава, а она хита, у сусрет сопственој судбини (*Хитро иде двору бијеломе*) – заједничкој смрти, у мајчином загрљају, чиме се и њих две присаједињују, на *ономе* свету, мушким члановима породице.

Слична томе је и динамика смењивања догађаја у *Хасанагиници* (в. Пантић 2002: 218–223). Ту се наративне функције<sup>64</sup> смењују великом брзином, догађаји

<sup>63</sup> И балада, као и епска песма, прибегава техници (дословног) претварања говора у радњу (в. Шмаус 2011: 141–144).

<sup>64</sup> Овај појам Х. Јасон одређује као централну јединицу наративног модела, односно деловање лика посредством кога се развија радња (в. Jason Σποποιία, ркп: Vol. I, Part B, Ch. 11)

просто престижу један други – нови наративни сегменат се отвара и пре коначног разрешења претходног. Хасанагиница не стиже ни да се разабере од сурове мужевљеве заповести, а топот коња и страх од неизвршавања мужевљеве воље који он покреће, нагоне је на самоубиство. Но, на пола пута, заустављају је кћери и обавештавају је о ујаковом доласку. И пре него што успева да осети олакшање поделе терета с најближим, она прима нови ударац – брат поништава њен брак и на силу је раздваја од сина у колевци. Сигурност родитељског дома такође се показује краткоцеком: *У роду је мало вријеме стала,/ Мало вријеме ни недјељу дана* (Исто: 220) – бројни просиоци не дозвољавају да овде нађе трајније уточиште. Поновном удајом отпочиње друга чворна ситуација баладе (в. Krnjević 1980: 96). Кобни сусрет с Хасанагом – кулминациона тачка баладе, који је могао бити тренутак коначног разрешења почетног неспоразума, постаје, уместо тога, Хасанагиничин фатум – она пада, погођена оштрином позлеђене љубави (Исто: 97–98, 105–107). Судбоносни сусрет дошао је прекасно. Предстоји још само смрт. Стога, збијање догађаја у времену, као и убрзавање радње, доводе до редуковања свих елемената ретардационог карактера,<sup>65</sup> а ток радње, неумољиво, великом брзином, стреми трагичном финалу (в. Николић 2009: 568).

Као што вишегодишњи брачни живот Хасанагинице бива поништен једном исхитреном одлуком, тако и дугогодишње заједничко друговање и четовање два брата, Марка и Андријаша, не значи ништа у тренутку ерупције Марковог гнева. Због позлеђеног права првенства и трагичне заслепљености, *дуго врме* друговања окончава се у моменту, оштрицом сабље (Богишић: бр. 6).

За разлику од тога, у балади о неуспелој женидби Милића Барјактара (СНП III: бр. 78) све се дешава некако свечано успорено. Томе, с једне стране доприноси стил понављања (в. Шмаус 2011: 144), заснован на удвостручавању речи и радње, поновљених радњи, њиховог паралелизма, композиционих таутологија и др. Више од трећине песме заправо чине, као што је већ уочено (в. Детелић 1996: 95),

---

<sup>65</sup> “Radnja u pesmi odvija se hronološki, ali sažimanjem događaja na najznačajnije segmente. Odnos prema vremenu se menja. Vreme se steže kao obruč čija putanja spaja i zatvara granice čovekovog trajanja” (Krnjević 1980: 102).



удвојене текстовне секвенце.<sup>66</sup> Песма почиње дугим трагањем за невестом, а убрзава од тренутка када Милић чује глас о девојци чудесне лепоте. Милић *одмах* полази по невесту, реметећи притом традицијом успостављену норму просидбе (прстеновања): *Нит' је проси ни јабуке даји*. Журба се огледа и у скраћеном, тродневном гошћењу сватова у тазбини.<sup>67</sup> Међутим, полазак сватова је изведен свечано и помпезно, уз детаљан опис раскоши дарова и халабуку покрета сватова. Преломни моменат у структури песме отвара темпорална формула: *Кад су били гором путујући [стиже урок на коњу ђевојку]*, после које постепено успоравање завршава застојем и ћутањем (*Тад стадоше кићени сватови/ уставише свирке и појевке*). Од тренутка полагања девојке на траву и њене смрти (*Ђевер скиде са коња ђевојку/ па је спусти на зелену траву/ он је спусти, она душу пусти*)<sup>68</sup> брзина развоја сижеа све више наликује обредном ритму кретања погребне поворке. Девојку сахрањују у гори,<sup>69</sup> а младожења одлази у сусрет сопственој коби – кревету одру, смрти и сахрани – посмртној (мртвачкој) свадби.<sup>70</sup>

Религиозно-моралистичка легенда у стиху, узастопним брзим смењивањем актера (готово из стиха у стих) ниже казне које трпи грешно човечанство:

↓*Илија их громовима гађа,*  
↓*А Марија муњом и стријелом,*  
*Не могли их Богу обрнути.*

<sup>66</sup> Њих је, статистички посматрано, десет, односно, у песми од 284 стиха, 112 стихова је „захваћено овим поступком“ (Детелић 1996: 95).

<sup>67</sup> Статистички најбројнија је она група песама у којима трајање чашћавања сватова у тазбини траје недељу дана (уп. Табела 4): *Пише вино за неђељу дана/ па кад прође неђељица равно* (СНП II: бр. 92) – варијантно: *кад неђеља напунано дође* и сл.

<sup>68</sup> “Корен овом поступку лежи у некадашњем обожавању Мајке Земље, за коју се мислило да је прародитељица свега. При рођењу, дете је морало да 'падне' на земљу да би од ње добило животну снагу, а ради олакшања смрти самртник је спуштан на земљу да би му она одузела ону снагу коју му је дала при рођењу“ (Зечевић 2007: 21–22) – в. и Елијаде 1986: 130–132.

<sup>69</sup> “Са своје стране, гора – као место прелаза – има моћ да мења означеност онога што се у њој дешава и да тренутна својства чини трајним. Тако тренутна култна нечистота девојке под прстеном постаје трајна њеном смрћу и остајањем у гори ('Ни код твога ни код мога двора'), исто као што тренутно хтонско својство младожењино, омогућивши му да жив изађе из горе, постаје трајно и чини немогућим живот у кући.“ (Детелић 1996: 101).

<sup>70</sup> О томе сада постоји значајна литература (в. Ђокић 1998; Перић 2003: 508–508; Зечевић 2007). Основ овоме обичају заснован је на потреби накнадног (постхумног) склапања брака, која је имала за циљ да се „обезбеди супружник за загробни живот“ (Зечевић 2007: 43) – „Тада је сахрана имала елементе свадбеног весеља. Умрли момак или девојка сахрањивани су у свадбеном руху, а учесницима су дељени свадбени поклони. За време погребња свирало се и певало, па чак и пуцало, као на свадби. На челу поворке носили су барјак и дрво које рађа. Реквизити у погребној поворци такође су били свадбени. Носио се 'саборник', свадбени колач који се бацао за покојником у раку” (Исто: 92).

↓Аранђео навали бријеме,  
↓Никола им затисну бродове,  
Свети Петар и апостол Павле  
↓Узеше им пуње и шеницу  
↓И од земље свакоји берићет; (СНП II: бр. 2).

Након тога следи успоравање – агонија трогодишњих казни исцрпљивањем – најпре сушом:

*Па их Боже сунце изгорело,  
Горело их три године данах,  
Док узавре мозак у јунака,  
Докле пуче ками у лугове,  
А осану гора кроз планине;  
Докле црна земља испуцала,  
Пуче црна земља по три лакта,  
Те се ломе коњи и јунаци;* (Исто),

а потом зимом и неродицом:

*Свети Саво пуштио снијега,  
Три године снијег не опаде,  
Док у свијет ништа не остаде,  
И овчари овце изгубише,  
Из свијета челе побјегоше,  
Са свијем се свијет дотамани* (Исто).

Новонастало стање хаоса налаже хитност акције – *ђаче самоуче*, најмлађи и најнеугледнији, на сабору црквених поглавара постаје медијум посредством којег се објављује Божја воља – период безверја престаје (*Сви се бјеху к Богу обрнули*). Следећи овај пример, заједница наново успоставља нарушени морални поредак:

↓И послуша пород родитеља,  
↓И послуша млађи старијега,  
↓И брат брата не води на суду,  
↓Ни га мучи муках пред Турчином,  
↓И светкују свеца свакојега,  
↓И сви моле Бога милоснога  
Без престанка и дневи и ноћи  
По правилу, ка' је Богу мило (Исто).

Коначно, то доводи до поновног успостављања савеза између Бога и људи:

*И Бог им је услиша' молитве,  
Смилова се Бог на сиротињу,  
Те се опет свијет наслиједи.* (Исто).

Сличан пример сврсисходног успоравања и убрзања као део поетског поступка приметан је и у наративу о кажњеној грешници у паклу (СНП II: бр. 4). Њена прва три брака, поступком „празног“ времена сведена су, у ретроспекцији, на свега три стиха:

*"Удавах се три четири пута,  
И ту ја бих у Бога злочеста,  
Не одржах мужа ни једнога.* (Исто).

Подробније се задржава на нехуманим поступцима у четвртом браку, који су добили детаљнију елаборацију:

*"Кад се, синко, удадох четвртом,  
Ту ја нађох двоје пасторчади,  
Једно лудо од двије године,  
Друго, синко, од пуне четири,  
Узеше ме ћеца Богом мајку:  
Кад ми ћеца из игре дођоше,  
Код мене се оба заплакаше,  
Плачући ми стариј' говораше:  
"Скрој ми, мајко, бијелу кошуљу."  
"Мјерих му је о камену станицу".  
Млађи рече: 'Дај ми љеба, мајко'  
"Ја му дадох комат земље црне."* (Исто).

Аналогни поступци убрзавања и успоравања уочавају се у бајци у стиху о змији младожењи (СНП II: бр. 13). Репрезентативан је, у том погледу, завршетак песме, који је сведен (у пет стихова) на основни фабуларни костур – крађу змијске кошуље и нехотично убиство сина њеним спаљивањем.<sup>71</sup> То је, уосталом, приметио и Вук: „Свршетак ове пјесме види се да је врло скраћен“ (Исто, у напомени уз песму).

Као и у претходним жанровима, и у епској песми време протиче различитим темпом. Понекад се године „згушњавају“ на простор од неколико стихова, а некад може изгледати као да време „стоји“. Сукцесивно, компактно, линеарно низање догађаја у мотивској песми (в. нпр. СНПр III: бр. 57) где је много догађаја збијено у релативно мало стихова ствара утисак брзог протицања времена. Догађаји се или

<sup>71</sup>

*Па уљеже у одају брзо,  
Украде му крила и окриље,  
И украде од змије кошуљу,  
Све у живи огањ запретала,  
На огањ је сина изгорела.* (СНП II: бр. 13).

надовезују један на други, без предаха (*Иштом они тако говорећи*,<sup>72</sup> / *У то доба наша Мемед приђе* – Богишић: бр. 119),<sup>73</sup> или се краткотрајне паузе „празног“ времена преошћују медијалном темпоралном (везивном) формулом: *Мало време затим постојало* (СНП II: бр. 56),<sup>74</sup> после које се уводи на епску сцену нови лик (*ал' ето ти* [+ име лика]) или отпочиње нови наративни сегменат.<sup>75</sup>

Скраћивања у сижеу сажимањем и/или убрзавањем времена могу постати конструктивни принцип организовања грађе. Фреквентност смењивања догађаја на мањем простору ствара утисак убрзавања нарације (в. СНП II: бр. 63; СНП VIII: бр. 66; СНПр III: бр. 2; СНПр IV: бр. 35). Стога се избегавају могући извори ретардативности (препричавања, каталошки низови, поновљене радње и сл). Спољашњим коментарима у медијалној позицији сажима се време трајања приповедања (тј. извођења) таквих наративних деоница (као што је, нпр. препричавање претходно извршене радње): *А шта ћу ти даље каживати* [*Све му Алил по истини каже*] (СНП VI: бр. 68), или се пак економише каталог јунака који су се прославили у сукобу:

*А шта ћу ти лакрдију дуљит'?*  
*Како који Србин долазаше,*  
*Од Турчина главу доносаше* (СНП VI: бр. 49).<sup>76</sup>

Убрзавање може бити и прикривено у сижеу – чест сигнал за покрет (уједно образложење поласка), после гошћења сватова у тазбини, јесте: *Кратки данци, а*

<sup>72</sup> Уп. и варијанту формуле у СНП III: бр. 34: *Иштом они у ријечи били...*

<sup>73</sup> Овај тип временске сукцесије догађаја присутан је у песмама насталим на наративним секвенцама – сижејним паровима *пророчки сан: тумачење сна*, после којих одмах следи остварење протумаченог сна – нпр: *Тек што Лука доврши ријечи./ Долеће му са страже стражарче* (СНП IX: бр. 27). Иначе, на овом месту, користи се још и формула *И то време задуго не било* (в. СНПр III: бр. 74).

<sup>74</sup> Уп. и следеће варијанте ове формуле – Пантић 2002: 256; Богишић: бр. 20, 65, 74; ЕР: бр. 117; СНП II: бр. 30. Унеколико специфична варијанта у хроничарској епици: *И то вр'јеме задуго не било* (СНПр IV: бр. 35).

<sup>75</sup> Сличну функцију у песмама хроничарског модела преузела је формула надовезивања *Мало било много не трајало* [*Кад ево ти + име лика*] (СНП VIII: бр. 54), односно формула *Мало било, дуго не трајало* [+ наредни догађај: *Удрише се двије силне војске*] (СНП IX: бр. 4). Уп. и: СНПр IV: бр. 33. Померање ове формуле ка *пјесмама средњијех времена* (в. СНПр III: бр. 48), очито, говори о продору ове формуле у хронолошки старију епску традицију. Семантички блиска претходним формулама јесте и формула сукцесивности: *Мало ста(л)о, много не траја(л)о* (СНП IX: бр. 18).

<sup>76</sup> Слично томе, у хроничарском моделу, сцена писања књига сажима се медијалном формулом: *А што ћу вам дуљит' и каживат'./ [Тако наша књиге написао./ Разасла их на дуге мудуре]* (СНП IX: бр. 8).

*дуги конаци* (СНП III: бр. 56),<sup>77</sup> након чега радња убрзава. Понекад наратив убрзава неприметно, коришћењем технике реза – две неузастопне радње (полазак у бој и погибија; опраштање и одлазак; захваљивање и повратак) које у природном поретку раздваја извесно време, дају се у песми у истом стиху (*У Косову одјездише, у Косову погибоше* – Богишић: бр. 8), или следе стих за стихом:

*Пак им рече: "Збогом останите,  
"Идем бегу носити откупе,  
↓"Брзо ћу вам доћи, ако Бог да!"  
↓Оде право бегу у Удбиње,  
[...]  
↓Ондар Секул бегу зафалио,  
↓И здраво се двору повратио.* (СНП VI: бр. 75).<sup>78</sup>

Велика брзина кретања понекад је рационализована у песми брзином јунаковог коња, који прелази три дана јахања за један дан (Богишић: бр. 15) или чак шест конака саставља за један дан јахања (СНП VII: бр. 30). Стога, он постаје јунаков адут у трци на којој је награда лепа невеста (СНП VII: бр. 15, 16), а његова брзина постаје предмет опкладе (СНП VI: бр. 79; СНПр II: бр. 75, 76).

Осим коња, брзо путују и гласови (Богишић: бр. 20; СНП II: бр. 31; СНП VII: бр. 7),<sup>79</sup> подстичући даља дешавања (в. Самарџија 2008: 242). Иако формула гласа укида убичајену „статичну сцену извештавања“ (Исто), она задржава исту функцију, сигнализирајући „шта се догађало у исто време на другом месту“ (Исто). Формулом *глас отиде*,<sup>80</sup> односно *глас допаде* остварује се семантичко повезивање форме и садржине – хитност вести које стижу и потреба за тренутним брзим реаговањем укидају могућност „потпуног претварања радње у говор (P > Г)“ (Исто), чиме би настао својеврсни застој у сижеу, већ постаје конвенционално економично средство којим се саопштава да је лик сазнао шта се догодило:

*Тако било, за дуго не било,  
Глас отиде од уста до уста,  
Докле зачу бане Милутине* (СНП II: бр. 31).

<sup>77</sup> Уп. и СНП II: бр. 34; СНП VI: бр. 34.

<sup>78</sup> Брзина којом се прикупља откуп може сведочити о присности заробљеног лика, за кога се спрема откуп и чланова породице која саставља откуп – уп. СНП VI: бр. 77.

<sup>79</sup> У старијим записима *брзе* могу бити и стреле (в. Богишић: бр. 20).

<sup>80</sup> В. Богишић: бр. 99: *Оде ријеч од уста до уста.*

То је, уједно и увод у наредне наративне секвенце, које доносе повратак јунака и његов обрачун с неверном женом и ривалом који га је похарао, присвојио коње и оружје, одвео љубу и заробио му два сина и сестру.

Слично томе, глас који обавештава противничку страну да је јунак отео кадуну стиже готово тренутно – чим је јунак кренуо с противниковом љубовцом:

*Глас допаде не бијелу кулу,  
Глас допаде Чекме-Асан-аги.  
Турци одма на ноге скочише,  
На готове коње појааше,  
Поћераше луда Милована.* (СНП VII: бр. 7).

Брзина деловања нарочито је потенцирана током следећих догађаја: приликом удаје одбегавањем јунак оставља девојци уочи поласка *полу од сахата* (СНП III: бр. 18) да се спреми; мајка хитно реагује и излечи отрованог јунака (*Брзо јадна бијаше у џардину пошетала,/ И она ти отиде по џардину биље брати,/ И бише га до брзо од отрова извидала* – Богишић: бр. 33), војска брзо напредује (Богишић: бр. 37), опсада се, изненадним ударом снага, разбија (ЕР: бр. 187), брзе су потере (СНП III: бр. 31) и сл.<sup>81</sup>

Понекад су композициони сегменти које се брзо одвијају постављају насупрот секвенцама „празног“ времена, односно „спорим“ деловима текста. У песмама с мотивом *дворбе*<sup>82</sup> време дворбе траје дуго – неретко, **девет година** (в. Богишић: бр. 38; ЕР: бр. 50, 111; СНП II: бр. 76, 96; СНП VI: бр. 46; СНПр II: бр. 81, 82; СНПр IV: бр. 18) и обично је смештено на почетку (или у претфабули) песме.

<sup>81</sup> Културолошка условљеност брзине кретања у античкој цивилизацији одликује робовласничко друштво и његова схватања, сходно којима „кретање се перципира негативно: додељено је негативним типовима и реалистичким лицима. Тако, када је потребно представити рђавог човека, онда га приказују као *ужурбаног*, *брзоног* и човека који гестикулира; у римској комедији је [...] успорени ход био уобичајен за старце, младиће, удате жене и ратнике, а *брзи*, с великим корацима – за робове, паразите, рибаре и служавке.“ (Фрејденберг 2011: 345–346, истакао Д. П). Брзина, стога, може садржати такве реликтне црте које доприносе карактеризацији ликова, а уочавају се, у извесној мери, у мотивским песмама – противник брза, углавном је корак испред главног јунака, користи јунаково одсуство, у брзини пљачка његове дворе, поробљава породицу; неверна љуба рани, устаје пре јунака, саботира га уништавајући му коња и оружје... Дакле, *ужурбани* ликови (насупротив епској мирноћи) углавном су негативни. Међутим, измењене историјске околности (настанак хајдучије нарочито) васпоставиле су брзину у ред прворазредних особина – када је неопходно *стићи* и *утећи*, али и *на страшну мјесту постојати* (СНП III: бр. 1). Ревалоризацији брзине, у извесној мери допринео је и процес отпочет у миту, у коме су се особине културног јунака (тј. главног лика) и варалице (негативца) почеле мешати, при чему „индивидуалист“ је углавном наступао као антијунак, а затим се разлика између јунака и антијунака све више брисала“ (Мелетински 2011: 111).

<sup>82</sup> В. Табела 4 (8).

Како дворба није плаћена, или је скривени разлог дворбе вребање праве прилике за отмицу противникове сестре, коња или једноставно похару, у тренутку када се противник удаљи од куће, јунак спроводи свој наум у дело и ужурбано напушта противников дом. За њим брзо креће потера, а сижејно време се захуктава и убрзава. Опсада такође може трајати дуго<sup>83</sup> – и до **тридесет година** (в. СНП II: бр. 16), а разрешава се, по правилу, наглом и одлучном акцијом (в. Богишић: бр. 113).

Као што брзина смењивања догађаја може утицати на тон приповедања, тј. певања (в. Лихачов 1972: 258), тако и бројност композиционих целина (тј. њихова „густина“) на малом простору песме ствара утисак веће брзине протока нарације, а њихова малобројност унутар већег опсега стихова, те развученост, дигресивност... доприносе утиску споријег тока наративног времена. Уосталом, и неки метрички чиниоци, попут стиха, такође утичу на субјективни доживљај протока времена – осмерачка епика ствара утисак живахног, брзог следа догађаја. Притом, ни стил понављања, који иначе делује ретардационо, не може у битноме разбити утисак који остварује ритам. Песму о Марку и вили (ЕР: бр. 181) чини пет целина, од чега су чак четири обухваћене удвајањем и композиционим паралелизмима: Песма почиње Марковим подизањем шатора *на вучјему вијалишту, / на вилинском игралишту.* → Нарушавање демонског простора прати претња виле (Претња 1). → Марко се оглушава и на претњу одговара другом претњом (Претња 2). → Вила реагује, извршавајући своју претњу (Реализација претње 1). → Марко реагује (ослепљује вилу), извршавајући своју претњу (Реализација претње 2), уз доследно претварање говора у радњу ( $G > P$ ).<sup>84</sup>

Насупрот томе, успоравање представља једну од суштаствених особина епске нарације: „Пошто вријеме не протиче другачије осим као прича која тече, онда се причање може заустављати, враћати, проширивати епизодама које су равноправне свему другом о чему се прича, јер до краја се ионако стиже тек онда када се догађаји заокруже у целину приче“ (Лешић 2011: 363). Сходно томе, оно представља композициони принцип и обухвата најразличитије видове понављања – од речи до дужих сегмената текста (в. Самарџија 2007: 205–228), различите

---

<sup>83</sup> В Табела 4 (6).

<sup>84</sup> Уп. Шмаус 2011: 143–145.

поступке удвајања радњи (в. Шмаус 2011: 125–155), ретроспекције, као и споредне радње – *епизоде* (в. СНП III: бр. 363), које могу носити извесну самосталност у контексту основне фабуле. Типичан пример те врсте представљају сижеи о брату и сестри, односно браћи, растављеним у раном детињству.

Позната балада о Предрагу и Ненаду (СНП II: бр. 16) захвата релативно велик временски одсечак – од стасања синова, одласка старијег (Предрага) у хајдуке, стасавање млађег, трогодишње хајдуковање, као и период трогодишњег старешинства над четом. Сижејно (приповедано) време, посматрано на нивоу основног тока радње, почиње када Ненад чује да има брата,<sup>85</sup> а завршава заједничком смрћу браће. Одлагање трагичног финала (успоравање времена сижеа) постигнуто је употребом понављања сцене наиласка на прву бусију, њиховог заклињања да га пропусте да настави своје трагање за браћом. Трећа бусија и њено разбијање показује се кобном, будући да тиме изазове братовљев гнев на себе, због чега га Предраг устрели. Кобно препознавање долази прекасно.

За разлику од тога, запис Марка Бруеревића (Пантић 2002: 271–274) отпочиње словенском антитезом звука којим се оглашавају раскалашни дуждеви сватови, путујући кроз гору. Невеста упозорава сватове да је чула од *старијех људих/ да је ова гора гусарљива* (Исто: 271). Међутим, поносити сватови се уздају у своју силу и бројност и настављају по свом. Казна их сустиже готово истовремено (*Иштом они у ријечи бјеху* – Исто: 272), у лику *од горе гусара*.<sup>86</sup> После масакра сватова, девојку *гусар* пита за род, а онда следи дигресија о томе како је имала брата који је пре девет година побегао у гору од злехуде судбине и маћехиног злостављања. Долази до препознавања и *гусар* открива да је он њен изгубљени

---

<sup>85</sup> Мајка је, следећи логику песме, вести о старијем сину добила онда када је то постало неопходно за даљи развој сижеа:

*"И јуче сам за њег' разабрала!*

*"Да с' наоди и да ајдукује*

*"У зеленој гори Гаревци,*

*"Пред четом је јунак арамбаша."*

(СНП II: бр. 16).

<sup>86</sup> Као и у песмама где певање у гори кажњава вила, „у песмама са мотивима познијег постања певање у гори на исти начин кажњава хајдучки харамбаша кога са вилом директно повезује апсолутна власт над простором у коме борави, односно над гором, шумом и планином [...] У овој фази епског певања [...] на њега се преносе и други вилини атрибути: до сусрета са њим такође долази на путу кроз гору или крај воде у гори: пролаз кроз његов домен наплаћује се тешко (рањавањем, отмицом, пљачком, смрћу); његово место на релацији *своје – туђе* није дефинисано те он, исто као и вила, зависно од контекста може бити и добар и зао, и пријатељ и непријатељ (Детелић 1996: 81).



брат, а исход збивања се разрешава компромисом – брат сестру даје сењском капетану, а сукоб окончава сватовским весељем. После овог ретроспективног враћања у прошлост, догађаји се нижу великом брзином ка свом конвенционалном расплету (хепиенду).

Дакле, протицање времена у сижеу може, али и не мора кореспондирати са мерењем времена – „празно“ време сажима се констатовањем његовог протицања, а значајни сегменти радње осветљавају се подробније, епски опширно, или се брзим смењивањем ситуација обликује „збијени“ след догађаја, што, пре свега, зависи од начина концептуализације времена у датом сижеу.

#### 4. *Компактно и дифузно приказивање времена*

Начин на који се конфигурише време у наративу, његово шире простирање или сажимање, застој или скоковитост (унапред или уназад), те моделовање којим се оно саображава, или барем ослања на ток тзв. „календарског“ времена (в. Бура 2001: 207) зависиће од сижеа самог (тј. од тога о чему је у песми реч), као и од структурне организације конкретне песме. Време сижеа (односно „приповедано“, „испричано“ време) увек је својеврсна реконфигурација (или, како би Лотман рекао, *одражавање*, тј. *превод* – в. Lotman 1976: 278–279) реално постојећег времена у време обухваћено сижејним оквирима песме. Самим тим је у епској нарацији управо „*vreme delanja, više nego bilo šta drugo, preoblikovano građenjem radnje*“ (Riker 1993: 108).

Начело јединства радње условљава компактност фабуле и конзистентност основне линије радње, дате најчешће у каузалном поретку збивања. Релативна слобода песничког уобличавања грађе, притом, омогућава извесне искорак из линеарног тока времена (пре свега, у прошлост), који онда постају узрок приказаних дешавања. Непрестана потреба враћања у прошлост како би се објаснио смисао догађаја који тек следе, иако, можда, преузета из модела митске интерпретације света, у епској песми постаје мотивациони поступак. Тако у песми о покушају зазробљавања јунака измамљивањем на кумство (СНП III: бр. 45) не описује се само дати догађај, већ се полази од разлога јунаковог одметања у хајдуке (одсуства гаранта који би потврдио јунакову невиност у датој крађи), преко

његовог трогодишњег затварања државе будимске, до пристизања притужби које онда постају основни разлог подузимања акције његовог заробљавања.

Понекад овакви наративни сегменти постају рудиментарне (в. СНП IV: бр. 15)<sup>87</sup> или развијене претфабуле (СНП VII: бр. 39), организоване по принципу паралелизма два времена – некад: сад.<sup>88</sup> Вишеструко смењивање ова два плана разбија линеаран след догађаја и ствара утисак разуђености времена, при чему сижејно информативне постају само поједине секвенце захваћеног времена. Тако, у првој ретроспекцији Видака Јовљевића – одговору на питање зашто је отишао у хајдуке – сиже се протеже на период од пре двадесет година:

*„Нагнала ме тешка сиротиња:  
„Куће немам, а баштине немам,  
„Него имам старе родитеље,  
„Једно клесто а друго сакато,  
„Те их раним и ода зла браним,  
„А јошт ћу ти више јаде казат'  
„Што одврже мене у хајдуке:  
„Турски зулум не могах сносити  
„Ни твојега од Босне везира,  
„Прите рају, глобе неправедно,  
„Па ев' има двадесет година  
„Да четујем да се љебом раним,  
„Као хајдук у празној планини,  
„Зулуме сам многе поградио,  
„И знам да сам Богу згријешио.* (СНП VII: бр. 39).

И док прва ретроспекција даје разлоге одметања, друга захвата непосредну прошлост и описује заробљавање јунака на превару. На тај начин линеарност временског следа се разбија, а кадар се сужава са општег плана на централну ситуацију у песми – разговор султана и хајдука Видака.

---

<sup>87</sup> „Кад ускочи Томановић Живко/, „Из Ровина са сред горе Црне/, „Нама ускок у Требиње дође/, „Ми ускока дивно дочекасмо/, „Дочекасмо па га потурчисмо/, „Додасмо му кулу и читлука/, „А Требињском булом оженисмо/, „А лијепо име изабрасмо/, „Име Турско Ускок Каримане:/ „Сада знате, аге моје драге/, „Какав бјеше соко Каримане./ „Док бијаше ускок у Требиње/, „Све тамнице пуне каурина/, „А на граду доста бјеше глава/, „Од проклете ломне горе Црне/, „Од каура нашијех душмана:/ „Саде неста соко-Каримана/, „Нама неста на бедему глава/, „У тамници влаха ђавољега (СНП IV: бр. 15). Ова ретроспекција, која говори о потурченом ускоку, има за циљ бодрене на освету и подстиче догађаје који ће уследити. Овај поступак користи се и у другим песмама – нпр. подсећање на убиство Смаил-аге треба да изазове интензивирање мржње према његовим убицама – уп. СНП IV: бр. 58; СНП VIII: бр. 59.

<sup>88</sup> Овај поступак карактеристичан је пре свега за модеран роман какав пишу Џојс, Фокнер, Еко, Мураками, а код нас Ћосић, Домазет и др.

Притом, деформацији времена најподложнији су сегменти текста најближи оквиру, тј. почетак и крај песме. Девет дугих година дворбе престају онога тренутка када се господар удаљи од дома, а доскорашњи слуга, дочекавши своју прилику, отима његову сестру и бежи (в. Богишић: бр. 38; СНПр II: бр. 96 и др), те се компактно представљено време захуктава и убрзава. Слично томе, девет година ратовања или тамновања окончава се, а централни догађај у сизије почиње јунаковим повратком (в. СНП II: бр. 31; СНП III: бр. 25; СНПр II: бр. 20, 21). Период стасања лика, посматран у контексту биолошког времена, такође заузима иницијалну позицију у песми (в. СНП II: бр. 14, 15, 30), а ређе финалну (СНПр II: бр. 83). Најразуђенији опсег сизије маркиран је почетном ('нултом') тачком епске биографије лика – његовим рођењем – наравно, уколико је оно значајно по сизије. Рођење златокосог детета (нејакога Макса) знаменује будућег освајача царства, те га зато дају на старање угарском краљу, како га Турци не би могли уништити (ЕР: бр. 21). Несвакидашње рођење Испорка Пероша, извађеног из утробе погубљене мајке постаје дистинктивно за дати сизије тек када округно убиство труднице мотивише освету јунака над убицом својих родитеља (в. СНП VIII: бр. 6).

И поред тога што хоризонт очекивања о Марку Краљевићу призива представе о агоналном духу и лику прожетом сталном борбеношћу, поноситом до сујете на свој јуначки статус и сл, у делу песама се збивање реализује вербално (у разговору) више него помоћу сцена физичког сукоба, које могу бити веома сведене, или чак изостају (када их замењују сцене психолошке борбе). Маркова самосвојност потврђује и одлучност да се одупре султановом пропису празновања Рамазана. Конфликт се разрешава тамо где је и отпочео – на султановом двору, и то без отвореног сукоба – султановим повлачењем (в. СНП II: бр. 71). Исход Марковог „орања“ сведен је на само три стиха: *Диже Марко рало и волове,/ Те он поби Турке јањичаре,/ Пак узима три товара блага* (СНП II: бр. 73), а само четири стиха посвећена су ослобађању Косова од свадбарине. Остале нарративне секвенце дате су углавном у форми дијалога. Када се Марково свети очевом убици кога препознаје по сабљи, ретроспекцијом унутар дијалога посредован је сусрет убице с рањеним краљем Вукашином и убиство из користољубља (СНП II: бр. 58), или је та сцена обухваћена претфабулом (СНП II: бр. 57).

Свака промена сцене, односно сижејнотворних хронотопа носи потенцијалну дисперзивност времена сижеа. Линија кретања Страхиње Бановића, маркирана тачкама: (Бањска) – Крушевац – Голеч планина – Крушевац – (Бањска) раздваја поједине структурне целине песме, придајући им тако извесну самосталност (в. СНП II: бр. 44).<sup>89</sup> Притом, мењање места дешавања и нови сусрет отвара могућност расипања времена – нпр. подсећањем на прошлост у дервишовом казивању о бановом хуманом поступању према њему у тамници.

Посебно су оне песме које имају више релативно самосталних епизода „осуђене“ на дифузију – разливање времена песме у више (истовремених) токова и рукаваца биографског времена различитих ликова. Такав тип представљају песме епипоетије, попут лазарице коју је Вуку послао Аврам Панић (СНП II: бр. 30). Због покушаја да се обухвате сви (или барем већина) мотива који чине склоп приче о боју, ова обрада постаје дигресивна, епски опширна. Уведени разни видови „проширивања“ (Шмаус 2011: 9), откривају тзв. процес „епизације“ (Исто: 8).

Ову особину, у извесној мери, поседују и песме хронике, у којима превагу почиње односити индивидуални стил певача. Поступци повлаче концептуалну различитост у односу на мотивску песму и „напуштање и растакање старог стила формула“ (Шмаус 2011: 16). Једна песма, тако, може захватити више различитих сукоба у једној години (в. СНП IX: бр. 32), с тим да појединачни сукоб, омеђен оквирима једног дана (уторак) *стилом детаљизације* (в. Шмаус 2011: 17) може значајно нарасти и добити већи простор – нпр. 141 стих (в. СНП IX: бр. 15) – више него што имају понеке песме *најстарије* или оне *средњијех времена* у целости.<sup>90</sup>

---

<sup>89</sup> Шмаус ову појаву назива *техника интермитентне промене сцене*, „која почива на свести о паралелном току двеју радњи које се, по потреби, наизменично прекидају и поново преузимају“ (Шмаус 2011: 73). Код старца Милије, таква промена сцена изведена је променом плана, уз померање фокуса са Бановића на турски табор (*Прими с' бане уз Голеч планину./Он је оздо, а сунатице озго./Те огрија све поље Косово./И обасја сву цареву војску*), а потом, преласком с општег на крупни план (в. Lotman 1976: 337) и на Влаха Алију (*Ал' да видиши силна Влах-Алије!*).

<sup>90</sup> Насупрот томе, тенденција ка интегративности и компактности доводи до згушњавања времена тако да је централни догађај – сукоб војски – сведен на свега 11 стихова: *Брзо пашиа Подгорици дође./И ту нешто војске прикупио./И удари нахији Љешанској./Крусе село и Станисаљиће/Опалише, и све поробише./Ал' Турцима лоша срећа била./Долећеше силни Црногорци./Са сви страна Турке околише./И пашину војску исјекоше./Али пашии Бог и срећа даде./Да утече варош-Подгорици* (СНП VIII: бр. 31), уз пропратни коментар којим се објашњава настанак локалитета Царев Лаз.

Ту врсту дисперзивности омогућава још и чињеница да колектив не доживљава историју као линеарно низање догађаја, већ се историја (из перспективе традиције) поима као мрежа релација, у оквиру којих могу ступати у међусобне односе (најчешће, по начелу аналогije) догађаји које дели велики временски распон. Тако се Косовски бој „приближава“ одређеним моментима ослободилачких борби – посебно при истицању јунаштва и издаје. Милошев и Лазаров подвиг служе као узорити пример хероизма (Исто), док се издаја Пипера пореди са издајом „проклетог племена Бранковића“ (СНП IX: бр. 1). Укључивање Турака као савезника Грчке у сукобима са Србијом, њихов долазак на Балкан, косовски пораз и потурчење првих Црнојевића постају тако узрок новонасталога стања, које, идеолошки ангажовано, певач (посредством улоге резонера) користи као аргументацију потребе за покретањем „истраге потурица“ (в. СНПр IV: бр. 13). Уколико се далека историја предочава из угла турске стране, она се представља као историја блиставих освајања (*Каква царства наши погазише, / И славенске страшне бановине*) која престају са неколико покушаја освајања Црне Горе (*Али Црну Гору не могуше* – СНП IX: бр. 32). Управо та врста уношења историјске перспективе, иако има мотивациони карактер (објашњава потребу за још једним покушајем освајања), истовремено, фрагментаризује сиже оделитим епизодама, постављеним на шири историјски фон (в. СНП IX: бр. 5 и 15).

Као противтежа таквим тенденцијама, велику експанзију у хроничарском моделу добиле су **формуле сажимања**. Оне се користе како би се избегла превелика дисперзивност унутар сижеа – ради економичности у нарави (пре свега, избегавањем вишеструких понављања), свођењем резултата боја на сумирање исхода, учесника на оне најзначајније и сл. Најчешће, реч је о директним обраћањима певача публици (својеврсном метатексту – в. Milosavljević 1993: 94) у виду спољашњих коментара (в. Самарџија 2000: 24) у медијалној позицији. Оне, с једне стране, скраћују „извођачко“ време, а с друге стране, сажимају радњу. Опширност формуле вишекратног слања књига избегнута је – препричавањем радње: *А што ћу вам дуљит' и казиват', / [Тако паша књиге написао]* (СНП IX: бр.

8).<sup>91</sup> Каталог главара замењен њиховим скупним помињањем и коментаром: „*Не могу т' их редом каживати,/ „Јер би пјесна подугачка била.*“ (СНП IX: бр. 16), односно *Не могу их бројит' по имену,/ Јер би пјесма одвећ дуга била* (СНП IX: бр. 26).<sup>92</sup> Формуле овог типа постале су функционално средство приликом свођења резултата сукоба на крају песме: *А што ћу ви дуље бесједити:/ До Грахова здраво доходише,/ У Грахово Турке посјекоше* (СНП IX: бр. 59),<sup>93</sup> или у медијалној позицији: *И што ћу ти даље пон'јевати,/ Тешком муком пут себи пробише,/ И у б'јеле куле улегоше* (СНП IX: бр. 25).<sup>94</sup>

Велика густина догађаја на мањем простору, или свођење читавог сижеа на једну, консеквентно вођену епизоду, самим тим, ствара утисак компактности временског следа у сижеу и бржег развоја радње (в. СНП II: бр. 63, 71, 73; СНП IV: бр. 54; СНПр III: бр. 57; СНПр IV: бр. 2, 33 и др).

##### 5. Циклично и линеарно протицање времена

Епско време, као што је више пута уочавано, успоставља везе са прошлошћу (Лихачов, Бахтин, Некљудов, Лешић и др), али се, ипак, са њом не поистовећује без остатка: „эта эпоха оказывается изолированной во времени, 'закрытой', замкнутой в себе и обычно не имеет выходов ни в историческое прошлое, ни в реальное настоящее“ (Некљудов 1973: 152). По речима Лихачова, оно заузима „острвски“ положај у односу на историју (Лихачов 1972: 273). Оно је, како се обично сматра, с једне стране затворено споља, оквирима сижеа, а, с друге стране, затворено је и изнутра, унутар себе самог – као цикличан ток догађаја: „Оно организовано циклически – в соответствии с еще первобытными представлениями, согласно которым мир осознался как проекция на современность событий мифологического времени, воспроизводимого к тому же и в обряде“ (Некљудов 1973: 153). Посматрано у контексту историјског тока, оно постаје повратно: „отношение к историческому движению как к воспроизведению старого, а не

<sup>91</sup> В. наизменично смењивање пошљалаца и прималаца у формули писања књига – СНП IV: бр. 57. Иста формула може се користити и у другим контекстима – уп. СНП VI: бр. 80.

<sup>92</sup> В. и СНП VI: бр. 49.

<sup>93</sup> В. и СНП IV: бр. 54.

<sup>94</sup> Насупрот томе, у песмама мотивског типа исход догађаја на крају „отвара“ песму ка сукобима везаним за дату породицу који ће тек уследити – в. СНП II: бр. 89; СНПр II: бр. 64.

созданию нового“ (Исто) и добија чак извесне црте регресивности временског тока (Исто). Међутим, основни проблем који се овде намеће, јесте колико дати закључци, саображени архаичним епским традицијама, важе за српску епску песму.

Извесне црте цикличне концептуализације времена показују неке приповедне песме о крају света и кажњавању грешног човечанства (в. СНП II: бр. 1, 2; СНПр II: бр. 2). Основ представа тог типа представља митска матрица, заснована на уверењу о потреби потпуног разарања старог, грешног и истрошеног света, како би био саздан нови, обновљен и бољи свет.<sup>95</sup> Притом, идеја о цикличности, односно периодичном понављању процеса стварања и разарања везала се у традицији за годишње цикличне промене у природи, тј. календарски циклус године – „Свет се обнавља годишње, другим речима, он сваке нове године поново проналази првобитну 'светост', какву је имао кад је изашао из руку творца“ (Елијаде 1986: 94). После низа природних катаклизми, грешни део човечанства је истребљен, док су остали преобраћени:

*Што остало, то се покајало,  
Господина Бога вјеровало.  
И осташе Божји благосови,  
Да не падне леда ни снијега  
До један пут у години дана:  
Како онда, тако и данаске.*

(СНП II: бр. 1).

Притом, динамика периодичног разарања и обнове света, временом је постала изоморфна динамици годишњег циклуса – рађања, буђења живота природе (васкрсавања) и замирања („смрти“) преко зиме.

Даље трансформације митског модела довеле су до његове мање или веће рефигурације, односно измештања у „подземне токове“ песме. Најшири циклус у епском песништву Срба прати тренутак од пада српског царства до поновног задобијања државности. Књиге инцијели, у песми Филипа Вишњића, бележе небеске прилике (знамења велике смене епоха) уочи Косовског боја („Кад су 'наке бивале прилике/ „Виш' Србије по небу ведроме/, „Ев' од онда пет стотин' година,/ „Тад је Српско погинуло царство), налазећи им паралелу у скорашњим

<sup>95</sup> “Значај те периодичне регресије света у један хаотични модалитет било је уништавање – у физичком смислу израза – свих 'грехова' који су се збили током године, свега онога што је Време оскрвнуло или хабало.“ (Елијаде 1986: 94).

„приликама“ које су претходиле Устанку (*Сад су 'наке постале прилике*, „Сад ће нетко изгубити царство – СНП IV: бр. 24). Као разлог краха турске управе наводи се, у митској интерпретацији историје – кршење етичких норми у односу према раји, које је Мурат поставио као свој завет (опоруку), у тестаментарном обраћању потомству:

*„Да вам царство дуговјечно буде:*

*„Ви немојте раји горки бити,*

*„Веће раји врло добри буд'те;*

*„Нек је харач петнаест динари,*

*„Нек је харач и тридест динари;*

*„Не износ'те глоба ни пореза,*

*„Не износ'те на рају биједа;*

*„Не дирајте у њихове цркве,*

*„Ни у закон, нити у поштење;*

*„Не ћерајте освете на раји,*

[...]

*„Ви немојте рају разгонити*

*„По шумама, да од вас зазире,*

*„Него наз'те рају к'о синове,*

*„Тако ће вам дуго бити царство;*

*„Ако л' мене то не послушате,*

*„Већ почнете зулум чинит' раји,*

*„Ви ћет' онда изгубити царство.”*

(Исто).

И, баш као што примећује Сувајџић: „време које је у епском колективном памћењу престало да тече након Косовског боја сада је нахрупило свом силином, порушило уставе некада моћне турске империје и потекло изнова пуном динамиком и снагом“ (Сувајџић 2010b: 63). Кружница историјских догађаја завршила се тамо где је, пре више векова и почела, при чему је: „циклично уклопљено у завршетак старог и почетак новог космичког, историјског и људског поретка“ (Исто: 61).

Мање очит циклички круг промена, повезан са судбином јунака, илуструју песме о неверном јатаку. С наступајућом смрћу вегетације и приближавањем зиме (*Љето прође, грозна зима дође, / Лист опаде, а гора остаде – СНП III: бр. 52*) хајдуци одлазе на зимовник, уговарајући следећи сусрет напролећ, када се природа обнавља:

*„Каде, браћо, грозна зима прође,*

*„Зима прође, Бурђев данак дође,*

*„Те се гора преођене листом,*

*„А земљица травом и цвијетом,*



„И запоје тица шеврљуга  
„У питомој покрај Саве драчи,  
„А чује се на планини вуче,  
„Опет, браћо, да се састанемо,  
„Бе ћемо се данас растанути

(Исто).

Но, побратим иноверац погази реч и убије јунака (од Сокола Рада), а када дружина у договорено време долази да га потражи, он говори да је хајдук кога траже преминуо: „Давно је се Раде представио,/ „О Савину усред зиме дану“ (Исто). Крвник и жртва сучељени су кроз временске одреднице (Ђурђевдан: Савиндан). Хајдук умире у зиму, а пролеће и поновно активирање хајдука доносе смрт издајнику, чиме, као да се опетују извесне црте архаичног флореалног лика – младића који умире насилном смрћу (в. Фрејденберг 2011: 273).<sup>96</sup> Будући да је смрт коначна и неповратна, циклични подтекст сижеа остаје прикривен.

Међутим, уобличавање човековог „искуства темпоралности“ напредовало је „од индивидуалног и смртног“ (тј. биолошког) схватања времена до „свакодневног и јавног“ (односно тзв. социјалног, календарског) времена (в. Riker 1993: 111), феномена с особином (једносмерног) простирања – ка будућности. Притом, све што се збива догађа се у времену, на временској оси чији је почетак у магли митског времена (*Откако је свијет постануо*), а крај се непосредно граничи с будућношћу, односно тренутком извођења – за сиже с моделом „отвореног“ времена,<sup>97</sup> или се поклапа са крајем сижејног времена – за сиже с моделом „затвореног“ времена.<sup>98</sup> Читав живот човеков и свеколика активност сагледавају се „у' времену“ (Исто). Уметнички моделована стварност као одраз реалности такође се „укоренјује у временитости карактеристичној за свет деланја (радње)“ (Исто: 118), односно доживљава као трајање (датог догађаја – предмета обраде) у времену. Највећи број песама има управо на овај начин конципирано време – с линеарним простирањем, од почетка ка крају (без обзира на конкретирацију у сижеу која може бити ретроспективна, испрекидана и сл).

<sup>96</sup> Морфологија овог мотива је комплексна, а дати сиже чува је у фрагментима – дата је епизода насилне смрти, а изостаје васкрсење, у биљном лику. Уместо тога, с обновом вегетације, дружина пристиже са својих зимовника (зимовник, јатакова кућа, аналогне су „'гостионици' која раширених руку дочекује своје госте“ – метафори смрти – в. Фрејденберг 2011: 297) и убија представника зиме – неверног јатака (убицу).

<sup>97</sup> В. Погл. III. 5.2.

<sup>98</sup> В. Погл. III. 5.1.

При свему томе, стална усмереност ка прошлости – „ориентированость на прошлое которое своим постоянным возвращением как бы придает весомость, непреходящий характер настоящему“ (Неклюдов 1973: 151) – кодира прошлост као својеврсну вредносну категорију, којој се саображава садашњост (в. Петковић 2006: 91–94). Отуда, када се жели истаћи изузетност девојчине лепоте, тај осврт сеже до самих почетака, времена прворадње, када је све било савршено и узорито:

*Од како је свијет постануо,  
Није веће чудо настануло,  
Ни настало, ни се његођ чуло,  
Што казују чудо у Призрену,  
У некаква Леке капетана:  
Кажу чудо – Росанду девојку.* (СНП II: бр. 40).<sup>99</sup>

Овом хиперболом, девојчина лепота постаје апсолутна и несамерљива у односу на свакидашњу женску лепоту.<sup>100</sup>

Уласком ове формуле у историјске токове, изузетност лепоте помера се ка историјском времену (схваћеном као хронолошки ближе од апстрактног времена претходне формуле):

*Откако је постала крајина,  
Боља није постала влахиња  
Ка' је сада на ове године  
У пространу земљу Посавину,  
Љуба мила Саве од Посавља* (СНП VII: бр. 30).

Иста формула, употребљена у медијалној позицији у тексту и стога условљена „местом, формом и функцијом“ (Детелић 1996: 77), појаву не(пре)познатог јунака пореди са последњим великим јунаком у Солуну:

*"Од како је Дојчин преминуо,  
"Није бољи јунак проишао  
"Кроз Солуна града бијелога,  
"Ни бољега коња пројахао."* (СНП II: бр. 78).

Извесна историјска заснованост овог јунака (в. Делић 2011: 106–107) датом сижеу даје историјску конотацију, која уједно гради временску осу сижеа. Поступак уклањања јунака с епске сцене, а потом његовог појављивања у јавности зарад одбране града од тлачитеља, на границама структурних целина песме, можда

<sup>99</sup> В. Попис варијаната у којима је ова формула заступљена (као и њене варијантне форме) у Детелић 1996: 147.

<sup>100</sup> Уп. употребу ове формуле и у следећим песмама: СНП II: бр. 40; СНП III: бр. 22, 71, 72, 82; СНП IV: бр. 5, 25, 40, 43, 64; СНП VI: бр. 4, 40, 43, 64; СНП VII: бр. 15, 17, 20, 21, 22; СНПр III: бр. 16, 67.

понајбоље сведочи о томе како су се спрегли сиже о болесном јунаку, кога нужда нагони да се врати у претходно закључену епску биографију (и допише њену последњу епизоду)<sup>101</sup> и предање о светитељу, „који се, на молитве угрожених суграђана, подиже из свог кивота и стаје у одбрану града“ (Исто).

Осим наведених, и друге иницијалне темпоралне формуле постају функционално средство позиционирања крајње тачке од које сеже одмеравање времена сижеа, а истовремено, означавају почетак песме: *Кад се жени [српски цар Стјепане]* (СНП II: бр. 29); *Кадно Турци [Котар] поробише* (СНП III: бр. 25), у инверзији страна: *Кад каури [Ливно] поробише* (СНП III: бр. 86) и др.

Осим таквог – оријентационог начина одређивања времена у сижеу, с ослоном на историјско време (тј. догађај о коме се пева), чврсту упоришну тачку са које се самерава време у десетерачким песмама забележеним током XIX века представља Косовски бој. Ова битка постаје етимон свег зла, несрећа чије су последице обележиле вишевековно ропство под Турцима. Стога, у песмама *новијих времена*, из визуре освајача, турска управа над Србијом сагледава се као њихово легитимно право (в. СНП IV: бр. 24; СНП IX: бр. 32),<sup>102</sup> а историјски ток посматра се као историја турских освајања:

„С Косова се Турци повратише,  
„И грчком цару заратише,  
„Константина цара предобише,  
„И његово царство освојише,  
„Па поредом наши ратоваше.  
„Предобише краља бугарскога,  
„И силнога Сибињанин-Јанка,  
„Великога од Ердеља бана,  
„Предобише Скандар-бега Ђура,  
„Од Кројане витеза и бана,  
„Предобише посавскога бана,  
„Освојише Унгарију равну,  
„И богати Сријем код Дунава,  
„Освојише Лику и Грбаву,

<sup>101</sup> Песма ову несвакидашњу ситуацију осветљава коментаром главног јунака:

*"Хеј Солуне, огњем сагорео!*

*"Бе у тебе не има јунака,*

*"Да изиђе Арапу на мејдан,*

*"Но ми не би умријети с миром."*

(СНП II: бр. 78).

<sup>102</sup> У појединим песмама, ова граница помера се дубље у прошлост, у време доласка Турака на Балкан – в. СНП IX: бр. 32; СНП IV: бр. 13.

*„И лијепу земљу Славонију,  
„Равни Котар и сву Далмацију,  
„Дубровачку и Боку Которску,  
„То су наши освојили стари.  
„Па још више сташе војевати,  
„На тврдога Беча ударише,  
„И страшни му бедем саломише.  
„Да му други краљи не скочише,  
„Те Пољаци у помоћу доше,  
„И на нашег цара ударише,  
„И нашу је војску предобио,  
„И Пољаци Беча обранише.  
„Баш да не би храброга Пољака,  
„Басмо трећу круну погазати.* (СНП IX: бр. 32).

Иако историја турских пораза престаје подно Беча, наратор овај пораз оправдава доласком савезничке помоћи опсађеном граду, док неосвојивост Црне Горе, коју „не предоби“ ни Бонапарта, приказује као „рану љугу“ (Исто). Историјске реминисценције се продубљују и богате детаљима сукобима из 1853 (Исто), чиме се подражавана стварност без остатка поистовећује са стварношћу наратива наглашавајући уједно његов карактер веродостојног сведочанства.<sup>103</sup>

Уколико се у песмама одређује рок, време се обично самерава календарским временом празника: линеарно пружање времена ограничено је трајањем циклуса вегетације – од Митровдана до Ђурђевдана (СНП III: бр. 53) – посебно у песмама о хајдучима, од Ђурђевдана до Петровдана (СНП III: бр. 44) и сл, или је реч о року постављеном на основу општепознатих датума – празника (*до Илије и до Пантелије* – СНП VIII: бр. 60).

Међутим, време не мора бити експлицирано на равни површинске (транспарентне) семантике – њега може конституисати сам сиже, односно след приказаних догађаја, који имају своју узрочно-последичну сукцесивност, своју целовитост (јединство), те свој логичан почетак, средину и крај.<sup>104</sup> Сам ток сижеа,

<sup>103</sup> У песмама хроничарског модела опажа се тенденција тачног датирања догађаја (в. Богишић: бр. 58; СНП VIII: бр. 49, 60, 61, 73; СНП IX: бр. 14, 21, 22, 23; СНП IV: бр. 13), о чему је већ било писано – уп. погл. III 1.2. и погл. III 4.4.1.

<sup>104</sup> У том смислу, знаменито је Аристотелово одређење целовитости радње: „А цело је оно што има свој почетак, средину и свршетак. Почетак је оно што се само не појављује нуžno после нечега другог, него се, напротив, после тога нешто друго појавило или се појављује; свршетак се зове оно што је томе супротно, наиме што се само појављује после нечега другог било нужно било редовно, док после тога ништа

односно трајање певавања прилагођава се току догађаја. Певач понекад настоји (различитим убрзавањима или успоравањима) интервала импровизације/рецепције песме да повеже илузију „објективног“ протицања времена са осећајем временског тока опеваног догађаја. Песма почиње *ex nihilo*, тече, освајајући време и коначно престаје, тамо где се и сиже завршава, или отварајући временску перспективу ка неким будућим догађајима.

---

drugo ne dolazi; najzad sredina je ono što se i samo pojavljuje posle nečega drugoga i posle toga opet nešto drugo.“ (Aristotel 1990: 57).

## V. Закључак

Разматрање концепта времена у усменој епској песми, неминовно, има интердисциплинарни карактер, будући да време песме, с једне стране, показује извесне сличности с митским поимањем времена – оба припадају тзв. другостепеним моделативним системима, који граде себи својствене, но унеколико сличне, системе денотата. С друге стране, сама структура језика, у којој је примарно просторно моделовање непросторних односа посредством бинарних опозиција, по принципу просторних односа, моделовала је и систем временских релација, али и свеколики „текст“ културе. Логиком овог прекодирања, транспоноване су, на раван временских координата, и неке нетемпоралне релације (нпр. време *пре* нашег, време предака, постаје етички квалификовано – као епско време, односно време хероја и узора, а *наше* време приказано је као време опадања ратничке етике и јунаштва – као фон ретким проблесцима предачког духа у хероизму потомака). Отуда је ово истраживање, као доминантно, семиотички усмерено. Тамо где се оно сусретало с научним, лингвистичким, књижевнонаучним, антрополошким, и другим сазнањима, „отварало“ се, неминовно, ка различитим методолошким полазиштима, односно ка методолошком плурализму.

Истраживање је спроведено на узорку од око 1000 песама, који чине песме бележене пре Вуковог сакупљачког рада, као и песме које је Вук забележио (II–IV), односно песме које су остале у његовој рукописној заоставштини (СНП VI–СНП IX; СНПр II–СНПр IV). Временски опсег од скоро четири века пружа могућност увида у различиту номенклатуру ликова, бројност мотива и сижејних модела, као и специфичне и, дијахроно посматрано, разноврсне поступке епске стилизације, значајне у погледу конституисања различитих концепата времена. Заступљеност естетски мање успешних варијаната показује, како се, механичком применом старих обликотворних поступака, димензија времена ресемантизује, постајући, с једне стране, типска или празна ознака, а, с друге стране, посебно у *пјесмама новијих времена*, покушај датирања и вид усмене историје.

Ово истраживања руководило се тиме да покаже како се наративно време (време) саображава реалном времену, али, такође, када од тога одступа, односно када инклинира

ка митском (цикличком, поновљивом) времену и у којим околностима „убрзава“, односно „успорава“. Не мање значајно, било је и размотрити како се оно конституише из перспективе биографског времена лика, повезаног с различитим узрасним идентитетима и одређеног различитим чиниоцима изванпоетске природе, а пре свега социокултурним реалијама друштва у коме варијанта егзистира. Нулта тачка од које креће мерење биолошког и социјалног време је тренутак рођења јунака, по правилу, несвакидашњи, и обично повезан са необичним пореклом јунака. Детињство јунака обично је од споредног значаја - оно траје сразмерно кратко и уводи се само уколико је значајно по сиже. Излазак из лиминалног статуса детета јунак постиже првим подвигом, односно јуначком женидбом – радњама којима јунак адолесцент задобија нови статус – младог ратника. Таква промена статуса уско је повезана с обредима иницијације и могло би се рећи да представа њихово поетско оваплоћење. Ритуална матрица повезана са женидбом јунака рефлектовала се и на епску песму, те су искушења предбрачне провере младожење (која се, обично, састоје од тешких задатака) послужили као окосница појединих сижејних модела.

Када једном освоји пуноправни статус осведоченог ратника, главни јунак остатак живота стално га потврђује, брани и доказује. Зрело доба је, стога, уобичајени узрасни идентитет јунака. Биолошка старост, притом, није дистинктивна – јунак остаје јунак док може да одговара на изазове и чува неповредивост свог јуначког статуса. Посредно – стасавање јунакових синова у младе ратнике може „заокружити“ јунакову епску биографију. Губљењем јуначких атрибута (коња и оружја) или њиховим својевољним предавањем млађем нараштају (обично, сину), јунак напушта свој статус и улази у делокруг мудраца или саветника, који најчешће припада старим лицима, што *не могу мејдан дијелити*. На тај начин (по речима Б. Сувајџића), „обезоружан и епски незаштићен“, јунак се враћа „у стање истоветно ономе пре његове епске иницијације“ (Сувајџић 2005: 173). Евентуално појављивање старца у делокругу главног јунака, стога, представља својеврсни искорак и одступање од уобичајеног (очекиваног) узрасног идентитета јунака, а уједно и од традиционалне усменопоетске нормe – и поред бројних ликова епских старина. Притом, напуштање ратничког статуса постиже се на два начина: променом делокруга – старошћу, која јунака „уводи“ у делокруг саветника (мудраца), или одласком у смрт.

Необичном јунаку који носи архаичне црте (Марко Краљевић, Секула, Змај Огњени Вук и др.) „одговара“ несвакидашња смрт. Индивидуално јунаштво своју праву вредност добија пред лицем смрти, док епска бесмртност и слављење у колективу, кроз песме, постају виши вид победе над смрћу. Притом, семантика смрти развила се у два основна значењска круга – *темпоралном*, где је смрт сагледана као гранична тачка, тренутак напуштања *овог* света и преласка на *онај* свет, и *локационом*, заснованом на представама о царству мртвих. Ова два значења, временом, показала су тенденцију обједињавања у хронотоп смрти, ипак, не срастајући у целисти и до краја.<sup>1</sup>

Епски јунаци, садејством с другим ликовима, као актери одређених догађаја, конституишу временску арматуру сижеа песме и темпорализују дати сиже. Они се, најпре, смештају у одређену епску епоху, привлачном моћи свога имена врше дисторзију биографског времена споредних ликова, привлачећи и ликове с мање или више удаљеним историјским прототиповима ка свом епском таблоу, односно уводе их у јединствен каталог учесника, ранжираних по значају (епској популарности), према начелима анахронизма (и анатопизма). Покретљивост различитих биографских времена ликова у оквиру заједничке прошлости којој сви припадају, учинило је да заједно делају ликови међусобно удаљени неколико векова. То је могло је бити условљено одређеним историјским реалијама (тј. преклапањем одређених чињеница из биографије прототипа са неким популарним епским мотивима), али и акумулираним „знањем“ о јунаку у традицији.

Улазак у сижејно време песме, које главни лик постварује својом активношћу, одвија се на рубним позицијама текста – на почетку и(ли) крају, односно у иницијалним/финалним формулама. Ове формуле, по принципу бинарних опозиција, обично разграничавају извођачко време од наративног времена – које припада ликовима. Оне, с једне стране, граде оквир текста и постављају границе сижејног времена, а, с друге стране, композиционо „затварају“ сиже. Када певач почиње песму *in medias res*, а завршетак се подудару с крајем догађаја, реч је, такође, о *затвореном времену*. Са смањивањем временске дистанце између догађаја и времена певавања, опевано време постаје „отворено“ и и присаједињује се ширем временском плану дате историјске епохе.

---

<sup>1</sup> Период путовања душе после смрти углавном изостаје, а прати се махом у религиозно-моралистичким легендама у стиху о великом грешнику, односно легендарним баладама о силаску у пакао.



Оквир текста, дакле, повезује време сижеа – како с претфабулом, тако и с нетекстовним чињеницама – временом извођења, друштвеном групом која учествује у извођењу и њеном представом о времену, као и с вантекстовним контекстом у целисти. Померањем у времену од догађаја ка тренутку извођења у песмама хроничарског модела (формулама попут: *Ево има три године дана / Откако је...* (СНП IV: бр. 32) јача сигурност певача у погледу опеване грађе, чиме је олакшан прелазак из сижејног у вансижејно време.

То потврђује закључке С. Самарције да, с временским приближавањем опеваног догађаја и тренутка извођења расте удео историчности, а с увећањем временске дистанце, смањује се поузданост чињеница, док снажи заступљеност мотивске грађе (Самарција 2008: 26–29). Притом, и само име јунака делује као један од елемената који стварају утисак историјске заснованости, односно „историзују“ сиже. Супротна тенденција – „митологизовања“ одређеног сижеа огледа се, пре свега, у архаичности не само лика, већ и присуству *митских предмета, митског простора, митских радњи, митских мотива, митских сижеа*, односно *формула митског времена*, који представљају основне *митогене чиниоце* песме. На тај начин митологизација, односно историзација чине комплексни двосмерни процес у коме време се време епске песме може чувати извесну подударност с историјским временом и догађајима, али и не мора, као што може, зависно од интенција певача или митогених потенцијала сижеа, извесним историјским догађајима и личностима придружити одређени митски ореол.

Када се у песми ближе одређује време збивања, оно неретко има сакрални карактер и обично се везује за црквене празнике (крсне славе), чије поштовање јунаку обезбеђује патронат свеца заштитника, а непоштовање призива одређену казну. Они су распоређени у оквиру годишњег циклуса у два периода – летњи и зимски. Почетак летње половине године и симболички почетак вегетативног циклуса природе обележава *Ђурђевдан* – један од најпопуларнијих празника у нашем епском песништву. Како се за овај празник везују неки врло архаична веровања и на њима засноване радње, Ђурђевдан се појављује у оним сижеима који реактуелизују мимезу пролећног жртвовања зарад обезбеђивања плодности земље и стоке. Поред тога, означава и почетак периода активности хајдука који се враћају у обновљену и озеленелу природу, настављајући зимом прекинуто четовање (*Ђурђев данак ајдучки састанак*), односно постаје синониман погодном тренутку уопште.

Временски и симболичким спектром значења (као празници обнове/ васкрсења природе) су му блиски Ускрс, Спасовдан (чувајући, притом, и своје семантичке специфичности).

Врхунац снаге природе и животодавне моћи сунца обележавају Видовдан, Ивањдан и Петровдан. Видовдан је, стицајем историјских околности, у епици повезан с косовском тематиком. С обзиром на то да је, гласовним сазвучјем, празновање Светог Вита код Словена здружено с поштовањем бога Вида/ Свентовида, божанства рата, помен Видовдана као дана најзнаменитије битке наше прошлости, изашао је из тока историјског времена и апсорбовао ратничку семантику, а можда и оживео неке замрле форме култа хероја. Ивањдан и Петровдан, везани за дан летњег солстиција, носе симболику ватре (жеге, врућине и топлоте), али и животодавне енергије.

Ђурђевдану је симетричан Митровдан, који такође носи семантику лиминалног празника – границе ка зимској половини године (као, уосталом, и Свети Лука). То је датум разилажења хајдучке чете и време у песми које најављује семантику зиме, пада животне и обнављајуће снаге природе, и који обележава почетак периода када јача симболика смрти (убиство хајдука на зимовнику, смрзавање чете, слеђена невеста). Календар епских светковина, послужио је, напре, као мотивациони поступак, сходно коме се недаћа интерпретира као казна за непоштовање светости празника. Потом, посредством празника датирани су понекад и догађаји на које се песма односи. Коначно, у песми је, неретко, долазили и до преплитања историје и традиције везане за празнике. Најтипичнији пример представља Видовдан – празник сећања на ратнике, пале на Косову, који је кругом традиционалних представа, везаних за култ мртвих, преосмислио историјску матрицу.

Дани у недељи одређују се по редоследу њиховог смењивања и сагледавају се слично празничном и профаном времену. Недеља је празнични дан, а остали дани у седмици, у њиховом линеарном следу, разврставају се на *повољне* (понедељак, среда, четвртак) и *неповољне* (уторак, петак, субота), односно *варовне* и *радне*, у строго одређеном ритуалном кодирању. Симболику почетка, повољног тренутка, носе почетак дана (јутро), седмице (понедељак), асцендентне мене месеца... Супротно томе, семантику изразито лошег дана понела је субота. Животне реалије додатно су ове дане обојиле препознатљивим и аутентичним бојама (недељом се збивају догађаји од колективног значаја: одлазак у цркву, већања, погубљења и сл). На тај начин, поетски календар у епици, заснован на начелу цикличности (периодичног понављања) одразио је елементе

животне свакодневице и транспоновао их у поетски свет, као што се ритуална пракса у изванпоетској реалности везала за аграрни календар (ритуали поводом Божића, сетве, жетве, дневне активности које отпочињу с трећим петловима и сл). У садејству с начелима епске стилизације, поимање времена у хроничарским песмама има првенствено линеарни карактер, док мотивске песме у већој мери од њих испољавају тенденцију ка цикличкој концептуализацији времена (заснованој, пре свега, на дневном и годишњем циклусу) у оквирима наративног времена.

Протекли дани, недеље, године и векови, у свести колектива, акумулирани су у јединствен временски план – прошлост, у којој централно место заузима Косовски бој. Она се, према садашњости којој припадају певач и слушаоци, доживљава као (реална) прошлост (епска или [псеудо]историјска), јуначко доба предака. Подједнако тако, и недавна прошлост може постати део славне историје. Друштвена функција певача и песме и јесу заправо – спасавање догађаја вредних памћења од заборављања и њихово фабуларно заокруживање у јединствени наратив. Притом, начини позиционирања у дубљу или недавну прошлост варирају – певач може по потреби – да убрзава или успорава одвијање фабуле, да се, ретроспективно, враћа на (старију) прошлост, или да наговештава или објављује исход догађаја који се тек реализовати у будућности (у односу на дати догађај, али не и на извођачко време) – проспективно приповедање. Дакле, време у епској песми обухвата дијапазон различитих темпоралних односа – осим значења прошлости (као тзв. *колективне историје, усмене хронике* и сл), у песми се реферише и о (релативној) садашњости и будућности. Притом, по прећутној конвенцији колектива, и поред повремених довођења у сумњу истинитости наратива, дата фикција перципира се, углавном, као историјско време (усмена историја), које има вредносни карактер у односу на потоње епохе и служи као херојски и етички образац. То, између осталог, потврђује и чињеница да у *пјесмама новијих времена* речи песама о славној прошлости, националној величини и храбрим јунацима, као и идеолошки обојена поређења подижу бодрост духа, буде самопрегор и подстичу на јуначки чин раван хероизму јунака из давно минулих времена.

Како би се песми прибавио ореол „истините историје“, користи се више лексичких сигнала, од којих карактер најубедљивијег аргумента носи датирање песме. Поред њега, користе се још и темпоралне формуле датирања (најчешће, посредством владара и

догађаја), реторичка средства убеђивања и сл. Но, без обзира на веће или мање инсистирање на истинитости приповеданог, поетски наратив се уобличава као прича која тече – равномерно или не, враћајући се на прошлост или прескачући у будућност, заустављајући се, проширујући епизодама и дигресијама, или великом брзином хитајући ка свом крају. У том контексту, учевају се и поступци ретроспективног или проспективног приповедања, аутодиегетска нарација – обично дата као претфабула (у односу на опевани догађај), задржана експозиција и сл, који носе различиту функцију у оквиру сужеа.

Истовремено, на формалном плану, ови поступци постају један од начина „затварања“, односно формалног „заокруживања“ текста – датом ретроспекцијом (нпр. у оквирном дијалогу и сл), темпоралном иницијалном и финалном формулом, изражајним облицима формулативности, односно прстенастом композицијом. Слично функционишу и поступци његовог „отварања“ – обично проспективном нарацијом – ка даљим временским епохама у којима се конфликт продубљује, последице збивања и даље осећају и сл. Притом, ово формално заокруживање често прати и семантичко – извештај гаврана гласоноше, по правилу, завршава смрћу онога о коме он говори. У крајњој линији, поетика епске песме настоји да „затвори“ наратив узимајући за предмет своје обраде у прошлости одигран, завршен догађај. Оквирне иницијалне и финалне (темпоралне) формуле, стога, интензивирају свест о тој затворености код слушалаца/ читалаца, служе као формална међа текста (и вантекстовног контекста), разграничавајући приповедно (извођачко) време од приповеданог (сижејног) времена. Исту функцију може понети и неки мотив – смисаоно исходиште песме (нпр. смрт јунака).

Следствено томе, релативно мало (формално довршених и целовитих) песама има отворени крај. Реч је или о осамостаљеним фрагментима косовске легенде, или пак о наративним сегментима који се јављају устаљеним следом (нпр. склопови мотива попут: савет – његово извршење, сан – његово казивање – тумачење сна), чија реализација изостаје, али се, сходно логици песме, не доводи у питање. Специфичну функцију „отварања“ сижејног времена ка извођачком времену понела је финална формула (уп: *како таде тако и данаске*), као потврда веродостојности опеваног догађаја. Уопште, свако посезање ка знању традиције, које је познато певачу и слушаоцима, а налази се изван

оквира приповедања о датом догађају или биографске осе лика, отвара време сижеа ка својеврсном „футуристичком завршетку“ (Сувајџић).

То, даље, омогућава проходност ка времену певача и слушалаца, односно тренутку певавања конкретне варијанте, најчешће помоћу темпоралних финалних формула – *тада било, сад се спомињало*. Други начин временског измештања из света дела у стварност певача и слушалаца постиже се употребом корелативних формула типа: ЈА/МИ–ОН/ОНИ (*Здраво дође, весела му мајка/ Њему мајка, мене дужина*). Тиме, уједно, певач заузима сопствени став – у виду спољашњег коментара (Самарџија) опеваних збивања, условљеног етичким, религиозним, идеолошким и др. разлозима, или пак повезаног с „микрoкoнтекстoм конкретне извођачке ситуације“ (С. Ђорђевић), чиме се, уједно, (ре)актуелизује његова (временска) перспектива, или се чак преклапа с наративним временом (позиција певача учесника и сведока). На тај начин (увођењем певачевог alter-ega) разбија се рампа према (недавној) прошлости у песмама хроничарског модела, а певач – истодобно и учесник у приказаним дешавањима – осваја унутрашњу перспективу текста.

Став певача према опеваној радњи може бити глорификаторски (*дуго ти се име спомињало,/ докле текло сунца и мјесеца*), при чему у формули вечног помена (С. Ђорђевић) проблемне идеја вечности славе у успомени и песми потомака. Жртвујући кратковекост овоземаљског живота, у борби, за трајно сећање или награду рајског блаженства (в. СНП IX: бр. 28), епски јунаци граде себи нематеријални споменик, сачињен од речи. Понекад, није реч о јуначком, већ о етичком чину – подизања задужбине, по чему ће *да се слави и да се спомиње,/ докле текло и св'јета и в'јека* (СНП II: бр. 87).

Одлуку о награди на *ономе* свету, аналогно песми (и њеном христијанизованом схватању концепта јунаштва) доноси Бог. Притом, Он не само да одређује оноземаљску благодат, већ, упоредо са срећом, делује као еманација судбине и одређује исход кључних догађаја, као и дужину живота, ток и коначну судбину јунака. Поред веровања у детерминисаност дужине човековог живота (колико му је *писано/суђено*), изван број песама показује да се и други догађаји схватају као предодређени – неретко – од стране самог Бога (који, у хришћанској поставци, ипак оставља људима могућност избора, као и одговорност за сопствене поступке), што указује на резултате наслојавања различитих религијских система. Одроз веровања у судбину запажа се у покушајима да се она сазна

унапред – посредством извесних знакова (*знамења*), пророчанства, уз помоћ пророчких књига и снова. Реч судбине је неопозива, а може се тек у извесној мери модификовати дејством благослова, односно клетве. Она се остварује у пресудном тренутку. Јунаку прискаче у помоћ Бог (односно персонификована *добра срећа*) и опредељује исход догађаја њему у прилог. Како се исход сваког човековог подузећа приписује Богу, односно срећи, традиционални човек верује да зато не треба планирати унапред, нити ишта узимати засигурно, будући да исход не зависи од појединца, него од Бога (односно среће). У том контексту, хришћански Бог, у традиционалној култури Срба поистовећен с националним божанством, постао је даровалац добре среће и господар судбине, у својеврсној полифонији различитих ставова унутар фаталистичког комплекса веровања.

За разлику од тога, есхатолошки концепт подразумева комплекс веровања везан за коначну судбину цивилизације, односно крај света, као саставни део (период) у стварању и разарању света. Основ тог веровања чини уверење да ни само стварање није могуће пре него што се у потпуности не раскине с претходним стањем, односно стари свет не сруши до темеља. Најчешће, у религиозно-моралистичким легендама у стиху, овај концепт повезан је с митологемом о кажњавању грешног човечанства због суноврата моралног система вредности (*пошљедње вријеме*). Друга врста реактуелизације митологеме о крају света добила је историјску интерпретацију и повезана је с догађајима који се налазе на размеђи епоха, њиховим својеврсним епилогом – крајем (Косовски бој и долазак Турака) и нановним успостављањем српске државности (Први српски устанак, изгон Турака). Притом, и једна и друга група песама заснивају се на представи о цикличком, поновљивом и повратном времену (митском). У назнакама, упоредо с овим концептом, појављује се и линеарни концепт времена, где крајњу тачку истрошеног и коначног овоземаљског времена представља крај света и *Страшни суд*.

Сходно томе, време песме се не може без остатка поистоветити сводити на низ изолованих догађаја, припадајућих у „епској прошлости“ и у њој „затворених“. Штавише – време епске песме гради сложену мрежа односа, вишеструких преплитања и плодотворних прожимања различитих димензија песме и изванпоетске реалности. Пошто се целокупно човеково искуство одликује наративношћу и посредује као прича, логично је да оно тече, сходно томе – нехомогено, „збијајући се“ или „разређујући“, убрзавајући или расплињавајући се на детаљима (стил детаљизације). Притом, нарација се може развијати

у континуитету – од свог почетка ка крају, сукцесивно, или пак може тећи неравномерно и на прескок – дифузно и дисконтинуирано. И један и други модел симулације временског тока условиће извесна померања у наративној структури и току радње, као и промену локалитета. Притом, јединство временско-просторних елемената песме, датих редоследом смењивања, маркира димензије света песме. док напуштање сукцесивности, односно насумични след догађаја (остварен гранањем фабуле, удвостручавањем истовремених наративних секвенци и сл.) дестабилизује координате епског света, и у крајњој линији, доприноси дезинтеграцији фабуле.

Понекад, појављују се и периоди наративно неинформативних деоница (најчешће с везивном функцијом). Поступком „празног“ времена (боловање, тамновање, чекање, конаци, трајање просидбе и др), које се само констатује (уколико није развијено и не мотивише потоња дешавања), сажимају се неинформативни временски одсечци, који би, у „објективном“ временском следу, изискивали ширу елаборацију. Уз то, овај поступак има и функцију повезивања језгара наративности – најчешће линијом кретања главног лика. Слично „празном времену“ функционише и хепаенд, који „замрзава време“ у тренутку јунаковог тријумфа, искључујући могућност „продужетка“ приповедања, односно нових обрта судбине. За разлику од тога, сцена несреће – у финалу баладичних судбина моделује трагичну слику света, у којој трагичност постаје трајно људско стање.

Како је за епску песму значајнији лични (субјективни) карактер времена – време у наративу се саображава доживљају слушалаца, те оно може да „пролети“ или да се „развлачи“ и „отеже“, да се врти у круг или да великом брзином стреми крају приповедања (Лихачов) приликом певавања. Прошлост, схваћена као сума протеклих догађаја, поништава самосталност појединих догађаја, настојећи да их сведе све у исту раван, без усаодношавања или инсистирања на прецизности временске перспективе. Сходно томе, опевани догађаји добијају извесну аутономију у односу на ток „реалног“ времена и протичу сходно наративу (а не историји). Отуда је и приказивање минулих догађаја независно од „објективног“ протичања времена, а хетерогене наративне секвенце, сходно томе, могу, у складу с поетиком певавања, ступати у различите односе унутар просторно-временских оквира песме.

## ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА:

### *Збирке и извори*

Baraković 1964 – Zoranić, Petar. *Planine*, Baraković, Juraj. *Vila Slovinka*. Prir. Franjo Švelec, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 8, Zagreb: Matica Hrvatska – Zora, 1964.

БВ 1913 – „Деспотовићи.“ *Босанска вила*. лист за забаву, поуку и књижевност XXVIII. 1–3 (1913).

Богишић – Богишић, Валтазар. *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*. Сакупио и на свијет издао В. Богишић. Књига 1. с расправом о „бугарштицама“ и с рјечником. друго, преснимљено издање, Горњи Милановац: ЛИО, 2003.

ЕР – *Ерлангенски рукопис*. зборник старих српскохрватских народних песама. Прир. Радослав Меденица и Добрило Аранитовић. Никшић: НИП Универзитетска ријеч, 1987.

ЖОНС 1957 – Стеф. Караџић, Вук. *Живот и обичаји народа Српскога*, описао и за штампу приуговорио Вук Стеф. Караџић, Београд: Српска књижевна задруга, 1957.

Јовановић 2005 – Јовановић, Томислав. *Апокрифи старозаветни: према српским преписима*. Стара српска књижевност у 24 књигъ. Књ. 23. Том 1. Прир. и на савремени језик пренео Томислав Јовановић. Београд: Просвета: Српска књижевна задруга, 2005

Милутиновић 1990 – Милутиновић Сарајлија, Сима. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, приредио Добрило Аранитовић, Никшић: НИП Универзитетска ријеч, 1990.

Његош 2006 – Његош, Петар II Петровић. *Огледало српско*. Подгорица: Октоих – Јумедиа монт, 2006.

Пантић 2002 – Пантић, Мирослав. *Народне песме у записима XV–XVIII века*. антологија. Избор и предговор др Мирослав Пантић. 2. изд. Београд: Просвета, 2002.



Петровић 2001 – *Косовска битка у усменој поезији*. Прир. Соња Петровић. Београд: Гутенбергова галаксија, 2001.

ПоБК 1989 – *Прича о боју косовском, прибељежена прве поле XVIII вијека*. Приопћио Стојан Новаковић, поговор написао др Мирослав Савићевић. Београд: Просвета, 1989.

Рјечник 1966 – Стеф. Караџић, Вук. *Српски рјечник*. иступачен њемачкијем и латинскијем ријечима (1818). Скупио га и на свијет издао - - -. у Бечу 1852. Прир. Павле Ивић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 2. Београд: Просвета, 1966.

Самарџија 2005 – *Антологија народних епских песама*. Приредила и предговор написала Снежана Самарџија. Београд: Политика: Народна књига, 2005.

СНП I – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао - - -. Књига прва у којој су различне женске пјесме, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1841. Прир. Владан Недић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 4. Београд: Просвета, 1988.

СНП II – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*. Скупио их и на свијет издао - - -. Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Прир. Радмила Пешић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 5. Београд: Просвета, 1988.

СНП III – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао - - -. Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена, у Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1846. Прир. Радован Самарџић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 6. Београд: Просвета, 1988.

СНП IV – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао - - -. књига IV, у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу. Прир. Љубомир Зуковић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ. 7. Београд: Просвета, 1988.

СНП VI – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*, скупио и на свијет издао - - -. Књига шеста у којој су јуначке пјесме најстарије и средњијех времена. Прир. Љуб. Стојановић. Биоград: Државно издање, 1899.

СНП VII – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*, скупио и на свијет издао - - -. Књига седма у којој су пјесме јуначке средњијех времена, Прир. Љуб. Стојановић. Биоград: Државно издање, 1900.

СНП VIII – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*, скупио и на свијет издао - - -. Књига осма у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу и о војевању Црногораца. Прир. Љуб. Стојановић. Биоград: Државно издање, 1900.

СНП IX – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*, скупио и на свијет издао - - -. Књига девета у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању Црногораца и Херцеговаца. Прир. Љуб. Стојановић, Биоград: Државно издање, 1902.

СНПр II – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*, из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, Књига друга – пјесме јуначке најстарије. Прир. Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.

СНПр III – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*, из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, Књига трећа – пјесме јуначке средњијех времена. Прир. Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.

СНПр IV – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне пјесме*, из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића, Књига четврта – пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу. Прир. Живомир Младеновић и Владан Недић. Београд: Српска академија наука и уметности, 1974.

СНПрип 1988 – Стефановић Караџић, Вук. *Српске народне приповијетке* (1853). Прир. Мирослав Пантић. Сабрана дела Вука Караџића. Књ 3. Београд: Просвета, 1988.

Хекторовић 1934 – Хекторовић, Петар, властелин хварски. *Рибање и рибарско приговарање*. Београд: Издавачко предузеће Геца Кон А. Д, 1934.

## Литература

Ајдачић 2000 – Ајдачић, Дејан. „Земљораднички и хришћански календар балканских Словена.“ *Кодови словенских култура*, бр. 5, Београд: Слио, 2000: 127–130.

Ajdačić 2007 – Ajdačić, Dejan. *Demoniski hronotopi u usmenoj književnosti*. 2007. 15. 2. 2012. <<http://www.rastko.rs/rastko/delo/10038>>

Анастасова 1993 – Анастасова, Екатерина. „Баладата 'Вградена невеста' и вѣрзката ѝ с коледа в българския народен календар.“ *Thracia 10, Serdicae: Academia litterarium Bulgarica* (1993): 169–188.

Aristotel 1990 – Aristotel. *O pesničkoj umetnosti*. S originala preveo i objašnjenja u registru imena dodao dr Miloš N. Đurić. Beograd: Zavod za udžbenike i nastavna sredstva, 1990.

Arsikin 2004 – Arsin, Katarina. „Verovanja, običaji i društvene norme u preislamskoj Persiji – pojava zoroastrizma.“ *NUR*, časopis za kulturu i islamske teme. Ur. Gholam Vafei. Vol. 12. br. 42. Beograd: Kulturni centar Islamske Republike Irana (2004). 22. 7. 2012. <<http://www.scribd.com/doc/91153967/%C4%8Casopis-NUR-br-42>>

Бандић 1991 – Бандић, Душан. *Народна религија Срба у 100 појмова*. Београд: Полит, 1991.

Baskom 1987 – Baskom, Viljem. „Oblici folklora: prozne naracije.“ Prevela s engleskog Zoja Karanović. *Polja*, časopis za kulturu, umetnost i društvena pitanja XXXIII. broj 340, Prir. Zoja Karanović, Novi Sad (1987): 224–228.

Bahtin 1989 – Bahtin, Mihail. *O romanu*. Preveo s ruskog Aleksandar Badnjarević. Beograd: Nolit, 1989.

Белякова 2006 – Белякова, Светлана М. „Время в славянских идиомах.“ *Зборник Матице српске за славистику* 70 (2006): 297–304.

Бенвенист 2002 – Бенвенист, Емил. *Речник индоевропских установа: привреда, сродство, друштво, власт, право, религија*. Предео с француског и поговор и допунске напомене написао Александар Лома. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2002.

BIA 2012 – *Од Првог српског устанка 1804. године до образовања Одељења за поверљиве полицијске послове 1899. године*. 18. 8. 2012.

< <http://www.bia.gov.rs/rsc/istorijat/vremeplov-002.html> >

Biderman 2004 – Biderman, Hans. *Rečnik simbola*. превели s nemačkog Mihailo Živanović, Nana Ćorić i Meral Tarar-Tutuš, Beograd: Plato, 2004.

Бошковић 2006 – Бошковић, Драгана. „Симболика биљака у варијантном кругу песама са мотивом смрћу растављених/састављених љубавника.“ *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика*, бр. 2. Ур. Зоја Карановић и Селимир Радуловић. Нови Сад: Филозофски факултет: Орфеус, 2006.

Vošković-Stulli 1983 – Vošković-Stulli, Маја. *Usmena književnost nekad i danas*. Beograd: Prosveta, 1983.

Bratić 1993 – Bratić, Dobrila. *Gluvo doba: predstave o noći u narodnoj religiji Srba. XX vek*. Beograd: Plato, 1993.

Браун 2004 – Браун, Максимилијан. *Српскохрватска јуначка песма*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 2004.

Bužinjska–Markovski 2009 – Bužinjska, Ana i Mihal Pavel Markovski. *Književne teorije XX veka*. Prev. s poljskog Ivana Đokić Saunderson. Beograd: Službeni glasnik, 2009.

Бура 2001 – Бура, Никола. „Историја мерења времена.“ *Даница*, српски народни илустровани календар за годину 2002. девета година. Ур. Миодраг Матицки и Нада Милошевић-Ђорђевић. Београд: Вукова задужбина (2001): 207–228.

Валенцова 2000 – Валенцова, Марина. „Ритуална пахота у Славян.“ *Кодови словенских култура* 5, Београд: Слио, (2000): 29–38.

Ван Генеп 2005 – Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза*, систематско изучавање ритуала. Прев. с француског Јелена Лома. Београд: Српска књижевна задруга, 2005.

Велецкаја 1996 – Велецкаја, Наталија Николајевна. *Многобножачка симболика словенских архајских ритуала*, Просвета Ниш, Ниш, 1996.

Гароња-Радованац 2008 – Гароња-Радованац, Славица. *Српско усмено поетско наслеђе Војне Крајине*: у записима 18, 19. и 20. века, Београд: Чигоја штампа, 2008.

Геземан 2002 – Геземан, Герхард. *Студије о јужнословенској народној епизи*. Прев. с немачког Томислав Бекић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 2002.

Гревс 1990 – Гревс, Роберт. *Грчки митови*, Београд: Нолит, 1990.

Гура 2005 – Гура, Александар. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Прев. с руског Људмила Јоксимовић, Снежана Ранковић, Вера Лазаревић, Светлана Богојевић, Весна Маричић, Мирјана Грбић, Београд: Бримо: Логос: Глобосино: „Александрија“, 2005.

Делић 2006 – Делић, Лидија. *Живот епске песме, Женидба краља Вукашина у кругу варијаната*. Београд: Завод за уџбенике, 2006.

Делић 2008 – Делић, Лидија. „Песме с темом исповести великог грешника.“ *Српско усмено стваралаштво*. Ур. Ненад Љубинковић и Снежана Самарџија. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2008. 301–321.

Делић 2010 – Делић, Лидија. „'Секула се у змију претворио': симболички слојеви и епска дијахронија“, *Фолклор – Поетика – Књижевна периодика*, зборник радова посвећен Миодрагу Матицком. Ур. др Станиша Тутњевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 317–332.

Делић 2011 – Делић, Лидија. „'Болани Дојчин': путеви генезе и модификација певања о сукобу 'боланог' јунака с Арапином“, *Жива реч*: зборник у част проф. др Наде Милошевић Ђорђевић. Ур. Мирјана Детелић и Снежана Самарџија Београд: Балканолошки институт САНУ: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2011. 105–125.

Деретић 1997 – Деретић, Јован. „*Горски вијенац*“ *Петра Петровића Његоша*. 2. изд. Портрет књижевног дела. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Деретић 2000 – Деретић, Јован. *Српска народна епика*. Београд: Филип Вишњић, 2000.

Деретић 2007 – Деретић, Јован. *Огледи о српској књижевности*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2007.

Детелић 1992 – Детелић, Мирјана. *Митски простор и епика*. Београд: Српска академија наука и уметности: Ауторска издавачка задруга "Досије", 1992.

Детелић 1996 – Детелић, Мирјана. *Урок и невеста – поетика епске формуле*. Београд: Српска академија наука и уметности: Балканолошки институт; Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу: Центар за научна истраживања, 1996.

Detelić–Ilić 2006 – Detelić, Mirjana i Marija Ilić. *Beli grad: poreklo epske formule i slovenskog toponima*. Београд: Srpska akademija nauka i umetnosti: Balkanološki institut SANU, 2006.

Диздаревић Крњевић 1997 – Диздаревић Крњевић, Хатица. *Утва златокрила: деотворност традиције*. Београд: Филип Вишњић, 1997.

Ђокић 1998 – Ђокић, Даница. „Посмртна свадба на територији Јужних Словена“ *Кодови словенских култура* 3, Београд: Слио (1998): 136–153.

Ђорђевић 2010а – Ђорђевић, Смиљана. „Фигура певача/гуслара: кодирање текста социјалне улоге“. *Ликови усмене књижевности*. Ур. Снежана Самарџија. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 147–204.

Ђорђевић 2010б – Ђорђевић, Смиљана. „Од биографије до фолклора – породично предање.“ *Фолклор – Поетика – Књижевна периодика*, зборник радова посвећен Миодрагу Матицком. Ур. др Станиша Тутњевић. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 369–391.

Ђорђевић 2011 – Ђорђевић, Смиљана. „Савремено епско певање: проблеми, могућности и перспективе проучавања“. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*. 59. 2 (2011): 425–433.

Ђорђевић 1 1984 – Ђорђевић, Тихомир. *Наш народни живот*. том 1. Београд: Просвета, 1984.

Ђорђевић 3 1984 – Ђорђевић, Тихомир. *Наш народни живот*. том 3. Београд: Просвета, 1984.

Ђорђевић 4 1984 – Ђорђевић, Тихомир. *Наш народни живот*. том 4. Београд: Просвета, 1984.

Егорова б. г. – Егорова, А. В. и Путятин И. Е. *Образ времени в языковой концептуальной метафоре и в изобразительном искусстве*. [1–21]. 23. 7. 2011. <[www.chronos.msu.ru/RREPORTS/egorova\\_obraz.pdf](http://www.chronos.msu.ru/RREPORTS/egorova_obraz.pdf)>

Eliade 1970 – Eliade, Mircea. *Mit i zbilja*. Prev. s francuskog Mirna Cvitan i Ljerka Mifka. Zagreb: Matica hrvatska, 1970.

Elijade 1985 – Elijade, Mirča. *Šamanizam i arhajske tehnike ekstaze*. Prev. s francuskog Zoran Stojanović. Novi Sad: Matica srpska, 1985.

Елијаде 1986 – Елијаде, Мирча. *Свето и профано*. Прев. с француског Зоран Стојановић, предговор Сретен Марић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1986.

Elijade 1996 – Elijade, Mirča. *Mefistofeles i Androgin*, Prev. s francuskog Slavica Miletić. Čačak: Alef Gradac, 1996.

Елијаде 1999 – Елијаде, Мирча. *Слике и симболи: огледи о магијско-религијској симболици*. Превео с француског Душан Јанић. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 1999.

*Енума елиш* 1994 – *Енума елиш*, сумерско-акадски еп о стварању. Прев. француског, уз консултацију изворника, студију и коментаре сачинио Марко Вишић. Нови Сад: ИПЦ Источник, 1994.

Жирмунский 1958 – Жирмунский, Виктор. *Эпическое творчество славянских народов и проблемы сравнительного изучения эпоса*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1958.

Zamarovski 2002 – Zamarovski, Vojtjeh. *Junaci antičkih mitova*, leksikon grčke i rimske mitologije. Prev. Dejan Stojković. Beograd: Alnari, 2002.

Зечевић 2007 – Зечевић, Слободан. *Култ мртвих код Срба*. Прир. Бојан Јовановић и Божидар Зечевић. Београд: Службени гласник, 2007.

Зечевић 2008 – Зечевић, Слободан. *Српска етномитологија*. Прир. Бојан Јовановић и Божидар Зечевић. Београд: Службени гласник, 2008.

Златковић 1997 – Златковић, Иван. „Покушај теоријског одређења каталога јунака у Вишњићевим устаничким песмама“, *Карађорђевој војводи у историји, епу и драми*, Београд: Институт за књижевност и уметност; Велика Плана: Скупштина општине Велика Плана, 1997. 117–126.

Зуковић 1995 – Зуковић, Љубомир. *Историјски краљ Марко и епски Краљевић Марко*. Бања Лука: Нови глас, 1995.

Иванов–Топоров 1965 – Иванов, Вячеслав Всеволодович и Топоров, Владимир Николаевич. *Славянские языковые моделирующие системы*. Москва: Наука, 1965.

Иванов–Топоров 1974 – Иванов, Вячеслав Всеволодович и Топоров, Владимир Николаевич. *Исследования в области славянских древностей, лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*. Москва: Наука, 1974.

Jakobson 1966 – Jakobson, Roman. *Lingvistika i poetika*. Prev. Draginja Pervaz, Tomislav Bekić, Vjera Vuletić, Sreten Marić i Ranko Bugarski. Beograd: Nolit, 1966.

Jakobson & Bogatirjov 1971 – Jakobson, Roman & Pjotr Bogatirjov. „Folklor kao naročit oblik stvaralaštva“ *Usmena književnost: izbor studija i ogleda*, priredila dr Maja Bošković Stulli, Zagreb: Školska knjiga, 1971.

Jason Εποποιία, ркп. – Jason, Heda. *Εποποιία: EPIC, ORAL MARTIAL POETRY, Models and Categories* (рукопис)

Jason 2011 – Jason, Heda. “*Dzidovka djevojka in the world epic*.” *Жива реч*: зборник у част проф. др Наде Милошевић Ђорђевић. Ур. Мирјана Детелић и Снежана Самарџија, Београд: Балканолошки институт САНУ: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2010. 235–255.

Јовановић 1995 – Јовановић, Бојан. *Магија српских обреда*. Нови Сад: Светови, 1995.

Јовановић 2000 – Јовановић, Бојан. *Дух паганског наслеђа у српској традиционалној култури*. Нови Сад: Светови, 2000.

Jovanović 2007 – Jovanović, Bojan. *Sudbina i magija, antropološki ogledi*, Beograd: Prosveta, 2007.

Јокић 2007 – Јокић, Јасмина. „Митска изворишта мотива о игрању/титрању јабуком у усменој лирици.“ *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*. Ур. Зоја Карановић и Радмила Гикић-Петровић, Нови Сад: Филозофски факултет: Дневник, 2007. 33–45.



Калевала 1980 – *Калевала*, предговор Ирма-Рита Јервинген. Прев. с финског др Иван С. Шајковић. Београд: Рад, 1980.

Карановић 1998 – Карановић, Зоја. „Архајски корени и модерна исходишта српске лирско-епске усмене поезије.“ *Антологија српске лирско-епске усмене поезије*, Светови, Нови Сад, 1998. 222–281.

Карановић 2003 – Карановић, Зоја. „Робовање Стојана Јанковића у светлу обреда прелаза (жаровско структурирање песме).“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LI.3 (2003): 529–539.

Карановић 2005 – Карановић, Зоја. „Зашто је Марко Краљевић нахранио орла и сокола, а они му помогли у невољи.“ *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика*, бр. 2 Ур. Зоја Карановић и Селимир Радуловић, Нови Сад: Филозофски факултет: Орфеус, 2005. 21–32.

Клеут 1987 – Клеут, Марија. *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама*. Нови Сад: Матица српска, 1987.

Клеут 1988 – Клеут, Марија. „Старина Новак – начин карактеризације лика у српскохрватским усменим песмама.“ *Старина Новак и његово доба*. Ур. Радован Самарџић. Београд: Балканолошки институт: Српска академија наука и уметности, 1988. 95–107.

Клеут 1990 – Клеут, Марија. „Podela srpskohrvatskih epskih usmenih pesama u cikluse – uzroci i posledice.“ *Narodna umjetnost*. 27 (1990): 99–109.

Клеут 2005 – Клеут, Марија. “'Мали Радојица' у кругу варијаната и тема о шаману.“ *Жанрови српске књижевности: порекло и поетика облика*, бр. 2. Ур. Зоја Карановић и Селимир Радуловић. Нови Сад: Филозофски факултет: Орфеус, 2005. 7–19.

Клеут 2012 – Клеут, Марија. *Из Вукове сенке: огледи о народном песништву*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2012.

Кољевић 1974 – Кољевић, Светозар. *Наши јуначки еп*. Београд: Нолит, 1974.

Кољевић 1998 – Кољевић, Светозар. *Постање епа*. Нови Сад: Српска академија наука и уметности, Огранак у Новом Саду, 1998.

Кравцов 1985 – Кравцов, Николай Иванович. *Сербскохорватски епос*. Москва: Наука, 1985.

Krnjević 1980 – Krnjević, Hatidža. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd: Nolit, 1980.

Krnjević 1986 – Krnjević, Hatidža. *Lirski istočnici: iz istorije i poetike lirske narodne poezije*, Beograd: BIGZ; Jedinstvo: Priština, 1986.

KPC 2005 – *Културна ризница Србије*, Саставио и уредио Јован Јанићијевић. 3. изд. Београд: Идеа, 2005.

Крстић 1934а – Крстић, Бранислав. „Окултни мотиви у нашим народним песмама.“ *Прилози проучавању народне поезије*. Ур. Рад. Меденица и др А. Шмаус, I. 1. (1934): 63–70.

Крстић 1934б – Крстић, Бранислав. „Истовремени снови у нашим народним песмама.“ *Прилози проучавању народне поезије*. Ур. Рад. Меденица и др А. Шмаус, I. 2. (1934): 184–187.

Krstić 1984 – Krstić, Branislav. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Beograd: Srpska akademija nauka i umetnosti, 1984.

Латковић 1991 – Латковић, Видо. *Народна књижевност I*. 5. изд. Београд: Научна књига: Требник, 1991.

Лешић 2010 – Лешић, Зденко. *Теорија књижевности*. Београд: Службени гласник: 2010.

Littleton 1987 – Littleton, C. Scot. *WAR AND WARRIORS: Indo-European Beliefs and Practices*, in: *The Encyclopedia of Religion*, Mircea Eliade editor in chief, Vol. 15. New York: Macmillan Publishing Company, 1987.

Лихачов 1972 – Лихачов, Дмитриј Сергејевич. *Поетика старе руске књижевности*. Превод и предговор Димитрије Богдановић. Београд: Српска књижевна задруга, 1972.

Lič 2002 – Lič, Edmund. *Kultura i komunikacija*. 2. изд. Prev. s engleskog Boris Hlebec. XX vek. Beograd: Čigoja, 2002.

Лома 1998 – Лома, Александар „Женидба са препрекама' и ратничка иницијација.“ *Кодови словенских култура*, бр. 3, Београд: Clio, 1998.

Лома 2002 – Лома, Александар. *Пракосово*, словенски и индоевропски корени српске епике. Београд: Српска академија наука и уметности: Балканолошки

институт: Центар за научна истраживања САНУ; Крагујевац: Универзитет у Крагујевцу, 2002.

Лома 2005 – Лома, Александар. *Мистерија прага*, Обреди прелаза Арнолда ван Генеп на прагу свога другог столећа (предговор). Ван Генеп, Арнолд. *Обреди прелаза*. Београд: Српска књижевна задруга, 2005: VII–XLI.

Lotman 1976 – Lotman, J. M. *Struktura umetničkog teksta*. Prevod i predgovor Novica Petković. Beograd: Nolit, 1976.

Љубинковић 2000: Љубинковић, Ненад. *Пјеванија црногорска и херцеговачка (будимска и лајпцишка) Симе Милутиновића Сарајлије*, прилог проучавању народне поезије Вуковог времена, Београд: Рад: КПЗ Србије, 2000.

Maretić 1966 – Maretić, Томо. *Naša narodna epika*. Napomene i pogovor Vladan Nedić. Beograd: Nolit, 1966.

Mahabharata 2005 – *Mahabharata*. Zamislili, izabrali i preveli s engleskog Slobodan Vlaisavljević i Goran Andrijašević; sa sanskrtskim izvornikom uporedio, izradio konkordanciju s engleskim prevodom i kritičkim izdanjem sanskrtskog teksta po pevanjima, napisao napomenu i beleške Miroslav Ježić, pogovor Dušan Pajin. Novi Sad: Svetovi, 2005.

Меденица 1934 – Меденица Радосав „Муж на свадби своје жене – 'Ропство Јанковића Стојана' и варијанте.“ *Прилози проучавању народне поезије*. Ур. Рад. Меденица и др А. Шмаус, I. 1. (1934): 33–61.

Meletinski b.g. – Meletinski, Eleazar. *Poetika mita*. Prev. Jovan Janićijević. Beograd: Nolit, b.g.

Мелетинский 1986 – Мелетинский, Елеазар. *Введение в историческую поэтику эпоса и романа*. Москва: Издательство Наука, 1986.

Мелетински 2011 – Мелетински, Јелеазар. *О књижевним архетиповима*. Прев. с руског Радмила Мечанин. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.

Mijatović 1974 – Mijatović, Anđelko, *Uskoci i krajišnici, narodni junaci u pjesmi i povijesti*. Zagreb: Školska knjiga, 1974.

Milosavljević, 1985 – Milosavljević, Petar. *Metodologija proučavanja književnosti*. Novi Sad: Književna zajednica Novog Sada, 1985.

Milosavljević 1993 – Milosavljević, Petar. *Teorija beletristike*. Niš: Prosveta Niš: 1993.

Милошевић-Ђорђевић 1971 – Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*. Београд: Филолошки факултет, 1971.

Милошевић Ђорђевић 2002 – Милошевић Ђорђевић, Нада. *Казивати редом: прилози проучавању Вукове поетике усменог стварања*. Београд: Рад: КПЗ Србије, 2002.

Милошевић-Ђорђевић 2008 – Милошевић-Ђорђевић, Нада. „Народне песме о Косовском боју, поетика традиције“. *Прилози језичком и књижевном образовању, 50 година Зимског семинара*, Прир. Босилка Милић. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008. 187–196.

Милошевић-Ђорђевић 2011 – Милошевић-Ђорђевић, Нада. *Радост препознавања*. Нови Сад: Матица српска, 2011.

Михалчић ЈКЛ 1989 – Михалчић, Раде. *Јунаци косовске легенде*. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1989.

Михалчић ЈЛХ 1989 – Михалчић, Раде. *Лазар Хребельановић: историја, култ, предање*. Београд: Београдски издавачко-графички завод, 1989.

МНМ I 1987 – *Мифы народов мира*. енциклопедия. Том I (А-К). Главни редактор С. А. Токарев. Москва: Советская энциклопедия, 1987.

Мркаљ 2011 – Мркаљ, Зона. *На часовима српског језика и књижевности*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.

Nazečić 1974 – Nazečić, Salko. „Epski Kraljević Marko“. *Narodna književnost Srba, Hrvata, Muslimana i Crnogoraca, izbor kritika*. Sast. dr Đenana Buturović i dr Vlačko Palavestra. Sarajevo: IP Svjetlost: OOUR Zavod za udžbenike, 1974. 25–36.

Недельковић 1990 – Недић, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: „Вук Караџић“, 1990.

Недић 1990 – Недић, Владан. *Вукови певачи*. Београд: Рад, 1990.

Некљудов 1973 – Некљудов, С. Ю. „Заметки об эпической временной системе“, *Труды по знаковым системам*. VI. Тарту: Тартуский государственный университет (1973): 150–165.

Николић 2009 – Николић, Милија. *Методика наставе српског језика и књижевности*. 5. допуњено изд. Београд: Завод за уџбенике, 2009.

NK 1984 – Pešić, Radmila i Milošević-Đorđević, Nada. *Narodna književnost*. Београд: ИРО „Вук Караџић“, 1984.

Новаковић 1982 – Новаковић, Стојан. *Историја и традиција*, изабрани радови. Прир. Сима Тирковић. Београд: Српска књижевна задруга, 1982.

Ortner 1983 – Ortner, Šeri. “Žena spram muškarca kao priroda spram kulture?” *Antropologija žene*. Priredile i pogovor napisale Žarana Papić i Lydia Sklevicky. Prev. s engleskog Branko Vučićević. XX vek. Београд: Prosveta, 1983. 152–183.

Панић Суреп 1972 – Панић Суреп, Милорад. „Рођење песника.“ *Народна књижевност*. Прир. Владан Недић. 2. изд. Београд: Нолит, 1972. 332–338.

Pavlović 1986 – Pavlović, Miodrag. *Obredno i govorno delo*. Београд: Prosveta; Приштина: Jedinstvo, 1986.

Перић 2003 – Перић, Драгољуб. „Мотив ноћног путовања јунака – путовање у облаку магле у епским песмама о Змај Огњеном Вуку и билинама о Волху Всеславјевичу.“ *Зборник Матице српске за славистику*. 64 (2003): 7–30.

Перић 2003b – Перић, Драгољуб. „Бугарштица о мајци Маргарити и сватовска балада.“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик LI.3* (2003): 499–515.

Перић 2006 – Перић, Драгољуб. „Клетва: поетска врста и(ли) реторички жанр.“ *Жанрови српске књижевности*. Ур. Зоја Карановић и Селимир Радуловић, Нови Сад: Филозофски факултет: Орфеус, 2006. 53–77.

Перић 2007 – Перић, Драгољуб. “Песма ‘Секула се у змију претворио’ као епски сиже о шаманској борби чаробњака (реторика жанра).“ *Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*. Ур. Зоја Карановић и Радмила Гикић-Петровић. Нови Сад: Филозофски факултет: Дневник, 2007. 47–55.

Перић 2008a – Перић, Драгољуб. „Шаманска борба зооморфних јунака у словенској епици.“ *Славистика XII* (2008): 174–182.

Перић 2008b – Перић, Драгољуб. *Териоморфни јунаци словенске епике: Волх Всеславјевич и Змај Огњени Вук – компаративно-типолошка аналогија*, Београдска књига, Београд, 2008.

Перић 2011 – Перић, Драгољуб. „Млади јунак у српској усменој епској поезији – фазе у одрастању и изазови иницијације.“ *Детињство, часопис о књижевности за децу*. XXXVII.1 (2011): 3–12.

Петковић 2008 – Петковић, Данијела. *Типологија епских песама о женидби јунака*, Београд: Чигоја штампа, 2008.

Петковић 2010 – Петковић, Данијела. „Епски стогодишњац – поштоване старине и исмејани старци.“ *Ликови усмене књижевности*. Ур. Снежана Самарџија, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 65–89.

Петковић 2006 – Петковић, Новица. *Огледи из српске поетике*. 2. изд. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.

Петровић 2001 – Петровић, Соња. „Предговор.“ *Косовска битка у усменој поезији*. Прир. Соња Петровић. Београд: Гутенбергова галаксија, 2001. 5–41.

Пешикан-Љуштановић 2002 – Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*. Нови Сад: Матица српска, 2002.

Пешикан-Љуштановић 2007 – Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Станаја село запали*. Нови Сад: Дневник, 2007.

Пешић 1972 – Пешић, Радмила. „Старији слој песама о ускоцима.“ *Народна књижевност*. Прир. Владан Неђић. 2. изд. Београд: Нолит, 1972. 260–284.

Питулић 2000 – Питулић, Валентина. „Пророчки снови у песмама косовског циклуса у збиркама епских народних песама штампаним после смрти Вука Караџића.“ *Зборник Филолошког факултета*. 10. Приштина: Врање: Универзитет у Приштини, 2000. 171–182.

Попов 2003 – Попов, Јован. „О употреби термина жанр у новијој српској и хрватској теорији и књижевности.“ *Зборник Матице српске за књижевност и језик* LI.3 (2003): 457–471.

Porter Abot 2009 – Porter Abot, H. *Uvod u teoriju proze*. Prev. Milena Vladić. Београд: Službeni glasnik, 2009.

Продановић 1928 – Продановић, Јаша. „Клетва у нашој народној поезији.“ *Наша народна поезија*. Ур. Миливоје Кнежевић, Суботица: Градска штампарија, 1928.

Prop 1990 – Prop, Vladimir Jakovljevič, *Historijski korijeni bajke*. Prev. Vida Flaker. Sarajevo: Svjetlost, 1990.

Путилов 1971 – Путилов, Борис Николаевич. *Русский и южнославянский героический эпос*. Москва: Наука, 1971.

Путилов, 1982 – Путилов, Борис Николаевич. *Героический эпос Черногорцев*. Ленинград: Наука, 1982.

Раденковић 1996 – Раденковић, Љубинко. *Симболика света у народној магији јужних Словена*. Ниш: Просвета Ниш; Београд: Балканолошки институт САНУ, 1996.

Раденковић 2011 – Раденковић, Љубинко. „Народна предања о одређивању судбине: словенске паралеле“, *Жива реч*: зборник у част проф. др Наде Милошевић Ђорђевић. Ур. Мирјана Детелић и Снежана Самарџија. Београд: Балканолошки институт САНУ: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2011. 511–534.

Радуловић 2003: Радуловић, Немања. „Симболични снови у усменој епизи.“ *Књижевна историја*: часопис за науку о књижевности XXXV. 119 (2003): 25–46.

Радуловић 2005 – Радуловић, Немања. „Две метаморфозе у нашој епизи.“ *Свет речи IX*, бр. 19–20 (2005): 40–42.

Радуловић 2010 – Радуловић, Немања. „Приповетка о богаташу и његовом зету (АТУ 930)“, у зборнику *Ликови усмене књижевности*, Ур. Снежана Самарџија, Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010.

Радуловић 2011 – Радуловић, Немања. „Дрво света. проблем поетике једноставних облика на примеру једне формулне слике.“ Ур. Мирјана Детелић и Снежана Самарџија. Београд: Балканолошки институт САНУ: Филолошки факултет Универзитета у Београду, 2011. 534–550.

Rank 2007 – Rank, Oto. *Mit o rođenju junaka – pokušaj psihološkog tumačenja mita*. Prev. s nemačkog Tomislav Bekić. Novi Sad: Akademska knjiga, 2007.

Ређеп 1992 – Ређеп, Јелка. *Сибњанин Јанко – легенде о рођењу и смрти*, Нови Сад: Књижевно-уметничка задруга „Славија“, 1992.

Ређеп 1995 – Ређеп, Јелка. *Косовска легенда*. Нови Сад: Књижевно-уметничка задруга Славија, 1995.

Речник САНУ 1975 – *Речник српскохрватског књижевног и народног језика*. Књ. IX (*јуржет-колитва*). Београд: Српска академија наука и уметности: Институт за српскохрватски језик, 1975.

Riker 1993 – Riker, Pol. *Vreme i priča*. Tom 1. Prev. s francuskog Slavica Miletić i Ana Moralić. Sremski Karlovci: Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993.

RKT 1985: *Rečnik književnih termina*. Glavni i odgovorni urednik Dragiša Živković, Beograd: Institut za književnost: Nolit, 1985.

Рокаи 2002 – Рокаи, Петер [и др.]. *Историја Мађара*. Београд: Слио, 2002.

Самарџија 2000 – Самарџија, Снежана. „Типови и улога коментара у усменој епици.“ *Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности*. Ур. Душан Иванић. Београд: Филолошки факултет, 2000. 19–59.

Самарџија 2005 – Самарџија, „О тематским круговима и континуитету варијаната.“ *Антологија народних епских песама*. Приредила и предговор написала Снежана Самарџија. Београд: Политика: Народна књига, 2005. 5–39.

Самарџија 2007 – Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига: Алфа, 2007.

Самарџија 2008 – Самарџија, Снежана. *Биографије епских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2008.

Самарџија 2008b – Самарџија, Снежана. „Пословице, благослови и клетве у усменој књижевности“. *Књижевност и језик*. бр. 1–2 (2008): 13–45.

Самарџија 2009 – Самарџија, Снежана. „Кнежополска 'Лазарица'“. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 75 (2009): 75–110.

Самарџић 1978 – Самарџић, Радован. *Усмена народна хроника*. Нови Сад: Матица српска, 1978.

Свето писмо 2004 – *Свето писмо Старога и Новог завјета: Библија*. Београд: Свети архијерејски синод Српске православне цркве, 2004.

Svičević 2009 – Svičević, Radoslav. *Ono i mi*. Beograd: Obeležja, 2009.

Серенсен 1999 – Серенсен, Асмус. *Прилог историји развоја српског јуначког песништва*. Прев. с немачког Томислав Бекић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 1999.



СМ 2001 – *Словенска митологија*. Редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић. Београд: Zepher Book World, 2001.

Спремић 2001 – Спремић, Момчило. „Династија Бранковић“. *Даница*, српски народни илистровани календар за годину 2002, девета година. Ур. Миодраг Матицки и Нада Милошевић-Ђорђевић, Београд: Вукова задужбина, 2001. 71–135.

Стојановић 1984 – Стојановић, Миодраг. *Хајдуци и клефти у народном песничству*. Посебна издања. Књ. 18. Београд: Балканолошки институт: Српска академија наука и уметности, 1984.

Suvajdžić 2003 – Suvajdžić, Boško. „Hajduci i uskoci u narodnoj poeziji: Istorijske pretpostavke za nastanak i razvoj hajdučkog pokreta.“ *Epske pesme o hajducima i uskocima: antologija*. Priredio Boško Suvajdžić. “Srpske narodne umotvorine”. Књ. 5. Ур. Mile S. Bavrić, Београд: Gutenbergova galaksija, 2003. 26. 8. 2011. <<http://www.rastko.rs/knjizevnost/usmena/bsuvajdzic-uskoci.html>>

Сувајџић 2005 – Сувајџић, Бошко. *Јунаци и маске: тумачења српске усмене епике*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.

Сувајџић 2007 – Сувајџић, Бошко. *Иларион Руварац и народна књижевност*. Београд: Институт за књижевност и уметност > Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2007.

Сувајџић 2010 – Сувајџић, Бошко. „Млад јунак у јужнословенској усменој поезији.“ *Ликови усмене књижевности*. Ур. Снежана Самарџија. Београд: Институт за књижевност и уметност, 2010. 29–63.

Сувајџић 2010b – Сувајџић, Бошко. *Певач и традиција*. Београд: Завод за уџбенике, 2010.

Трифуновић 1990 – Трифуновић, Ђорђе. *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. 2. допуњено изд. Београд: Нолит, 1990.

Frye 1979 – Frye, Northrop. *Anatomija kritike: četiri eseja*. Prev. s engleskog Giga Gračan. Zagreb: Naprijed, 1979.

Фрејденберг 2011 – Фрејденберг, Олга Михајловна. *Поетика сужеа и жанра*. Прев. с руског Радмила Мечанин. Сремски Карловци: Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића, 2011.

Фрејзер 1992 – Фрејзер, Џејмс Џ. *Златна грана: проучавање магије и религије*. Београд: Издавачко и књижарско предузеће “Алфа”; Земун: ИКПА “Драганић”, 1992.

Hark 1998 – Hark, Helmut. *Leksikon osnovnih jungovskih pojmova*. Prev. sa nemačkog Zoran Jovanović. Beograd: Dereta, 1998.

Hoking 2002 – Hoking, Stiven. *Kratka povest vremena*. Prev. s engleskog Zoran Živković. Beograd: Alnari, 2002.

Цывьян 1973 – Цывьян, Т. В. „К семантике пространственных и временных показателей в фольклоре.“ *Сборник статей по вторичным моделирующим системам*. Тарту: Тартуский государственный университет, 1973. 13–17.

Чажкановић 1 1994 – Чажкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*. Прир. Војислав Ђурић. Сабрана дела из српске религије и фолклора. Књ 1. Београд: Српска књижевна задруга: Београдски издавачко-графички завод: Просвета: Партенон М. А. М, 1994.

Чажкановић 2 1994 – Чажкановић, Веселин. *Студије из српске религије и фолклора 1925–1942*. Прир. Војислав Ђурић. Сабрана дела из српске религије и фолклора. Књ 2. Београд: Српска књижевна задруга: Београдски издавачко-графички завод: Просвета: Партенон М. А. М, 1994.

Чажкановић 3 1994 – Чажкановић, Веселин. *О врховном богу у старој српској религији*. Прир. Војислав Ђурић. Сабрана дела из српске религије и фолклора. Књ 3. Београд: Српска књижевна задруга: Београдски издавачко-графички завод: Просвета: Партенон М. А. М, 1994.

Чажкановић 5 1994 – Чажкановић, Веселин. *Стара српска религија и митологија*. Прир. Војислав Ђурић. Сабрана дела из српске религије и фолклора. Књ 5. Београд: Српска књижевна задруга: Београдски издавачко-графички завод: Просвета: Партенон М. А. М, 1994.

Schein 1989 – Schein L., Seth. *Smrtni junak*. Prev. Zdeslav Dukat. Zagreb: Globus, 1989.

Шмаус 2011 – Шмаус, Алојз. *Студије о јужнословенској народној епизи*. Прев. с немачког Томислав Бекић. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина; Нови Сад: Матица српска, 2011.

Штанцл 1987 – Штанцл, Франц. *Типичне форме романа*. Прев. с немачког Дринка Гојковић. Нови Сад: Књижевна заједница Новог Сада, 1987.

ЭСРЯ 2012 – *Этимологический словарь русского языка*. 19. 12. 2012.  
<[http://etymology-dictionary.info/Этимологический\\_словарь\\_русского\\_языка/3235/Праздный](http://etymology-dictionary.info/Этимологический_словарь_русского_языка/3235/Праздный)>

Табела 1. *Време лика*

1.	<b>Модел епске биографије јунака</b>	
1.1.	Јунак као (необично) новорођенче	Богишић: 8, 23; Петровић 2001: бр. 2; ЕР: 21, 34; СНП II: 12, 13, 14, 15, 30, 40; СНП VI: 2, 5, 9, 12, СНП VIII: 5, 42; СНПр II: 6, 15, 16, 17, 23, 24, 25
1.2.	Детињство и брзо стасање јунака	Богишић: 73; ЕР: 21, 65; СНП II: 14, 19, 34, 43; СНП III: 7, 47, 69, СНП VI: 4, 5, 12, 48; СНП VII: 14, 15, 21, 22, СНП VIII: 5; СНПр II: 7, 8, 9, 11, 10, 13, 16, 19, 22, 23, 24, 53, 64, 65, 85; СНПр III: 4, 5, 6
1.3.	Јунак као неофит	Богишић: 3, 9, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 46, 54, 56, 76, 82, 88; Пантић: стр. 197, стр. 250, стр. 254; ЕР: 58, 59, 61, 66, 70, 75, 117, 123, 134, 136, 157, 168; СНП II: 30, 40, 78, 94; СНП III: 2, 3, 4, 5, 27, 38, 47, 55, 56, 58, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 85; СНП IV: 4, 6, 54; СНП VI: 4, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 33, 48, 56, 59, 62, 81; СНП VII: 2, 3, 6, 7, 14, 15, 30, 54, 58; СНП VIII: 15, 23, 55, 58, 71, 73; СНП IX: 4, 7, 10, 13, 15, 29; СНПр II: 23, 25, 30, 33, 39, 66, 68, 69, 70, 71, 74, 87; СНПр III: 1, 2, 13, 28, 30, 37, 50, 53, 56, 63; СНПр IV: 15, 30, 39
1.3.1.	Огледање снаге и први подвиг	Пантић: стр. 59, стр. 206–207, стр. 258; ЕР: 59; 129, 156; СНП II: 8, 14, 86; СНП III: 2, 55, 56, СНП IV: 1; СНП VI: 12, 19, 50, СНП VII: 18, 30, 45; СНП VIII: 5, 13, 58, 61; СНПр II: 23, 24, 39, 50, 55, 72, 73, 74, 85, 86; СНПр III: 13, 23, 28, 53, 65; СНПр IV: 7, 39
1.3.2.	Завршетак лиминалног периода женидбом	Богишић: 9, 12, 19, 23, 26, 33, 95, 96, 97; Пантић: стр. 197; ЕР: 6, 76, 149; СНП II: 25, 29, 32, 56, 71, 73, 82, 87, 88, 89, 90, 92, 94, 95, 96; СНП III: 6, 22, 23, 24, 26, 27, 33, 34, 54, 55, 72, 73; СНП VI: 14, 24, 34–37, 38, 39–44, 46, 47, 67, 77; СНП VII: 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 36, СНП VIII: 2, 5, 11, 72; СНП IX: 13; СНПр II: 10, 26, 66, 80, 81; СНПр III: 7, 22, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 49, 50, 51, 54, 61, 66, 67; СНПр IV: 18
1.4.	Зрело доба и старост јунака	Богишић: 29, 30; ЕР: 132, 134; СНП II: 27, 28, 29, 32, 33, 43, 45, 46, 49; СНП III: 7, 47; СНП IV: 4; СНП VII: 21; СНП VIII: 25, 44, 45, 47, 50, 55, 60; СНП IX: 14
1.4.1.	Доба физичке зрелости	Богишић: 39, 46, 52, 55, 88; Пантић: стр. 256; ЕР: 123, 132; СНП II: 72; СНП III: 20, 47, 55; СНП IV: 56; СНП VII: 21, 41, 47; СНП VIII: 9, 27, 47; СНПр II: 30, 39, 50, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74; СНПр III: 4, 5, 6, 13, 35, 37, 38, 39, 40, 63; СНПр IV: 8, 14, 15, 16, 18

1.4.2.1.	Остарели јунак	Богишић: 9, 10, 26, 28; 46, 88, 106; ЕР: 66, 67, 142, 150; СНП II: 31, 32, 35, 36, 42, 44, 45, 46, 48, 49, 50, 74; СНП III: 1–6, 10–12, 26, 37, 38, 40, 42, 47, 50, 55, 56, 82; СНП IV: 1, 24, 32, 35, 61, СНП VI: 26, 29, 31, 37, 39, 41, 49, 55, 56, 59, 67, 76; СНП VII: 2, 3, 5, 8, 14, 19, 24, 33, 35, 36, 38, 39, 56; СНП VIII: 8, 10, 22, 34, 35, 37, 54, 57, 73; СНП IX: 14, 25, 26, 29; СНПр II: 26, 30, 32, 56, 64, 65; СНПр III: 1, 2, 16, 20, 28, 35, 37, 39, 47, 48, 54, 62, 63, 73, 74; СНПр IV: 3, 13, 25, 30, 33, 36, 39, 46
1.4.2.2.1.	Болесни јунак	Богишић: 29, 33, 35, 67, 68; ЕР: 56, 110, 190; СНП II: 5, 54, 78, 91; СНП III: 79; СНП IV: 47; СНП VI: 29, 43; СНП VII: 31, 32, СНП VIII: 57; СНПр II: 60, 61, 63, 87, 88, 89, 98
1.4.2.2.2.	Рањени јунак	Богишић: 1, 2, 10, 16, 20, 25, 29, 53; 86; ЕР: 61, 86, 128, 133, 177; СНП II: 44, 45, 51, 55; СНП IV: бр. 61; СНП VI: 47; СНП VII: 6, СНП VIII: 8, 9, 12, 17, 20, 23, 63, 70, 73; СНП IX: 25; СНПр III: 18, 53, 56, 62; СНПр IV: 21, 23
1.5.	Умирући јунак	Богишић: 1, 2, 6, 8, 16, 19, 20, 21, 22, 28, 29, 35, 48, 49, 53, 61; Пантић: стр. 75, стр. 223; ЕР: 61, 64, 65, 86, 108, 109, 110, 157; СНП II: 16, 30, 33, 45–49, 51, 74, 78, 81, 84, 85, 91; СНП III: 31, 32, 52, 53, 76–78; 79, СНП IV: 4, 5, 6, 8, 22, 47, 54, 57–59, 62; СНП VI: 4, 5, 6, 8, 9, 10, 11, 14, 27, 45, 82, СНП VII: 32, 36, 37, 38, 44, 49, 50, 51; СНП VIII: 1, 2, 6, 8, 15, 23, 25, 52, 57, 63, 71, 72; СНП IX: 9, 12, 14, 22, 25, 32; СНПр II: 8, 13, 30, 62, 63, 77, 87, 88, 89; СНПр III: 40, 56, 70, 71, 75, 76, 78; СНПр IV: 8, 14, 15, 16, 30, 33–36
1.5.2.	Post mortem	Богишић: 1, 16, 35, 97, ЕР: 18, 56, 58, 86, 188, 190; 213; СНП II: 4, 9, 14, 15, 17, 19, 30, 53, 67; СНП III: 14; СНП IV: 26, 39; СНП VI: 1, 2, 3, 5, 7, 14, 15, 17, 19, 33, 40, 48, СНП VIII: 47, 57, 71, 73, 74; СНП IX: 29, СНПр II: 13, 14, 16, 22, 55, 85, 92, 93; СНПр III: 46, 77, 78; СНПр IV: 30, 44
2.	Анахроно поље деловања јунака	Богишић: 1, 8, 14, 29, 88; СНП II: 24, 25, 26, 33, 46, 58, 59, 62, 66, 79, 87; СНП III: 1, 36, 47в. СНП IV. стр. 555; СНП VI: 19, 20, 24, 27, 31, 35, 36, 37, 38, 39, 41, 71; СНП VII: 21, 22, 36, 37; СНПр II: 26, 49, 51, 64, 74; СНПр III: 16, 51, 63
2.1.	Епски табло и проблем циклизације песме	Богишић: 1, 6, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 29, 100, 106, 107, 108, 111; ЕР: 17, 18, 83, 92, 106, 188; СНП II: 38, 45, 46, 50; СНП III: 1–7, 23, 24, 35, 36; СНП VIII: 20, 21, 24; СНПр II: 26, 28, 30, 51, 74, 81; СНПр III: 13, 16, 67

Прилог Б

Табела 2. *Време песме*

1.1.	Извођачко време – време певача и слушалаца	Богишић: 5, 6, 7, 11, 49, 52, 53, 59, 63, 64, 79, 92, 113; Пантић: стр: 200; ЕР: 67; СНП II: 1, 4, 13, 15, 26 27, 31,34, 45, 86, 96, СНП III: 15, 24, 31, 38, 49, 50, 51, 61; СНП IV: 2, 25, 28, 31, 33, 34, 43, 53; СНП VI: 2, 9, 27, 40, 41, 56, 73, 75, 80; СНП VII: 3, 19, 34, 21, 43, 46, 54, 55; СНП VIII: 5, 8, 12, 30, 40, 55, 59, 67, 70; СНП IX: 5, 8, 13, 14, 16, 20, 21, СНПр II: 52, 68, 82; СНПр III: 27, 30, 35, 47, 77; СНПр IV: 2, 5, 11, 17, 45, 48
1.2.	Сижејно време песме	Богишић: 8, 36, 43, 65; СНП II: 1, 4, 6, 30, 85, 86, 98; СНП III: 24, 44, 47, 50, СНП IV: 21, 42; СНП VI: 33, 63, 75, 81; СНП VII: 5, 17, 20, 34, 36, 39, 42, 44, 47; СНП VIII: 13, 21, 52, 62, 67; СНПр II: 53, 69, 70, 81, 86, 88, 89; СНПр III: 2, 8, 9, 52, 70, 71, 77; СНПр IV: 5, 9, 11, 16, 17, 24, 25, 27, 36, 41, 45, 48
2.	Усмена интерпретација историје и објективно (историјско) време	Богишић: 1, 8, 10, 12, 17, 24, 28, 30, 31, 36, 47, 51, 57, 58, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 113, 115, 119; Пантић: стр: 33, стр: 75; ЕР: 59, 73, 75, 83, 168, 179; СНП II: 23, 24, 25, 32, 33, 34, 35, 36, 45, 46, 48, 57, 58, 59, 80, 88; СНП III: 8, 9, 15, 21, 25, 26, 61, 66, 68, 88, СНП IV: 8, 14, 15, 32, СНП VI: 29, 31, 35, 48, 59; СНП VII: 11, 15, 33, 39, 57; СНП VIII: 24, 27, 32, 38, 43, 45, 49, 50, 54, 61, 73; СНП IX: 1, 6, 32; СНПр II: 14, 68, 69; СНПр III: 11, 12, 13, 14, 15, 17, 25, 68, 69; СНПр IV: 3, 13, 14, 17, 29, 33, 34, 35, 36, 38, 41, 43, 57
2.1.	Историјско време "хроничарска песма"	ЕР: 46, 81, 125, 179; СНП III: 8-9, 10, 11, 23, 24, 28, 29, 30, 31, 32-37, 38, 40, 45, 48, 49, 50, 51, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61; СНП IV 1-62; СНП VI: 60, 61; СНП VII: 14, 51; СНП VIII: 21, 22, 44, 48, 58, 60, 61, 63, 73, 74; СНП IX: 5, 8, 9, 10, 11, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 22, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33; СНПр III: 20; СНПр IV: 7, 8, 33, 34, 35, 36, 37, 48
2.2.	Епско време "мотивских песама"	Богишић: 1, 2, 5, 6, 7, 12, 39, 40, 43, 50, 54, 85, 86, 96, 98, 99, 102 ; Пантић: стр: 177-200, 203, 207; ЕР: 34, 85, 105, 132; СНП II: 1, 2, 4, 8, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 27, 28, 30, 35, 38, 62, 64-66, 67, 87; СНП III: 5, 28, 36-37, 51, 66, 69, 84, 85, СНП IV: 32; СНП VI: 1, 2, 5, 9, 10, 11, 46, 69; СНП VII: 7, 28; СНП VIII: 44; СНПр II: 1, 2, 8, 9, 16,17, 19, 29; СНПр III: 29, 57, 58, 59, 60; СНПр IV: 19
2.2.1.	Накнадна	Богишић: 27, 39, 44, 45; ЕР: 98, 111, 112, 188; СНП

	историзација „мотивске“ песме	II: 26, 29, 44, 88, 98, 99, 100; СНП III: 78; СНП VI: 14, 15, 16; СНП VII: 6, 15, 16, 17, 31, 47, 48, 49, 51; СНПр II: 12, 22, 81
2.3.	Митско време и епска песма	Богишић: 1, 6, 15, 16, 20, 22, 81, 82, 83, 86, 87, 97, 99; ЕР: 24, 34, 67, 78, 105, 143; СНП II: 1, 2, 4, 7, 8, 9, 15, 17, 18, 25, 27, 29, 40, 43, 44, 54, 55, 62, 63, 66, 67, 69, 73, 86, 87, 92, 95; СНП III: 7, 15, 22, 68, 71-72, 75, 79, 81, 82; СНП IV: 5, 25, 40, 43, 64, 76, СНП VI: 1, 4, 8, 27, 33, 34, 40, 43, 46, 58, 64, 76; СНП VII: 2, 6, 15, 17, 20, 21, 22, 32, 35, 37, 46, 47, 48, 50, СНП VIII: 54; СНПр II: 1, 2, 8, 16, 19, 23, 35, 36, 37, 40, 41, 45, 47, 69, 79, 91, 102; СНПр III: 2, 4, 8, 9, 15, 16, 23, 28, 29, 36, 38, 39, 47, 48, 50, 60, 61, 62, 63, 65, 66, 67; СНПр IV: 2, 3, 4, 5, 14, 15, 18, 21, 23, 33, 39, 41
2.3.1.	Историзација митског времена	Богишић: 15, 16, 19, 39, 43, 51, 82, 85; ЕР: 21, 70, 109, 176, 181, 210; СНП II: 18, 26, 38, 54, 57, 58, 85, 86, СНП III: 25, 78, СНП IV: 2, 39, СНП VI: 4, 23; СНП VII: 21, 29, СНП IX: 2; СНПр II: 35, 36, 37, 80; СНПр III: 35
2.3.2.	Митологизација историјског времена	СНП IV: 28, 34, 35, СНП VI: 67; СНП VII: 35, 46, 47; СНП VIII: 17, 23, 31, 37, 39, 41, 47, 52, 54, 73; СНП IX: 2, 4, 14, 23, 26, 31, 32; СНПр II: 30, 54, 55, 74, 80; СНПр IV: 37
2.4.	Конституисање епских хронотопа	Богишић: 1, 2, 8, 9, 10, 11, 14, 17, 19, 20, 21, 22, 25, 29; 82; ЕР: 24, 50, 65, 78, 94, 113, 122, 128, 131, 135, 156; СНП II: 16, 40, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 66, 79, 80, 81, 82, 83, 85, 86, 87; СНП III: 1, 36, 38, 46, 72, 79, 81, СНП IV: 1, 26, 39, СНП VI: 4, 20, 24, 29, 30, 35, 67; СНП VII: 1, 3, 29, 33, 35, 45, 46, СНП VIII: 42; СНПр II: 30, 31, 32, 33, 38, 64, 65, 69, 70, 74, 77, 87
3.	Локационо значење епског времена	Богишић: 73; ЕР: 17; 140, 161; СНП II: 30, 43, 46, 60, СНП III: 50, 53, 73, СНП IV: 2, 7, 10, 11, 25, 39, СНП VI: 20, 43, 66; СНП VII: 29, 41, 43, 57; СНП VIII: 11, 58, 60, 64, 73; СНП IX: 5, 7, 8, 9, 14, 15, 20; СНПр III: 77; СНПр IV: 6, 39, 44
3.1.	Свети дани и профано време	Богишић: 18, 67, 68, 69, 70, 73, 74, 90, 97, 107, 109; ЕР: 12, 75, 122, 143, 164; СНП II: 3, 4, 19, 20, 21, 30, 32, 35, 42, 46, 50, 51, 60, 65, 67, 68, 71, 72, 74, 84, 101; СНП III: 14, 25, 35, 36, 43, 44, 52, 53, 59, 73, 78, 89, СНП IV: 1; 14, 31, 25, 27, 29, 31, 31, 33, 89, 39, 42, 54, 62, 430, 434, СНП VI: 3, 5, 7, 18, 19, 20, 21, 29, 48, 53, 58, 59, 69, 70; СНП VII: 3, 28, 41, 43, 47, 54, СНП VIII: 9, 13, 40, 41, 58, 61, 73; СНП IX: 1, 5, 8, 15, 16, 17, 20, 21, 25, 26, 27, 33, СНПр II: 2, 5, 6, 17, 18, 22, 30, 33, 34, 38, 39, 40, 43, 44, 45, 49, 54, 60, 66, 67, 78,

		87, 88, 95, 102; СНПр III: 10, 11, 16, 17, 20, 21, 28, 36, 42, 55, 59, 60, 62, 66, 67, 79; СНПр IV: 2, 10, 12, 13, 38, 39, 40, 44
3.2.	Календарско време (дани, у недељи, недеље, месеци, годишња доба, године)	Богишић: 65, 79; Пантић, стр: 273; ЕР: 17, 122, 158, 164, 187, СНП II: 3, 21, 32, 42; СНП III: 35, 36, 52, 53, 62, 63, 73, СНП IV: 1, 3, 31, 33, СНП VI: 44, 48, СНП VII: 23, 30, 40, 43, 55, 58; СНП VIII: 27, 60, 61, 64, 69, 70, 73; СНП IX: 2, 15, 16, 25, 33; СНПр III: 10, 11; СНПр IV: 6, 44
3.3.	Дневно и ноћно време	Богишић: 18, 28, 59, 60, 69; Пантић, стр: 204; ЕР: 138; СНП II: 3, 25, СНП III: 8, 26, 38, 39, 47-49, 57, СНП IV: 33, 53, СНП VI: 4, 63, 75; 76; СНП VII: 1, 6, 7, 14, 16, 17, 19, 21, 22, 23, 36; СНП VIII: 8, 14, 18, 24, 25, 26, 30, 32, 37, 39, 42, 45, 51, 54, 56, 66, 68, 70; СНП IX: 12, 17, 18, 25; СНПр II: 78, 83; СНПр III: 54; СНПр IV: 39, 45
3.3.1.	Дан и социјализовано време	Богишић: 3, 65, 80, 113; СНП II: 2, 19, СНП IV: 28, 33, СНП VI: 7, 75; СНП VII: 2, СНП VIII: 8; СНП IX: 1; СНПр II: 75; СНПр III: 29, 35; СНПр IV: 6
3.3.1.1	Јутро	Богишић: 1, 3, 4, 15, 21, 25, 33, 54, 59, 60, 65, 69, 70, 71, 72, 84, 107; Пантић, стр: 256; ЕР: 23, 50, 140, 141, 190; СНП II: 5, 8, 14, 19, 25, 26, 34, 39, 43, 44, 45, 47, 51, 53, 67, 82, 84, 92, 99; СНП III: 2, 8, 20-22, 24, 28, 47, 49, 61, 68, 76, СНП IV: 5, 15, 18, 22, 23, 34, 37, 45, 48, 49, 51, 53, 54, 55, 56, 60, СНП VI: 6, 8, 19, 24, 29, 32, 34, 37, 38, 44, 50, 52, 53, 59, 62, 66, 67, 73, 76, 78; СНП VII: 1, 2, 6, 7, 12, 15, 16, 17, 21, 23, 27, 29, 31, 36, 37, 39, 46, 53, 56, 57; СНП VIII: 1, 9, 16, 17, 24, 27, 29, 38, 40, 42, 51, 52, 53, 61, 63, 66, 67, 68, 70, 71, 73, 74; СНП IX: 1, 5, 6, 7, 10, 11, 13, 14, 16, 17, 21, 25, 26, 29, 30, 31, 32; СНПр II: 11, 15, 16, 19, 22, 23, 30, 40, 49, 53, 56, 57, 60, 62, 65, 68, 70, 75, 76, 78, 79, 81, 83, 88; СНПр III: 7, 21, 23, 29, 35, 42, 43, 44, 45, 49, 50, 55, 60, 61, 67, 77; СНПр IV: 1, 2, 3, 5, 10, 15, 21, 22, 25, 26, 33, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45, 48
3.3.1.2.	Подне	Богишић: 19, 113, 115; ЕР: 71, 72, 113, 122, 161; СНП II: 15, 44, 67; СНП III: 47, 59, СНП IV: 12, 31, СНП VI: 13, 17, 20, 41, 58, 63, 75; СНП VII: 2, 11, 19, 21, 23, 28, 32, 38, 57; СНП VIII: 41, 46, 61, 62, 66, 67, 68; СНП IX: 5, 10, 14; СНПр II: 39, 47, 49, 54, 55, 56, 75; СНПр III: 24, 38, 41, 62, 67, 74; СНПр IV: 8, 39
3.3.1.3.	Вече	Богишић: 1, 8, 19, 22, 70, 97; ЕР: 115, 141; СНП II: 3, 8, 15, 30, 38, 42, 47, 66, 82, 89, 97; СНП III: 5, 25, 52, 57, 73, 78, СНП IV: 10, 24, 52, СНП VI: 24, 33, 59, 62; СНП VII: 12, 14, 61, 30, 39, 46; СНП VIII: 39, 62; СНП IX: 1, 15, 19, 20, 28, 29, 30; СНПр II: 4, 30, 53,



		57, 64, 68, 76, 79, 88; СНПр III: 5, 44, 60, 62, 67
3.3.2.	Лиминално доба дана	Пантић, стр: 66; ЕР: 81, 88, 89, 90, 91, 133; СНП II: 95; СНП III: 10, 21, 39, 47; СНП IV: 16, 34, 38, 43, 46; СНП VI: 50, 53, 82; СНП VIII: 9, 25, 30, 32, 39, 42, 69; СНП IX: 25; СНПр II: 62; СНПр III: 7, 46, 63;
3.3.3.	Ноћ као време активности	Богишић: 1, 3, 15, 35, 55, 59, 64, 69, 70, 71, 72, 77, 108, 13, 115; ЕР: 18, 23, 59, 72, 74, 81, 88, 89, 90, 91, 111, 116, 117, 124, 140, 161; СНП II: 5, 3, 10, 12, 13, 29, 43, 48, 82, 89, 95, 97; СНП III: 2, 8, 10, 14, 19, 21, 22, 23, 23, 26, 34, 39, 47, 48, 51, 58, 81, 87, СНП IV: 5, 8, 16, 24, 31, 33, 34, 38, 39, 43, 45, 54, 56, 57, 58, 60, СНП VI: 2, 4, 6, 18, 47, 48, 49, 50, 51, 53, 62, 65, 66, 67 68, 69, 70, 72, 75, 77, 81; СНП VII: 1, 4, 6, 15, 16, 21, 28, 29, 33, 38, 44, 45, 53; СНП VIII: 3, 4, 17, 24, 29, 38, 44, 54, 58, 61, 69, 70, 71, 72, 73; СНП IX: 1, 4, 5, 6, 10, 12, 14, 16, 22, 25, 29, 30, 31; СНПр II: 4, 15, 17, 22, 30, 56, 57, 69, 76, 82, 83; СНПр III: 7, 8, 10, 19, 21, 31, 41, 42, 46, 49, 50, 56, 63, 64, 80; СНПр IV: 13, 25, 27, 34, 39, 40, 41, 45, 46, 48
4.	Представљање прошлости, садашњости и будућности	Богишић: 63, 64; СНП III: 1, 25, СНП IV: 3, СНП VI: 29, 30, СНП VII: 1, 30, 38, 40; СНП VIII: 36;
4.1.	Прошлост	Богишић: 6, 37, 42, 61, 62, 71, 72, 100; ЕР: 141; СНП II: 4, 16, 26, 40, 43, 45, 49, 50, 52, 59, 62, 64, 68; 86, 93; СНП III: 6, 8, 10, 25, 35, 36, 46, 50, 79 СНП IV: 11, 24, 49; СНП VI: 1, 80; СНП VII: 19, 27, 28, 33, 55; СНП VIII: 42, 46, 49, 53, 59, 70, 72, 73; СНП IX: 1, 2, 5, 11, 28; СНПр II: 1, 101; СНПр III: 10, 65
4.2.	Садашњост	Богишић: 60, 73; ЕР: 72, 176; СНП II: 12, 24, 26, 40, 96; СНП III: 1, 2, 45, 51, 61, 74, 80, СНП IV: 29, 31, СНП VI: 67; СНП VII: 17, 30, 40, 52; СНП VIII: 15, 58; СНП IX: 1
4.3.	Будућност	Богишић: 1, 6, 13, 75, 91, 95, 99, 100; Пантић: стр: 33; ЕР: 143; СНП II: 10, 39, 40, 44, 50, 51, 69, 85, 93; СНП III: 17, 47, 50, 64, 75, 84; СНП IV: 24, 29, 33; СНП VII: 27, 37, 40; СНП VIII: 11, 16, 23, 29, 49, 51, 59; СНП IX: 1, 5, 15; СНПр II: 30; СНПр III: 50, 77; СНПр IV: 45
4.4.	Релативни карактер времена и заблуде (око) фактографије	Богишић: 27, 58; СНП II: 77, 89, СНП IV: 1, 26; СНП VII: 17, 27, 35; СНП VIII: 8
4.4.1.	Инсистирање на датирању догађаја	ЕР: 143; СНП II: 32, 50, 57, 62, СНП III: 51, СНП IV: 32, 33, 34; СНП VIII: 49, 60, 73, 74; СНП IX: 9, 13
4.4.2.	Карактер и	Богишић: 1, 6, 16, 26, 40, 73, 90; Пантић: стр: 203;

	значења епског времена	СНП II: 12, 26, 29, 34, 44, 62, 66, 67, 71, 77, 85, 90, 92, 99, 100, СНП III: 10, 25, 60, 72, 74, 80, 83, СНП IV: 33, 42, 52, 59; СНП VI: 19, 59, 81; СНП VII: 3, СНП VIII: 14, 27, 59; СНП IX: 1, 5, 8, 14, 15, 22, 32; СНПр II: 3; СНПр IV: 42
4.5.	Дијахроно приказивање догађаја	Богишић: 2, 5, 19, 25, 46, 92; Пантић: стр: 59, 273; ЕР: 47, 70, 97; СНП II: 23, 24, 25, 34, 40, 43, 44, 49, 51, 57, 58, 64, 67; СНП III: 1, 31, 46, 67, 69, 74, 88; СНП IV: 24, 30; СНП VI: 40, 46, 22; СНП VII: 19, 33, 34, 36, 39, 44, 55; СНП VIII: 28, 39, 55, 65, 73; СНП IX: 28, 32; СНПр II: 1, 20, 30, 60, 63, 79; СНПр III: 1, 7, 24; СНПр IV: 6, 13
4.6.	Маргинализовани синхронизитет	СНП II: 22, 62, 93, 98, СНП III: 14, 30, СНП VII: 1; СНП IX: 22; СНПр II: 3, 71
5.	"Затворено" и "отворено" време песме	Богишић: 40; СНП II: 26, 51, 89; СНП III: 1, 3, 14, 25, 26, 72, 88; СНП IV: 30, 52
5.1.	"Затворено" време песме	Богишић: 5, 7; Пантић: стр: 207, СНП II: 22, 35, 38, 44; СНП III: 13, 73, СНП IV: 30, 35, 45, 52, 59, 61; СНП VI: 42, 68, 70; СНП VII: 41, 54, 55, 58, СНП VIII: 9, 26; СНП IX: 5, 7, 10, 21; СНПр II: 69; СНПр III: 22, 30, 37, 40, 41, 44, 50, 51; СНПр IV: 28
5.2.	"Отворено" време песме	Богишић: 4; Пантић: стр: 33, 59, 212; СНП II: 17, 23, 24, 25, 34, 36, 40, 50, 74, 89; СНП III: 12, 24, 45, СНП IV: 28, 44, 62, СНП VI: 18, 45, 55; СНП VII: 36, 40; СНП VIII: 32, 62; СНП IX: 8; СНПр III: 21, 42, 73; СНПр IV: 32
6.	Темпорална тачка гледишта певача	Богишић: 6, 7, 11, 50, 53, 58, 60, 77, 90, 101, 125; СНП II: 12, 15, 27, 29, 35, 42, 43, 57, 60, 74, 77, 79, 89, 95; СНП III: 6, 10, 13, 15, 24, 26, 33, 35, 58, 61, 65, 66, 71, 72; СНП IV: 5, 25, 27, 28, 30, 62, стр. 432–440, СНП VI: 11, 36, 49, 55, 58, 66, 70, 76, 80; СНП VII: 1, 15, 29, 31, 35, 54, 57; СНП VIII: 8, 14, 15, 18, 21, 25, 26, 36, 44, 48, 51, 57, 61, 73; СНП IX: 6, 10, 13, 14, 22, 23, 32; СНПр II: 44, 53, 59, 62, 63, 101, 102, 103, 104, 105; СНПр III: 9, 10, 12, 16, 19, 22, 23, 24, 27, 35, 47, 50, 59, 60, 61, 67; СНПр IV: 4, 22, 26, 33, 37, 38, 40, 45
7.	Концепт свевременог (вечности)	СНП II: 29, 32, 34, 43, 45, 46, 55, 69, 72, 74, 81, 89, 97; СНП III: 3, 11, 12; СНП IV: 10, 12, 18, 28, 32, 44, СНП VI: 3, 32, 37, 77; СНП VII: 11, 37, 45, 54; СНП VIII: 33, 44, 45, 52, 72; СНП IX: 1, 10, 16, 25, 28, 32; СНПр II: 87; СНПр III: 60; СНПр IV: 8, 39
8.	Фаталистички концепт	Богишић: 1, 3, 28, 41, 44, 49, 66, 69, 70, 71, 97, 114, 115, 117, 118; ЕР: 50, 64, 75, 80, 109, 116, 131, 134,

		163, 166; СНП II: 4, 7, 10, 23, 24, 25, 32, 34, 35, 36, 40, 46, 47, 50, 57, 66, 74, 80, 85, 89, СНП III: 8, 14, 31, 35, 68, 72, 78, 79; СНП IV: 10, 11, 24, 33, 47, 56, 57, СНП VI: 8, 9, 24, 29, 48, 49, 67; СНП VII: 6, 15, 21, 23, 27, 39, 49; СНП VIII: 13, 36, 56, 64; СНП IX: 1, 5, 6, 22, 25, 27; СНПр II: 15, 26, 30, 33, 62, 69, 71, 87; СНПр III: 17, 21, 25, 26, 32, 33, 55, 60, 68, 70, 71, 74, 78; СНПр IV: 32, 38, 45
8.1.	Есхатолошки доживљај историје (пошљедње вријеме)	СНП II: 1, 2, 27, 32, 35, 36, 46; СНП III: 13, СНП IV: 24, 54; СНП VI: 1; СНП VII: 11, 37; СНП IX: 8, 16; СНПр II: 1, 2, 14, 88; СНП III: 18; СНПр IV: 19
9.	Право и криво време (помени Бога, среће и судбине)	Богишић: 1, 2, 13, 14, , 16, 19, 33, 36, 39, 40, 43, 48, 57, 60, 65, 66, 75, 76, 78, 79, 86, 87, 88, 94, 105, 109; Пантић: стр: 207; ЕР: 62, 67, 160, 164; СНП II: 25, 41, 69; СНП III: 68; СНП IV: 35; СНП VI: 10, 19, 31, 63; СНП VIII: 12, 40, 52; СНП IX: 1, 2, 4, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 25, 26; СНПр II: 8, 9, 24, 26, 33, 35, 38, 50, 59, 79, 90; СНПр III: 2, 4, 7, 10, 21, 24, 35, 38, 42, 63, 67, 75, 76; СНПр IV: 8, 13, 20, 21, 27, 29, 33, 36, 39

Прилог B

Табела 3. *Временска динамика одвијања радње*

1.1.	Континуираност тока радње	Богишић: 63, 64; СНП II: 16, 29, 35, 42, 44, 57, 69; СНП III: 47, 56; СНП VII: 8; СНПр III: 57
1.2.	Сукцесивно одвијање радњи	Богишић: 65, 71, 72, 89; ЕР: 6, 47, 90, 120, 139; СНП II: 5, 9, 16, 21, 22, 42, 46, 67, 87, 89, 91, 93; СНП III: 16, 22, 28, 36, 57, СНП IV: 41, 53; СНП VI: 6, 49, 67; СНП VII: 19, 43, 46; СНП VIII: 11, 13, 18, 51, 55; СНПр III: 26, 39, 57; СНПр IV: 9, 11, 35
2.1.	Испрекиданост тока радње	Богишић: 73, 89; СНП II: 98; СНП III: 3, 26, СНП IV: 2, 34; СНП VII: 44; СНП VIII: 29, 71, 73, 74; СНП IX: 28, 32; СНПр III: 2
2.2.	Дисконтинуитет времена и дезинтеграција фабуле	Богишић: 8, 61, 62, 71, 72; ЕР: 59; СНП II: 16, 29, 40, 44, 89; СНП III: 24, 25; СНП IV: 34, 45, 59; СНП VI: 9, 75; СНП VII: 19, 30, 33, 39, 47; СНП VIII: 2, 29, 45, 49, 74; СНП IX: 32; СНПр II: 30, 87; СНПр IV: 13
2.3.	"Празно" време	Богишић: 32, 73, 74, 77; СНП II: 4, 5, 78, 94, 101; СНП III: 25, 46, 49; СНП IV: 62; СНП VI: 43, 63, 67, 74; СНП VII: 18; СНП VIII: 2, 36, 54; СНП IX: 28; СНПр II: 14, 83; СНПр III: 12, 67; СНПр IV: 39
2.4.	Приказивање безвремености ("замрзнути кадар")	СНП II: 31, 40, 43; СНП III: 18, 21, 71, 74; СНП VI: 42, 44, 59; СНП VII: 16, 39, 46; СНПр II: 35, 83; СНПр III: 20, 35, 59
3.	"Дуго" (споро) и "кратко" (брзо) време	Богишић: 6, 8, 15, 20, 25, 33, 35, 37, 38, 65, 74, 99, 119; Пантић: стр: 218–223; 256, 274; ЕР: 111, 117, 187; СНП II: 2, 4, 9; 13, 16, 30, 31, 56, СНП III: 16, 18, 34, 45, 65, 77, 80; СНП VI: 34, 49, 68, 75, 76, 77, 79; СНП VII: 2, 7, 15, 16, 30; СНП VIII: 54, 58, 66; СНП IX: 4, 8, 18, 32; СНПр II: 75, 76; СНПр III: 48, 74; СНПр IV: 33, 35
4.	Компактно и дифузно приказивање времена	Богишић: 35; ЕР: 21; СНП II: 44, 57, 58, 71, 73, СНП III: 45; СНП IV: 15, 54, 57, 58; СНП VI: 80; СНП VII: 39, 43; СНП VIII: 5; 31, 59; СНП IX: 1, 5, 8, 9, 15, 16, 25, 26, 32; СНПр II: 20, 21, 30, 64, 83; СНПр III: 57, СНПр IV: 2, 13, 18, 33
5.	Циклично и линеарно протицање времена	Богишић: 77; СНП II: 1, 2, 40, 78, 100, 101, СНП III: 2, 52, СНП IV: 24; СНП VII: 19, 30; СНП VIII: 60, 71; СНП IX: 15, 32; СНПр IV: 13, 35

Прилог Г

Табела 4. *Време трајања радње (темпорална квантификација)*

1.	дужина трајања путовања	Богишић: 15 /3д/, 23 /?/; ЕР: 77 /1н/; 188 /3д+4д+1м/; СНП II: 50IV /15д/, СНП III: 46 /30+34+3 конака/, 60 /3д+3н/; 89 /40 конака/; СНП IV: 39/7д/; СНП VI: 24 /2конака/, 48/15д/, 65 /3д/, 79 /1д/; СНП VII: 12, 13, 16 /4 конака+24/; СНП VIII: 46 /5конака/; СНП IX: 12, 13 /6 конака водом, 24 конака копном/; 32 /3h/; СНПр II: 56 /5д/, 66 /3-4д/; 75/ 0,5д/, 76, 79; СНПр III: 27 /3д/, 38/ 3 конака, 51 /4 конака+ 24/
2.	тамновање	Богишић: 98 /9г/, ЕР: 115 /3г/, 127/ 3г/, 172 /1г+0,5г/; СНП II: 14 /9г/, 15 /30г/, 42 /3д/, 43 /9г/, 64 /7г/, 67 /3г/, 75 /3г/, 90 /1м/, СНП III: 48/ 3д и 3н/, 49 /3г/, 58 /1г/, СНП VI: 5 /7н/, 54 /9г/, 70 /3г/, 71 /3г/, 72 /3г/, 74 /7г/, 75 /9г/, 76 /11г/, 77 /1н/, СНП VII: 3, 6, 39/0,5г/, 40 /3д/; СНПр II: 40 /1д/, 48/ 5+1г/, 52 /3г/, 91 /5г/; СНПр III: 8, 13 /3д/, 31 /9г/, 40 /9г/, 45 /9г/, 47/ 3г + 7г/, 58 /3г/, 59 /7г/, 77 /9г/, СНПр IV: 14 /3г/, 26 /3г/
3.	лов (без улова)	Богишић: 109; СНП II: 29 /15д/, 70 /3д/, 98 /1д/, СНП III: 21 /3-4д/, 49 /3д/, СНП VI: 82; СНПр II: 16 /1н/, 40/?/, 42 /н/, 47/?/, 77 /3д/; СНПр III: 12 /0,5д/, 18 /3д/
4.	хајдуковање / у ускоцима / у одметништву	ЕР: 67 /? /; СНП II: 16 /3г/, СНП III: 1 /40г/, 45 /3г/, 51 /7г+9г/, СНП VI: 9 /20г/, 10 /9г/, СНП VII: 69 /3г/, 76 /3г/, СНП VIII: 30 /12г/, 39 /20г/, 41 /9г/; СНПр II: 17 /7г/; СНПр III: 4 /5н/, 11 /3г/, 77 /9г/
5.	боловање	Богишић: 35 /9г/, ЕР: 190 /9г/; СНП II: 5 /9г/, 78 /9г/, СНП IV: 19 /1г/, 31 /3н/; СНП VI: 74 /3н/; СНП VII: 31 /9г/, 32 /7г/, 73 /1д+7д/; СНП IX: 31; СНПр II: 4 /9г/, 61 /9г/, 63 /5г/, 98 /9г/; СНПр III: 28 /0,5г/; СНПр IV: 4 /0,5г/, 23 /5н/
6.	опсада града/цркве/ куле/земље...	Богишић: 15 /9г/, 86 /3г/, 113 /24г/; ЕР 59 /3м/; 70 /3м+3г/, 187 /3д/; СНП II: 16 /30г/, 62 /3г/; СНП VIII: 38 /1н/; 43 /3д/, 72 /6н/; 73, 74 /8д, 20г/; СНП IX: 1 /1м/, 5 /3д+4н/, 14 /6г/, 29 /3г/; СНПр III: 79 /2+1г/
7.	просидба / женидба	Богишић: 21, 118 /3г/; СНП II: 56 /1м/, 89 /3г->>9г/, 92 /1н/, 94 /4г/; 15д/; СНП III: 27 /1г/, 33 /1м/, 68 /3м->5г/, 73 /3г/, СНП VI: 12 /15д/, 34 /1н/, 35 /1г/, 36 /15д/, 40 />1г/, 42 /15д/, 43 /2м/, 47 /30д/; СНП VII: 10 /0,5г/; 12 /15д/; 13 /1н+1м/; 14 /15д/, 19 /1м/, 20 /1м/, 23 /20д/, 25 /4г/, 27 /1м/, 58 /1г/; СНПр II: 80 /3г/, 83 /1н/, 84/4н/; СНПр III: 17 /1г/, 20 /15д/, 35 /1м/, 49 /3г/, 50 /7г/
8.	кулук, дворба,	Богишић: 38 /9г/, 79 /д/; ЕР: 50 /9г/, 111 /9г/; СНП II:

	аргатлук	67 /9Г/, 72 /7Г/, 76 /9Г/; 96 /9Г/; СНП III: 1 /3Г/; 22 /3Г/, СНП VI: 46 /9Г/; СНПр II: 81 /9Г/, 82 /9Г/; СНПр III: 1 /1н/, 12 /7+7Г/, 29 /9Г/, 67 /3Г/; СНПр IV: 18 /9Г/;
9.	градња (куле, града, цркве, моста...)	ЕР 155 /3Г/; СНП II: 36 /12Г/, СНП III: 33 /4Г/, СНП VI: 28 /3Г→4Г/; СНП VII: 12 /9Г/; СНПр II: 48 /3Г/; СНПр IV: 44/4Г/
10.	ковање оружја	СНП II: 44 /1н/, СНП III: 64 /15д/; СНП VII: 42 /1н/; СНПр III: 13 /3н/
11.	обилажење противничке војске	СНП II: 50IV /15д/; СНПр II: 30
12.	неговање коња потајника	СНП III: 33 /7Г/,
13.	трајање жалости	ЕР: 53 /3Г/, 56 /3Г/; СНП II: 9 /3Г/, СНП VI: 9 /3Г/; СНП VIII: 44 /5Г/; СНПр III: 54
14.	неприкупљени харач	СНП IV: 6; СНП VIII: 51 /40Г/; СНП IX: 5 /3Г/, 10 /200Г/, 15 /12Г/; СНПр IV: 48 /20Г/
15.	војне припреме	СНП IV: 31 /15д+1н+3д+3н/, 33 /15д/, 48 /1н/, СНП VI: 45 /7Г/, 49 /16Г/; СНП VIII: 44 /?/, 58 /1н/, 60 /15д/, 61 /7д/; СНП IX: 5 /0,5Г/, 25 /3д+3н/, 30 /15д/, 31 /2м/; СНПр IV: 3 /3д/
16.	међусобице	СНПр II: 64 /9Г/
17.	трајање боја	Богишић: 7; ЕР: 73 /3д/; СНП VI: 42, 44, 53 /24н/, 55 /3д и 3н/, 59, 62 /4н/, СНП VI: 13 /?Г/; СНП VII: 51 /1д/; 56 /3Г/; 57 /ј-п/; СНП VIII: 48 /3д/, 50 /3д/, 55 /ј-в/; 58 /3н/, 67 /ј-п/; 73 /5н/; СНП IX: 1 /5н/, 4 /0,5д/, 10 /4н/, 14 /16н/, 20, 25 /4н/, 26, 28, 29 /9н/, 30 /ј-н/; 32 /6м/, 33 /1м/; СНПр II: 54 /0,5д/; 58 /3н/, 70 /3д+3н/; СНПр III: 68 /3д+3н/; СНПр IV: 2 /9д+9н/, 3 /3д/, 6 /3д/, 19 /6н/, 38 /2м/
18.	период инкубације / одрастања / ритуалне изолације лепотице	СНП II: 12 /7Г/, 14 /9Г/, 15 /30Г/, 29 /7Г/, 40 /15Г/, 7 /3м/, 95 /1Г/, СНП VI: 6 /1н/; СНП VII: 14 /13Г/, 21 /15Г/, 22; СНПр II: 6
19.	ашиковање (миловање / љубљење)	ЕР: 24, 25 /2д+3н/, 26 /9Г/; СНП VI: 64 /3Г/, 67 /3Г/; СНП VII: 6;
20.	старост вина / ракије	Богишић: 18 /1Г/; 105 /12, 15Г/; ЕР: 121 /3Г/; СНП II: 30, 68 /7Г/, 89 /3Г/, СНП VI: 65 /10Г/; СНП VIII: 1 /7Г/; СНПр III: 77 /7Г/
21.	трајање заваде	СНП VI: 60 /3Г/, 69 /3Г/; СНПр II: 9 /3Г/, 87 /3Г/
22.	трајање непогоде	СНП II: 2, СНП III: 15 /3Г/; СНП VIII: 73 /3н/; СНПр II: 2 /3Г/
23.	бездетна невеста	СНП II: 12 /9Г/, СНП VI: 2;
24.	трагање	СНП II: 14 /9Г/, 26 /3Г/, 97 /3Г/, СНП VI: 14 /3Г/; СНПр IV: 39 /15д/
25.	пијење вина / трајање	ЕР: 92 /1м/; СНП II: 29 /1н/, 40 /1н/, 44, 75 /1н/, 90

	гозбе (веселја)	/1н/, 92 /15д/, СНП VI: 34 /1н/, 35 /1н/, 75, 81; СНП VII: 4, 10, 22, 31 /1н/; СНП VIII: 2 /1н/, 58, 72 /3-4д/; СНП IX: 13 /3д/, 21 /1н/, 22 /1м/, 31 /3д/; СНПр II: 48 /1м/, 56 /3д/, 83 /7-8д/, 91 /3д/; СНПр III: 16 /7-8д/, 17 /1н/, 20 /1н/, 21 /1н/, 35 /1н/, 45 /1н/, 66 /3д/
26.	молитва	СНП II: 21 /3д и 3н/, 53 /3д и 3н/, СНП III: 11 /1н/, 12 /1н/, 13 /3д/; СНПр III: 26 /3д+3н/
27.	војевање	Богишић: 95 /9г/, 111 /30г/; ЕР: 158 /1г/, 159 /1г/; СНП II: 31 /4г/, 91 /9г/, СНП III: 40 /9г/; СНП IX: 14 /2м/, 28 /10г/; СНПр II: 20 /9г/, 21 /9г/, 59 /9г/, 67 /9г, 4м/; СНПр IV: 38 /300г/,
28.	време владавине	СНП II: 33 /7г/, СНП VIII: 43 /400г/; СНПр II: 30 /460г/
29.	неконзумирани брак	СНП III: 25, 28 /9г/, СНП VI: 69
30.	ишчекивање боја / рока, заседа	СНП II: 39 /7г/, 93 /9г/, СНП III: 44 /1/2г/, 75 /2н/, СНП IV: 11 /15д/; СНП VII: 50 /3д/; СНП VIII: 20 /3-4д/, 29 /3-4д/, 55 /3д/; 69 /3-4д/, СНП IX: 7, 15 /3д/; СНПр II: 60 /1д/, 79 /3д/; СНПр III: 17 /?/, 30 /3д/, 62 /3д/, СНПр IV: 7 /3д/, 9 /1н/, 10 /4м+6н/, 11 /15д/
31.	гладовање	СНП III: 42 /3-4д/; СНПр III: 54 /3д/
32.	дужина трајања мука у паклу	СНП VI: 1, СНПр II: 1
33.	објављивање трке / мегдана	СНП VII: 17 /1н/; СНП VIII: 73 /15д/; СНПр III: 48 /15д/; СНПр IV: 4 /3д/
34.	чекање	Богишић: 60 /7д/, 115 /15д/, 116 /3н/; ЕР: 17 /1н/, 106 /3н/, СНП II: 62 /9г/; СНП VII: 4, 5; СНП IX: 10 /3д/, 15 /2м/; СНПр II: 48 /15д/, 53 /9г, 4м/; СНПр III: 39 /3д/, 51 /1н/
35.	период раздвојености брата и сестре / браће	Богишић: 93 /9г/; Пантић, стр. 273 /9г/; СНП VII: 27 /9г/, 55 /12г/; СНПр II: 8; СНПр III: 3
36.	похођани не долазе	ЕР: 49 /9м/; СНП VIII: 1 /3г/; СНПр II: 64; СНПр IV: 23 /1г/
37.	припремање освете	СНП VIII: 23 /1н/, 2/?/, 5 /12г/; СНП VIII: 58; СНПр II: 23 /3г/
38.	чување страже	СНП VIII: 33;
39.	трајање бдења над мртвацем	СНП VIII: 57 /3д/; СНП IX: 4 /3д+3н/
40.	трајање жеље	СНП VIII: 58;
41.	трајање преговора	Богишић: 65;
42.	зимовање	СНП IX: 12; СНПр III: 10 /5н/
43.	подела плена	СНП IX: 16 /15д/;
44.	трајање тлачења	СНП IX: 18 /3г/;

45.	трајање управе (као дара)	СНП IX: 25 /9г/, 26 /3г/, 31 /12г/; СНПр II: 48/ 12г/; СНПр III: 12 /7г/
46.	одметнути	СНП IX: 26 /10г/;
47.	коњ служи јунаку	СНП II: 64 /160г/; СНПр III: 51 /16г/
X.	фреквентност	СНП II: 9, 43, СНП III: 51 /7г/, 74 /7x7г/; СНП VII: 30 /12x y 1h/; СНПр II: 51 /3x/, 54 /365x/; СНПр III: 60, 76

---

Легенда:

h – сат

j – јутро

п – подне

в – вече

д – дан

н – ноћ

м – месец

г – година

х – фреквентност (колико пута)

? – неодређено

> – више од ...

< – мање од...

+ – и још...

→ – протезање времена



## Биографија

мр Драгољуб Ж. Перић (Удовице код Смедерева, 3. 12. 1976)

Гимназију је завршио у Смедереву, а дипломирао на групи за српску књижевност и језик на Филозофском факултету у Новом Саду 2000. Исте године уписује постдипломске студије на матичном факултету. Магистарску тезу *Компаративно-типолошко испитивање митских представа у песмама о Змај-Огњеном Вуку и руске епске традиције о Волху Всеславјевичу* одбранио је јуна 2007. године. Радио је у Гимназији Смедереву, као професор Српског језика и књижевности, Књижевности и Реторике и беседништва. Бави се поетиком усмене књижевности, сакупљањем вербалног фолклора, као и методиком наставе српског језика и књижевности. Учествовао је на више научних скупова: *Жанрови у српској књижевности* (Филозофски факултет, Нови Сад 2003–2007), XLVI скуп слависта Србије (2008. Филолошки факултет, Београд), симпозијум о књижевности за децу (Змајеве дечје игре, Нови Сад, 2011. и 2012. године), међународни научни скуп *Српски језик, књижевност, уметност* (Крагујевац, 2011). Први пут се оглашава као истраживач 2001. године. Објавио је, у оквиру конкурса “Прва књига Матице српске” за најбољи рукопис 2006. књигу огледа о усменој књижевности *Трагом древне приче*. Компаративном испитивању древних слојева словенске епике посвећена је књига *Териоморфни јунаци словенске епике* (2008). Добитник је више признања и награда – награде из задужбинских фондова Матице српске најбољим студентима 1999, прва књига Матице српске (2005), прва награда за књижевну критику – конкурс „Андра Гавриловић“ (2008). Објавио је преко 40 радова и приказа. Тренутно је запослен на Педагошком факултету у Сомбору као асистент на предмету Методика наставе српског језика и књижевности. Члан је редакције часописа за књижевност, уметност и друштвена питања *Mons Aureus*. Ожењен је.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Потписани-а Драгољуб Перич

број уписа \_\_\_\_\_

Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

Поетика времена српских усмених епских песама  
ПРЕДВУКОВСКОГ БЕЛЕЖЕЊА И ВУКОВИХ ЗБИРКИ

- резултат сопственог истраживачког рада,
- да предложена дисертација у целини ни у деловима није била предложена за добијање било које дипломе према студијским програмима других високошколских установа,
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио интелектуалну својину других лица.

Потпис докторанда

У Београду, 1.2.2013.

Д. Перич

Прилог 2.

## Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада

Име и презиме аутора Драгољуб Перич

Број уписа \_\_\_\_\_

Студијски програм Поетика времена српских усмених епских песама

Наслов рада Предвуковског Бележења и Вукових збирки

Ментор проф. др Снежана Самарџија

Потписани Драгољуб Перич

изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла за објављивање на порталу **Дигиталног репозиторијума Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци везани за добијање академског звања доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

Потпис докторанда

У Београду, 1.2.2013.

Д.Перич

Прилог 3.

## Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Поетика времена српских усмених епских песама  
предвуковског белешкења и Вукових збирки

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла.

1. Ауторство

2. Ауторство - некомерцијално

3. Ауторство – некомерцијално – без прераде

4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима

5. Ауторство – без прераде

6. Ауторство – делити под истим условима

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци, кратак опис лиценци дат је на полеђини листа).

У Београду, 1.2.2013.

Потпис докторанда

