SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS

MONOGRAPHS

Vol. DCXVI

DEPARTMENT FOR LANGUAGE AND LITERATURE

No. 46

Mirjana Detelić

MYTHICAL SPACE IN THE EPIC

Accepted at the fourth session of the Department for language and literature on the 5th of May, 1992 at the recommendation of *Predrag Palavestra* member of Academy and professor *Nada Milošević-Dordević*.

Editor

PREDRAG PALAVESTRA
Member of Academy

SERBIAN ACADEMY OF SCIENCES AND ARTS
APC "DOSIJE"

BEOGRAD 1992

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ

ПОСЕБНА ИЗДАЊА

Књ. DCXVI

ОДЕЉЕЊЕ ЈЕЗИКА И КЊИЖЕВНОСТИ

Књ. 46

Мирјана Детелић

МИТСКИ ПРОСТОР И ЕПИКА

Примљено на IV скупу Одељења језика и књижевности од 5. маја 1992. на основу реферата академика *Предрага Палавестре* и професора Универзитета *Наде Милошевић-Ђорђевић*.

Уредник

академик

Предраг Палавестра

10202.
IV 16

СРПСКА АКАДЕМИЈА НАУКА И УМЕТНОСТИ
АУТОРСКА ИЗДАВАЧКА ЗАДРУГА "ДОСИЈЕ"

БЕОГРАД 1992

Издају

Српска академија наука и уметности
АИЗ Досије

Лектор и коректор *Јасмина Арсић*

Технички уредник *Немад Рошић*

Тираж 700 примерака

Штампа *DANEX*

YU ISBN 86-7025-169-8

САДРЖАЈ

УВОД 7

Први део
АНАЛИТИЧКА РАВАН ОРИГИНАЛА
Компаративна поетичка истраживања

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ 19

ОТВОРЕН ПРОСТОР
НЕБО 24
ЗЕМЉА 42
ГОРА 57
ВОДА 88
ПУТ И ПОЉЕ 111
ОД ОТВОРЕНОГ КА ЗАТВОРЕНОМ - ЗАВРШНЕ НАПОМЕНЕ 127

ЗАТВОРЕН ПРОСТОР
УВОДНЕ НАПОМЕНЕ 132
КУЋА 134
ГРАД 178
ЗАВРШНЕ НАПОМЕНЕ 212

Други део
АНАЛИТИЧКА РАВАН МОДЕЛА
Поетика књижевног текста

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ 219
СИЖЕ И МОТИВ - На примеру песама о јуначкој женидби с препрекама..... 221
ПЕСНИЧКЕ СЛИКЕ ПРОСТОРА У ЕПИЦИ 254
УВОДНЕ И ЗАВРШНЕ ФОРМУЛЕ У ЕПИЦИ 273
ЗАКЉУЧАК 303
SUMMARY 317
ЛИТЕРАТУРА 331
ИНДЕКС ИМЕНА 345
ИНДЕКС ПОЈМОВА 347

УВОД

Свако ко се бавио питањем простора у књижевном делу, а нарочито у народној књижевности, зна да је у приступу овом предмету најтеже разлучити две ствари: шта је простор, односно којим ће се његовим видом испитивач бавити, и шта је литература о простору, односно којом врстом те литературе испитивач намерава да се служи. Ко год би ова два питања схватио као реторска, убрзо би се нашао у мртвом углу из којег ни уз помоћ најсуптилније књижевне анализе не би могао изаћи – а ево и зашто.

У радовима који се баве проблемом простора у књижевности, иако су малобројни и најчешће уклопљени у шире студије општег типа, могуће је уочити најмање три потпуно различита начелна схватања везе између простора и књижевног дела. Према првом, чији је најчувенији заговорник Жерар Женет,[1] простор је физичка чињеница књиге-предмета, онај начин постојања књижевног дела који се најбоље може представити сликом библиотеке. Према другом, формулисаном у *Поетици простора* Гастона Башлара,[2] простор је као ејдетска слика уписан у архетипски слој свести на граници са несвесним и побуђује се у самом чину стварања. Најзад, према трећем (који заступају Јуриј Лотман и совјетски семиотичари), веза између простора и књижевног дела успоставља се преко њихове заједничке припадности култури одређеног типа, при чему се многостраност и сложеност односа до којих међу њима долази дефинишу и тумаче инструментима теорије информација и теорије модела.[3]

Ако покушај заснивања поетике простора схватимо као трагање за параметрима поетизације простора у народној епској поезији, само се по себи разуме да се оно већ по дефиницији не може уклопити у прва два приступа овом питању. Трећи тип, међутим, иако је и теоријски и методолошки потпуно компетентан за ову врсту истраживања, примењен и доказан као успешан управо на делима усмене књижевности, још увек у нашој науци није испробан на оваквом предмету.[4] Уместо тога, простор се - нарочито у епици - по правилу дефинисао као скуп локалитета (Лађан, Скадар, Вучитрн, Тројан; земља Инђија; Урвина и Орман планина) и трајекторија епских јунака, а његово се испитивање сводило на упоређивање епске географије са реалном и на проверу или корекцију њене веродостојности.[5] Велика имена наше филологије - Иларион Руварац, Стојан Новаковић, Павле Поповић и други - инсистирајући на проверљивости и стварно проверавајући епске наводе, битно су допринели увећавању фонда општих знања о односу између епике и историје, о утицају старе српске књижевности на народну, о значају и улози индивидуалног талента певача и његове биографије у процесу настајања варијаната, о епској импровизацији и сличном, али се поетика простора из њихових радова не може ни наслутити, зато што је простор у њима свакад третиран као ванкњижевна чињеница. У стварима битним за поетику простора у епици, овај метод није могао превазићи сопствена ограничења.

Највећи његов домет остварен је, пак, у књизи једног совјетског научника, тачније у *Јуначком епу Црногораца* Бориса Путилова.[6]

Иако је приступао простору као "епској географији и топонимији" коју стално пореди са реалним простором, Путилов је ипак наслутио неке од појава значајних за поетизацију простора у епици. Из његовог текста могу се синтетисати следећа три закључка: 1) топонимика у песми није пуко бележење места већ *важан елемент епске историје*; она сама по себи носи својеврсну оцену значаја одређених места и тај значај распоређује према својим – а не објективним – мерилима; 2) епска географија се од реалне разликује по томе што је *изразито експресивна*. То се најлакше уочава преко употребе *експресивних епитета* који се везују за поједина места са тенденцијом да постану стални. 3) Читав низ топонима добија фиксирано епско значење захваљујући *постојаној вези са прослављеним јунаком*, односно захваљујући систематском *везивању за одређене сижејне ситуације*. Премда нема никакве сумње да су ови моменти битни за проблем простора у епској поезији, не чуди нас што Путилов овим путем није могао доћи до систематизације његових главних видова. Географија и топонимија нису у епици носиоци "вишка" значења: напротив, оне су – сликовито речено – са̂мо његово дно.

Први наш научник који је простору пришао са потпуно супротне стране – који га је, другим речима, "увео" у песму и онда понудио његову систематизацију – урадио је то ненамерно, бавећи се сасвим друкчијим послом. Мислимо овде на Петра Бакотића и његов рад *Појав чуда и закон реда у народној књижевности*, објављен у Загребу 1937.[7] По начину на који је замишљена и спроведена, Бакотићева типолошка схема даје основа за једну развијенију интерпретацију, у чијим се оквирима могу наслутити први покушаји заснивања динамичког модела простора у нашој епици.

Идући за феноменологијом чуда – које је дефинисао као средство за успостављање реда у свету којим је привремено овладао хаос – Бакотић дели универзум народне књижевности на осам светова (животињски, демонски, митолошки, легендарни, херојски, витешки, реални и свет више силе), и закључује да се чуда могу јавити у сваком од њих осим у првом и шестом (животињском и витешком) који су за то неподесни (свет животиња зато што се заснива на нагонима, а витешки свет зато што се заснива на етичким начелима). Већ је и на нивоу језика Бакотићев термин *свет* лако и допустиво (pars pro toto) заменити термином *простор*. Када то једном учинимо, добићемо шест типова простора који се под одређеним околностима прожимају, трајно или привремено поклапају и стапају. На основу општих знања о народној демонологији, није – на пример – тешко уочити да се бића попут аждаје, але, змаја, дива, бабе и виле (Бакотићев други и трећи свет) везују за одређене локусе, на чему инсистира и сам аутор кад међу њима посебно издваја *воду* као стан зле силе уопште. На исти начин, легендарни и свет божанске правде (четврти и осми), у којима – по Бакотићевим речима – доминирају хришћански Бог и виша сила као покретач чудеса, већ се и терминолошки везују за онај свет и за висине, те на тај начин чине потпуну опозицију реалном свету (седми), овоземаљском, несавршеном простору с којим не могу остваривати никакав додир редовним путем (нередовни: после смрти и преко чуда).

У овако постављеној просторној схеми, Бакотићев херојски свет (пети) јавља се као исходиште универзалних медијатора, епских јунака који своме

епском лику додају нека натприродна обележја, каква су чудесно рођење, везе с натприродним бићима, необичне телесне одлике (Марко Краљевић, Змајогњени Вук, Реља Крилатица, Вук Анђелић, Милош Кобилић) итд.

Тако се, најзад, формира слика три просторно дефинисана и, у редовним условима, одвојена света: божанског, демонског и људског, међу којима редовне везе остварују и одржавају велики епски јунаци – медијатори. Када се тај ред поремети, када међу световима завлада хаос, такви медијатори нису више довољни, те долази до активирања чуда. У Бакотићевој дефиницији и опису чуда нарочито је, по нашем мишљењу, значајно следеће:

1) предмет на коме се догађа чудо може бити сам човек, природа која га окружује и велике земаљске или небеске силе (овиме је успостављена *потпуна просторна вертикала*);

2) простор у коме се чудо догађа не може бити неодређено "негде" већ је увек у реалном свету (чиме се из разматрања изузимају бајке). Подручје чуда је свет који окружује обичног човека (изузимају се басне; успоставља се *потпуна просторна хоризонтала*).

3) Потребу за појавом чуда одређује "морални момент", али у његовој песничкој реализацији доминира *естетички* (отуд се чуда најчешће јављају у серијама или комплексима који чине стилску фигуру: антитезу, поређење, градацију, кулминацију, итд.). Овиме Бакотић потребе и законитости песничког обликовања истиче као надређене свим осталим конституентима песничког дела, и тако коначно "уводи" простор у песму.

Откако је Бакотићева студија објављена, ми до данас нисмо наишли на текст који би се – намерно или ненамерно – тако успешно бавио простором у нашој народној епици. Нисмо, заправо, уопште наишли ни на какав текст о тој теми. Ма како то обесхрабрујуће звучало, ипак нас је управо та околност лишила бар једне дилеме, опредељујући нас коначно за семиотички метод – уз све ризике које такав избор носи.

Ризик је, заправо, много мањи него што се чини. У радовима тартуско-московске семиотичке школе,[8] култура се дефинише као "ненаследна меморија групе, изражена кроз одређени систем прописа и забрана",[9] при чему се она за саму групу (односно за колектив, како је уобичајено рећи) јавља увек као *глобални систем вредности*. Већ се из ове дефиниције види да совјетски семиотичари иду за одређењем инваријантних одлика културе, претпостављајући – с правом – да је овакав опис довољно апстрактан, отворен и прилагодљив свим променљивим елементима којима се од једног до другог случаја мора пунити.

Врло висок ниво научне апстракције који запажамо у дискурзивном, односно метајезику ове школе, постигнут је првенствено преузимањем и прилагођавањем терминологије којом се служе теорија информације, кибернетика и неки математички системи (теорија скупова, топологија, итд.). У том контексту треба схватати и тумачити термине *знак, систем* и *модел*, који ће се и у овом раду често јављати – а без којих се семиотички метод не може ваљано ни објаснити ни применити. Ми, међутим, нећемо на овом месту улазити у опширну дискусију о значењу и верификацији ових термина,[10] већ ћемо се ближе позабавити њиховом конкретном употребом у *семиотичком проучавању културе и књижевности као корелативних појава*.

Полазећи од претпоставке да је природни људски језик (као првостепени знаковни систем) основа, односно медијум преко којег се поменута "ненаследна меморија групе" и чува и преноси (тј. комуницира), представ-

ници тартуско-московске семиотичке школе (надаље само: семиотичари и семиотика) одређују *сваку посебно дефинисану, функционалну употребу* тог језика као другостепени знаковни систем, чиме се, заправо, описује процес током којег језик подлеже накнадној организацији посебне врсте, односно добија додатну, *другостепену* структуру. Скуп правила по којима се та организација спроводи, и који се посебно дефинише за сваку појединy врсту, назива се *кôдом*, те тако можемо говорити о књижевном (или песничком), религијском, обредном, научном итд. коду природнојезичког низа, тј. његове поруке. Доведемо ли у свест оквире таквог низа, ставимо ли – заправо – акцент на његове границе, добићемо јасну представу о тексту као о *низу природнојезичких јединица уланчаних по правилима кода*. Будући да, као систем знакова, и сам природни језик располаже скупом правила по којима је организован (природнојезички код/кодови), сваки текст који припада неком другостепеном знаковном систему мора се сматрати двапут, односно дупло кодираним.

Тежња ка умножавању степена уређености система очигледно говори о потреби савлађивања опште ентропије (нереда, хаоса) као о основној функцији културе и сврси њеног "рада". У том контексту култура се – сагледана из себе саме – може аксиолошки одредити као "систем система", динамичка "структура вредности" у чију су матрицу уписана и правила кода по којима се уређују односи међу елементима који систем чине, и мерила по којима се ти елементи вреднују (тзв. "самосвест" културе).[11]

Ако се, међутим, тачка гледишта постави *изван* система, "рад" културе на исцрпљивању опште ентропије јавља се као процес током којег човек настоји да организује свет којим је окружен, да га "структурно уреди",[12] и да пронађе параметре по којима ће одредити свој однос према том свету. На тај начин он ствара *слику* о њему и поставља му *границе*, дефинишући истовремено и шта се културним вредностима има сматрати а шта не – зависно од тога да ли улази у те границе или остаје изван њих. У томе није тешко препознати битне одлике процеса моделовања који се управо и своди на *пресликавање* одређених елемената објекта и њихових међусобних односа *на модел, "ако и када у процесу сазнања служи уместо самог објекта"*.[13] То, заправо, значи да процесу моделовања не подлеже све што чини објект (терминолошки прецизније – *оригинал*) већ само *понешто* – а *шта* и *колико* зависи од параметара по којима се моделовање уређује. Сваки се знаковни систем може сматрати истовремено и моделативним већ и због сложености односа који владају између знака и његовог реалног предлошка.[14] Другостепени знаковни системи такође имају ову особину, а колика ће њихова моделативна способност бити – зависи од тога колики ће се број особина и односа који постоје у оригиналу пресликати на модел. Што је моделативна способност неког система већа, то је он конкретнији и ближи оригиналу, услед чега се опсег његовог моделовања смањује. Од свих другостепених знаковних система, религија се сматра системом највеће моделативне способности, а математика системом са највећим опсегом моделовања. Књижевност се, у таквој подели, смешта врло близу религије.

Ако се, дакле, сложимо са горњом претпоставком да се култура може посматрати као "систем система" – под чиме подразумевамо да њене елементе чине сви другостепени знаковни системи, и да се однос међу њима одређује као *функционална корелативност* – нема разлога да се она, са ове друге тачке гледишта, не одреди као *глобални модел* у који – као његови

чиниоци – улазе сви појединачни модели или њихови фрагменти. Такав глобални модел совјетски семиотичари називају *модел културе*. Из тога непосредно произлази да је књижевност, уз друге појединачне моделе, уграђена у културу као њен елемент те да, самим тим, и књижевно дело можемо замислити као модел у којем је "кодирана и запамћена одређена количина информације о времену, друштву и култури"[15] из којих оно потиче.

У нашем конкретном случају, оваква полазна позиција има две битне предности. Пре свега, она нам нуди јасан и прихватљив образац за дефинисање односа између културе – за коју знамо да је *традицијска* – и текстова које ћемо анализирати – за које знамо да су *књижевни* и да припадају десетерачкој усменој епици. Захваљујући томе што се овај однос може одредити као *функционална корелативност* (а не као сличност или различитост, на пример), у стању смо да *поетици простора* као трећој – и овог пута непознатој – јединици наше будуће анализе приступамо, према потреби, и са једног и са другог становишта. То, у ствари, значи да све информације које нам пружа традицијска култура као глобални и – самим тим – шири и општији модел од епске песме као књижевног модела, можемо сматрати непротивречно употребљивим у анализи чији је циљ да открије основне параметре поетизације простора у нашој епици.

Другу битну предност овакве почетне позиције препознајемо у дефиницији културе као *глобалног система вредности*. Када знамо да традицијска српска култура припада типу класификаторних а не аналитичких вредносних система, једноставно ћемо и природно ову њену особину искористити као велику олакшицу у будућем раду. Већ и као моделу, култури је својствена затвореност и уоквиреност као одлика која је одваја од нереда и хаоса, из чега логично почињу да се издвајају темељне културне опозиције, какве су: ред-хаос, затворено-отворено, унутра-напољу, и сличне. Даљим постављањем граница унутар самог модела, овај се низ усложњава и грана – према типу класификаторне схеме – на своје-туђе, десно–лево, горе-доле, свето-профано, и тако даље. Класификационе могућности ове бинарне логике, својствене традицијској култури по дефиницији, далеко надмашују – по оперативности – све друге методе примењиве на питања описа, типологизације и систематизације простора и односа који владају у њему.[16]

Још је једна важна информација садржана у дефиницији културе као глобалног система вредности. Када се она примени на културу традицијског типа, логично је – чак нужно – очекивати да ће систем вредности у делима усмене књижевности бити са културним *изоморфан*. Лотман је ову подударност уочио, описао и на плану књижевне поетике дефинисао као *естетику истоветности*,[17] поставивши је у контрапозицију *естетици супротности* која покрива дела са израженом тенденцијом опонирања основним културним вредностима. Естетика истоветности, која показује наглашен смисао и поштовање за канон, клише и понављање, ставља – како каже Лотман – у први план кôд и кодну информацију, при чему се акцент пребацује на релациона значења књижевног текста као монотоног низа, тј. на оно што је у њему унапред дато и предвидљиво. Огроман значај овог Лотмановог подухвата препознајемо у ревалоризацији и рехабилитацији канонизованих и клишираних форми као не мање вредних већ друкчијих и, у неким детаљима, непроцењиво значајних начина стварања и постојања књижевних текстова кроз које "говори књижевност сама, а појединац јој служи".[18] И ми ћемо, у

другом делу рада који износимо пред читаоца, пуну пажњу посветити управо питањима канонизованих форми и клишеа.

Најзад, функционална корелативност књижевног и културног модела – како смо је горе описали – омогућује нам да простору приђемо истовремено и као једној од основних културних категорија (што он несумњиво јесте),[19] и као једном од најважнијих конституената епске песме на свим равнима њене структуре – што тек треба доказати. Управо зато што доказни поступак који томе води представља, у овом тренутку, неизвесну будућност, ми резултате на крају овог рада не видимо (и читаоцу не нудимо) као неку конзистентну, нормативну поетику, већ пре као две различите али једнако релевантне могућности читања наше епске поезије. Имајући у виду све што смо досад рекли о народној књижевности као моделу у склопу традицијске културе, ми сматрамо великом вероватноћу да та читања ипак воде заснивању поетике одређеног типа, пре свега зато што ће сваки проблем – па према томе и свако решење – до којих ћемо доћи или који ће се поставити током анализе, потицати искључиво из контекста епске поезије и једино у том контексту имати смисла. То је нарочито важно држати на уму при погледу на први део овог рада који, у поднаслову (*Комплементна поетичка истраживања*), нуди читаоцу неку врсту етно-литерарне одисеје, која би се најпре могла описати као *ишчитавање некњижевних културних кодова из књижевног текста*. Оваква формулација, као што се већ на први поглед види, подразумева две ствари: прво, да је књижевни (тј. песнички) кôд у тексту *доминантан* те да је, стога, прекрио, деформисао или потиснуо трагове свих других културних кодова који се у њему могу наћи, и – друго, да је информација која се из таквог читања добија *повратна*, тј. да она обогаћује, увећава или проширује информативност текста самог. У овом тренутку, међутим, најважније је уочити све последице које произлазе из формирања и употребе појма *кодирана информација*.

Као основна културна категорија, простор је уписан у саму матрицу културе, у онај – дакле – унутрашњи регулативни систем којим култура организује себе саму. У том својству, појам простора мора бити уграђен у све темељне културне вредности и у све појединачне моделативне системе. Битно је, међутим, уочити да он у њих не улази као апстрактна категорија већ увек подлеже кодирању према параметрима самог система, односно – ако говоримо о моделима – увек улази у процес моделовања као један од битних елемената оригинала. Књижевно моделовање је специфично по томе што за објект често узима већ готове, друге и друкчије – дакле некњижевне – моделе, па, према општим законима моделовања, врши избор међу њиховим елементима и са њима даље поступа као са оригиналом. Такви оригинали не губе своје кодне информације кад уђу у процес књижевног моделовања, али оне више нису једноставно доступне јер се померају у други или још даљи план, уступајући место новом и доминантном књижевном коду. Врло често оне и из своје маргиналне позиције врше притисак на књижевни кôд – највећи током самог моделовања, а најмањи током комуникације књижевног дела. Као читаоци и тумачи епске поезије, ми се нужно налазимо на самом крају комуникационог ланца, те је и сигнал некњижевно кодиране информације који до нас допире најслабији. Да бисмо га открили, ми морамо ићи уназад, од књижевног модела ка његовом оригиналу, и тек из анализе тог обрнутог следа дедукцијом извести закључке о врсти и обиму промена које је оригинал претрпео током процеса моделовања. Како је простор, рекли смо, уписан (тј.

енкодиран) у оригинал као његов елемент, све информације које добијемо на овај начин могу нам послужити да саставимо стварну слику простора у епици и да, при том – што је најважније – релативно тачно одредимо шта је у тој слици епика преузела готово, чему се прилагодила, а шта је готовим моделима простора додала као сасвим ново. Другим речима – ми ту комплексну информацију можемо тада и *декодирати*.

У другом, пак, делу овог рада са поднасловом *Поетика књижевног текста* бавићемо се супротно оријентисаним послом, покушавајући да прикажемо читаоцу стадијуме књижевног моделовања на познатом оригиналу. Ту ће се, надајмо се, показати и оправданост назива који смо дали првом делу нашег рада, будући да би без претходно обављеног дедуктивног поступка било изузетно тешко, готово немогуће приступити књижевној анализи у ужем смислу. Осветљен из овог угла, сав посао обављен у помињаном првом делу треба схватити као *покушај реконструкције оног скупа – или општег фонда – оригинала који се у епици најчешће узимају за основу моделовање слике света као простора.* Одатле логично следи да се, без овог претходног рада, онај потоњи – који полази од *познатог* оригинала – не би ни могао обавити.

Овим би се у главним цртама могао заокружити опис посла који нам предстоји. За његову реализацију семиотички метод има још једну, додатну предност – наиме то што је погодан за рад на узорцима. Овоме, у нашем случају, погодују – дакако – и друге околности, углавном оне које се своде на носеће особине текстова подложних вредновању према естетици истоветности: канонизоване форме, клишеи, понављања, предвидљивост – својствене усменој поезији уопште, а епици посебно. Због свега тога, ми смо сматрали да корпус, на којем ћемо спровести нашу анализу, не мора – чак и не сме – ићи претерано у ширину, нарочито ако би се његово простирање неповољно одразило на квалитет узорка. Определили смо се зато за оне збирке српскохрватских десетерачких епских песама које се у сличним истраживањима најчешће користе, а то су: *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама* (издао др Герхард Геземан, СКА, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, XII, Ср. Карловци, 1925; скраћеница у тексту: ЕР), Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме* (I, III и IV: "Просвета", Београд, 1976; II: Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864-1964 и двестагодишњици његова рођења 1787-1987, "Просвета", Београд, 1988; I – IX: Државно издање, Бијоград, 1897 – 1902; скраћеница у тексту: Вук I – IX), *Хрватске народне пјесме* (Матица хрватска, Загреб: I – X, 1896 – 1942; скраћеница у тексту: МХ I-IX), *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића* (САНУ, Београд, I – IV, 1973-1974; скраћеница у тексту: САНУ I-IV) и Симе Милутиновића *Пјеванија церногорска и херцеговачка* (сабрана Чубром Чојковићем Церногорцем па њим издана истим, у Лајпцигу, 1837; скраћеница у тексту: СМ). Будући да нису све песме у овим збиркама епске и десетерачке, из њих смо издвојили узорак од 1181 песме које одговарају дефиницији и на њему спровели сва истраживања која читаоцу овде стављамо на увид.

За потребе реконструкције некњижевних културних кодова морали смо се служити делима из различитих научних области, махом из етнологије, историје, историје религија и митологије, антропологије, археологије, опште фолклористике и тако даље. Приказ свих тих дела заузео би превише простора, а био би, осим тога, и ирелевантан јер се ми са резул-

татима приказаним у њима никад не споримо, већ их преузимамо као научно верификоване, односно као прикладну врсту претходних радова. Податке о делима и ауторима дајемо свакад у напоменама уз текст.

НАПОМЕНЕ

1 Žerar Ženet, *Figure*, Beograd, 1985, стр. 35-39. Код нас је о томе писао на пример Ivo Vidan *(Vremenski slijed u prostornoj pripovjednoj književnosti*, Umjetnost riječi, 1980, XXIV, 1, str. 35-40).

2 Gaston Bašlar, *Poetika prostora*, Beograd, 1969. Види и: Mira Gavrin, *Oblikovanje prostora i simbolika prostora u Kafkinom romanu Der Prozes*, Umjetnost riječi, 1963, VII, 3, стр. 127-217.

3 Проблем простора у књижевном делу инкорпориран је у већину семиотичких студија већ према методолошким претпоставкама. Тако се код Лотмана у књизи *Struktura umetničkog teksta* (Beograd, 1976), која није посвећена посебно овом проблему, налази изузетно значајна кратка студија о простору у бајци (стр. 277-302). Свакако међу радовима ове врсте треба поменути и студију Д. Лихачова у књизи *Поетика старе руске књижевности* (Београд, 1972: поглавље V: *Поетика уметничког простора*, стр. 401-423), иако Лихачов није припадао тартуско-московској семиотичкој школи. Међу њеним припадницима који су писали о простору у народној књижевности нарочито треба издвојити Татјану Цивјан и С. Ј. Некљудова. Наводимо овде њихове важније радове о овом питању: Т.В. Цивьян, *Сюжет "приход мертвого брата" в балканском фольклоре (к анализу сходных мотивов)*, Труды по знаковым системам, Тарту, 1973, VI, стр. 83-106; Иста, *К семантике пространственных и временных указателей в фольклоре*, Сборник статей по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1973, стр. 13-17; Иста, *К семантике пространственных елементов волшебной сказки*, Типологические исследования по фольклору, Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895-1970), Москва, 1975, стр. 214-246; Иста, *Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок)*, Труды по знаковым системам, Тарту, 1978, X, стр. 65–86; С. Ю. Неклюдов, *Чудо в былине*, Труды по знаковым системам, Тарту, 1969, IV, стр. 146-159; Исти, *Время и пространство в былине*, Славянский фольклор, Москва, 1972, стр.18-45; Исти, *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, Ленинград, 1974; Исти, *Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора*, Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895-1970), Москва, 1975, стр. 182-191; Исти, *O vezi prostorno-vremenskih odnosa sa sižejnom strukturom u ruskoj bilini*, III program RB, 42 (leto 1979), стр. 522-525.

4 Ако као полазну тачку (теоријско утемељење метода) узмемо Лотманову дефиницију естетике истоветности у *Predavanjima iz strukturalne poetike* објављеним 1964 (код нас, у преводу Новице Петковића, 1970), период доступности овог метода захвата најмање 20-25 година. За то време само се неколицина млађих аутора јавила са радовима овог типа (међу инима Љубинко Раденковић, Снежана Самарџија, Татјана Филиповић, Бојан Јовановић), а то је мало.

5 Овде долазе многобројни радови о појединим епским локалитетима, међу којима нарочито о граду Лећану, замљи Индији /Инђији, Урвини и

Орман-планини, итд. Требало би јако много места да се они наведу у потпуности па ћемо овде побројати само најпознатије: Стојан Новаковић, *Леђан град и Пољаци у српској народној поезији*, ЛМС, 1879,LII, 120, стр. 158-174; Иларион Руварац, *Још једанпут о Леђан Граду*, Стражилово, 1892, V, стр. 263–265; М. Е. Халански, *Град Леђан–Леденац у словенској поезији*, Јавор, 1892, XIX, 237-238; 252-253; Веселин Чајкановић, *Петнаест српских народних песама*, Београд, 1925, поговор: стр. 134-187; Драг. Костић, *Латонски (леђански) краљ Михаило*, ППНП, 1937, IV, 1-2, стр. 21-27; Живомир Младеновић, *Топографски елементи народне песме "Женидба Душанова"*, Трећи конгрес фолклориста Југославије, Цетиње, 1958, стр. 149-161; Светозар Матић, *Значење географских детаља у народном епу*, ППНП, 1934, I, 1-2, стр. 12-15; Исти, *Белешке и објашњења* у књизи: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, II, Београд, 1953, стр. 625; Владимир Ћоровић, *Из народне књижевности*, ГЗМ у БиХ, 1913, XXV, 3-4, стр. 337-362; Павле Поповић, *Из народне књижевности*, 1-4, Београд, 1906-1938, књ. 4; St. Banović, *Orman planina naših narodnih pjesama*, ZNŽOJS, 1936, XXX, 2, стр. 59-61.

6 Б.Н. Путилов, *Героически эпос черногорцев*, Ленинград, 1982.

7 Petar Bakotić, *Pojav čuda i zakon reda u narodnoj književnosti*, ZNŽOJS, 1937, XXXI, 1, стр. 1-66.

8 Детаљно о самој школи, њеним члановима и програму проучавања књижевности видети у: Новица Петковић, *Од формализма ка семиотици*, Београд, 1984, нарочито четврти есеј: *Тумачење књижевног текста у тартуско-московској семиотичкој школи*, стр. 148-237.

9 J.M. Lotman & Boris A. Uspenskii, „Binary Models in the Dynamics of Russian Culture (to the End of the Eighteenth Century)", *The Semiotics of Russian Cultural History*, Cornell UP, Ithaca and London, 1985, str. 30.

10 О томе се потпуна информација може добити из наведеног дела Новице Петковића.

11 Lotman & Uspenskii, *Нав. дело*, стр. 30, 31.

12 Н. Петковић, *Нав. дело*, стр. 183, 184.

13 *Исто*, стр. 178.

14 *Исто*, стр. 168 и даље.

15 *Исто*, стр. 235.

16 У те "друге" спадају и методи које смо укратко описали на почетку, било да уопште не одговарају потребама анализе народне књижевности, било да – прилагођени њеним потребама – не дају праве резултате.

17 Jurij Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970, стр. 244-247.

18 Н. Петковић, *Нав. дело*, стр. 217.

19 А. Я. Гуревич, *Категории средневековой культуры*, Москва, 1972, стр. 26-83.

Први део

АНАЛИТИЧКА РАВАН ОРИГИНАЛА
Комплементна поетичка истраживања

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Пре него што се упустимо у подробнију анализу слике простора, тј. начина на који је он представљен у нашој народној епици, неопходно је напоменути неколико основних ствари. Пре свега, материја којој се обраћамо творевина је – како јој име каже – народног духа, а тај је дух својствен традиционалном човеку, припаднику традицијске културе. Морамо у сваком тренутку имати на уму да је традиционални човек религиозан и да се то одражава на све области његовог деловања и мишљења. Не улазећи у проблем више него што је апсолутно нужно, пробаћемо да у најкраћим цртама сагледамо како се у његовој свести могла формирати слика света као простора.

За религиозног човека свет је божје дело, а све што бог створи носи његов печат те је, према томе, и само свето. Опис божанског стварања предмет је свете приче (мита), и стоји на почетку сваке свете књиге, у самој основи сваког религијског система, јер у суштини оно и није само почетно у низу божјих дела, већ сама категорија Почетка. У развијеним митолошким системима овај Почетак, како напомиње Елеазар Мелетински, јасније и потпуније се поима као регулативна делатност богова, "као преображавање хаоса, тј. стања неуређености, у организован космос, што чини у основи главни унутрашњи смисао митологије".[1] Захваљујући томе, космогоније многих и по много чему различитих народа показују упадљиве структурне подударности, на основу којих је могуће сврстати митске приче о постанку космоса у неколико општих типова. Једна од могућих класификација јесте и она коју предлаже сам Мелетински: 1) космос настаје из јајета или 2) из антропоморфног бића које су убили богови, његово стварање се приказује као 3) ланац рађања богова који моделују разне природне појаве, односно као 4) серија стваралачких чинова бога-творца.[2] За архаичне културе Средоземља – које нас овде занимају највише са својег дуготрајног и моћног зрачења, посебно на простору Балкана – карактеристичан је други наведени тип који сусрећемо у акадској, египатској, феничанској, хетитско-хуритској и грчкој митологији. У овим културама теокосмогонијски процес, поред својих основних црта, показује и једну додатну – утолико што се тесно повезује са смењивањем покољења богова и сукобом међу њима. Будући да се услед тога космос, као савладани хаос, изједначује са победом млађих богова над старијима, свет не настаје *ex nihilo* већ из тела поражених – и то је прва структурна константа на коју желимо да укажемо.

Узмимо за пример само три међу најпознатијим космогонијама из шире области Средоземља. Вавилонски врховни бог Мардук (бог *треће генерације*) савлађује хаос који чине Апсу (отац-небо) и Тиамат (мајка-земља).[3] Њих и њихово змајолико потомство (од којег је најстрашнији Рахаб, Велики Змај) Мардук побеђује или убија и из Тиаматиног тела ствара свет.[4] У уритском миту бог олује Тешуб (такође бог треће генерације), пре него што приступи стварању света, мора да савлада свог родитеља Кумарбија. Знајући шта га чека, Кумарби – који је својевремено и сам свргнуо бога неба

Ануа – рађа чудовиште Уликуми, које Тешуб такође побеђује.[5] И Зевс је бог треће генерације. Хаос који је он наследио и потом савладао настаје првобитно из Урановог (небо) одбијања да се одвоји од Гее (земља). Борећи се (као и остали поменути богови) истовремено и за опстанак и за престиж, Зевс за непријатеља нема само Хроноса већ и Титане (Ураново и Геино потомство) и, нарочито, Тифона, морско чудовиште.[6]

У све три приче нови, млади богови ратују са старима и, кад их победе, њиховом се супстанцом користе да створе свет. Хаос са којим се сукобљавају има и социјалне и природне димензије: у првом реду он настаје из конфузних односа међу боговима претходних генерација, а потом се конкретизује у морском (уопште воденом) чудовишту (Рахаб, Уликуми, Тифон). И други су богови морали да се носе са сличним неманима: египатски Ра са Апофисом, ирански Траетон са троглавом Аждајом, Јахве са Левијатаном. Из историје религија зна се да је морско чудовиште архи-демон, симбол космичких вода, мрака, ноћи и смрти. Победом над њиме настају услови за стварање света.

То практично значи да је најсветији креативни чин *уређење*. Мистерија стварања *нечега из ничега* обављена је бар две генерације раније и нови бог нити шта рађа нити шта зачиње: његов је посао да раздваја – земљу од неба, светлост од таме, дан од ноћи, горње воде од доњих, горњи свет од доњег, и тако даље. Простор, значи, не настаје већ се артикулише.[7]

Друга структурна константа јесте начин на који се артикулација изводи. Први захват је увек одвајање воде од земље, било да се земља појави кад се воде повуку, било да се тле ствара од муља који птица (или нека друга животиња) у кљуну износи са дна првобитног мора, било да већ постоји (као Тиамат, Геа или индијска Притхиви, односно Пуруша). Следећи корак је, разумљиво, одвајање неба од земље и тај чин увек обавља врховни бог-победник. За разлику од земље, небо – које се обично уништи у рату старих и нових богова – најчешће мора да се прави: од камена (код Индуса и Словена, на пример, а и код старих Грка неко време, док га није истиснула представа о небу од бронзе), чак и од злата (код Халдејаца), понекад комбинованог са драгим камењем (арапско-муслиманска традиција). Ново небо бог-победник ствара за вечност и на њему уређује свој стан. Осим божјег стана, небо мора понети још што-шта друго од битног значаја за свет (Сунце, Месец, звезде и сл.), па се вероватно зато и замишља као слојевита конструкција. Претпоставља се да су Словени у старини замишљали *два* неба: горње, светло и ведро, на коме је врховни бог, и доње, небо облака и других атмосферских појава, са громовником и осталим божанствима.[8] Није, међутим, редак случај ни да небеских сфера има 3, 4, 5 (у индијским митовима, нпр.), 7 (у хебрејским), 9, 10 – па и више.

Колико год да их има и каква год да су, небеса се са Земљом спајају увек на исти начин – руб уз руб: код Халдејаца качењем за врх кружног зида који иде око Земље, код Грка преко кружне реке Океана која опасује Земљу, у словенској традицији причвршћивањем за планине на крају света, у хебрејској и српској помоћу кука, у исламској традицији качењем за планину Каф која окружује сав познати свет.

Већ и из овог малог броја примера видимо да и најразуђенија стратификација неба и земље остаје у суштини дихотомна. Паралелно са овом постоји и трихотомна структура света, а са идејом о њој срели смо се још у тренутку победе врховног бога над хаосом. Важно је запазити да се хаос

не уништава: његова се огромна енергија организује у космос, а што преостане – затвара се под земљу. Кад је савладао Техом (водени хаос), Јахве је над њом засуном затворио двоја врата; Мардук је исто учинио са Тиаматиним остацима, а њених једанаест чудовишта оковао и бацио под земљу, где су од њих постали богови подземља.[9] По Хесиоду, испод земље је огромна урна, прави свет нереда и хаоса у коме дувају дивљи ветрови, где су категорије *горе* и *доле*, *десно* и *лево* још увек у конфузији. Зевс је једном заувек запечатио уско грло ове урне како хаос никад не би изронио на светлост дана.[10] Урна је за Грке била универзално употребљив суд: у њој су се чували семе за сетву, жито и свакојаки плодови, али и пепео спаљених предака. Није чудо онда што баш она постаје симбол доњег света из којег ничу биљке, где сазрева семе и у коме бораве мртви.

Доњи свет, међутим, не мора обавезно бити боравиште мртвих. У словенској традицији, која такође познаје три света постављена један изнад другог, горњи свет на небу чине божји престо, рај и пакао, а доњи је царство ђавола (бога подземља).[11] На подручју Балкана, дакле на тлу које су Словени имали населити, развио се митологем о Громовнику и његовој породици у коме се, као владарка подземног царства, јавља жена бога грома. Прогнана са горњег света у подземље заједно са децом, она се не јавља као господарица мртвих већ као заштитница преља, а њено потомство у новом боравишту добија облике различитих хтоничних животиња (змије, змаја, жабе, миша, кртице, ласице).[12] Ни ранохришћанска традиција није сасвим поуздано одређивала подземље као место за пакао. Под утицајем фолклора и паганског наслеђа, рај и пакао замишљани су како на земљи (на острву, у вулкану – Етни или Везуву, на граници између настањеног и ненастањеног простора, на мрачној периферији града), тако и на небу (у *Павловом виђењу*, на пример). Често се замишљало да је из једног лако прећи у друго јер просторно ничим нису одељени.[13] По свему судећи, хришћанска представа о подземном паклу настала је тек у средњем веку из етимолошког тумачења речи *инфернум* ("quia inferius jacet").[14] Пре тога, прави инфернални свет изузетно разрађене феноменологије налазимо заправо у будистичких седамнаест паклених кругова од којих сваки има четири капије, окружен је ватреним зидом, са спољашње стране има предпаклове, а опслужују га ужасна чудовишта са животињским главама.[15]

Ако ове живописне митеке слике преведемо на језик апстракција, видећемо да из светости божјег чина настају читави низови бинарних опозиција око којих се, као око костура, формирају не само правила, већ закони човековог понашања на земљи. Први степен артикулације простора, раздвајање Земље од воде, не подудара се са првим чином усмереним ка савлађивању хаоса. Такав чин је, заправо, тек разбијање простора на небо и Земљу, односно на *горе* и *доле*. Ако прихватимо мишљење по коме наведени космогонијски митови бележе тренутак смене матријархата патријархатом[16] – или ако на неки други начин протумачимо чињеницу да на место старијег, женског, долази млађе, мушко божанство – онда паралелно са првом добијамо и другу опозицију: *мушко-женско*. Са смештањем победника у висине а побеђених у дубине, настаје и нови низ пратећих опозиција: *чисто-нечисто*, *светлост-тама*, *живот-смрт*, све до најопштијих раздвајања – рецимо на *добро* и *зло*. Совјетски семиотичари Иванов и Топоров показали су, на изузетно обимном материјалу, да се код евроазијских народа опозиција *горе-доле* реализује у мноштву других кодова,[17] услед чега се стварају постојани

комплекси ознака које се везују за леву и десну страну почетне опозиције. Ми бисмо у овом тренутку, из грађе коју смо управо приказали, могли извести низове: *горе → мушко → чисто → светлост → живот → добро* и *доле → женско → нечисто → тама → смрт → зло*, али се они по разуђености не би могли упоредити са резултатима поменутих аутора. По њиховим налазима, у најширу топику *висине* улазе небо, светлост, исток, јутро, живот, добро, чистота, ватра, а у топику *низине* подземно царство, тама, запад, север, ноћ, смрт, зло, нечистота, вода. Висина се повезује с мушким, а низина са женским начелом. Са врхом се повезује бели јелен, лабуд, орао; са дном – гњурац, медвед, дабар, мамут; са висином се може повезати план будућности (путовање у горњи свет по душу за будуће дете), а са низином план прошлости (испраћај душе умрлог у доњи свет) и тако даље.[18] Резултате Иванова и Топорова наводимо зато што су добијени испитивањем културе *савремених примитивних народа*, а то, по нашем мишљењу, сведочи о виталности и значају првобитне артикулације простора за човека који је сматрао да живи у митском космосу. "Бог је 'раздвојио' – и човек мора да 'раздваја' ", каже Аверинцев на једном месту,[19] а раздвајајући он само понавља Стварање Света јер безличном, неиздиференцираном простору намеће *форму*.

Ако га лишимо митске контекстуалности, раздвајање није ништа друго до *постављање граница*. Тешко је, из перспективе савременог човека, замислити простор као монотон, неоријентисан континуум индиферентних места, али за човека митопоетске свести хомогени, профани простор био је управо то: "неразмрсиви хаос у коме су *горе* и *доле*, *десно* и *лево* побркани".[20] Граница је прекид који у тај континуум уноси динамику и оријентацију, линија (стварна или замишљена) у односу на коју све постаје или лево или десно, или горе или доле – или свето или профано. Основна потреба религиозног човека да живи близу бога (фиксирана у носталгичном миту о изгнању из раја), манифестује се у његовом непрекидном настојању да открива или оснива света места, а место је свето ако бог у њему борави, ако се на њега излива божанска милост (хијерофанија), или ако је бар отворено према богу и тиме омогућава човеку да општи са њим. Град, село, храм, црква, кућа – свако људско боравиште – подиже се само на таквим местима. Бедеми који су опасивали град, предворје храма, врата на цркви и праг на кући представљали су ону границу изван које све постаје могуће али је све и пролазна илузија, јер је само сакрална стварност пуна стварност, односно истина. На исти начин је само сакрални простор припадао вечности која му гарантује трајност, чак и неуништивост, као што вечно кружење митског времена сваки пут изнова потврђује трајност и сакралност космоса.

Лако је замислити да за таквог човека ништа у природи није могло бити само "природно" јер је, као божје дело, већ само по себи било и "натприродно". Тај амбивалентни однос он је задржао чак и према својој крајње прагматичкој свакодневици, видећи је истовремено и онаквом каква јесте, и онаквом каква је "у богу".

Та нам околност даје право да свест у којој се таква слика света могла уобличити одредимо као митопоетску, а модел простора који се у њој формирао као митски. Према Лотману и Успенском,[21] митски схваћен простор има три дистинктивна обележја. Пре свега, "он се не замишља у облику континуума него као *скуп појединих објеката*" (курзив МД) између којих се простор привидно прекида "будући да нема, дакле, непрекидност као

обележје које је с наше тачке гледишта конститутивно".[22] Отуда митски простор има "колажни" карактер, а ми ћемо у даљој анализи показати да се елементи тог колажа (објекти код Лотмана и Успенског) могу дефинисати и као *места-знакови* или *јака места*, зависно од тога да ли се о њима говори у контексту књижевне поетике или поетике мита.

Друга - и најбитнија - карактеристика митског простора јесте његова способност "да моделује друге, непросторне (семантичке, вредносне и друге) односе".[23] Провери и доказивању тачности ове претпоставке посвећен је наш рад у целини.

Најзад, трећа важна особина оваквог простора јесте његова ограниченост. Састављен из коначног броја елемената, митски простор је "увек мален и затворен, мада се при томе у самоме миту може да ради о космичким размерама".[24] Овом последњом особином митског простора позабавићемо се на првом месту, на самом почетку анализе елемената који чине општу категорију отвореног простора. Остајући у духу старих космогонија, и ми ћемо своју причу почети од Неба и Земље.

ОТВОРЕН ПРОСТОР

НЕБО

Да бисмо стекли представу о епској слици небеског света и његових становника, морали смо из корпуса који је пред нама издвојити и анализирати оне песме чији је сиже изразито религиозног карактера. Будући да долазе из истог тематског круга, све ове песме показују заједничку склоност ка архаичним, библијским или апокрифним мотивима, какви су, на пример, подела светачких дарова и "пошљедње вријеме" ("Свеци благо деле" Вук II, 1 и 2; САНУ II,2; МХ I,5; "Свети Никола" Вук II,22; САНУ II,3; МХ I,7 и 11 и сличне), прелазак са старе вере на нову ("Часни крсти" Вук II,18), искушавање верника ("Бог куша Марка" МХ I,8) и кажњавање грешника ("Мајка светога Петра" МХ I, 19-25) и тако даље. Све нам оне, мање или више, нуде слику небеског света у који живи, смртни људи немају приступа и који је у народу познат као "онај свет". Иако је "онај свет" превасходно свет мртвих, епика – како ћемо касније видети – смешта на небо и разна друга бића и, наравно, самога Бога. Њена слика неба и небеског света поклапа се у много чему са оним што се о том простору зна на основу покушаја реконструкције старословенског пантеона.

Од четири песме о подели светачких дарова, само једна изриком помиње место Божјег стана:

Богу дадош' небесне висине (МХ I,5:13).

У САНУ II,1 (45-47) Божји стан се одређује посредно, али прецизније – на деветом небу:

Па отиде [јединa Госпођа] на девето небо,
те казује Богу истиноме
шта је видла у паклу огњену.

На тим висинама су Божји дивани (Вук II,1) и небески двори (МХ I,8), али се о њима ништа друго не зна. Бог држи кључеве од небеса којих, осим поменутих девет, може бити још и седам (Вук II,1). Откључавањем и закључавањем небеса регулишу се атмосферске прилике и услови живота на земљи, али се Бог сам њима ретко служи и радо их препушта светитељима. И кључеви од раја и пакла, мада по правилу припадају светом Петру, у неким песмама (Вук II,4; МХ I,23) налазе се такође у Божјим рукама. Он и њих лако уступа молиоцима.

У свом високом стану Бог је сам. Њему приступа имају светитељи, анђели и Богородица – углавном као молиоци. До Бога се они увек пењу

одакле год да долазе, а када добију оно што траже, без изузетка се враћају тамо одакле су дошли. Најчешће се моли дозвола за улазак у рај или у пакао (за шта су неопходни кључеви), што значи да светитељи и анђели на овим местима не бораве по природи ствари, па чак ни кад им је то дужност (као св. Петру). Стихови попут ових:

Шетали се три божји аньели
окол двора смиљене Марије:
"Смилуј нан се, Исус и Марија,
сподајте нан све клуче од раја,
гремо видит како је ва рају." (МХ I,19:1-5)

наговештавају могућност да се анђели и света бића смештају негде између раја и Божјих "небесних висина".

Сам рај је од пакла одељен вратима и највероватније лежи у истој равни с њим. Потврду налазимо у већем броју стихова:

Бога моли Огњана Марија:
"Дај ми, Боже, од рајевах кључе,
да од раја отворимо врата,
да ја дођем проз рај у пакао..." (Бог јој даје кључеве и св. Петра као пратиоца. Вук II,4:1-4);

или:

Шетала се Христа Бога мајка,
а од раја до пакленских врата,
и с њоме су два божја анђела,
па говори Христа Бога мајка:
"Отвор врата, паклени вратару,
да се и ми пакла нагледамо!" (МХ I,18:1-6),

као и:

Крајем иде једина Госпођа,
крајем иде, а Богу се моли:
"Дај ми, Боже, и Недељо млада,
да ја нађем кључе од паклова,
од паклова и божи рајева,
да отворим од паклова врата
да ја видим шта ми душе раде!" (САНУ II,1:1-7).

У песми "Од раја дјевојка" (МХ I,23) девојка моли анђеле да је уведу у пакао:

"Синоћ ми је преминула мајка;
у рају је угледат не могу,
а пакленска затворена врата." (7-9)

Само у једном случају (заправо – само у једној од 1181 песме које чине наш корпус), пакао је описан као место које има дубину:

Ето Петра на пакљена врата,
од пакла је врата растворио,
па саставља од лађа конопа,

све намеће лађе преко лађа,
а пуштава паклу преко врата.
Спуштио га Петре до дно пакла (МХ I,21:6-11).

Такође само у једном случају (Вук VI,1) локализација пакла одређује се "сунцу на Заоде" где "многи огањ гори, / а на огњу многи мученици". Ова је песма изузетна још и по томе што даје неочекивано жив опис паклених мука, како се види из следећих стихова:

једном горе ноге до колена,
другом горе руке до лаката,
трећем гори лице под очима,
а четвртом уста под мустаћи;
туна беше двоје обешени,
да би за што, не би ни жалио,
већ удицом млади за језике;
туна беше зелено језеро,
по језеру гола баба плива,
она вата једну кору леба,
она вата, уватит' не може. (15-25)

По правилу је, међутим, народни певач крајње немаштовит кад треба да дâ извештај о ономе што се у рају и паклу дешава. Иако то увек чини посредно, описујући њихове житеље, тај се опис обично претвара у стереотип и тако је рудиментаран да о самом месту не даје никакву слику. Па и такви, описи раја и пакла врло су ретки, те цитирана песма из Вукове збирке тим више добија на значају. Ако њу изузмемо, рај се у нашем корпусу описује само једном, у песми "Како је у рају и паклу" (МХ I,19):

Мили Боже! ал је в рају лепо!
На сред раја седе три младе дивојке:
једна чеша жуте ките своје,
друга пере била лишца своја,
трета шије било рухо своје (6-10)

док се у опису пакла срећемо са већ познатом стандардном варијантом:

Мили Боже, ал је в паклу грдо!
В паклу горе три млади јунаци,
један гори ноге до колена,
други гори руке до рамена,
трети гори тело до очима. (26-30)

Идентично је пакао приказан и у осталим примерима који су се нашли у нашој грађи (МХ I,18; Вук II,4) те је, карактеристично, и у њима највише пажње поклоњено заправо описивању греха којим је казна заслужена.

Све о чему смо овде дали рачуна повезано је једном заједничком особином: статичношћу, односно фиксираним местом у простору. Бог, Исусови и Маријини двори, рај и пакао, и кад им се не могу одредити

координате, задржавају увек исте међусобне просторне односе. За свеце и анђеле, међутим, то се не може рећи.

У песмама о подели светачких дарова свеци се налазе на више различитих места: на небеским вратима (Вук II,2), негде између (Вук II,1) или на самој земљи (МХ I,5). У песми "Дријем св. Николе" (МХ I,11) они се смештају врло близу Бога:

С ону страну раја бијелога,
у њој свеци крсно име служе (1,2)

али се у Вуковој песми са истим мотивом ("Свети Никола" II,22) поново налазе на земљи:

У Павлову свету намастиру
постављени од злата столови,
сви се свеци редом посадили. (1-3)

Свеци се на земљи могу наћи и на мање светом месту него што је светогорски манастир св. Павла:

Вино пије царе Костадине
у лијепу граду Цариграду
у својему двору господскоме,
шњиме пију Божји апостоли:
Свети Петар и апостол Павле. (Вук II,8:1-5)

И анђели, које смо сретали и у рају и у паклу и негде између, такође се могу наћи на земљи:

Вино пију сви божји анђели,
међу њима свети Микаело.
Ведро бише, па се наоблачи,
из облака била књига паде
и допаде светом Микаелу. (МХ I,57:3-7)

Сличан мотив и у истој служби (преписивање царства са Срба на Турке) налазимо и у песми "Пропаст царства српскога" (Вук II,46) где кнезу Лазару *књигу шаље Богородица посредством св. Илије. Том књигом (која сама* проговара) и у том тренутку одлучују се три судбине: судбина српског народа који ће пасти у турско ропство, судбина српске војске која ће читава изгинути на Косову и лична судбина кнеза Лазара који ће постати светац. У овом контексту, који бисмо могли назвати контекстом ситуативности, између арханђела Михајла и будућег св. Лазара нема функционалне разлике.

Епска интерпретација небеске хијерархије, која не прави разлику између светаца и анђела, не изненађује нас јер је очекивана (на њу указује и сам Вук). Оно што нас може зачудити јесте, заправо, то што је улога светаца и анђела на епском небу деградирана у односу на саму црквену догму, тј. у односу на основне хришћанске представе о њиховим официјелним принадлежностима. Преведено на језик простора, то значи да су светитељи и анђели према вишим небеским бићима (Богородици, Христу, Богу) у

односу подређености, тј. у вазалном односу (суверен је у епском простору увек пасиван, користи се услугама својих активних поданика, увек је пострани од главног догађаја и метежа, борави најчешће у високој кули, итд.).[25] Оваква небеска хијерархија произлази, додуше, из епских песама, али се само на основу њих не може објаснити, будући да се мотиви који су до ње довели у епици не образлажу. Па ипак је она логична, и управо је хришћанство узрок овом наизглед нехришћанском отурању "божјих апостола" и великих црквених светитеља.

Видели смо раније да су Словени у старини замишљали дводелно небо: горње небо за врховног бога, а доње за атмосферске појаве и остала божанства. Та "остала божанства" из доба паганских веровања по правилу су код већине народа метаморфирала у хришћанске свеце, али само делимично и само у оним својим функцијама које су хришћанству биле примерене. Оне особине које се у нову веру нису уклапале, црква је одбацивала и гонила као демонске. Тако су често функције једног истог паганског божанства прелазиле делимично на светитеље, делимично на ђаволе. Српска веровања прошла су кроз ту фазу на исти начин као и веровања других народа. Ако се наши свеци осећају "нелагодно" на небу, то је онда вероватно зато што им по старини припада доње, облачно небо "осталих божанстава", а по црквеним учењима божанстава нема и небо је само једно.

Преклапање хришћанских и паганских слојева, нарочито у култу светаца, проучавано је као општа појава, а на српском материјалу њом су се, између осталих, нарочито бавили Натко Нодило, Веселин Чајкановић, Слободан Зечевић и други.[26] У обимној и значајној студији *О врховном богу у старој српској религији* Чајкановић је покушао да из живе традиције о великим свецима Сави, Николи, Илији, Јовану, Ђорђу, Аранђелу и Огњеној Марији извуче податке релевантне за реконструкцију старог српског врховног бога као владара подземног царства, врховног бога мртвих. И за нашу тему било би занимљиво видети како је овај процес претапања старих веровања у нова могао тећи, па ћемо стога пробати да, користећи се резултатима рада ових и других истраживача, сагледамо везу између култа светаца и њиховог необичног положаја на епском небу.

I

Подела надлежности у песмама о светачким даровима, када се упореде све четири, даје следеће резултате:[27]

ПЕТАР: кључеви од раја (МХ I,5); заједно са *Павлом*, вино и пшеница (Вук II, 1 и 2). По Вуковом објашњењу уз песму II,2 – "винце" (у Црној Гори – пуње) је "оно вино, с којијем се устаје у славу; а шеница се овдје спомиње ради колива, поскура и крснога колача".[28]

ИЛИЈА: гром (Вук II,2); муње и громови (Вук II,1; МХ I,5).

ОГЊЕНА МАРИЈА: муња и стрела (Вук II,2); земља Инђија (МХ I,5).

НИКОЛА: воде и бродови (Вук II, 1 и 2); снег и студен (МХ I,5).

ЈОВАН: кумовска крштења (МХ I,5); кумство и братимство и крстови часног древа (Вук II,1); сабор анђелима (Вук II,1).

ЂОРЂЕ: пролећно цвеће (Вук II,2); зелене дубраве (МХ I,5).

ПАНТЕЛИЈА: велике (летње) врућине (Вук II, 1 и 2; МХ I,5).

Свети *Тома*, *Аранђео*, *Спас* и *Сава* помињу се само у песми Вук II,2 – и то:

ТОМА: печат од облака;

АРАНЂЕО: јесење време;

СПАС: житњи цвет;

САВА: лед и снег.

Традиционална веровања о свим овим свецима (осим последња четири) углавном се поклапају са епском представом о њима, али су и знатно шира.

СВЕТИ ИЛИЈА, у народу познат као *Громовник*, по Чајкановићевом мишљењу је наследник старинског бога грома, какви су били Индра, Зевс, Јупитер, Водан, Перун. Зечевић сматра да је ово место припало Илији зато што он и као старозаветни пророк има нека громовничка својства (грмљавина настаје од лупе његових кола кад се вози по небу), а до истог закључка долази и Токарјев на основу проучавања народне традиције Источних Словена.[29] Илија је једини наш светац који има породицу: сестру Огњену Марију (господарицу муње) и брата св. Пантелију (господара великих летњих врућина, заштитника од олује и пожара). У једној басми од страха они се и призивају заједно:

О, ти, свети Илија, громовниче![30]
Узми собом брата Пантелију
и сестрицу огњену Марију,
громом страву погодите
и муњом је опржите!

У неким српским крајевима (Хомоље, СЕЗ 19) верује се да св. Илија има заправо две сестре: старију, Благу Марију, и млађу – Огњену, док се у Неготинској крајини – по сведочењу Симе Тројановића (СЕЗ 17) – држи да је та додатна сестра заправо старија, а име јој је Марина (Марија Магдалена).

ОГЊЕНА МАРИЈА, *света Петка* и *Недеља* једине су три светитељке које се јављају у нашој епици. На први поглед, међу њима нема сличности, али им је заједничка склоност ка успостављању породичних односа (Огњена Марија има браћу, а Петка и Недеља су мајка и кћи). Ово није карактеристично за хришћанске светитеље али је уобичајено у паганским пантеонима, па се и у случају Марије, Петке и Недеље може сматрати заосталим паганским наслеђем. Будући да се овакви прежици ретко јављају усамљено, лако је могуће да би се пажљивијом анализом дошло до још неких занимљивих података.

Изгледа да се са старим веровањима најлакше и најдубље повезује света Петка. Токарјев мисли да је она преузела особине и функције богиње Мокош, заштитнице женских радова и јединог познатог женског божанства код старих Словена.[31] У прилог своме ставу овај аутор наводи чињеницу да је код Источних Словена строго забрањено прести и ткати на дан св. Петке, чему пандан налазимо и на нашем терену – на пример у Босни – где жене на тај дан пре сунца везују око руку црвено плетиво "петковицу" како их не би

боледе руке.[32] И Татјана Цивјан[33] наглашава да су предење и ткање домен апсолутне власти св. Петке, а значај пређе и предења неупоредиво већи него *што се на основу његове прагматичке вредности дâ претпоставити.* Потврду она налази у румунском миту о стварању света испредањем и намотавањем неба и земље, у грчком миту о Паркама, у миту о Атини и Арахне и тако даље. Управо они најбоље показују да је предење ствар богова и да се богови много више труде да казне непослушне (које преду у табуисане дане) него лоше преље. То, и румунско предање по којем је св. Петка казнила лењу прељу претворивши је у ласицу, наводи Цивјанову да повеже култ св. Петке са помињаним митологемом о Громовниковој породици, познатим свим балканским народима, нарочито Словенима, Румунима и Грцима из Тесалије.[34] По овој митској причи, коју смо напред већ навели, протерана жена у подземном царству постаје његова господарица, а деца метаморфирају у хтоничне животиње (змију, змаја, гуштера, ласицу, миша, кртицу, жабу). Сличну причу доноси и кетски миг о врховном богу Есу који своју жену *Хоседем прогна на земљу где она постепено постаје дух нижег ранга.*[35] И у германској традицији жена бога грома Одина, богиња Фрија (Frigg, Fria), деградирана је првобитно у демонско биће Холду (Huld), а у хришћанском периоду у вештицу Фригахолду. Она такође кажњава лење преље и награђује вредне, па је и њен дан петак (који је по њој добио и име).[36]

За овај митски комплекс карактеристичне су две линије: прва, линија премештања женског божанства под/на земљу, и друга, линија повезивања тог божанства са предењем и пређом.

У реконструкцији прасловенског пантеона огледали су се многи истраживачи, али досад још ниједан покушај није дао његову потпуну слику. *Зна се, на пример, да је бог грома био Перун, али се његова жена не помиње.* Мокош, као једино утврђено женско божанство, вероватно већ ни у прапостојбини није поштована друкчије него као биће нижег нивоа, исто као и Жива код балтичких Словена, или Баба код Срба. Наговестили смо већ у претходном поглављу принцип по којем су женска божанства, побеђена у сукобу с мушким, доспевала у дубине и везивала се за комплекс негативних одређења типа доле-тама-нечистота-смрт. Света Петка која, исто као и Јунона у Овидијевим *Метаморфозама*, кажњава претварањем у ласицу, могла би се, на основу закономерног процеса деградације женских божанстава, везати за владарку доњег света, чему у прилог иду и црвена боја "петковице" и сама веза са пређом. Недеља, њена кћи, у народној епици се јавља као змија или гуја (МХ I,122), а у предању као шестокрили змај са четири главе, оба пута, дакле, као хтонична животиња односно демон, што се уклапа у помињани митологем о Громовниковој породици.

Друга линија, веза св. Петке са предењем која је и јачи и постојанији мотив, указује на један друкчији но ипак познат механизам разграђења женског божанства. Са раздвајањем мушког и женског на позитивно и негативно, створени су били услови да се и првобитно јединствено женско (ређе мушко) божанство разбије на мушку и женску хипостазу. Кад би до тога дошло (што никако није било обавезно), негативни елементи концентрисали су се, логично, око женске варијанте и вукли је постепено све ниже. Сведочанство о овом процесу сачувало се у паралелним мушким и женским ликовима сличних функција, какви су српски Урис и македонска Урисница, Усуд и Суђенице (код Руса – Род и рожанице), а на нижим нивоима див и дивкиња (див-девојка), домовој и кикимора и сл. Суђенице су

у нашем народу поштоване независно од своје мушке хипостазе, што говори о старини и значају њиховог култа. Наглашена веза Суђеница са животом и рађањем поклапа се у много чему са функцијама божанстава врло високог нивоа, какве су биле Мокош и Фрија, заштитнице прорицања и гатања, плодности, брака, породице и рађања.

Ако резултате до којих су дошли Токарјев, Цивјанова и Гуревич узмемо као довољне за успостављање везе између св. Петке и Суђеница (одн. божанства које је у њих метаморфирало), онда нам следећи текст уз једну басму против болести која се зове *суђенице* дозвољава да и Огњену Марију убројимо у ликове с којима се св. Петка преклапа: суђенице су "болест која напада на жене, које рађају а не празнују Суђенички Дан, који пада на Огњену Марију."[37] Да би се боље схватило шта овај податак значи, треба имати на уму да се црквени календар по правилу прилагођава затеченом паганском календару, те да не пада Суђенички Дан на Огњену Марију, већ управо обрнуто.

СВЕТИ НИКОЛА, господар над водама, доводи се у народној традицији често у везу са вуком и коњем који су за митопоетску свест хтоничне животиње. Као коњаник, св. Никола се зазива нарочито у басмама, а у једном бајању од море наређује му се:

свежи вуку зубе,[38]
да вук не уједе.

За разлику од вука, коњ се нарочито везује за воду којој је у стара времена био приношен као жртва. У овом контексту и свети Никола коњаник може се *схватити као господар над водама смрти, будући да је управо вода најчешћа* и најшире распрострањена граница која дели *своје* од *туђег* и *овај свет* од *оног*. Таквом се вода указује највише у бајкама, где се онај свет замишља као острво усред великог мора,[39] или као место до којег се стиже преласком преко моста.[40] У овом контексту мост (преко амбиса или воде) не само да спаја овај свет са оним, већ се истовремено јавља и као инструмент првог квалитативног раздвајања мртвих на праведне и грешне. Као мотив карактеристичан за иницијатичке обреде, он је старији од хришћанства (*нпр. ирански мост* Цинвјат, скандинавски мост Бифрост итд.), али се почетком средњег века (нарочито преко *Павловог виђења*) инкорпорирао у најшире прихваћену хришћанску топику. Под њим се најчешће замишљају црна смрдљива бујица, бездан пакла или пламена река, а у нашој народној традицији "јад" који се описује као "загађена вода пуна свакојаке гамади".[41] У песми "Мајка светога Петра" (МХ I,22) верно је, мада сажето, представљен и механизам његовог дејства:

Кадар Петар покрај моста,
дошла ј' мајка насред моста:
мост се ј' станчал како длака,
пала ј' мајка на дно пакла. (20-23)

У песмама се задржала и представа о оном свету на острву, такође много старија од хришћанства:

Расло дрво срид раја,
под њим сиди Никола.

К њем долази Илија:
"Ајде, оче Никола,
да диламо корабље,
да возимо душице
с оног свита на овај!" (МХ I,16:1-7)

(са сјајно уоченом заменом овог и оног света у складу са перспективом говорног лица). Са овим врло добро кореспондира народно веровање по којем "пре него што је Свети Аранђео почео вадити душу људима, радио је то Свети Никола".[42]

СВЕТИ ЈОВАН се, попут св. Николе и Аранђела, такође везује за мртве и то преко два народна веровања: о *Јовановој струги* и о *кумовој слами*. Јованова струга, или божанска капија, налази се на небу и кроз њу се улази у рај једнако као и у пакао.[43] На небо душе стижу путем који се и у нашем и у многим другим народима идентификује као кумова слама. Јован, коме су кумство и братимство додељени сигурно не само по аналогији са Крститељем Јованом (Христовим кумом) већ и стога што је у старој вери морало постојати божанство-заштитник кумства, може се лако замислити и као чувар улаза на онај свет, и као брижни водич душа ка њему.

Овде је, међутим, за нас много важније обратити пажњу не на Јована, иако је управо њему поверен "сабор анђелима", већ на врата која су названа његовим именом. Сетимо се почетка Вукове песме II,2:

Збор зборише Божи апостоли,
збор зборише на небеска врата (1,2).

Претпоставимо да су *Јованова струга, божанска капија* и *небеска врата* три имена за исту ствар и погледајмо ка чему се та врата отварају: ка још једним вратима, оним која су постављена између раја и пакла. Врата увек имају улогу границе и то је једино што им је у наша два примера заједничко. У свим другим детаљима она се међусобно битно разликују.

Не сме нас чудити то што се у нашим песмама врата између раја и пакла помињу врло често, а небеска врата само једном и још тако неупадљиво, да смо их лако могли превидети. Небеска врата су оно што бисмо могли назвати *јаком границом*, а то је већ добар разлог да постану табу-тема.

Граница увек подразумева два поља: испред и иза, унутра и напољу, и у обичним условима она не омета претерано комуникацију међу тим пољима. У многим случајевима граница је управо најједноставнија и најефикаснија веза између два иначе одвојена света, онако као што црквена врата спајају сакрални простор цркве са профаним светом изван ње. Јака граница, међутим, никад не спаја. Она се поставља да би раздвојила јер њена лева и десна страна нису само различите већ су и инкомпатибилне.

У нормалним условима божанска капија је за човека пропустљива само у једном смеру (од живих ка мртвима) и управо је та њена особина главно јемство сигурности уређеног социјума. Сви обреди везани за мртваца (лустрација, бдење, оплакивање, сахрана, даћа, задушнице) имају двојаку намену: на првом месту да спрече задржавање душе на овом свету или њен повратак међу живе, а тек потом да јој обезбеде што лакши и што бржи одлазак на онај свет, међу мртве. Деси ли се да душа ипак не доспе у своје

вечно боравиште, разлог се увек прво тражи у мртвачким обредима и обично се грешка прво ту нађе. Таква душа је тешко оштећена и због тога се свети, али она у суштини није повредила неприкосновеност јаке границе. Једном на оном свету, душа је "на истини" и нема разлога да се враћа међу живе који су "на лажи".[44]

Кад год се граница угрози, виновници су живи. У сваком народу, у сваком религијском систему, на сваком цивилизацијском ступњу постоје приче о човеку који је успео да оде у царство мртвих и да се из њега врати жив. Да би умилостивио божанство које чува границу, он не само да мора принети одговарајуће жртве, већ се мора строго придржавати и правила понашања која важе на оном свету, као што мора обавити и низ ритуалних радњи пре, за време и после боравка у њему. Повреда јаке границе је тако изузетан догађај да се у уметности врло брзо осамосталила и постала засебан сижејни тип.

Врата између раја и пакла нису, а не могу ни бити, таква граница. Разлика између левог и десног поља овде није онтолошке већ идеолошке природе и граница која се међу њима поставља има само једну улогу: да једнима осигура казну, а другима награду. Пошто казна подразумева немогућност изласка из пакла, ова је граница пропустљива у оба смера, али селективно: из раја се у пакао може ући и из њега изаћи само са нарочитом дозволом, а њу не може добити свако. При том је битно да се ни статус ни биће посетиоца не мењају услед боравка у паклу. У песмама нема покушаја да се овај узус наруши или злоупотреби, али се у прозној традицији могу наћи приче о довитљивцима којима је пошло за руком да из пакла доспеју у рај. [45]

Због свега тога, безбедност све границе довољно се добро чува обичним закључавањем. Власт над кључевима од раја и пакла, коју у епици деле Бог и св. Петар, пре свега је статусни симбол, а много мање стварна потреба за божанским чуварем, какав је некада вероватно био бог чије је функције преузео св. Јован.

Култ СВЕТОГ ЂОРЂА, свеца коме су у епици подарени пролећно цвеће и зелене дубраве, заправо је један од најсложенијих традиционалних култова не само код нас, већ и код других народа који насељавају карпатско-балканске области (Румуни, Бугари, Грци, Албанци), па и код Чеха, Словака и Мађара. Сматра се да се у овим крајевима култ св. Ђорђа – који, доиста, почиње да се шири тек у византијско доба – накнадно везао за древну сточарску културу староседелаца.[46] У складу са својом новом функцијом, св. Ђорђе је постао заштитник ситне стоке, али и вукова (по чему долази у исти ред са свецима какви су *св. Сава*, *св. Мрата*, а донекле и *св. Никола*), па се у нашим крајевима, на пример, и цела ђурђевданска недеља празнује да вуци не би клали овце. На Ђурђевдан се стока први пут изгони на нову пашу и тај је чин праћен многобројним обредима који треба да јој обезбеде заштиту, здравље и плодност.

Осим ових универзалних сточарских црта (које се лако могу пратити од Мале Азије све до Скандинавије),[47] култ св. Ђорђа има и друге, такође врло изразите карактеристике. Као велики пролећни празник, који се – рецимо код Бугара – поштује чак више и од Ускрса, Ђурђевдан се слави и као граничник између зиме и лета, као важан али са своје лиминалности и изузетно опасан дан у народном календару. За веровање да је на дан св. Ђорђа нечиста сила

посебно активна (раширено нарочито у нашим крајевима, а потом и код Румуна, Мађара, Чеха и Словака), везује се неколико типова обредних радњи са заједничким циљем да се негативно дејство нечисте силе ублажи или сасвим спречи. Као универзална заштитна мера, код свих поменутих народа јавља се ђурђевска "жива" ватра. Она се пали увече на Ђурђевдан, око ње се игра и пева, а пепео који иза ње остане сматра се лековитим.

Други елемент од кога се тражи ова врста заштите јесте вода. У нашим православним крајевима она се на Ђурђевдан свети у цркви па се њоме кропе људи, стока и зграде. Осим тога врше се и лустративна купања у неначетој води у коју се обавезно потапају босиљак, здравац, калопер, копитњак и друго магично биље, ваља се по роси ради плодности, скупља се магична "нема вода" (изворска или бунарска, везана ритуалном обавезом ћутања) од које се меси обредни хлеб (у Бугарској), и тако даље. Да би се умилостивила, води су се приносиле и жртве, на шта указују очувани обичаји бацања венаца и девојака у текућу воду, а још више клање ђурђевског јагњета (или друге које животиње) на обали реке.

Наглашен значај воде о ђурђевским празницима указује, међутим, и на тип веза путем којих се легенда о хришћанском свецу наметнула старијим, паганским обичајима и стопила се са њима. Наиме, сва три битна елемента у иконичкој шифри св. Ђорђа коњаника који убија аждају и спасава принцезу – аждаја, језеро и коњ – припадају истом кругу акватичког симболизма са недвосмислено хтонским конотацијама. Доспевши у епику, мотив св. Ђорђа змајоборца подлегао је уобичајеном систему замена (св. Ђорђе → Краљевић Марко → Болани Дојчин → итд; аждаја → змај → црни Арапин; језеро → поље → подграђе, итд.), али је углавном сачувао своје основне сижејне афинитете.[48] У народном веровању и традицији, исти је мотив, пак, продубио сасвим друкчије меандре.

Универзално раширен страх од свемоћи нечисте силе на Ђурђевдан, говори нам да је магична ревитализација захватала и позитивни и негативни принцип једнако. Чеси и Словаци, на пример, верују да земља на Ђурђевдан испушта из себе, осим растиња, још и змије и змајеве који су мировали у њој преко зиме. И они, и Мађари и Румуни, држе Ђурђевдан једним од само пет дана у години погодних за тражење закопаног блага. У румунском веровању да се оно на тај дан запали и само од себе показује где га треба тражити, препознајемо исту идеју о буђењу нечисте истовремено кад и благотворне силе. И многа давања за мртве, у храни, води и свећама, говоре да је празник св. Ђорђа – бар код оних народа који чувају такву праксу (Румуни, Бугари, Срби, Македонци) – имао велики број хтонских карактеристика. У њих можемо убројати и мере заштите какве су оборавање села (Србија и Македонија), помињане радње са ватром и водом, постављање освећених врбових крстића или гранчица на места која траже нарочиту заштиту (поља, виногради, стаје, амбари, бунари, куће), и тако даље. С друге стране, активност хтонских сила била је и прилика да се њихова велика моћ, путем магије, искористи у практичне сврхе, услед чега се на Ђурђевдан множе разне врсте врачања: љубавна (са црним луком, селеном, ружом, оманом итд.), за плодност људи, земље и стоке, али и "црна", она помоћу којих се плодност краде,[49] и тако даље.

Најзад, на Ђурђевдан се одлази "у венац": девојке и младићи још пре зоре оду у шуму и тамо беру пољско цвеће (здравац, јоргован, бршљан, млађ, процепак итд.) које мешају са питомим цвећем донетим од куће (калопер,

селен, рутвица и др.). Од тог цвећа, у које обавезно улазе гранчице, шибље и црвени вунени конци, плету се венци којима се приписује чудотворна моћ заштите од злих сила па се или чувају целе године обешени изнад улаза у кућу односно шталу, или се бацају у текућу воду као замена за жртву.[50] Ако имамо у виду да су ђурђевски венци, као и прстенасти обредни хлебови и сточни колачи, препознати у литератури као елементи соларног култа у ђурђевданском ритуалном комплексу,[51] биће нам јасније зашто се култ св. Ђорђа сматра – како смо на почетку рекли – једним од најсложенијих у својој врсти. Таква је сложеност, уосталом, својствена већини култова плодности код којих се соларно и хтонско начело, у разним својим видовима, непрекидно и сударају и допуњују. Због тога, и због изразито вегетативног карактера његовог празника, св. Ђорђе се највероватније морао преклопити са неким давним божанством пробуђене вегетације и плодности, какав је – по свему судећи – био Јарило, млади бог-коњаник.[52]

II

Шта нам говори овај кратак преглед функција и овлашћења наших главних светитеља? Јасно је да они преузимају на себе бригу о свему што је за човека и на овом и на оном свету важно: свеколика плодност и рађање, узимање и испраћање душе после смрти, брига о њој било да је у рају било да је у паклу – и све што се човеку деси у међувремену. У том контексту Бог заиста нема разлога да се труди, а није му ни остављено да бира хоће ли бити активан или пасиван, услед чега се рез између њега и светитеља, који смо уочили приликом развијања слике епског неба, још више заоштрава.

Бог и светитељи стоје у контратези не само по питању статичности и динамичности, већ и у погледу броја: свеци су увек у сабору, или макар у множини, а Бог је један и увек сам. Та упадљива изолованост хришћанског Бога (новозаветног више него старозаветног) у библијском контексту говори о његовој величини и моћи, али у контексту епског простора има друкчије значење. Изоловани бог је нови бог: њега нема за златним столовима кад апостоли, без икаквог осећања противречности, славе крсно име и напијају у славу Христову. За њега се не везује саборисање уз трпезу које се и у старој и у средњовековној традицији поштовало и идентификовало са владањем и влашћу (па је у раном хришћанству и Христ често представљан као добар домаћин).[53] Отуда он и нема статус стварног владара (какав у епици имају нпр. Душан и Лазар), али владар ипак јесте. Будући да се није једноставно идентификовао са врховним богом старог пантеона и тако преузео његов конкретан лик и функције, нови Бог је, у својим мајестетичним али неодређеним висинама, остао без иницијативе, прихваћен али не и схваћен. Осим тога, уз нову представу о богу ишла је и нова представа о божанском простору, а она се морала битно разликовати од свега што је таквим простором сматрано пре ње. Видели смо већ да је тај нови простор имао своје

фиксиране тачке и прилично одређену хијерархију; није никакво чудо што су свеци у њу тешко могли да се уклопе.

Не би било исправно сматрати светитеље покретним само зато што им је дужност да служе небеског владара. Као бића старија од космоса у који треба да се сместе, они природно теже своме првобитном боравишту, а паганско наслеђе памтило их је онако како их је поштовало: у шумама, горама, водама, једном речју – на земљи. То, у ствари, значи да је недефинисан, односно нестабилан положај светаца у небеском царству последица колизије старих и нових веровања, старог и новог религијског система.

Смена два овако опречна верска система морала је бити дуготрајан и трауматичан процес са далекосежним последицама, па је мало вероватно да у епици о њему нема никаквог трага. Можда се спомен о страшном опсегу те драме сачувао у дубљим слојевима песама о светачким даровима и земљи Инђији (Вук II,1,2; САНУ II, 2; МХ I,5,7). Оне су, по својим сижејним особеностима и по носећем есхатолошком мотиву, парафраза библијских и апокрифних апокалиптичких тема (пренасељеност, истребљење готово читавог света, помор тешком сушом као инверзија великог потопа; кажњавање грехова: непоштовања родитеља/деце, гажења кумства и братимства, родоскврнућа, непознавања бога и светаца). Сама земља Инђија могла је доспети овамо из различитих извора,[54] али је сасвим несумњиво да и тема и земља налазе своје место у песми под изразитим утицајем црквене књижевности. Тај утицај, међутим, ма како био видан, и сам подлеже секундарном дејству поетике епске форме. Тако се ни земља Инђија не јавља обавезно у свим песмама: у Вук II,2 и у САНУ II,2 представљена је неименована (САНУ) или подразумевана српска земља под Турцима (Вук), која се сва дотамани изузев "жупног Срема". Ни греси нису увек немотивисани већ се у МХ I,7 објашњавају, по угледу на "обожавање телета", веровањем у погрешног бога:

гдје с' не моле Богу јединоме,
вет се моле Богу имбеноме (27,28).

Када им дотуже муке, људи се окрећу правом богу:

тебе ћемо запознати л'јепо,
примит ћемо за Бога милога,
још и свеце на земљици црној (МХ I,5:198-200).

Ту црну земљу, пошто се покају, сви преживели љубе по три пута (Вук II,2; МХ I,5), а Бог им отвори небо и награди их обиљем (МХ I,5,7) и чак склопи с њима неку врсту уговора (Вук II,1). Заузврат, људи:

и светачке исправише цркве,
поградише светачке олтаре (МХ I,5:243,244)

по свој прилици зато што их раније нису имали, или су их посвећивали погрешном богу, или су их – одуставши од праве вере – разрушили.

Много јаснији траг смене старе вере новом налазимо у Вуковој песми "Часни крсти" (II,18), нарочито у следећа три детаља.

Први и главни је *двојство крстова*. Прави, хришћански крстови (мисли се на *три* крста са Голготе) зову се *часни*, не само овде већ и иначе у народној традицији, што највероватније указује на потребу да се они разликују од неких других, старијих и затечених крстова. Да су такви крстови заиста постојали и представљали старинске идоле има више доказа,[55] а у нашој песми се њихова егзистенција мотивише овако:

што Јевреји крсте саковали
на прилику како наши крсти,
да се наши крсти не познаду (90-92).

Јевреји и јеврејска земља, осим географске веродостојности, имају овде и улогу незнабожачке земље чији становници исповедају "проклету" веру, отприлике онако како се мотивише и постојање земље Инђије.

Други значајан детаљ је *избор светитеља* који ће инспирисати потрагу за часним крстима. То су Петар и Павле којима се цар Константин обраћа као "врховним Божјим апостолима". Као што смо раније видели, Петру и Павлу припали су, осим кључева од раја, "винце и шеница", али не било који већ литургијски вино и хлеб као мистерија крви и тела Христовог. Они су, дакле, претрпели најмање корекције своје званичне црквене службе и прави су представници нове вере, па се ни њихова улога у песми не може сматрати случајном.

Трећи детаљ има за нас највећи значај. Песма се завршава стиховима:

Док је био царе Костадине,
часни крсти на земљи сијали,
сјали красном народу хришћанском,
кад премину царе Костадине
и честита царица Јелена,
онда часни крсти васкрсоше,
васкрсоше горе на небеса,
те сијају на ономе свету,
како сунце на овоме свету (107-115).

Осим стварног разлога за повраћај крста Христовог распећа, који нам је познат из хришћанске легенде о цару Константину и царици Јелени,[56] овде нам се нуди и један друкчији, епски разлог: да сијају народу хришћанском. Тај је разлог тим необичнији што, на известан начин, указује на доба Константинове власти као на Златни Век, али не онако како га је канонизовала црква (кроз мит о изгнању из раја), већ онако како га може видети само епика.[57]

Најзад, васкрсење крстова на оном свету и улога која им је тамо додељена бацају нову светлост и на значење појма *онај свет*. Из других песама видели смо коликим је и каквим противречностима тај свет испуњен. Ако сада додамо и крстове који му замењују сунце, добићемо (у односу на *овај*) не више само инкомпатибилан већ и паралелан свет, а то је много ближе паганској или, рецимо, старој јеврејској религији него хришћанској. И Гуревич, говорећи о раном средњем веку, сматра да је – парадоксално – "средњовековна религиозност ... на граници Јеховине и Христове религије".[58] Гледани из тог угла, часни крсти се не разликују много од

точкова на Јахвеовом (седмом) небу,[59] као што ни чежња за Златним Веком није хришћанска нада у будуће спасење, већ митска потреба за контактом са апсолутном чистотом првог стварања.

НАПОМЕНЕ

1 Eleazar Meletinski, *Poetika mita*, „Nolit", Beograd, s.a., стр. 208.
2 *Исто*, стр. 204.
3 Ово је најархаичнији, универзални прародитељски пар и налази се на почетку свих космогонијских митова одговарајућег типа (в. *Исто*, стр. 207).
4 Robert Graves & Raphael Patai, *Hebrejski mitovi*, Zagreb, 1969, стр. 19 (Енума елиш).
5 Geoffrey S. Kirk, *La natura dei miti greci*, Universale Laterza, 1980, str. 119 (наслов оригинала: *The Nature of Greek Myths*, Penguin books, 1974); *Мифы народов мира*, Москва, 1972, 2, s.v. *Кумарби*.
6 *Исто*.
7 Исто као у космогонијама развијеног типа (какве ми овде наводимо), и у примитивним дуалистичким космогонијама уређење космоса такође се везује за савлађивање хаоса, обично акватичког. Овај мотив, који се углавном конкретизује у лику две птице – беле и црне, веома је чест, па се бележи код неких сибирских, евроазијских, северноамеричких и словенских народа. Упор. V. V. Ivanov & V. N. Toporov, *Neke tipološke opaske o starom slovenskom sistemu religije*, III program RB, leto 1975, 26, стр. 465-491. Види такође и: *Мифы народов мира*, 2, s.v. *Космогонические мифы; Птицы*.
8 Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић и Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд, 1970, s.v. *Небо*; *Мифы народов мира*, 2, s.v.
9 Graves/Patai, *Nav. delo*, стр. 19, 30.
10 Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino, 1982, стр. 204, 205 (наслов оригинала: *Mythe et penseé chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris, 1971).
11 *Српски митолошки речник*, s.v. *Други свет*.
12 Татяна Цивьян, "К мифологическим обоснованиям одного случая табу: ласка (mustela vulgaris)", *Проблемы славянской етнографии*, Ленинград, 1978, стр. 187-193. Ласица и кртица су и код нас повлашћене животиње којима се приписују демонске особине и којима се обрађа на посебан начин ("кумо"; в. Милан Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака*, Београд, 1984, стр. 54, 72).
13 Е. Мелетински (*Нав. дело*, стр. 220) сматра да до оваквих парадоксалних представа о просторној хијерархији долази услед повезивања вертикалног и хоризонталног модела космоса, при чему се неки елементи опозиције горе-доле преклапају са својим хоризонталним пројекцијама. Тако се *доле* идентификује са севером (понекад и са истоком), периферијом, подземљем, итд.
14 Aron Gurevič, *Problemi narodne kulture u srednjem veku*, Beograd, 1987, стр. 214, 215.
15 Tadeuš Žbikovski, „Religijski običaji, obredi i simboli Indije i Kine", *Religijski obredi, običaji i simboli*, Beograd, 1980, стр. 39-42.
16 Као смену матријархата патријархатом, космогонијске митове Јевреја и Халдејаца тумаче Graves/Patai (стр. 19-27). Подлога за идентичну ин-

терпретацију грчког мита нашла би се у Геиној преисторији: "изронила је прва из првобитног хаоса и родила Урана, звездано небо" (Сабина Освалт, *Грчка и римска митологија*, Београд, 1980, стр. 92). Полазећи од елеузинских мистерија, један други истраживач држи да се у античко доба на Балкану смена матријархата патријархатом поклапа са сукобом између домородачког земљорадничког (Пелазги) и надолазећег сточарског становништва (Грци): William Berg, *Eleusinian and Mediterranean Harvest Myths*, Gabula, 1974, 15, 3, стр. 202-212 (нарочито 207, 208 и даље).

17 Термин *кôд* употребљавамо овде у значењу које му придаје Мелетински у *Нав. делу*, стр. 237: "Класификационе могућности бинарне логике проширују се хијерархијским рашчлањавањем света на разне нивое. Појму 'нивоа', који указује, пре свега, баш на хијерархијску поделу, близак је појам 'кода', као изражајног средства, језика за описивање. У многим случајевима ти термини се практично могу узајамно замењивати".

18 В.В. Иванов & В.Н. Топоров, *Нав. дело.*

19 С. С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд, 1982, стр. 122.

20 J.-P. Vernant, *Нав. дело*, стр. 205.

21 Jurij M. Lotman i Boris A. Uspenski, *Mit - ime - kultura*, III program RB, 1979, III, 42, str. 361-382.

22 *Исто, стр. 367.*

23 *Исто, стр. 368.*

24 *Исто.*

25 Види о томе: В. Ю. Неклюдов, *Время и пространство в былине*, Славянский фольклор, Москва, 1972, стр. 18-45.

26 Natko Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Logos, Split, 1981. Сима Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, СЕЗ, 1911, 17. Чајкановић је овом проблему посветио велики број студија, између осталих: *О врховном богу у старој српској религији*, СКА, Посебна издања, CXXXII, 34, Београд, 1941; *О постанку и развоју српске народне епске поезије*, Зборник МС за књижевност и језик, 1958-59, VI-VII; *Студије из религије и фолклора*, СЕЗ, 1934, XXXI, 13; *Мит и религија у Срба*, приредио Војислав Ђурић, СКЗ, Београд, 1973. Слободан Зечевић, *Паганско-хришћанска симбиоза неких митских бића српске народне традиције*, Народно стваралаштво – Фолклор, 1974, XIII, 49-52, стр. 94-100; *Митска бића српских предања*, Београд, 1981.

27 Сличан упоредни преглед светачких знамења у епици и традицији дала је и Нада Милошевић-Ђорђевић у књизи *Заједничке тематско-сижејне основе српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд, 1971, стр. 176-204.

28 Вук II, стр. 13. Белешка испод текста.

29 С. Зечевић, *Паганско-хришћанска симбиоза неких митских бића српске народне традиције*, стр. 97. С. А, Токарев, *Религиозные верования восточнославянских народов* XIX *начала* XX *века*, Академия наук СССР, 1957, стр. 117, 118.

30 Љубинко Раденковић, *Народне басме и бајања*, Ниш – Приштина – Крагујевац, 1982, бр. 492. По Токарјеву, главни разлог што се пророк Илија – као и у нашем примеру – сматра заштитником од нечисте силе

јесте управо његово господство над муњом јер се, по народном веровању, "зли дуси изнад свега боје муње која их убија или прогања" (*нав. дело*, стр. 113).

31 С. А. Токарев, *Нав. дело*, стр. 119, 120. Аутор на том месту етимологију имена Мокош изводи из балтичко-словенских језика где многе речи са сличним кореном имају значење "плести, вести, прести".

32 *Српски митолошки речник*, s.v. *Петка*.

33 Татяна Цивьян, *Нав. дело*.

34 На Хомољу, у близини румунске границе, Срби св. Петку ("Петковачу") сматрају превасходно румунским свецем. Чак се и за Србе који славе тај дан у овим крајевима каже да су "влашког соја" (СЕЗ, 1913, XIX, стр. 66).

35 *Мифы народов мира*, 2, s.v. *Низшая мифология*.

36 А. Гуревич, *Нав. дело*, стр. 140. У речнику Марије Лич (*Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, ed. by Maria Leach, New English Library, London, 1972) стоји, међутим, да скандинавска митологија познаје два женска божанства сличних имена: Одинову другу и главну жену Фригу (Grigga, Griggили Gri) заштитницу брачне љубави и домаћинства, и богињу Фреју (Greya, Greiaили Gria) богињу љубави и плодности. Прва – Фрига – која се приказује у пуном владарском орнату, као власница кључева и господарица дана и ноћи која преде златан конац и тка небеске облаке, никад није ни губила краљевско достојанство. Друга је, међутим, у раном хришћанству проглашена вештицом и прогнана у планине где њена демонска пратња још увек игра на Валпургину ноћ. Само су се у немачкој митологији (а управо о њој говори Гуревич) ова два лика преклопила, те се судбина богиње Фреје (аналогне грчкој Афродити) пројектовала на иначе стабилан лик богиње Фриге (Хере).

37 СЕЗ, 1913, XIX, стр. 233. У месту које се зове Кола (у Босни) св. Петка и Недеља сматрају се сестрама. По сведочењу извесног Ива Шајновића (Sveta Petka i Nedjelja (Kola u Bosni), ZNŽOJS, 1928, XXVI, стр. 378,379), "Света Петка је сва црвена и крвава, јер штогод народ згријеши Богу и почини какву грехоту, то она прима на се и она трпи. [...] Оне су обје на оном свијету трпеће због народа. А и то оне чине: ако већ не могу више гледати и трпјети народ шта чини и ради, оне се моле Богу, да Бог народ казни и осјетује". Као илустрацију, Шајновић доноси десетерачку песму која се у том крају казује о св. Петки и Недељи и која ове светице ставља у исти контекст у којем се Огњена Марија јавља у песмама о земљи Инђији: Петка и Недеља саграде цркву да се Срби у њој моле, али Срби цркву оскрнаве (улазе на коњима у њу, од олтара праве коњима јасле, од смиља и босиља коњима сено, од вина коњима пиће). Светице то трпе три године, а потом се жале Богу који на Србе пусти двогодишњу кишу од које многи погину, а они што преживе – окрену се Богу.

38 Љ. Раденковић, *Нав. дело*, бр. 140.

39 В. на пример: "Пепелко" и "Златна лађа" у: Веселин Чајкановић, *Српске народне приповетке*, СЕЗ, 1927, XLI, 1; "Петар бега од смрти" у: Ристић-Лончарски, *Српске народне приповетке*, Нови Сад, 1891. и друге.

40 На пример "Очина заклетва" у: Вук Стеф. Караџић, *Српске народне приповијетке*, Нолит, Београд, 1969. и сличне.

41 С. Зечевић, *Култ мртвих код Срба*, Београд, 1981, стр. 28.

42 СЕЗ, 1934, L, стр. 108.
43 В. о томе: *Српски митолошки речник*, s.v.; В. Чајкановић, *О српском врховном богу*, стр. 27-31; М. Б. Кордунаш, *Јованова струга*, ГЕМ, Београд, 1933, VIII, стр. 113.
44 М. Ђ. Милићевић, *Нав. дело*, стр. 345, 346.
45 В. на пример "Солдат и смрт" и "Бесмртни старац" у: В. Чајкановић, *Српске народне приповетке*, СЕЗ, XLI, 1927.
46 *Календарные обычаи и обряди в странах зарубежной Европы конец XIX – начало XX в. Весенние праздники*, Москва, 1977, стр. 288-290.
47 Овакав лик св. Ђорђа задржао се код Финаца, Норвежана и других скандинавских народа, код Источних Словена, код Чеха, Словака и Мађара, али и код несловенских народа Средоземља, нарочито на Балкану: код Грка, Бугара и Румуна (в. *Весенние праздники*, стр. 118, 130, 197, 233, 261-266, 278, 288-290, 309-311, 317-319, 331, 332).
48 Нада Милошевић-Ђорђевић, *Нав. дело*, стр. 134-163.
49 СЕЗ, 1913, XIX, стр. 49.
50 В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, приредио Војислав Ђурић, Београд, 1985, s.v. и стр. 265, 266. У неначету ђурђевданску воду ставља се и ускршње јаје које се, после купања, закопава у земљу под ружу. Ово закопавање јајета у земљу, под магичну биљку која је неизоставна у љубавним врачањима, подсећа нас на једно друго, митско јаје из којег се рађа космос, а из њега све што постоји на свету (види поделу митских прича Е. Мелетинског и такође Graves/Patai, *Нав. дело*, стр. 22). Ако би се аналогија применила на ускршње јаје из наших обичаја, значило би то да се на Ђурђевдан слави не само буђење вегетације, обнова живог света, већ и његова регенерација у буквалном смислу, као поновно рађање.
51 *Весенние праздники*, стр. 262, 263, 318.
52 В. о томе: Иванов & Топоров, *Исследования в области славянских древностей*, Москва, 1974, стр. 180-216. Такође и: *Мифы народов мира*, 2, s.v. *Ярила*.
53 В. о томе: В. Чајкановић, *О српском врховном богу*, стр. 15; Некљудов, *Нав. дело*; А. Гуревич, *Категории средневековои культуры*, Москва, 1972, стр. 207.
54 Подробније о томе: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Нав. дело*, стр. 176-203.
55 В. Чајкановић, "Да ли су стари Срби знали за идоле?", *Мит и религија у Срба*, стр. 51-56; исто и *Мифы народов мира*, 2, s.v. *Крест*: "Развој митологије о Христу као човеку крста врло је карактеристичан, тим пре што се та идеја јавља тек у VII веку (ранохришћански симболи су били јагње, риба, магарац, а не крст)".
56 В. о томе: Нада Милошевић-Ђорђевић, *Нав. дело*, стр. 128-134.
57 О различитим могућностима тумачења појма *Златни Век* в. на пример: Драгољуб Драгојловић, *Мит о "Златном веку" и "небеском краљевству" у старој српској књижевности*, Прилози КЈИФ, 1976, 1-4, стр. 35-45; Елеазар Мелетински, *Нав. дело*, стр. 226; *Мифы народов мира*, 1, s.v.
58 A. Gurevič, *Problemi narodne kulture*, стр. 315.
59 Graves & Patai, *Нав. дело*, стр. 34.

ЗЕМЉА

На питање о противречном односу између Бога и светаца – осим оног који смо тражили у смени религијских система – могућ је још један одговор и њега ћемо овде гледати да образложимо. Он би, укратко, гласио да се суверена власт Бога на небу не испољава у пуној мери јер је у том простору лишена свог правог објекта, оне реперне тачке или вредности у односу на коју се једино и може одредити као суверенитет. Та се тачка не налази на небу него на земљи и име јој је, наравно, човек.

Гледано изнутра, из њега самог, небо је само свет, "царство" уређено по угледу на многа друга царства. Сву тежину и страхотност *оног* света небо добија тек кад се посматра са земље. Оквири самог неба сувише су тесни да би се у њима тематизовали деловање и моћ Божје промисли. Тек према човеку, са којим општи само посредно, Бог уређује и своје односе са небеским бићима шаљући их на земљу као изасланике, извршиоце или тумаче своје воље. Управо кроз тростепени комуникациони низ: бог → посредник → човек, Свевишњи се потврђује као сила епских размера, сведржатељ и господар свега постојећег. Небеска се хијерархија, дакле, коригује на земљи.

I

У општењу са човеком, Богу су најмилије епифаније у виду чуда које долази као награда или казна након искушења. Око овог мотива групише се већи број песама какве су "Ђакон Стефан и два анђела" (Вук II,3; МХ I,6), "Бог ником дужан не остаје" (Вук II,5; САНУ II,4; МХ I, 41-43), "Цар Константин и ђаче самоуче" (Вук II,19), "Кумовање Грчића Манојла" (Вук II,6; САНУ II,5; МХ I,44), "Душан хоће сестру да узме" (Вук II,27; САНУ II,19), "Браћа и сестра" (Вук II,9; МХ I, 29 и 30), "Бог куша Марка" (МХ I, 8) и сличне. Све ове песме имају две заједничке тачке: оне почињу или грехом или намером да се згреши, а завршавају се чудом које најчешће има амбивалентан карактер, као награда за праведне и казна за грешне. Грехови су различити и, нарочито, различите тежине: од рада у недељу и удаје против мајчине воље, до родоскврнућа, кривоклетства, убиства и чедоморства. Казне су сурове, а награде, како каже Петар Бакотић,[1] најчешће само рехабилитују жртву (не спасавају је нити исправљају грешно дело), јер им је сврха етичка, као и казнама: и једне и друге треба да поново успоставе ред у свету којим је привремено, услед кршења основних етичких начела, завладао хаос. За нас су посебно занимљиви тешки греси јер се равнотежа коју они поремете не може регулисати једноставним слањем анђела на земљу (као у "Ђакону

Стефану", на пример), већ захтева ангажовање ширих размера. У тим случајевима Бог мора да активира чак и исконске природне силе, а тада се на земљи дешавају необичне ствари, нарочито са простором.

Пример развијеног типа божанске казне која се испољава као директна интервенција у простору налазимо у песми "Бог ником дужан не остаје" (Вук II,5 и остале). Грех (убиство рођеног чеда у колевци), који пада на главу недужне заове Јелице, изузима младу Павловицу, правог починиоца, из људске заједнице само по етичком основу, јер ни по једном другом заједница није у стању да је казни. Стога, оног тренутка кад се из растргнутог тела праведне Јелице сагради црква, а из њене крви никну смиље и босиље, постаје јасно да је активиран један друкчији казнени систем, моћнији и већи од људског. Казна почиње одмах, делује дуго и развија се у етапама, од којих је прва болест:

кроз кости јој трава проницала,
у трави се љуте змије легу,
очи пију, у трави се крију (94-96).

После девет година таквих мука, грешница тражи да је одведу заовиној цркви, не би ли је црква "опростила":

Ал' из цркве нешто проговара:
"Не ид' амо, млада Павловице:
црква тебе опростити не ће" (105-107).

На крају, Павловица тражи да је коњи живу растргну (као што су и Јелицу). Из њене крви расту трње и коприве, а где је она "сама собом пала"

језеро се онђе провалило,
по језеру вранац коњиц плива,
а за њиме злаћена колевка,
на колевци соко тица сива,
у колевци оно мушко чедо,
под грлом му рука материна,
а у руци теткини ножеви (121-127).

Како су ово последњи стихови песме, видимо да се интервенција божанске правде зауставља у тренутку кад је етичка потреба за њом задовољена. (Велика вредност песме коју је Вук објавио у својој Другој књизи управо и јесте у томе што се завршава на овом месту и тако избегава апсурдно решење из МХ I,43 где и заовина црква и муж опросте грешници, те она у срећном браку дочека дубоку старост. Тиме се у многоме обезвређују и приказана чуда и смисао Божјег ангажмана на земљи, али се мора признати да до још снажнијег израза долази илузорност људског схватања правде и, нарочито, човекове могућности да ту правду примени. Тај мали добитак, међутим, у потпуности иде на штету уметничких вредности песме.)

Суочили смо се у Вуковој песми са три типа чуда која се не могу разлучити од простора у којем се дешавају. Прво, са болешћу од које се тело распада и почиње да личи на земљу, често запажамо као казну за тежак грех, на пример према родитељу ("Проклети Дука Шетковић" Вук VI,3; МХ I,39; ЕР

190). Осим непосредно од Бога, она још долази и као последица материне клетве (МХ I,39) или као казна за обесвећење цркве и увреду светиње у њој ("Исповијест Деспотовић Јова" МХ I,79; СМ 41). Ово импресивно претварање живог тела у земљу обично је праћено парадоксалним одбијањем земље да га у себе прими, чак и после смрти. У МХ I,43 грешницу живу закопају у земљу

ал се тресу брда и равнине,
јер земљица примити је не ће
докле своје не оплаче грихе (137-139).

Кад умре Дука Шетковић, фратри га сахране уз опело, али га земља избаци, исто као и море које се још и помами. Најзад, пошто су га птице грабљивице искљувале,

кад му били кости разнијели
и просули у извањске горе,
теке таде умири се море
и божија утажи се правда (МХ I,39:349-352),

– а тада се до последњег слова испуни и материна клетва.

У овим примерима земља се јавља као *култно чисто* место, односно супстанца која не прима нечистог мртваца. Сада можемо сагледати све димензије изузетости грешника: они не само да се, од тренутка сагрешења, изузимају из људске заједнице и не подлежу њеним законима, већ су и у смрти изопштени из ње, немају право на редовну сахрану, па чак и кад им је неко из страха или сажаљења приушти, не могу да је приме. Зна се да су Словени, као и други народи, нечисте мртваце сахрањивали на посебним местима: на раскрсницама, украј пута, у блату, мочварама или уопште нечистој (стајаћој) води.[2] Веровало се, уз то, да велики грешници и непрописно сахрањени мртваци никад не одлазе на онај свет већ да њихове душе вечно остају везане за место на коме су покопани, па су та места изузетно опасна за живе, нарочито у "глуво доба" кад су хтонске силе иначе врло активне. Утолико је страшнија судбина душе Дуке Шетковића која не може боравити ни на једном одређеном месту јер су њени земни остаци разбацани по "извањским горама" које из басама познајемо као једно од места истеривања нечисте силе.[3] Осим грешника, на овај начин третирани су и утопљеници, самоубице, обешени, некрштена деца и све жртве насилне смрти. Чак и кад им покора није била тако страшна као Дукина, грешници су, очигледно, испаштали своје злочине и после смрти и, вероватно, лако постајали демони као и већина проклетника. Зато је специфичност сахрањивања ових мртваца била срачуната и на то да заштити живе од њиховог повратка и могуће освете.

Други тип чуда, цркву која се сама сагради, такође срећемо на више места, рецимо у песмама о Душановим родоскврним брачним намерама (Вук II,27; САНУ II,19), о находима (Вук II,15; САНУ II, 16), о светачким чудима (СМ 154) итд. Кад се сама гради, црква је непосредан чин Божје воље; али кад проговара, то "нешто" што се из ње јавља јесте њен нумен, оно што је чини светим местом. У Вуковој песми "Урош и Мрњавчевићи" (II,34; исто СМ 69) да се наслутити да је то "Божји анђео", у помињаној песми МХ I,43 то биће

је Ружичина слика (оне исте Ружице из чијег се тела црква саградила), у "Исповијести Деспотовић Јова" (МХ I,79 и СМ 41) то су Петка и Недеља, у песми "Свети Саво" (САНУ II,14) то је сам св. Сава.

Најзад, и треће чудо – са проваљивањем земље и мутне воде под грешницима – такође се јавља врло често. Страх од Божје казне за велики грех углавном се и везује за небо и земљу, рецимо у "Женидби Бановић-Секула" (Вук VII,15) кад се одбија кумство:

од страха се потресе земљица,
ђе се Србин кумства одрекло (394,395)

као и у САНУ II,17 кад се наод Агајлија од родоскврне везе брани речима:

више нас ће небо помрачити,
а под нама земља провалити (60, 61).

Исте казне боји се и племенита Бугарка девојка у "Женидби Марка Краљевића" (Вук II,56) када је кум наговара на грех. У "Находу Момиру" (Вук II,30) под грешницима се земља и провали, те њихове лешеве гневни краљ баца у бездан.

Кад се такав бездан испуни мутном водом, казна се са неба и земље проширује и на подземне хтоничне силе, за шта потврду налазимо у САНУ II,16:

Под њима се земља пропанула,
у земљу се вода зајазила,
а у воду несита хаждаја,
која им је т'јела ђердосала,
она т'јела, а ђаволи душу (90-94)

Ова нечиста подземна вода подсећа на већ помињани "јад" из народног веровања о мукама у паклу. И он је на дну провалије, а замишља се као "загађена вода пуна свакојаке гамади. У њој се душа мучи и чисти" пре него што пређе у вечно боравиште.[4] Таква се вода битно разликује од чистих вода какво је море које избацује тело Дуке Шетковића или зелено језеро коме Митар предаје грешну љубу у МХ I,43:

ал језеро примити је не ће
већ је баца зеленој обали (129, 130).

За разлику од земље, која је у свим примерима свето место, вода – како видимо – може бити и чиста и нечиста, али је тек у овом другом свом виду оруђе казне. Земља и чиста вода које се проваљују и избацују грешне кости јављају се пре као увређена божанства него као елементи који се свете. Злочини који такву њихову реакцију изазивају истог су типа: чедоморство, увреда (или убиство) родитеља, родоскврнуће, злоупотреба кумства – и сви се дешавају у оквиру породице. Још увек се, на пример, верује да велика суша (кад земља не рађа а киша не пада) настаје "кад се нека девојка окопили, па дете угњави и кришом закопа гдегод у пољу или воћњаку".[5] Држећи тада да су оба елемента гневна на људе јер им је нанета велика увреда, читава

заједница предузима различите мере очишћења како би им поново била у милости. Ако имамо у виду да је култ Земље-Велике Мајке један од најстаријих и најбоље очуваних култова, као и да су земља и вода кључни симболи плодности, није искључено да се у овом детаљу чува далеки траг поштовања одговарајућег божанства под чије је окриље долазила и људска и земаљска плодност, па сходно томе и породица. Не смемо такође заборавити ни то да је најважнијим обредним радњама са пореклом у неком аграрном култу најчешће претходило строго прописано понашање супружника који ће их обављати, а прописи су се углавном сводили на разне врсте табуа.[6]

Земља и вода се једнако понашају и у обрнутом случају: када се светац или праведник уморе нечистом смрћу ("Московски дарови и турско уздарје" Вук III,15; СМ 18 или "Краљевић Марко и Ђемо Брђанин" Вук II,68), те су људи увек спремни да опасност од њиховог гнева уклоне, а ако то није могуће, труде се да их умилостиве жртвом, молитвом или на неки други начин.

Хтоничне воде, напротив, тек у сличним ситуацијама постају активне. Оне примају нечистог мртваца, чак и његову душу, и у стању су да понесу доказе његовог злочина. Још једно нечисто место, оно које се неће провалити под тежином почињеног греха, налазимо у песми "Кумовање Грчића Манојла": то је пут кроз планину (Вук II,6), чарну гору (САНУ II,5) или широко поље (МХ I,44) – једном речју, кроз пуст, ненастањен предео. Видели смо да се украј таквог пута сахрањују нечисти мртваци и да је нарочито раскрсница опасно место јер око ње лутају душе и демони (те је погодна за ритуале црне магије).

Овако негативну представу о путу имали су и други европски народи, нарочито у раном средњем веку, када су – по речима Арона Гуревича – "стари римски путеви, тамо где их је било, постепено пропадали, нови се путеви крчили ретко, а њихово одржавање било скопчано с великим напорима".[7] Путовање је у то доба, наставља исти аутор, било и опасан и неугодан доживљај: опасан због разбојника без којих ниједан важнији пут није био, а неугодан због тога што ни превозна средства нису била у бољем стању од путева. Са становишта "сеоског домаћинства које се одликује тенденцијом да само задовољи своје основне потребе"[8] те није принуђено да са другима одржава редовне и ефикасне везе, пут није био линија која спаја већ пре линија која раздваја две познате и одређене тачке у простору. Неодређеност и неприпадање могли су, у том културном контексту, утицати на формирање идеје о путу као опасном месту на којем је сваки сусрет могућ и где случајни сапутник може бити свако: од прерушеног бога, свеца, анђела, до ђавола или којег другог демона.[9] Такво место одабирају Бог и св. Јован да казне Грчића Манојла за два тешка греха: за продају кумства и за кривоклетство. Стравичност те казне није само у начину на који је изведена, већ и у томе што се слепо, као и магија речи, држи сваког слова који жртва изговара чинећи свој други – и тежи – грех:

Имам сина од седам година,
по имену малога Стевана,
печена га у незнани јео,
ако сам ти пром'јенио чедо (МХ I,44:46-49).

Ни на једном другом месту ова се тешка заклетва не би могла испунити са таквом језивом лакоћом нити у тако потпуној жртвиној "незнани" јер ни

на једном другом месту сусретање не може бити природније него на путу. Као сваки сусрет са судбином, и овај је пажљиво режиран будући да се дете претвара у јагње још код куће, одакле бежи да би се у право време нашло на правом месту. Сва се тежина казне сручује на Манојла одједном, оног часа кад, стигавши кући, сазнаје истину о јагњету које је убио на путу и када, већ са пуном извесношћу, из бисага уместо јагњеће плећке вади дететову руку. У песмама типа {Предраг и Ненад| (Вук II,16; VI,9,11;САНУ II,8; МХ I, 48,49) убиство рођеног брата почини се такође у незнању, али је оно резултат трагичне грешке. У случају Грчића Манојла нема трагедије јер се греси нижу један за другим тако да се заправо не зна шта се чиме кажњава: на продано кумство надовезује се замена деце-кумчади, на замену деце – убиство и антропофагија, на убиство и антропофагију – самоубиство (МХ I). Уместо катарзе, у овим се песмама човеку нуди несхватљиво сурова слика Божје промисли. За људску логику хаос овом тешком казном није *уређен* већ *разрађен*, јер се почетни грех кажњава све тежим гресима док се на крају цела једна породица – грешни као и недужни – потпуно не истреби.

Чуда која Бог чини на земљи не морају увек имати тако мрачан циљ, али су човеку свеједно тешка. У песми {Брања и сестра| (Вук II,9; МХ I,29,30) Богу се ражали што Јелица {љуто пишти| чекајући да је брања походе и, како она не зна да су брања сва помрла, шаље на земљу два анђела да оживе најмлађег, Јована:

Вашијем га дуом заданите,
од гроба му коња начините,
од земљице мијес'те колаче,
од покрова режите дарове;
спремите га сестри у походе (Вук, 39-43).

Иако је за нас овде најзанимљивија логичка схема метаморфозе неживог у живо (доста добро сачувана у приповедном фолклору), не можемо не приметити да је крајњи исход и овог Божјег чуда не Јеличина срећа већ њена смрт, и најзад помор још једне породице.[10]

Божја се чуда чине и да спрече грех, најчешће онај у који починиоци улазе несвесно, уверени да не раде ништа лоше. На такав начин обично се спречава брак између брата и сестре који не знају једно за друго, рецимо у песмама {Марко Краљевић нађе своју сестру| (МХ I, 34,35), {Наод Агајлија| (САНУ II,17) и сличним. Занимљиво је да се обим Божје интервенције разликује од примера до примера, иако јој је повод увек исти. Са најширим захватом срећемо се у МХ I,34 где опомена стиже директно са неба:

Бише ведро, па се наоблачи,
из облака капља крвце пада,
на лишце је Марка ударила (88-90)

у тренутку кад у незнању намерава да обљуби рођену сестру. У САНУ II,17 девојка и младић су већ пред олтаром:

Свети оци свеће упалише,
свеће им се саме угасише,
вино им се у воду створило,
самоуци муком помучали (111-114).

Најужег обима је интервенција која погађа саму физичку особу потенцијалног грешника. У МХ I,35 Марко прича мајци о свом необичном искуству са девојком за коју није знао да му је сестра:

Кад сам, мајко, у горици био,
тешко ме је санак обхрвао.
На Манду сам главу наслонио,
машио се руком у нидарја,
одмах ми је притрнула рука,
а моја ме заболила глава.
Поплашиx се, моја мила мајко! (134-140)

Ма ког обима биле, ове интервенције код својих субјеката изазивају страх и управо је он сигнал који зауставља инкриминисану радњу. Нарочито се изненадна физичка слабост или главобоља схватају као опомена посебног значаја, рецимо у песми "Марко Краљевић устријели љубу не знајући" (МХ I,29):

Ајме мени, мила браћо моја!
Ја устр'јелих онога јунака,
нетом сам га, браћо, устр'јелио,
тешко ме је глава заболела,
Бог ће дати, да ће добра бити,
да не буде што у роду моме,
у очину, ол у моје мајке! (127-133)

Овде (као и у МХ I,48) трагично дело није, додуше, спречено, али нам је мало јасније на који се начин тумаче знаци о којима смо говорили.

II

Све о чему је досад било речи као о Божјем ангажовању на земљи могло би се, заиста, сместити у породичне оквире, будући да је намењено регулисању поремећених односа међу блиским сродницима. Покренута сила, обим и тежина њеног дејства, као и ефект застрашивања који треба да произведе, сразмерни су величини преступа и у томе не одступају од традиционалне представе о греху и казни.

Постоји, међутим, још једна област у којој су Божје интервенције не само честе већ и неизбежне. Та је област религија и – кад треба доказати моћ хришћанства, као праве вере, над исламом или неком другом, лажном вером – обим Божјег дејства далеко надмашује све са чиме смо се досад срели. Бог своју снагу најчешће манифестује влашћу над небеским телима, померањем планина, заустављањем и изазивањем водених токова, чудесним интервенцијама на црквеним светињама и тако даље. Најпотпунији репертоар оваквих

његових чуда налазимо у песми "Турски цар и Нико патријар" (Вук III,12). У светлости недејственог Алаха, који успе само оно што се од њега не тражи (да воде шедрвани потеку мутне и крваве, а Шарац вода да потопи пола Стамбола), учинак "бога истинога" добија размере страшног суда:

устави се на истоку Сунце,
а и сјајан Мјесец на западу;
пресушише воде шедрвани,
устави се Шарац, вода лална,
а потресе земља по Стамболу,
бијеле се задркташе куле,
а стресоше четири планине
.....
све се црној земљи поклонише
и пођоше на Стамбола града (126-137).

У песми "Цар Сулеман и Саво патријар" (Вук III,11; СМ 58) током сличног надметања Бог чини (а Алах не може) да потече вода из камена и да у цркву падне ватра из небеса, а у "Сави и турском цару" (Вук III,13), осим познатих ствари, још и да се крсти поклоне земљи а из икона да ударе сузе.

Све то Бог не чини сам од себе већ на молбу светих људи, калуђера и ђака, и то је одлучујућа особина по којој се ове песме разликују од песама о породичним чудима. Свети људи се могу сматрати повлашћеним посредницима у комуникацији са Свевишњим: они до детаља одређују врсту, место и трајање траженог чуда, очекујући од Бога да услиши молбу која је у интересу вере.

Посредници су одабрани, али и међу њима има "одабранијих". Такво је, рецимо, самоуче ђаче које се у низу међусобно различитих песама јавља као биће које најбоље (а често и једино) тумачи Божју вољу, држи се непоколебљиво Божјих закона, сања или тумачи пророчанске снове, чудесно пролази испит ватром, и тако даље. На њега се очигледно излива нарочита Божја милост, исто као и на старог калуђера који једини има моћ да види св. Арханђела ("Како се крсно име служи" Вук II,20). Такав идеалан медијатор потребан је, као што ћемо касније видети, и за општење са свецима који такође, поред осталих, чине и чуда у одбрану вере. Да је и њима потребан посредник, говори већ поминьана песма "Свети Никола" (Вук II,22; МХ I,11) где светац, господар над водама, не зауставља самоиницијативно олују која прети да потопи калуђере заједно са товаром воска и тамјана намењеним Светој Гори. Тек када калуђери углас викну:

"Помоз' Боже и свети Никола!
Ђе си гоће, да си сада овђе!" (Вук: 32,33)

свечева помоћ стиже и молиоци су спасени.

Постоји још једна категорија светаца способних да чине чуда, али са нешто ужим овлашћењима. То су локални светитељи, људи који су се после смрти посветили и постали блиски Богу, те тако и сами преузели улогу посредника између њега и смртника на земљи. Мада се посвећивао после смрти, што се манифестовало увек неким чудом, светац је и за живота давао знаке свог будућег преображаја, нарочито повученим и смерним животом,

богоугодним делима, често и визијама, просветљењима и сл. У нашим епским песмама опевана су четири таква историјска светитеља: Симеон, Сава, Урош и Лазар. Сви они имају и световну и свештену биографију, али је гранични моменат, онај мистични тренутак прелаза из једног стања у друго, заједно са пратећим чудима, ухваћен најбоље у песми "Смрт краља Симеуна" (САНУ II,13). Из одломка који ћемо навести види се прецизно и улога "ђака самоука" као помињаног медијатора у општењу са свецем, али и карактеристичан обичај трговине светим моштима, о коме помена нисмо нашли ни у једној другој песми из нашег корпуса. Симеон, пре него што издахне на путу за Свету Гору, оставља слугама у аманет да не продају његове кости:

Кад су били кроз земљу шокачку,
из костију мирис ударио,
изиђоше Грци шокадија,
они дају товарима благо
и стадоше кости куповати –
не хтјеше им слуге продавати,
нит погазит' света аманета,
већ ходоше Светој Гори славној.
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.
Али од њих нико не виђаше,
само једно самоуче ђаче (34-49).

Обичај трговања светим моштима, мада се најчешће везује за средњи век када би "сваки народ, град, село и кућа, свака црква и сталеж изабрали себи по једног свеца за патрона и набавили његове мошти",[11] само је еуфорични врхунац једног култа чији се почеци бележе још у раном хришћанству, заправо у III веку. Мошти, "посмртни остаци неког мученика или светог, у којима се налази чудотворна моћ",[12] нису биле само средство чудесног исцељења (мада се управо на томе заснива њихов култ), већ се без њих није могао осветити храм, као што се само над њима могла обављати тајна свете еухаристије. Почев од V века потражња за њима нагло расте, услед чега се откопавају гробови светих људи, а њихови остаци се односе у велике верске центре (пре свега у Цариград и Рим), одакле се, поклоном или куповином, шире по свету. До наглог преокрета у односу према светим моштима долази у XIII веку, када крсташи, после заузећа Цариграда 1204, пљачкају мошти и односе их на Запад. Тада је "огромно благо овог града у св. моштима јавно дељено, продавано и поклањано. За време крсташких ратова на Истоку се сваки војник снабдео св. моштима. Благодарећи томе брзо су се распрострле лажне мошти против којих се особито борио латерански сабор 1215. г."[13] И такве, мошти су – по речима Арона Гуревича – у Западној Европи средњег века биле "много тражена роба", предмет развијене трговине и широко распрострањене пљачке.[14] (Зато се, вероватно, и у нашој песми уз трговину костима помињу шокачка=католичка земља и шокадија=католици.)

У српској православној цркви поштовање светих моштију бележи се још у IX веку када је, 809. године, купљено тело св. Трифуна за његову цркву у Котору. Од тог доба мошти су се набављале, преносиле, делиле манастирима, чувале и сакривале пред непријатељем – нарочито пред Турцима – а кад опасност прође, поново враћале у земљу јер се од њих очекивало да је штите. Иако су источна и западна црква имале према моштима углавном исти став, изгледа да српска црква није одобравала неовлашћено трговање њима, што нам донекле разјашњава и изразито одбојан став народног певача према самој помисли да би се, у нашој песми, свете кости могле продати. Та би се одбојност, међутим, могла мотивисати и народним веровањем у недодирљивост светог тела, у чему црква није могла имати удела. Неначињање је, као што се зна из мртвачког култа, битно већ и по аналошкој супротности поступку с нечистим мртвацем, осведоченим или потенцијалним вампиром, од кога се штити управо "начињањем" (бодењем, оштећивањем) тела. И саме кости које се помињу у нашој песми имају посебан значај у овом контексту. Веровало се, наиме, да душа, док је човек жив, борави у костима (нпр. Вук VII,6:237,238), али да се после смрти не може везати за њих.[15] Кости које и после смрти имају чудотворну и у сваком погледу натприродну моћ, по свему судећи још везују душу, а каква је за њу страшна казна да се кости распу, видели смо на примеру грешног Дуке Шетковића. Живот који се наставља у мртвом телу заједнички је за оба екстрема – и за проклетника и за свеца, али су му конотације супротне, па стога повлаче за собом и супротне табуе.

Опште место у светачком култу, осим чуда и моштију, било је и поштовање свих предмета који су били у додиру са свецем или су му припадали. И у нашој народној традицији придавала им се нарочита моћ, па се пева да би

златна круна цара Симеуна
и одежда светога Јована,
крсташ барјак цара Костантина,
златна штака светог оца Саве,
бритка сабља Силнога Стефана
и икона оца Димитрија (Вук III,15 – напомена испод текста, стр. 60)

када би се нашли у поседу хришћанских владара, могли овима вратити царство које су им отели муслимани. И иначе се, захваљујући вероватно посебним историјским приликама, у песмама о нашим свецима много јаче истиче општи, тако рећи државни карактер њиховог дејства, него што је то било уобичајено у европском средњовековљу, када је светачки култ имао највећи значај. Нигде се то не види боље него у песми "Почетак буне против дахија" (Вук IV,24) где је до ослобођења Србије стало "сиротињи раји" и "божјим угодницима" и где се подстицај на буну слика као небески свети рат:

Небом свеци сташе војевати
и прилике различне метати
виш' Србије по небу ведроме (15-17).

Идеја о свецу заштитнику, чак борцу за интерес читавог народа, сачувана је и у узвику којим игуман у "Смрти краља Симеуна" пропраћа опис светитељевог чуда:

"Хвала Богу на његовом дару,
сад смо, ђаче, задобили царство –
то нам дође краље Симеуне" (60-62).

Свети краљ (Немања) очигледно је и на оном свету замишљан као владар. Његов син, свети Сава, запамћен је пре свега по својој дипломатској, просветитељској и црквеној делатности па се не назива краљем нити се зазива у таквом својству. Иако у песмама брани само себе и цркву у којој је сахрањен, његово чудо ипак има епске размере јер потреба за њим настаје из сукоба Срба са Турцима, а тај је сукоб на сваком нивоу егзистенцијалан и, као такав, права епска тема. Тако и у песми "Свети Саво и Хасан-паша" (Вук III,14), пред Турцима који намеравају да похарају цркву и сабљама да исеку свето тело,

гомила се чудества створише:
а из неба луча полећела,
и кроз кубе цркви улећела,
она паде на светога Саву:
под лучом се ћивот отворио,
у ћивоту светац потрептио,
игуману на руке се даде
као мајци у радости д'јете (70-77).

Даља чуда светац чини кад га игуман изнесе пред цркву, дакле у непосредном сукобу с непријатељем:

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 (103-112).

Јасно је да, осим у обиму, нема превелике разлике између чуда која чини Бог у сличним ситуацијама и ових светачких. Основна би идеја, дакле, била да свако чудо долази из Божје руке – ма ко да га чини: свеци, анђели, исконске природне силе или мимикрирана, метаморфирана паганска божанства. Небеско-земаљска хијерархија овде се заокружује у целину: између човека и Бога, ако и занемаримо профану државну хијерархију као неважну и земаљску, веза се успоставља преко свештеника-медијатора и светаца, а ретко и преко Богородице или Исуса Христа. У овом смеру комуникација може застати на било којем ступњу (човек се може и наменски обраћати свецу, калуђеру или Богородици), али је скоро немогуће да се неки од њих прескочи. Слику хијерархије коју молилац мора поштовати да би био услишен нуди нам и Теодосије у *Житију светог Саве*, описујући овако Савину молитву: "са сузама помоћ просећи помоли се, у помоћ призивајући пречисту Богородицу да буде услишан, и ка светоме своме оцу преподобном Симеону, гледајући на њега као на жива, рече: 'Дођоше народи на твоје

наследство, оче. И немој ћутати за нас својим молитвама на Христу, не дај на поругу децу и слуге твоје!' "[16] Од Бога до човека, међутим, пут је онолико кратак, односно дугачак, колико Бог то хоће.

III

Овим се, отприлике, заокружује оно што епика има да каже о односу између неба и земље. Наш приказ није ишао за тим да буде потпун; намера нам је била да установимо типове веза између два света јер је то основа без које наше излагање не може ићи даље. Зато, пре него што пређемо на детаљније разматрање ових односа, подсетимо се укратко како су небо и земља конципирани у епици.

Запажамо, пре свега, да је епска структура света *дихотомна*. Иако су Словени, видели смо, знали и за трихотомну поделу космоса, иако се она задржала у народној традицији све до данас (кроз приче, бајке, предања), епика доследно дели свет на небо и земљу и ниједном не тематизује идеју о подземном царству. То не значи да у епици такве идеје уопште нема, јер је сасвим сигурно да је можемо наћи у основи свих мотива везаних за култ мртвих (бездан и проваљивање земље под грешницима, хтоничне воде и животиње као што су коњ и аждаја, итд.). Само једном у нашем корпусу, у песми "Цар Дуклијан и крститељ Јован" (Вук II,17), слика се свет у три нивоа, али ни тад доњи, трећи свет није подземни у правом смислу већ је дат као морско дно.[17] Услед свега тога није могуће, у овом тренутку, формирати двоструку бинарну опозицију *небо-земља*, *земља-свет под земљом* која је карактеристична за традицијску културу у целини и на којој се, у суштини, темеље правила култа и ритуалног понашања.

Прва последица дихотомне структуре света јесте – искључење подземног пакла. Рај и пакао су, као што смо видели, у истој равни и обоје на небу, а овде треба нагласити да – у складу са општом тенденцијом ка бинарном структурном коду – међу њима нема чистилишта. Ни само хришћанство пре XII и XIII века није знало за чистилиште, па су се и највећи црквени оци задовољавали општом визијом дихотомије раја и пакла.[18] Зачеци идеје о чистилишту могу се у нашој народној традицији везати за "јад" који смо помињали говорећи о хтоничним водама, али у епици њега нема. Чак и стални топоси прелаза, као што су мост између раја и пакла или између овог и оног света, па и онај свет на острву до кога се долази преко воде, иако се могу наћи у народној поезији, нису својствени епици па смо, кад је било речи о њима, примере узимали из лирских песама. Њихови трагови су се задржали, међутим, у два епска мотива, од којих се један везује за антички мотив катавасиса а други за вилу бродарицу, али ће о њима бити говора у поглављу посвећеном анализи топоса воде. За сада можемо једино закључити да су описи раја и пакла дати посредно и стереотипно, што се јавља као константа како у епици, тако и у другим видовима народног стваралаштва. Мимо тога, пакао је испражњен утолико што у њему нема ниједне од прик-

ладних фигура (ђавола, чувара, чудовишта и сл.), док се рај углавном и не описује.

Склоност ка двогубим поделама преноси се и на унутрашњу небеску структуру. Мада се једном помиње број *седам*, а једном број *девет*, небо у епици има, у ствари, само два дела: у висинама (иза којих се не могу замислити никакве даље или веће висине) седи Бог (на престолу или у Божјем стану), а у простору који почиње испод тих висина и завршава се на небеским вратима распоређено је све остало. По томе се епско небо готово до детаља поклапа с митским словенским представама о њему, како смо напоменули у уводном тексту. Неки далеки наговештаји могуће стратификације небеског простора дати су кроз помене Богородичиних и Исусових двора, али су они сувише ретки да би имали већег значаја. Везивање бројева за епска небеса мора се, пак, узети као формално, ма колико било основано у другим видовима народне традиције.

Ова иманентна подела неба на горње и доње, подупрта још и нестабилним положајем светаца на њему, пружа нам могућност да основну опозицију горе-доле пројектујемо у целини на небо: горе = Бог, стабилно, више вредно; доле = свеци, нестабилно, мање вредно. Тиме се на занимљив начин надокнађује недостатак такве пројекције на земљу (земља-свет под земљом). Када се у песму уведе и човек, односно кад епска прича укључи и догађаје на земљи, добијамо једну нарочиту комбинацију ове бинарне схеме, која гласи: горње небо – доње небо; доње небо – земља. Овоме одговара и низ: бог → посредник → човек, који смо помињали говорећи о земљи. Готово поуздано би се могло тврдити да је у фолклорној књижевности оваква просторна хијерархија карактеристична само за епику.

Говорећи раније о свецима, трудили смо се да обратимо пажњу само на оне детаље који се непосредно везују за нашу тему, због чега је било нужно изоставити низ занимљивих и значајних појединости којима је њихов култ изнимно богат. На овом месту морамо још једном проговорити о њиховој посредничкој улози у епском свету.

Шта светац може (и шта стварно и чини) после смрти, кад се посвети, видели смо из анализе песама. За живота, међутим, светац игра своју најзанимљивију улогу. Будући да је светост, као највиши облик хијерофаније, ствар вечности, светац у њој учествује и својим животом, а тиме се између неба и земље (додуше у појединачном случају) остварује најприснији могући однос. У нашој народној епици оваква се веза успоставља само два пута: у песми "Часни крсти" на темељу легенде о Константину и Јелени и, други пут, у "Пропасти царства српскога" око личности кнеза Лазара. Оба пута хијерофанија, преко појединца и светости његовог чина, задобија опште размере, а овде ћемо се позабавити кнезом Лазаром јер о њему још није било речи.

После кнежеве одлуке да се приволи "царству небескоме", Божја милост се излива на све његове присталице, практично на читав народ ("све је свето и честито било, / и миломе богу приступачно"). Тиме се потреба за свечевим посредовањем између Бога и људи укида, а "царство небеско" почиње већ на земљи. Штавише, у свом чувеном избору, кнез Лазар се не опредељује, у ствари, ни за једно царство (земаљско као ни небеско), већ за вечност:

земаљско је за мало царство,
а небеско у век и до века. (35,36)

Консеквенце његовог избора проширују се, по метонимијском принципу, на свакога ко у њему учествује, а тиме се – у једном непоновљивом, ванвременском тренутку – успоставља апсолутна комуникација с Богом. Осветљена из овог угла, парадоксалност косовског мита једноставно се губи.

Међутим, основни – и регуларни – вид општења између неба и земље јесте чудо. Видели смо већ да се њиме служе и Бог и свеци, а што је оно најчешће везано за интервенције у простору, може се тумачити на више начина, па и тиме да је дејство чуда тако најупечатљивије. За нас је битно – као што је и Петар Бакотић својевремено уочио – да је *логиком избора места за вршење чуда могуће одредити логику човековог односа према њима, тј. према простору уопште.* Број таквих места зачуђујуће је мали: поље, гора (планина, шума), језеро, пут, море, град, црква и кућа. Осим града, цркве и куће, који припадају категорији затвореног простора те ћемо их у том контексту касније обрађивати, сва су остала места локуси отвореног простора и свако се од њих, на основу обиља материјала, може сматрати посебним типом. Да би се сав тај материјал макар само довољно прегледно изложио, неопходно је сваком локусу посветити засебно поглавље. Пошто се они, ипак, могу додатно сажети, таквих поглавља не мора бити више од три, у следећем редоследу: *гора* (планина, шума), *вода* и *пут и поље.*

НАПОМЕНЕ

1 Petar Bakotić, *Pojav čuda i zakon reda u narodnoj književnosti,* ZNŽOJS, 1937, XXXI, 1, стр. 1-66.

2 Види о томе: В.В. Иванов и В.Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы*, Москва, 1965, стр. 103,104. Топоров у тексту *Kosmološki izvori prvih istorijskih opisa* (III program RB, 1979, 42, стр. 420-476) наглашава везу између стајаће воде заборава и царства смрти, супротстављајући је живој, текућој води и памћењу. Из тога извлачи опозиције: памћење-заборав → живот-смрт → текућа вода – стајаћа вода (стр. 439).

3 Љубинко Раденковић, *Место истеривања нечисте силе у народним бајањима словенско-балканског ареала*, ГЕМ, 1986, 50, стр. 201-222.

4 С. Зечевић, *Култ мртвих код Срба*, стр. 28.

5 СЕЗ, 1913, XIX, стр. 233. Упор. и епску варијанту "затварања" земље због огрешења о кумство у песми "Гријеси Смедеревац-Ђура" (Вук VI, 30).

6 Види о томе: Dušan Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba,* Beograd, 1980, стр. 277-295. Тихомир Р. Ђорђевић, "Белешке из наше народне поезије" (I:2. Грешну руку вода не прима), ППНП, 1935, II, 1, стр. 24, 25; Исти, "Неколике напомене о избацивању грешника из земље и воде", *Наш народни живот*, 2(V), Београд, 1984, стр. 190-197.

7 Аарон Гуревич, *Категории средневековой культуры*, стр. 38,39.

8 *Исто*, стр. 38.

9 Види о томе: В. Чајкановић, "Гостопримство и теофанија", *Студије из религије и фолклора*, СЕЗ, 1924, 13, стр. 12-14.

10 О овој песми постоји значајан рад Т. Цивјан, *Сюжет* приход мертвого брата *в балканском фольклоре (к анализу сходных мотивов),* Труды по знаковым системам, Тарту, 1973, VI, стр. 83-106.

11 Леонтије Павловић, *Преглед светих моштију кроз историју у Српској православној цркви*, Београд, 1954, стр. 233.
12 *Исто*, стр. 231.
13 *Исто*, стр. 233.
14 A. Gurevič, *Problemi narodne kulture u srednjem veku*, Beograd, 1987, стр. 72, 73.
15 В. Чајкановић, *Миг и религија у Срба*, стр. 480 (напомена бр. 3 уз чланак *Убијање вампира*). Осим стихова 237 и 238 из песме коју помињемо у загради, а који гласе: "заиста те оставити нећу, / док ти чујем у костима душу", указујемо још и на изреку "Једва носи душу у костима" коју наводи и Чајкановић у помињаном чланку.
16 Теодосије, *Житије светог Саве*, СКЗ, Београд, 1984, стр. 109.
17 О овој песми постоји студија Анице Савић Ребац, *О народној песми "Цар Дуклијан и крститељ Јован"*, САН, Зборник радова, 10, Институт за проучавање књижевности, 1, 1951, стр. 253-271. Види такође и: Бруно Мерићи, *Митолошки елементи у српскохрватским народним песмама*, Анали Филолошког факултета, 4, Београд, 1964, стр. 273-281; В.В. Иванов и В.Н. Топоров, *Нав. дело*, стр. 99.
18 A. Gurevič, *Problemi narodne kulture srednjeg veka*, стр. 181.

ГОРА
(планина, шума)

Однос између неба и земље могао се, видели смо, дефинисати само по вертикали, чак и онда када се радња песме у целини збивала на земљи, тј. *у хоризонталној равни*. Разлог је у томе што се свака акција у овом контексту замишљала као зачета и руковођена одозго, вољом више силе. Кад се та виша сила повуче и веза између неба и земље прекине, укида се и вертикала, а односи који владају у отвореном простору своде се на односе међу тачкама положеним у истој, хоризонталној равни.

Има, међутим, много разлога да се планина (гора, шума) сматра изузетом из ове опште тенденције. Обликом и положајем у простору она се намеће као тачка пресека хоризонталне и вертикалне осе, односно као центар тродимензионалног координатног система. Захваљујући томе, планина се – уз свети стуб и дрво света – врло рано јавља као *axis mundi*, односно као један од кључних симбола троделне структуре космоса. Основна идеја – заједничка и стубу и дрвету и планини – била б і идеја *средине и центра*[1] из којег се отварају путеви комуникације с *врхом* (горе → небо → бог) и *дном* (доле → подземље → демон[2]). Већ смо се у космогонијским митовима упознали с појмом *космичке планине* (Меру и Каф; додајмо томе још и ирански Хараберезаити или "Гвоздену планину", месопотамијски "Врх Земље", палестински Геризим односно "Пупак Света", кинески Кунлун, грчки Олимп, келтски Гвинрин, итд.). Ипак, праве размере њене светости можемо наслутити тек из сумерског мита по коме је космичка гора "праисконска неиздиференцирана маса, јаје свијета",[3] оно из чега се рађају Ан (небо) и Енки (земља), родитељи Енлила, владара пантеона и господара Земље.[4]

И када се не замишља као почетак свега постојећег, планина је увек свето место јер на њој бораве богови, па се преко ње успоставља директна веза између земље и неба. Као језгро светости, она је центар око којег се организује уређени простор, тачка из које хаос почиње да се организује у свет. Због тога је планина често постајала предмет посебног култа и готово да нема народа који у периоду тзв. "природне" религије није знао за њега. Паралелно са обожавањем светих шума, камења и стења, культ планине се бележи и у прехришћанским религијама већине европских народа: балтичких (стари Пруси, Литванци, Летонци), словенских (Источни, Балтички, Јужни и Југозападни Словени), код Германа, Скандинаваца, Келта.[5] Пре него што су почели да граде храмове, Германи су боговима приносили жртве на планинским врховима.[6] Словени су, по Титмаровој хроници, обожавали једну веома високу планину негде у Шлеској,[7] а по једном предању из Босне, највиша планина на свету је Смиљана на којој свеци држе сабор.[8] Потреба за узвиситом тачком као светим местом на коме ће се подићи храм, позната још у најстаријим религијама (вавилонски зигурати, будистичке пагоде, пирамиде народа Маја, итд.), понавља се и код Словена који за своје идоле

бирају природна или граде вештачка узвишења, а после покрштавања на тим истим местима подижу цркве.[9]

Историја култа планине тако је обимна и стара да би се примери могли низати у недоглед, али за нас је овде важно оно што је свима њима заједничко – а то је визирање по вертикали *навише*. Очигледно је да планина светлу страну своје светости црпи са врха, али је исто тако јасно да је не спроводи до дна. Штавише, вертикалним кретањем *наниже* она добија потпуно супротне конотације и постаје опасно место, отворено утицају хтоничних сила.

С мрачном страном планине срећемо се такође врло рано. У индоаријевским митовима богиња подземља, страшна Шивина жена Кали, назива се: кћи брда или планине. У римском Орку стоји црна стена и прети да падне на душе које бораве у њему.[10] Сам доњи свет често се замишља као планинска пећина, а видели смо да се у средњем веку улаз у њега тражио и на Етни и Везуву. Лужички Срби су Чернобога везивали за планину исто као и Белобога, а светилиште бога Триглава, превасходно владара доњег света, било је такође на брду. Да су Словени у старини везивали планину за негативно начело, може се наслутити и из великог броја демонских бића којима се, по народној традицији, боравиште одређује у шуми, планини или гори. То су, пре свега, лесник и шумска (горска, планинска) мајка, виле, вештице, ђаволи, дивови и дивкиње, змајеви, хтоничне животиње као медвед, вук, ласица, и сличне.

Најзад, најпотпунију слику о гори као хтоничном месту, погодном за истеривање нечисте силе, налазимо у басмама. Сама реч *гора* је општесловенска, а њено старије, синкретичко значење обухвата шуму и планину.[11] У митску парадигму горе укључују се још стена и камен, а у традицији Источних Словена блато и мочвара. Јужни Словени у својим басмама најчешће помињу Талилејску, Лелејску или Галилејску гору, док се код Пољака гора у којој се скупљају вештице зове Лисаја. Таква је гора увек *пуста* и преко тог детерминатива везује се за дивље, демонско, хтонско место прелаза из овог у онај свет.[12] Најистакнутија карактеристика таквог места је *одсуство гласа*, са чиме се срећемо и у најстаријим описима царства мртвих. У једној басми од приштева (СЕЗ, 1934, L, стр. 48) одсуство гласа доживљава се истовремено и као одсуство живота, чак и као његова последица:

Ако ли се раступити нећеш,
одвешћу те у Лелеј гору,
где звона не звоне,
где петли не поје,
где свиње не грде,
где овце не блеје,
где вашке не лају,
где мачке не маучу,
где никакве животиње нема.

Како ће се убрзо видети, у нашој народној епици нарочито је истакнута управо ова хтонична страна планине. О томе говори већ и површан преглед тематских кругова у којима се мотив планине јавља. То су, у највећој мери, различите смрти у гори (од урока или клетве; убиства, самоубиства) и специфичан начин сахрањивања (појединачни и заједнички, момачки и

девојачки гробови, опрема мртваца, уређење гроба), затим сукоби са демонским бићима (најчешће вилама и змајевима), крвави сукоби међу људима (издајства, сагрешења, преваре) и слично. Посебно је, у светлости онога што смо рекли о одсуству гласа, занимљив мотив казне за певање у планини, о чему ће касније бити речи.

Пре него што пређемо на анализу ових тематских и мотивских целина, неопходно је скренути пажњу на један – са становишта простора – необично важан детаљ. Супротно очекивању, слика планине као опасног и нечистог места у епици се уопште *не везује за вертикалу*. То је, вероватно, последица бинарне структуре епског космоса с којом смо се упознали раније, и због које разлагање опште опозиције горе-доле у епици има посебан вид (горње небо – доње небо; доње небо – земља). При таквој оријентацији, кретање вертикално наниже управо се *завршава* на земљи, па отуда све што њу чини онаквом каква јесте, припада истој просторној равни. Доминантан појам, којим се одређује однос међу тачкама распоређеним у хоризонталној равни, није више висина/дубина већ *раздаљина*, и то раздаљина мерена од неког реалног или замишљеног центра.

Тешко је одредити како се у митопоетској свести могла формирати идеја о центру хоризонталног света. Наше је мишљење да би један од вероватних – а и најлакших – начина био да замишљену (и раније већ описану) вертикалну пројекцију космоса оборимо на хоризонталну раван. Као граничне тачке тако омеђеног простора добићемо планину у нултој позицији (пресек хоризонтале и вертикале) и хоризонталну пројекцију највишег неба, тј. Божјег стана или куће, у позицији максимално удаљеној од нулте. Тако се, у једном потезу, формира општа просторна опозиција кућа-шума из које се деривацијом изводе сви просторни односи хоризонталног света: близу-далеко, своје-туђе, чисто-нечисто, добро-лоше, лево-десно, итд. Како год разуђивали овај низ, колико год га пута умножавали, увек ће на крајњој левој позицији бити кућа, а на крајњој десној она тачка коју смо означили као нулту у односу на центар: гора, планина, шума. Опозиција кућа-шума, са свим имплицитним датостима хоризонталног света, изузетно је добро очувана у нашој народној епици – толико добро, да ни сам народни певач не осећа никакву противречност кад у истој песми, а некад и у два узастопна реда, назива планину и високом и равном (нпр. у МХ I: 27, 48, 76 итд.).

I

Приступајући анализи песама у којима се гора јавља као хтонски простор, почећемо од оних мотива за које се може претпоставити да су међу најстаријима, а у нашем случају то је пре свега *мотив сукоба с демонским бићима*. У нашој народној епици овај је мотив доста чест, али самих демонских бића има релативно мало: див, змај, троглава или иначе трипартитна бића (Балачко војвода, Муса Кесеџија, црни Арапин итд.), гује-

суђенице и виле. Говорећи о њима, ми се нећемо задржавати на дубљој анализи њиховог порекла и природе јер о томе постоје обимни специјалистички радови,[13] већ ћемо покушати да дочарамо њихов просторни контекст, будући да нам је најважније у какву их везу с гором доводи епска песма.

Див се у епици јавља ретко и, за разлику од змаја, увек као изразито негативан лик . У песмама о Јовану и дивском старешини (Вук II,8; МХ I,45), чији је мотив преузет из приповедне традиције, дивови су горска бића која живе у групи, по пећинама:

док дођоше у дивску планину,
ту нађоше студену пећину,
али у њу седамдесет дивах,
међу њима дивски старјешина (Вук, 39-42).

У истоименој песми МХ I,45 дивови се јављају у спрези с подземном водом и ружом, магијском биљком која је – између осталог – неизоставна у љубавним гатањима и у култу гроба, чиме се њихова хтонска природа још више наглашава:

да је тамо у гори зеленој,
у високој ликовој планини,
да је у њој једна потпећина,
из ње тече Дунај вода хладна,
украј воде румена ружица,
зими, љети, вазда пуна цв'јећа,
све по седам на кити заједно.
Та се ружа тргати не смије,
е чувају диви од планине,
по тридесет, кадгод и по више;
когод дође, повратит се не ће,
раздрпе га диви од планине (267-278).

Општу појаву да се као дивски стан одређују планине, неприступачне шуме и пећине, Веселин Чајкановић објашњава тиме што су ови врло стари демони "презрени и прогнани из свих крајева где су ухватила корена нова божанска нумина", те су одавно на путу да буду елиминисани и заборављени.[14] У истом духу, Чајкановић и њихову изразиту злоћудност види као евентуалан утицај заратустризма, али вероватнијом ипак сматра могућност да су дивови, "приликом доласка нових богова, доживели оно што се дешава свима боговима из старог режима: депоседирање, прогонство у позадину, проглашење за зле демоне. Тај обрт извршен је несумњиво још у словенској заједници".[15] У прилог овој Чајкановићевој тези иде и врло честа функционална и морфолошка контаминација дивова са аждајама, нарочито у бајкама, па је чак забележено и веровање по коме је див "некакво натприродно биће, налик на аждају, којој иде пламен из уста".[16] Аждаја је и сама древно демонско биће с којим смо се срели већ приликом прегледа космогонијских митова. Као демон чији су елементи истовремено и вода и ватра, аждаја има велике сличности са змијом и змајем али се и разликује од њих, а поготову од оних познијих и – вероватно само нашем народу својствених – деривација из којих настаје необичан лик змаја.

У извесном смислу, *змај* затвара овај демонолошки круг утолико што обједињује својом појавом и воду, и ватру, и гору. По једном веровању из североисточне Србије, "змај постаје од рибе шарана када овај остари и напуни одређени број година. Тада излази из реке, добија крила и лети у планину и шуму ... Он је сав ужарен и од њега у лету искачу искре у облику шаранових крљушти".[17] Отада па надаље његово је боравиште крај воде у гори и то је једина црта која у лику змаја још подсећа на аждају. По свему осталом, он је – нарочито у нашој народној епици – еволуирао у изузетног јунака, о чијој демонској природи сведоче три најуочљивије особине: диморфност, сјајна појава и похотљивост. О томе најбоље говоре следећи стихови:

Засија се Јастребац планина
а полеће змаје од Јастрепца
од Змајевца од воде студене
па се прими уз Крушево равно
а долеће до бијеле куле,
те он паде на меке душеке,
збаци змаје рухо огњевито,
те с царицом леже у јастуке (Вук II,43:34-41; слично и у МХ I,54).

Што се тиче змајевог настанка, у епици се – за разлику од предања – допушта и да јунак буде затрављен у змаја (МХ I,55,74). У том контексту нарочито је занимљив случај Бановић Секуле који је једном затрављен (и у том облику добија пород с вилом), једном се претвара у змију (Вук II,85) и у гују шестокрилу (Вук II,86) сам од себе, а једном се јавља у неизмењеном, људском лику – али му је епифанија змајевита:

Од Секуле жива ватра с'јева,
све по земљи траву запаљује (МХ I,75: 111-112).

Змајева блистава појава у епици иде у прилог општем веровању да је змај добар демон, склон човеку. Утисак који сјај његовог људског лика производи, превасходно је естетски:

свуђ ћу с' себе змајеве хаљине,
ја ћу остат ко на гори сунце,
вас у свили и у суху злату (МХ I,55:373-375).

Само једном, у песми "Марко Краљевић и змај" (МХ II,50), змај се јавља као опасан демон, сличан – по трипартитности – бићима какви су Балачко и Муса Кесеџија:

Кад будете гори у Сколове,
гдино мајке јадикују синке,
изађ хоће змаје су три главе,
су три главе и шесторим крилим.
Када првим он омахне крилим,
сви ће свати на земљицу пасти.
Када другим он омахне крилим,

сви ће свати листом изгинути.
А кад трећим он омахне крилим,
нит је свата, нит од свата гласа,
тад он хоће цуру прихватити (36-46).

Овде, међутим, змај нема улогу какву иначе има у епским песмама, па ни то што иде у исти ред са Балачком (а могли бисмо додати и Лизанку Планинку, цина Латинина и друге), не можемо схватити изван контекста јуначке женидбе с препрекама, о чему ће речи бити касније.

Укратко речено, змај је у својој обичној епској служби демонско биће које живи у гори крај воде, више лепо и страшно него ружно и опако, јуначке и заљубљиве природе. Често ступа у везу са смртним женама, али само са "чистим", што Чајкановић сматра остатком његове старије, божанске природе.[18] Из тих веза добија само мушко потомство, чувене змајевите јунаке. Насупрот предањима, која предвиђају једино магијска средства за уништење змаја, у епици њега, као великог јунака и борца, може савладати само јунак истих квалитета (Вук Анђелић, Краљевић Марко) или други змај.

Суђенице (гуја и баба). Веза између змије и змаја очувала се у предању и веровањима, али се у епици – осим Секулиних фантастичних метаморфоза и песама о змији младожењи (Вук II,12,13; МХ I,32-34) – тешко може успоставити. Облик гује узима и св. Недеља кад кажњава Марка што лови на њен дан (МХ I,40; V,13; СМ 41, 125, 153), а показаће се да су змије у тесној вези и с вилама, које чак могу узети и њихов лик (МХ I,75; II,2).

Постоји, ипак, једна гуја која се може схватити као самостално демонско биће чији је стан у гори. То је гуја која спава на трећем срцу Мусе Кесеције и која се Краљевићу Марку обраћа чувеним речима:

"Моли Бога, Краљевићу Марко!
ђе се нисам пробудила била
док је Муса у животу био,
од тебе би триста јада било." (Вук II,67: сл. и СМ 145 и САНУ II,55).

У варијанти из МХ II,42 после готово идентичног змијиног текста, долази још и овај стих:

То дорече, оде у планину (133; слично и СМ 145).

Змија која говори, која се јавља као дародавац чудесног предмета или као чувар блага, позната нам је из народних бајки и предања. Међутим, гуја о којој је овде реч много се лакше уклапа у контекст митологема о Громовнику и његовој породици, који смо помињали када је било говора о св. Петки и Недељи. Видели смо тада да је змија једна од хтонских животиња у које се претварају деца Громовникове жене, онда кад она постане владарка подземног света. Као и сва слична божанства (Фрија, Јунона, Хеката), и ова богиња има власт над судбином (*пређа и предење*) *и у стању је да уводи у вештину* прорицања. Такве ингеренције она има зато што јој је природа хтонска, и у томе између ове богиње и свих других хтонских бића, демонских као и божанских, нема велике разлике. Управо у том контексту змије су се, као и душе предака, врло рано доводиле у везу са прорицањем и судбином.

Да је гуја из наших песама заиста биће тога типа, индиректно се потврђује преко аналогије која се може успоставити између цитираних стихова и једне сцене у бајци "Усуд". У њој, човек кога стално прати лоша срећа "дође у једну велику шуму и, идући кроз њу, нађе једну седу матору девојчуру под једним грмом где спава".[19] Испостави се да је то његова срећа која му, кад се пробуди, каже: "Моли се богу што сам заспала, а да сам будна била, не би ти добио ни тих опанака". "Седа, матора девојчура", женски демон који управља судбином, јавља се и у песми "Бој на Косову (мало друкчије)" (МХ I,59) као "баба Урисава". У тој песми Милош Обилић изазива судбину и за то бива кажњен, а след догађаја је овакав: пошто убије Мурата и побегне из турског табора, Милош се сети да није испунио завет и да није стао Мурату ногом за врат. Због тога се враћа, а Турци – који су се у међувремену опоравили од шока – опколе га, али му не могу ништа. И тада:

Зле несреће Милош-Кобилића,
да завика баба Урисава
из планине, из горе зелене,
и дозивље цареве делије:
"Зло вам јутро, цареве делије!
Прије ћете погубити главе,
него ћете добити Милоша.
Под њиме је сива бедевија,
која му је хода вилинскога.
Него Турци, (јадна ваша мајка!)
ваше бритке ђорде распашите,
из сагрије па их повадите,
по зеленој трави положите,
а оштруље небу окрените.
Да би вама добром срећом било,
кадар прође вита бедевија
да би своје ноге подрезала,
под Милошем на траву паднула,
тад скочите, па га опколите,
на бритке га сабље разнесите." (329-348)

Пример који смо овде дали није усамљен. Слична се сцена понавља још два пута: у песми "Бој на Косову" (МХ I,58) где Турке саветује "једна була стара", и у песми "О боју косовском" (САНУ II,30) где се у истој улози јавља извесни Бабаја-паша. Мада је текст упутства за савлађивање Милоша Обилића у све три песме готово идентичан, саветодавци се међу собом битно разликују. Постављени у низ: баба Урисава → була стара → Бабаја-паша, они – у ствари – дају схематску слику процеса рационализације једног старог и, очигледно, чак и у траговима веома магловитог мотива. Најдаље је у том процесу отишао лик Бабаја-паше. Као Турчин и војник, он се по природи ствари разуме у ратовање, његово је место логично у турском логору и није чудно што је у стању да, као стар и искусан, дâ саборцима користан савет. Певач, због свега тога, може у радњу да га уведе непосредно, без дигресије и без икаквих додатних објашњења.

Кад је у питању "була стара", дешава се нешто сасвим друго. Њено место није у војничком логору, а понајмање на Косову пољу у јеку битке, те певач присуство такве особе мора нечим да објасни:

Ту се треви једна була стара,
малодобна од триста година,
која ј' доста ратова видила
и видила, што јунаци раде (422-425).

Објашњење се захтева и уз "бабу Урисаву", али оно долази из сасвим друкчијег контекста. Она се у радњу уводи као последица "зле несреће Милош-Кобилића", а место са којег интервенише није логор већ гора, као што се и вила у улози информатора увек јавља са планинског врха. Осим тога, кад "баба Урисава" даје упутства Турцима, акцент није на познавању ратничке вештине (као што у друга два случаја јесте), већ на одавању тајне о вилинском пореклу Милошевог коња. Најзад, и само име Урисава веома је слично имену Урис, једном од два демона судбине код Срба граничара, као и именима Урисница и Орисница (од грчког orison – одређујем, решавам), под којим Македонци и Бугари поштују Суђенице, и које је једнако Срећи код Срба. Управо срећа, која се у свим нашим примерима даје у бинарном коду (Маркова срећа – Мусина несрећа, Милошева несрећа – турска срећа), наговештава сличност ових епских бића са одговарајућим бићима у бајци "Усуд" (девојка – срећа једног брата, баба – несрећа другог). У крајњој линији, и сама реч *баба* позната нам је као еуфемистички назив за старо српско женско божанство хтонског карактера, а у алтернацији са речју *тетка* и за шумску (горску, планинску) мајку.

Вила је демонско, али повредиво и смртно биће. По томе, али и по месту на којем борави (језеро у гори), слична је змају, с којим јој је заједничко још и то што лети и што повремено живи и у облаку (нпр. у МХ I,75). Суштина њеног бића ипак је амбиваленгна, о чему говоре и две магичне животиње у којима се чувају вилина младост и лепота: утва златнокрила

у Дунају,[20] *водиши студеној,*
а у гори ува златноруна (МХ II,20:312,313).

Атрибуција која увек иде уз вилу: од планине, нагоркиња, пригоркиња, бродарица, језеркиња итд.,[21] говори о месној природи њеног домена, али се положај који она ту има, па и праве одлике тог њеног простора, виде тек из стихова:

јер погуби вилу и баницу
од горице и језера бистра,
гдје се утве и лабуди легу,
у којено јањце пасе вуче,
а јелени јахати се даду (МХ II,2:97-101).

По свему судећи, то је аркадијски, истовремено природни и фантастични митски свет, у којем се вила јавља ликом доста сличним Артемиди-Дијани:

Допаше јој напрснице змије,
допадоше и звијерад горска.
Седмака је посјела јелена,
једном га је змијом зауздала,
а од двије дизген начинила,
четвртом га по ребрима шиба.
.....
Како доспје, скочи на јелена,
змије јој га љуте прифатише,
шест сапиње стр'јела за тетиве (МХ II,2: 35-40, 50-52; слично и у МХ I,75 и САНУ II,37).

Улаз у тај свет наплаћује се тешко: вила бродарица као бродарину узима "од јунака обе очи црне, / а од коња све четири ноге" (МХ II,2); вила баждаркиња као цену за лов "од јунака руку и мишице" (МХ I,51), али бива да и сама (вила чоласкиња) остане саката "чувајући на језеру стражу" (МХ I,53). Видели смо раније да само јаке границе чувају демонски или божански стражари, а из народних бајања знамо да се гора сматра местом прелаза из овог у онај свет. Виле као чувари такве границе истовремено су и господари оног света, слично грчком Харону који је првобитно и сам био господар царства мртвих.[22] Све нас, дакле, наводи да у овом контексту гору изједначимо са хтонским простором првог реда, еквивалентним свету мртвих.

Наговештај да заиста може бити тако, налазимо у мотиву казне за певање у планини. Као типична може нам послужити песма "Марко Краљевић и вила" (Вук II,38; МХ II,3; САНУ II,35,36), где се забрана певања објашњава вилином љубомором на јунаков леп глас. Међутим, у песми "Вила стријеља Маркова побратима" (МХ II,3) ове рационализације нема. Увреда је са̂мо певање и само се оно кажњава:

па говори вила најстарија:
.....
Ено гором Реља запјевао.
Која ће се између вас наћи,
да ће проћи горицом зеленом,
да обрани Рељу Бошњанина,
да ћу њоме моје старјешинство (26-32).

Наслућујемо већ да вила не кажњава песму, или бар не само њу, већ и неодговарајуће понашање. Пуну потврду за то добијамо у песми "Женидба Марка Краљевића" (МХ I,20) где сватови, пролазећи Орловом планином, не поштују Марков савет:

брзо ход'те, лако говорите,
а свијетле пушке не палите,
не ударај бубња ни свирала
.....
него пале св'јетле чефердале,
ударају бубње и свирале,
још попјева сватски старјешина:
"Не бојим се до Бога никога,

а него ли виле баждаркиње,
у мађије никад не вјерујем,
нег у мога Бога великога" (33-35;56-62).

Увређена, вила сватове ослепи, коње охроми, а невесту отме. Бог, онако драстично зазван и поласкан, остаје неактиван, што – у контексту вилине одмазде – баца на њега крајње неповољно и, за епику сасвим неуобичајено, светло. Напротив, вила се овде – ако игде – јавља као разгневљено шумско божанство, по концепцији потпуно паганско, те је лако можемо замислити као биће из старог словенског култа шуме. Ако се сетимо онога што је о том култу данас познато, видећемо да је улаз у свете гајеве био строго забрањен непосвећенима који, ако би им се – ради жртвовања – улаз у култни простор и дозволио, нису док бораве у њему смели ни да говоре, ни да се осврћу. Сличне прописе запажамо и у култу мртвих, а познати су нам и из античких катавасиса. Обрнуто, ритуално понашање којим су се растеривали зли (хтонски) демони и нечиста сила уопште, предвиђа – осим раскалашности – још и галаму (којом се тера и змај), вику и опсцени или увредљиви говор. Све је то, опет, у потпуном складу са оним што нам као слику боравишта нечистих сила – дакле, као апсолутно хтонски простор – нуде народна бајања, попут оног које смо цитирали на почетку овог излагања.

У песмама с познијом, хајдучком тематиком, као нови господар планине вилу замењује хајдучки харамбаша,[23] који такође тумачи певање као врсту увредљивог и недопуштеног понашања:

туд се трефи арамбаша Иво.
То је њему врло било криво,
да тко пјева кроз гору зелену,
док је Иву на раменах глава (МХ I,48:300-303; сл. и у МХ II,71).

Још даље у рационализацији овог мотива иду песме о неверној жени и њеној песми у гори (МХ II,26; VIII,16; САНУ II,54,92,93). Одбијајући да пева, жена готово увек даје овакво образложење:

"Како ћу ти запјевати, Марко!
кад је у гори Малета ајдуче,
у Малете тридесет ајдука.
Док ја јесам још код мајке била,
често ми се курва затицала,
да гдјегод се ја удадем млада,
да ће мојег погубити драга" (МХ II,26:32-36).

Иако се у познијој употреби мотива све мање препознаје његова првобитна веза с митским бићем и одговарајућим простором, врста и тежина казне остају неизмењене. То је увек рањавање или смрт и увек за оног ко пева, а видели смо да тако виле кажњавају свако својевољно нарушавање граница њиховог домена.

Једнака казна погађа и онога ко нагази на вилино *коло*. Постоје најмање два разлога да место на коме виле играју буде табуисано: први је, свакако, тај што је за све радње демонских бића по дефиницији везана тајност. Игра у колу исто је што и лечење биљем (СМ 104,122) које постаје неефикасно ако

се повреди захтев тајности. Други разлог је што се са̂мо то место – јер је повезано са врстом радњи које се на њему обављају – за смртнике сматра нечистим, као што се види из стихова:

Лов ловио Бан'-Секуле
и планином и горицом,
намјера га нанијела
на јуначко разбојиште,
на вучије вијалиште,
на вилино игралиште (СМ 2; исто и ЕР 181).

Игра уопште, а коло посебно, може имати изразита хтонска обележја. Њоме се призивају божанства и душе покојника; коло (глухо, мучно, ноћно, љељеново, наопако и др.) још од праисторијских времена постаје редовни елемент погребног ритуала. У литератури се сматра да је, рецимо, тзв. "отворено" коло, које се плесало искључиво на спроводима, својим змијоликим кретањем симболизовало "тежак пут душе покојника у лабиринт подземног свијета".[24] Из народних приповедака и веровања знамо да се коло често игра у доњем свету, а нарочито га воле демони попут ђавола, вештица, караконџула и сл.[25] Кад знамо да је понегде и само вилино име табуисано те да се – на пример у Банату – за њу каже *дивна*, као што су се у античкој Грчкој страшне Ериније називале еуфемитстички Еумениде (тј. *добре*),[26] неће нам се чинити претераном Чајкановићева претпоставка да су виле "првобитно имале карактер божанстава доњег света или мана".[27]

У свету хоризонталне структуре, који не фаворизује правац горе-доле, функција шумских демона може се подударити са функцијом божанстава мртвих, онако исто како се у архаичним митолошким слојевима формира опозиција културно-природно и њена, нама већ позната изведеница: кућа-шума. У терминима простора то значи да се хаотични, природни свет идентификује са светом мртвих и супротставља уређеном, додатно организованом свету живих. Вилино царство је, као што смо видели, управо такав природни свет.

На крају, морамо нагласити да је вила у народној традицији – зависно од контекста – и добар и зао демон. Идући за примерима који мање говоре о односу између виле и човека, а више о односу између виле и горе, ми смо и нехотице, вођени логиком материјала, у први план истицали само њене хтонске особине. Тиме се, уједно, потврдила и наша почетна претпоставка да је гора у епици представљена махом као опасно, туђе и демонско место.

Не само вила, већ и сва друга поминьана демонска бића, потврђују ову тезу самим својим боравком у гори. Познато је да су демони покретни у простору и времену само под одређеним условима, али тада границе ниједне врсте за њих не представљају несавладиву препреку. Ако до тога дође, човек може обуздати демона и везати га за једно место само онда кад зна где му је стан. Сврха бајања увек је да се нечиста сила отера у њено стално боравиште, а рекли смо већ да се оно најчешће замишља у гори. Управо у том својству гора се у епици везује за демонска бића. Да би се демони уопште увели у причу, потребно је да човек пређе границу између свог и њиховог света, да поремети њихов мир или да било како угрози њихов домен. Узрок сукоба између човека и демона обично је непознавање или непоштовање правила која у том домену владају, а то је један од општих мотива из прича о боравку

живих јунака у свету мртвих, тзв. катавасиса (Орфеј се окренуо, Персефона је јела, Тезеј и Пиритој су сели, итд.). Најзад, за нас је значајно то што се ова бића никад не везују за неко друго место у епском свету. Осим змаја који, као диморфан и похотљив демон, одлази смртним женама, ниједно од њих чак ни не напушта свој стан.

II

Мотив смрти од урока или клетве морао би, такође, бити веома стар. Он се у епици не јавља често, али кад се јави – обично се везује за гору.

Клетву и проклињање у гори, или у вези са гором, епске песме стављају у *три* типа контекста. Први, и најужи, могао би се одредити као рудиментаран покушај драматизације непосредног односа између епског јунака и планине. Он често добија форму дијалога услед чега се планина нужно персонификује, било да проговара сама, као у ЕР 96:

Проклињаше гора Романија.
"Бог т' убио, старина Новаче,
орлови ми омлатише лишће,
гавранови поломише гране,
падајући на мртва јунака" (1-5),

било да уместо ње то чини неки нумен ("нешто" или вила: ЕР 176, 179; МХ II,2,34,72; САНУ II,37). Уосталом, јунак се директно обраћа гори не само кад је куне, већ и кад настоји да обезбеди њену наклоност, па је сестрими, као у Вук III,47:

"Богом сестро, горо и планино,
чувај мене овце и чобане
док отидем Јајцу бијеломе,
док отидем и опет се врнем" (29-32)

или јој се чак и клања (ЕР 180).

Морамо ипак имати у виду да ови разговори с планином не достижу значај већи од реторске фигуре, осим у случају обраћања гори, о чему ће речи бити касније.

С другом врстом контекста већ смо се срели приликом разматрања епског схватања греха и казне. Типичан пример за то је песма "Проклети Дука Шетковић" (Вук VI,3; МХ I,39; ЕР 190 и сличне у МХ I,37 и 38), где је планина, додуше, спољашњи али за догађај најприсније везан оквир. То што у све четири песме син (или синови) не поштује материну старост већ је одводи, односно тера у гору "да ју оте вуки ал хајдуки" и што га за то стиже казна било посредством родитељске клетве било интервенцијом Божјих анђела, па и изразито негативан став самог певача према деци, видљив већ и из наслова

(*незахвални, проклети*) – све то у великој мери подсећа на старински обичај познат под називом *лапот*. Успомене на лапот сачувале су се и у прозној традицији, такође у контексту осуде.

Најзад, трећа врста контекста реализује се у песмама где гора више није оквир већ нарочито одабрано и једино логично место за испуњење клетве, односно за активирање урока. Оно што је чини таквим местом јесу њене већ уочене хтонске карактеристике, о чему најбоље сведоче "Заручница Лаза Радановића" (Вук II,7=III,79) и "Женидба Милића барјактара" (Вук III,78). Ове песме показују изразите типолошке сличности не само у ономе што им је подударно (невестина смрт, сахрана и гроб у гори), већ и у узроку смрти, иако је он за сваку песму друкчији.

Када пуница Милића брајактара слути да ће њена девета кћи умрети као и претходних осам

јер су јадне рода урокљива,
на путу их устријели стр'јела (110,111),

она само у лапидарној форми даје локацију фаталног места, а о њему прецизније обавештење добијамо из клетве којом мајка испраћа заручницу Лаза Радановића:

"Мила кћери, и тебе не било,
ни дорпла тамо ни овамо,
већ остала среди горе чарне!" (100-102)

Шта значи *остати среди горе чарне* још увек не можемо знати, али могуће објашњење наслућујемо у стиховима којима мајка, нешто касније у песми, представља лажни укоп своје кћери:

"Ја ти гробља не смем казивати,
јер код нас је чудан адет посто:
кад умире под прстен девојка,
не копа се у то ново гробље,
већ се баца у то сиње море." (56-60)

Видели смо и раније ("Бог ником дужан не остаје", "Проклети Дука Шетковић") да су гора и вода места којима се предају нечисти мртваци (језеро и море су овде изосемични). Она тој категорији припадају као дивља, пуста и хаотична, директно супротна култно освећеном простору гробља. Међутим, за разлику од великих грешника, Лазова и Милићева вереница немају греха, те разлог што *остају у гори* мора бити на другој страни.

Иако је изречено као лаж, објашњење да се девојка која умре под прстеном не сме сахранити на гробљу, нуди нам један од могућих одговора на ово питање. *Умрети под прстеном* значи, заправо, исто што и "не допрети тамо ни овамо": прекинути један важан иницијатички обред на пола пута, не припадати више претходном али и никад не ући у наредни животни циклус. Свака невеста пролази кроз сличан период и у њему се сматра опасном и нечистом јер, мада више није девојка – још увек није ни жена,[28] али он у нормалним околностима траје кратко и завршава се свадбом. Умрети у међувремену значи умрети нечист, а избор планине за такву смрт јавља се,

заправо, као изузетно ефикасна просторна конкретизација овог религијског проблема. Отуда Милић барјактар нариче за Љепосавом у стиховима који би, с обзиром на текст материне клетве, више одговарали Лази Радановићу:

ту ли тебе суђен данак нађе! –
Ни код мога ни код твога двора,
ни код моје ни код твоје мајке,
већ у гори под јелом зеленом! (184-187)

Осим овог, постоји још један битан разлог што обе девојке умиру у гори. Лазовој вереници мајка ово место изричито намењује, али је формулација Љепосавине мајке – "на путу" – сасвим неодређена и пут може бити било где. Та је неодређеност, међутим, само привидна. Знамо, из народних бајања, да се урок – као и све нечисте силе – истерује у гору као у своје природно боравиште.[29] Нема никаквог разлога да песма од овог веровања одступи, те нас не изненађује што у њој налазимо ове стихове:

Кад су били гором путујући,
стиже урок на коњу ђевојку (147,148).

Од урока Љепосава умире на исти начин као и Лазова заручница од материне клетве: "љуто је заболи глава", земља је "вуче" к себи и, кад је на њу положе, она умре. Ни ова подударност не може бити случајна. Штавише, она нас наводи да, иза номиналних разлика, потражимо сличности између ова два зла која убијају на до танчина исти начин.

Ако знамо шта је урок и како он делује, видећемо да је прави виновник Љепосавине смрти сам њен вереник. По народном веровању, "човек, почудивши се [отуд је друго име за урок *почудиште*: МД] (задививши се) лепоти или напредности детета [али и одраслог човека: МД], животиње или биљке, може да 'присвоји' њихов лик, *ставивши га у реч* [курзив МД] ... У ту нарушену, отворену структуру, улазе демонска бића која се такође зову *уроци*..."[30] У овом контексту Милићево дивљење девојци, једно од најлепших и најчешће навођених у нашој епици, истовремено је и њена осуда на смрт, онако исто како и материна клетва пресуђује Лазовој заручници. У оба случаја, дакле, главни покретач судбине, једини против кога чак ни народна магијска традиција нема делотворног лека, јесте од свега старија и моћнија – *магија речи*.[31]

Извесне типолошке сличности са овим песмама показују песме о погибији сватова и невесте у гори. Њихова је тематика нешто новијег постања и концентрише се око мотива препрошене девојке са неминовним сукобом прихваћених и одбијених просаца. Исход сукоба може бити и добар и лош по девојку, али сличности о којима је реч показују само песме са трагичним расплетом. Овде имамо у виду песме "Женидба Плетикосе Павла" (Вук III,74), "Сватови дуждева Стјепана" (Вук VII,26), "Иво усарин и Аврам спахија" (Вук III,75), "Крвави сватови Предојевић Јурја" (МХ V,215), "Малета хајдук укопава сватове, које је побио" (МХ VIII,20), "Непољуб" (СМ 130) и песму ЕР 180.

Све што је битно за сиже, у овим је песмама подударно: хајдуци (који су и одбијени просци, осим у ЕР) нападну и побију сватове у гори; невесту оставе у животу али она, пошто дарује мртве сватове и младожењу, изврши

самоубиство; под утиском њеног чина хајдуци (осим код Вука) покопају све мртваце, што иначе нису намеравали да раде. Невеста, дакле, такође остаје "среди горе чарне" и у истом статусу, који повлачи исте консеквенце, као и Љепосава и Лазова заручница из раније помињаних песама. Да је у питању потпуно исти начин мишљења, говоре и стихови којима се Мара (Вук III,75) обраћа мртвом младожењи, дарујући му за свекрву кошуљу:

куд год оди, нека јадикује,
а гди стаје, да чемерикује:
"Ово ми је од снае кошуља,
поведене, а недоведене;
двори су јој среди горе чарне." (224-228)[32]

Невесте су, међутим, у овим песмама још и самоубице, што њихову судбину чини знатно гором од оних које смо већ помињали. Сагласно томе, мења се и слика простора у коме се драма одвија: сада је то крвав призор у планини, "друму на раскршћу", по коме девојка иде "од леша до леша"

докле нађе млада ђувегију,
нађе њега у крв умрљана;
из крви га мало извадила,
па га брише свиленим јаглуком,
а љуби га међу очи чарне (Вук III,74: 111-115).

Сурови реализам ових стихова, наспрам утишаних, готово лирских описа смрти Милићеве и Лазове заручнице, чини паралелу и истовремено наглашава разлику између два начина умирања, односно између два онтолошки супротна узрочника смрти: натприродног (клетва и урок) и природног (човек). Могло би се помислити да песме са новијом тематиком губе везу са старијим мотивима и да нуде потпуно друкчије схватање света, али то не би било сасвим тачно. Мада су сви сижејни елементи у њима пажљиво рационализовани, ове песме ипак чувају јасне трагове архаичних представа о судбини и о нуминозности одређеног типа простора (на које смо наилазили и раније). За неке од тих трагова морамо захвалити управо потреби да се све објасни, односно да се сви важни догађаји уметну у што доследнији узрочно-последични низ.

Прво што у том смислу запажамо јесте мотивација погибије *свих* невестиних сватова. Она се не објашњава слабошћу, кукавичлуком или ратничком невештином господе која чине сватовску поворку, већ долази као казна за неодговорно или обесно понашање. У четири од пет примера, девојка на улазу у гору опомиње пратиоце на опасност, али се они о њене речи оглушују. У МХ VIII,20 то је дато и експлиците:

Они супрот Богу говорише:
"Ма да небо на земљицу падне,
на копља би њега дочекали,
нит би смјело на нас ударити,
камо л' да би Малета ајдуче
а са својих тридесет ајдука.
Он се боји миша испод кладе,

камо л' не би господе сватова!"
Сриба Божја по њима падала
и Малету к њима испутила (44-53).

Код Вука (III,75), као и у МХ V,215, сватовима се поставља и – нама већ познат – захтев за одсуством гласа:

Устегните коње витезове.
заустав'те свирке и бубњеве,
и савијте алаје барјаке!
Пред нама је гора усарита (Вук, 160-163).

Сватови то одбијају, а последице су, наравно, исте као и у раније помињаној песми о вили баждарици. Видели смо већ да у песмама са познијом тематиком вилу, као господарицу горе, замењује хајдучки харамбаша, преузимајући на себе и њене познате функције. То планини, без обзира на развој сижеа, обезбеђује и чува њене хтонске карактеристике о којима је било речи у претходном поглављу.

Нуминозност места одржава се и мимо тога. У Вук III,74 кажњавају се и сватовске убице и то се најављује кратким злокобним поменом горе:

нешто хучи врху на планини,
а вију се орли и гаврани (134,135).

За ову казну мерило је тежина греха, а да свест о њој постоји у концепцији епске песме, види се из стихова:

јер смо данас Богу сагр'јешили,
гдје побисмо господу сватове,
и погибе момак и дјевојка:
од њих би се витезови лргли,
једно 'е другом за увољу било,
кад погибе једно за'другога (МХ VIII,20: 171-176).

Међутим, у Вук III,75 (слично и МХ V,215) такве казне нема јер је Иво усарин имао преће право на девојку и, што је још важније, био је спреман да се веже побратимством и да поштеди сватове (упор. и песму ЕР 15).

Ако сада сведемо рачун, видећемо да је могуће пратити нит која је овим, у суштини различитим песмама – заједничка. Гора кроз коју треба ићи смерно и тихо, њен осветољубиви и опасни господар, раскршће путева у планини као поприште сукоба и место смрти иза које остају нечисти мртваци, виша сила која ту смрт шаље, магична снага братимства и клетве, трагичне последице иницијатичког дисконтинуитета и, надасве, стално присутан антагонизам чистог и нечистог – све су то елементи једног митског схватања света у оквиру којег и простор мора имати такве одлике. Ипак, не смемо заборавити да између старијих и новијих песама које смо овде помињали нема непосредне везе и да је најближи однос у који се оне могу довести само однос деривације. Песме са новијом тематиком сложене су из већег броја разнородних и различито старих слојева, па се тешко може говорити чак и о уобичајеном преношењу мотива из једног контекста у

други. То управо значи да је носећи мотив *смрти под прстеном* био сувише значајан и сувише стабилно организован да би се битно мењао у простору и времену. По томе он завређује да се посматра као засебан тип и не можемо довољно нагласити да његова локализација у гори није ни у ком случају ствар произвољног избора.

По себи се разуме да епске песме описују и друкчије смрти у гори. Најчешће се у њима певају двобоји (песме типа "Марко Краљевић и Муса Кесеција" или "Бановић Страхиња"), затим смрти у лову (обично мучка убиства као у песми "Смрт цара Уроша" САНУ II,22), намерна ("Мујо и Алија") и ненамерна ("Предраг и Ненад") братоубиства, а у песмама са познијом тематиком сукоби ширих размера, углавном између хајдука и Турака, све до устаничких бојева у песмама о борби за слободу. У већини случајева планина у таквом контексту нема значај већи од места погодног за окршај и по томе улази у исти ред са другим сличним просторима, какви су поље, пут, обала реке или мора, прилази селу или граду, отворен простор око цркве и црквене порте, и тако даље. Ипак, и кад се њена митска природа не наглашава никојим средствима, деси се да сама смрт о којој песма пева, посредно, својом трагичношћу, активира управо хтонске конотације планине. Осим песама о братоубиству, од којих смо неке већ помињали, подсетићемо овде само на два опречна случаја.

Први је једна мала и неразрађена епизода из песме "Кумовање Грчића Манојла" (Вук II,6), смрт замењеног детета, која не заузима више од осам стихова:

кад Влахиња планинама била,
нешто јој се чедо усцикало;
мајка му се бјеше препанула,
па почину насред друма пута,
те развила оно чедо лудо;
али није мушко, но ђевојка!
Шњом удари о камену станцу,
ста ју цика како змије љуте (21-28).

Ово је у песми први помен планине, а када се она помене други (и последњи) пут, живот ће изгубити још једно дете – овог пута Манојлово. Сурова смрт замењеног детета, која у само осам стихова брижну мајку претвара у "љуту змију", не пада на Влахињину главу већ терети Манојла. Концепција правде која се задовољава применом начела "око за око, зуб за зуб" (сам Манојло не трпи друге казне), веома је стара. Захваљујући њој, планина узима две потпуно невине жртве и тешко је рећи да ли ту казну прописује апострофирани св. Јован, или неко много старије, заборављено и у шуму прогнано божанство.

Други пример налазимо у песми "Смрт Марка Краљевића" (Вук II,74). Све око Маркове смрти припада митском свету: знамење (Шарчево посртање), разговор с коњем и вилом, хидромантичко виђење сопствене смрти, ритуално "сактисање" коња и оружја. Такав је и сам начин на који Марко умире:

прекрсти се, сједе на доламу,
самур-калпак над очи намаче,
доље леже, горе не устаде (119-121).

Безгласно и без крви убија, видели смо, само виша сила: клетва и урок у претходним песмама, а "Бог, стари крвник" у овој. Урвина, такође митска планина, није само оквир за ову смрт, већ и природно место за њу, оно које Марко сам изабира.

Ове две песме разликују се од већине других које смо овде наводили и по томе што у њима нема сахране у гори. Само врло ретко оног ко умре у планини сахрањују на неком другом месту, а и тада само ако самртник то изричито тражи. Тако се у епици формира готово самосталан, типски мотив *сахране у гори* коме ћемо морати да посветимо нешто више пажње.

III

Ниједан епски лик не умире у гори природном смрћу. Ако узрок смрти није натприродан (а ту спада, осим помињаног, још и смрт од вилине руке), он је онда насиље, најчешће у наглашено суровом облику. Последице тога су далекосежне јер, по народним веровањима, насилна смрт битно мења и покојников статус међу другим мртвима, и однос живих према њему.

Жртве насиља немају право на редовну сахрану: оне се не смеју уносити у гробље нити им се сме приуштити прописани обред. Гробље је ускраћено свима који су погинули (тзв. "погибалцима"), а посебно утопљеницима, самоубицама, жртвама грома, убијеним хајдушима и злочинцима, обешенима, учесницима ритуалних поворки (сватовских, коледарских) и сличнима. Као жртве неприродне смрти овде спадају и људи умрли од заразних болести, жене умрле на порођају, мртворођенчад, ванбрачна, некрштена и прворођена деца, чак и припадници одређених народности или занимања (нпр. Цигани и ковачи). Њихове душе, ако им се тела лише погреба, немају приступа на онај свет већ лутају по овом и тешко се муче. У тим околностима, оне су подложне утицају нечистих сила, служе им или и саме постају демони, веома опасни по живе. Хорде таквих нечистих душа (Хекатине код Грка, Дивље војске код Германа, Тодорци у нашем народу) доносе временске непогоде, болести и разне друге недаће.

Живима је, дакле, у интересу да сваку душу, макар и нечисту, вежу за гроб који је њена "вечна кућа", место на којем борави "вечни сан", чак и супституција самог покојника. Како немају приступа на освећено тле, "погибалци" се сахрањују, као и нечисти уопште, на одговарајућим местима: тамо где умру, крај пута, у врту, воћњаку, на месту погибије, па и на посебним гробљима.[33]

Управо у овом облику, култ гроба се доследно поштује и у нашој народној епици. Кад то не бисмо знали, тешко бисмо могли разумети због чега епски јунаци често своје најмилије (браћу, заручнице, пријатеље) остављају у гори. Само ако самртник то изричито затражи, живи се брижљиво труде да му испуне и најкомпликованију жељу у погледу места за гроб, те га сахрањују на мору, на раскршћу дванаест путева, на белилу, код скеле и сличном (нпр. ЕР 64,89,94). У том су случају, очигледно, везани светошћу самртникове последње жеље.

У гори се, наравно, не остављају само драги покојници. Иза сваког хајдучког сукоба с Турцима остаје известан број непогребених лешева, иза већине двобоја такође. Кости и месо остављају се у том случају зверима и птицама управо с намером да се души одузме могућност покоја. Такви поступци руковођени су колико мржњом, толико и презрењем за иноверце који се сматрају недостојним сахране. Обоје на једном месту налазимо у песми "Женидба Ивана Срђевића" (САНУ III,66) где српски сватови овако кажњавају Турчина за неуспелу отмицу невесте:

Уфатише Ковчића Османагу
и од њега веље муке граде –
кидају му и ноге и руке,
оставише насред друма пута
да га мичу тице свакојаке (132-136).

У епским песмама, дакле, можемо очекивати само једну врсту погреба у гори, ону која се мотивише бригом за покојникову душу. Како су у планини смрти бројне и различите, то и гробова има неколико врста: момачких, девојачких, јуначких, заједничких. Свака врста организује се по неком реду и тешко би се могло замислити да у томе дође до пометње.

Најзанимљивији су, и најдетаљније описани, међусобно слични момачки и девојачки гробови. Потпун опис девојачког гроба у планини налазимо у песми "Женидба Милића барјактара" (Вук III,78):

сабљама јој сандук сатесаше,
нацима раку ископаше;
.....
Посуше је грошим' и дукатим';
чело главе воду изведоше,
око воде клупе поградише,
посадише ружу с обје стране:
ко ј' уморан, нека се одмара;
ко је млађан, нек се кити цв'јећем;
ко је жедан, нека воде пије
за душицу лијепе ђевојке (190-201).

На исти начин Иво Сењанин сахрањује свог нећака:

око гроба столе пометао,
чело главе ружу усадио,
а до ногу јелу усадио,
до те јеле бунар ископао
и за јелу добра коња свез'о:
који прође туд друмом царевим,
ко ј' уморан, нека отпочине,
ко је млађан па је за кићење,
нек се кити ружицом руменом,
а кога је обрвала жеђца,
бунар има, нек' утоли жеђцу,
ко је јунак вредан за коњица,

нек' га дреши, па нек друмом језди –
све за здравље Ива Сењанина
и за душу нејака нећака (САНУ III,40: 100-114).[34]

Не овако потпуне, али у свему битном идентичне описе гробова налазимо врло често и у лирским и у епским песмама, а овде ћемо поменути, од епских, само песме "Заручница Лаза Радановића" (Вук II,7), "Смрт Реље од Будима" (МХ I,62), "Малета хајдук сахрањује сватове, које је побио" (МХ VIII,20) и песму ЕР 157.

Сада ћемо обратити пажњу на три елемента погребног ритуала која су у оваквим песмама неизоставна, а то су: *извођење воде код гроба, сађење* одређених биљака око њега и остављање ствари код мртваца или на самом гробу. Свака песма даје исто објашњење за овај труд живих око покојникове вечне куће: да се, њему за душу, пролазници одмарају, гасе жеђ и ките цвећем или једу воће. Остаје нам још да видимо шта, у овом контексту, значи израз: *за душу*, односно у којој су мери побројана давања (са којима се без изузетка срећемо у култу гроба и мртвих) намењена мртвима, а у којој живима (*за здравље*).

На основу комплекса веровања о загробном животу, слободно нам је да закључимо како се – на пример – вода не изводи само за пролазнике већ је и мртвом неопходна јер је он стално жедан, судећи по великом броју ритуалних радњи с водом које се не смеју изоставити првих четрдесет, а негде и годину дана од тренутка смрти.[35] Ружа и јела, али и бор (МХ I,48), јабука (МХ VIII,20) и винова лоза (МХ VIII,20) познате су као сеновите биљке. Винова лоза, на коју не смеју никакви демони и на којој се спаљују свеће (нпр. Сава и Андрија), сматра се светом биљком, као што је и бор истовремено и свето и сеновито дрво.[36] Као стално место ("два су бора напоредо расла"), он се у народној поезији изједначује са човеком, за шта пример налазимо и у следећим стиховима из песме "Два брата" (МХ I,48):

дв'је гробнице овди ископајте,
једну мени, другу брату моју,
па нас, браћо, л'јепо сахраните,
два зелена бора усадите.
Међу њима спомен подигните:
"Овди леже два брата рођена,
по имену мали Маријане
и братац му арамбаша Иво" (473-481).

Сматра се да је (још увек жив) обичај да се на гробовима, а нарочито на гробовима младих људи, сади дрвеће, посебно оно које рађа, настао из веома старог веровања да се душа најлакше везује за камен и дрво. Стабло на гробу има, као што и песма каже, исти значај и исту неповредимост као и сам гроб или надгробни споменик које штити табу. Старина и смисао овог обичаја биће нам јаснији ако се сетимо да су Словени и други стари народи своје мртве првобитно сахрањивали у светим гајевима и сличним култним местима, а да су гробља каква данас познајемо почела да настају тек са примањем хришћанства, и то прво око цркава.

Осим тога, кад је у питању место за гроб, све до почетка овог века – па и данас, уосталом, али ређе – самртник је могао тражити да га сахране на

"његовој" земљи (у пољу, воћњаку, на ливади), и та се жеља поштовала.[37] Обичај сахрањивања "на својој земљи" или украј пута такође је веома стар, а у синтетичком облику срећемо се са њим и преко крајпуташа, празних гробова (попут грчких кенотафа) на којима се служба мртвима обавља као да су покојници заиста у њима. Познат свим старим народима, овакав однос према надгробном споменику и гробу (укључујући и избор места за њега), подупире тезу да се веровање у везивање душе за одређене објекте формирало у периоду анимизма и пренело до најновијих времена кроз поменуте народне обичаје. Неповољан положај у комплексу опозиција који се развија из односа свето-профано, ова по старини погодна места за сахрањивање вероватно стичу са учвршћивањем хришћанства као званичне, светске религије. Под дејством хришћанског култа мртвих мења се њихова означеност, али у народној културној пракси она и даље имају ранији значај.

О необичној отпорности ове праксе сведочи и још увек актуелан обичај опремања мртваца. Видели смо да заручницу Милића барјактара посипају дукатима, а нећаку Ива Сењанина на гробу остављају коња. И једно и друго у почетку је имало конкретну намену и служило искључиво покојнику: новац, врло стара замена за првобитну људску жртву, служио му је и да на оном свету не оскудева, или да плати прелаз преко границе између два света, или да га прими као надокнаду за оно што оставља на земљи, како живи не би остали у спору са њим; коњ, по функцији изосемичан обући која се и данас купује нарочито за ту прилику, да лакше путује до свог последњег одредишта, јер се веровало да је тај пут дуг и опасан. Зна се, на основу многобројних налаза, да је опрема мртваца била у класичним временима још много богатија и да је врло дуго, као обавезну, укључивала и крвну жртву. У нашим песмама она се најпотпуније одржала у описима сахране јунака, а добар пример за то налазимо у песми "Смрт војводе Канце" (Вук II,81):

са сабљама сандук отесаше,
сараниште војводу Канцу,
чело главе копље ударише,
на копље му сокола метнуше,
за копље му коња привезаше,
по гробу му оружје простреше;
од Мацара унку начинише,
обградише гроба Канчина,
да му мртву не претресу тело (244-253).

Сличне жртве покојницима налазимо и у песми "Смрт мајке Југовића" (Вук II,48; слично и у САНУ III,46), а Чајкановић сматра да је кићење гроба главама или телима мртвих непријатеља управо успомена на жртвовање људи.[38]

У епици су, осим ових појединачних, описана и заједничка гробља у планини. То су обично раке у које се заједно полажу момак и девојка (ЕР 180; МХ VIII,20) или два брата (ЕР 132; МХ I,48; МХ II,71; САНУ II,8), али има и гробаља која настају покопавањем више погинулих – обично сватова – на истом простору (ЕР 180; МХ VIII,20; МХ V,215). Ови се гробови, по правилу, не разликују битније од описаних, осим што је број детаља сведен на најмању меру, а о укопу се дају само штури извештаји:

О'те, браћо, да је укопамо,
све два и два редом наспореда,
наспореда кума и дивера,
а наспоред момка и дивојку! (МХ V,215:67-70)

или:

сваки се је свога приватно
и у ладан гроб га положио (МХ VIII,20:145,146)

или:

пак их лепо покопасмо онди
девоику и мом'ка поредо
а сватове по деле зелене (ЕР 180:27-29)

или:

те им једну кућу направише,
у њу браћу мртве загрлише (САНУ II,8: 104-105).

У раније помињаним песмама о погибији невесте и сватова у гори наилазимо, међутим, на један занимљив детаљ коме морамо обратити више пажње. То је даривање мртвих сватова. Као мотив, даривање припада више лирској него епској поезији, поглавито због невестиног оплакивања младожење, кума и девера. Као поступак, даривање се може двојако тумачити.

Могуће је да невеста – у светлости онога што смо рекли о статусу девојке која умире под прстеном – жели да пред смрт обави свој део ритуала и да тако, макар половично, затвори прекинути ланац догађаја. То је онда потез очајника и не изненађује нас што се окончава самоубиством. Из истог угла гледано, могуће је, такође, да је невестина намера – бар у неким случајевима – да побијеним сватовима обезбеди какав-такав погреб. Она, идући од једног до другог,

свакога је свата покривала,
покривала свиленом кошуљом,
а по глави везеним јаглуком (Вук III,74: 81-83).

У МХ VIII,20 – варијанти која је и иначе у свему одређенија него остале – млада тако и формулише своју молбу:

Пушти мени моје б'јеле руке,
да дарујем кума и дјевера,
и они су мене даровали,
да им лице покријем марамом,
да им вране очију не ваде (102-106).

Значај који невеста придаје покривању мртваца биће нам још јаснији ако га упоредимо са стиховима из песме "Дјевојка убија свога напасника" (МХ IX,9), иако она припада другом снжејном типу:

кад преминем, л'јепо укопај ме
у планину, у гору зелену,
наметни ме од горе шеваром,
да м' не једе од горе звјерње (92-95).

У МХ V,215 девојка мије главе младожењи, куму и деверу и завија их потом у шарене мараме, а и у осталим варијантама јављају се умивање (ЕР 180) и целивање (Вук III,75) покојника. Мада се ова група од пет сличних песама не може посматрати као јединствена целина, свака би се песма из те групе неким својим елементом могла уклопити у следећи сажет опис погребног ритуала: умивање – целивање – покривање (замена за погреб, али и покривање у правом смислу, покров) – оплакивање.

Из онога што је раније речено, јасно нам је зашто намиривање покојника има толики значај и за самртника и за онога ко осећа одговорност за судбину његове душе. Ту одговорност невеста преузима јер јој, према сижеу, она припада као главном предмету сукоба који се на крају тако трагично завршава. Није немогуће да невеста и с тим разлогом прима бригу о мртвим сватовима као своју дужност, за шта потврду налазимо и у следећим стиховима из песме "Сватови дуждева Стјепана" (Вук VII,26):

Остави ме од горе гусаре,
невоља м' је жалити јунаке,
с мене су их изгубиле мајке (52-54).

Осећање кривице или одговорности заједничка је мотивација за сваки труд око сахрањивања у планини. Ако се сетимо да, по народном веровању, нико ко ту остаје погребен није без терета – а ни без греха – можемо закључити да се, у крајњој линији, сваки гроб на таквом месту копа истовремено и "за здравље" и "за душу". А како далеко та потреба за очишћењем може ићи, видимо из песме "Сан Мандушића Вука" (МХ IX,20) где хајдук, умирући у гори, моли:

Нег ископај једно гробље мало,
укопај ме, драги побратиме,
и сагради цркву од завјета:
тко пролази, нека Бога моли
и од моје спомене се душе! (117-121).

Друго опште осећање везано за песме о смрти јесте туга, и оно се у епици увек даје као директно обраћање мртвом или, што је нарочито занимљиво за нас, месту на коме мртви остаје. Пример за ово друго налазимо на више места, али ћемо овде опет навести стихове из "Женидбе Милића барјактара":

Чарна горо, не буди јој страшна;
црна земљо, не буди јој тешка;
вита јело пусти широм гране,
начини ми заручници лада;
кукавицо, рано је не буди,
нека с миром у земљи почива! (203-208).

На почетку овог излагања напоменули смо да се у епици повремено јавља разговор јунака с гором, али да он углавном нема значај већи од реторске фигуре. Ово обраћање гробу као месту вечног покоја које у себе укључује и гору, јелу, кукавицу (у МХ I,62 и славуја), припада другој врсти. Оно не само

да обавља песничку функцију (и у том контексту развија елегичну слику смрти као сна, често коришћену у светској књижевности), већ и наглашава идеју о планини као боравишту мртвих, истичући тако њен хтонски карактер. Судећи по свему, сликом планине као пустог и туђег света, за који се природно везују нечисте силе и смрт, епска поезија не изграђује и не нуди истовремено и идеју о коначној пропасти, или коначном умирању у њој. То не би било у складу ни са општим традиционалним представама о човековој судбини на оном свету, за који се не везује појам не-бића, већ сам витални принцип: живот (други, загробни, после смрти, итд.). Тај живот, мртви у планини воде по истој оној логици по којој то чине и на другом свету, јер она тај други свет управо и јесте. По народном веровању, мртви на другом свету остају онакви каквима их је смрт затекла, не старе и не мењају ни изглед ни навике. Ако то знамо, схватићемо на прави начин и ове лирски интониране стихове о Рељи од Будима:

носише га у гору зелену.
Л'јепо њему мјесто избираше,
покрај друма Рељу закопаше,
куд пролазе снаше и дјевојке.
.....
славуј тица л'јепо му зап'јевај,
млад је Реља, пјесме су му драге! (МХ I,62: 66-69; 71,72)

IV

Када смо раније говорили о епском схватању односа између неба и земље, приметили смо да се они увек конкретизују кроз слике чуда – Божјих и светачких – којима се људски свет из хаотичног доводи у стање реда. Изузетна конзистентност чуда као феномена, потпуна недвосмисленост његове сврхе и порекла, искључивали су сваку могућност недоумице кад је требало тумачити његову појаву. У свим равнима комуникације (аутор/певач – дело/песма – тумач/публика), чудо је наилазило на адекватан пријем, па је тако и декодирано. Потпуно исто се дешава и с песмама у којима се јављају демонска бића (див, змај, вила) или натприродне силе у индикативном виду (урок, клетва). Тумачећи улогу горе као места за које се они везују не по слободном певачевом избору него по генеричкој нужности, ми нисмо имали већих тешкоћа да ту нужност покажемо, управо зато што она произлази из кохерентности саме појаве натприродних бића и сила.

У оба случаја (небо-земља и гора), могућност читања и тумачења ових песама само је једна: буквална. Чудо се или испуњава до последњег слова, или није чудо; вила и змај морају за сваког тумача бити натприродна, демонска бића, или песме о њима постају бесмислене; урок и клетва морају имати реалне жртве, или песама о њима уопште неће бити. Дословност је, дакле, први услов њихове егзистенције.

Међутим, песме са новијом тематиком и често позније по настанку не уклапају се више у овај једноставан систем. Већ при анализи песама о погибији невесте и сватова у гори морали смо, на основу аналогије са старијим мотивима, претпоставити две, па и више могућности тумачења и песме као целине, и њених појединих делова. Удвајање, или умножавање, могућности тумачења настаје – у нашим примерима – оног тренутка кад из њих нестане сваки помен натприродног у било којој од његових манифестација (чудо, биће, сила или нешто друго), али се не изгуби унутрашња веза с њим. Када се то деси, почиње оно што бисмо могли назвати тривијализацијом мотива с пореклом у миту, односно губљењем њиховог митолошког идентитета.

Правилност с којом се старији мотивски комплекси постепено обеснажују и на крају губе, једнака је – у најширим цртама – правилности процеса деградације и коначног ишчезавања старих нумена у корист нових или никојих. У извесном смислу, старинска нумина дефинитивно престају да постоје управо онда кад ни из дубљег слоја песме више није могуће реконструисати њихов лик. Тада се између старијих и новијих обрада мотива губе и оне дискретне, унутрашње везе, а кад се оне сасвим прекину, могућности тумачења поново се своде на једну: дословну.

Тако се божанска и светачка чуда доследно и логично могу испуњавати чак и у "Почетку буне против дахија", али кад вила из планине опомиње Јакшића да Турци крећу на Београд (Вук II,95), или кад са брда Весца виче Вуку Љешевићу да му прете три турске аге (САНУ IV,37), ни планина ни вила нису ништа друго до знак сведен на ознаку чија се информативна улога у песми могла доделити било коме. Постепеним свођењем знака на ознаку, доста се добро објашњава упорна и, у ствари, аутоматизована употреба веома старих мотива (говор животиња, појава виле и змаја, улога горе) и песничких средстава (словенска антитеза, сан), чак и онда кад она више ни као реторика немају нарочит значај.

И гора, као нуминозан простор, неминовно подлеже овом процесу, али се то дешава дуго и постепено. До прве битне промене у епском схватању шуме и планине долази тек с појавом хајдучких тема. Запосевши градове и угрозивши сигурност сваког српског дома без разлике, Турци су епској поезији обезбедили оно без чега би њена виталност била много раније угрожена – општенационалног непријатеља, али су истовремено у традиционалном схватању простора повукли оштар рез. Директна последица њиховог коначног освајања овог тла била је потпуно преокретање вредности двеју основних просторних опозиција: кућа-шума и своје-туђе. Гора, сад већ хајдучки стан, није више могла опстати као хтонски простор. Она нужно мења означеност и постаје исто што и "своје", "кућа":

Кућа ми је камена пећина,
а баштина гора Романија,
мач и пушка и отац и мајка,
имам браћу од горе хајдуке (САНУ IV,15:54-57).

Да се задржала на плану индивидуалног, па чак и групног избора, ова промена не би била ни тако важна, ни тако дуготрајна, каквом је постала управо зато што је имала националне размере. Као систематску и дефинитив-

ну приказује је, између осталих, песма "Истрага потурица" (САНУ IV,13) овим стиховима:

А јунаци у гору одоше,
у хајдучко мјесто каменито,
па се крију јадни по јамама,
по јамама и по пећинама,
оставише гори каменитој,
оставише добра и државе,
оставише поља и градове –
градови су камене пећине,
а поља су студено камење,
то су наша браћа Црногорци,
који сваку муку подносише
ради вјере и слободе драге (54-65).

У том контексту гора више ни на који начин не може одржати свој статус мистичног света који наслућујемо у песмама о гробовима и смрти у њој. Напротив, постајући све више реални простор историјских збивања, планина – на рачун старијег, митског – добија све већи стратешки значај, какав је на овом тлу често имала и у ранијим и у познијим временима:

што побјеже међу горе тврде,
то не даде к себе приступити
и остаде у горама живо (СМ 11: 56-58).

Преображај горе из туђег и непријатељског у свој и освојени простор пуне безбедности тако је потпун, да се детаљи из хајдучког живота у планини не разликују од живота у кући:

[у Бишћанску високу планину]
и под јелом совру поставио,
једу љеба и пијаху вина;
а кад дође харамбаша Лимо,
те им божу помоћ називаше,
сви пред њиме на ноге скочише,
руке шире, у лице се љубе,
за лако се здравље упиташе,
за готову совру засједоше (Вук III,42:61-68).

Паралелно с тим, логично, сви елементи затвореног простора (кућа, црква, град) добијају такође супротне предзнаке: у њима се дешавају издајства и мучка убиства (Вук III,52,53,69; МХ VIII,27,29; САНУ III,10,11), чак и у цркви (Вук III,45; IV,3), па је и сам одлазак у град опасан (МХ VIII,23; САНУ III,13), највише због могућности да се доспе на муке, у тамницу (Вук III,50,51; САНУ III,8,13,31,47). Из те перспективе разумљиво је и одбијање Новака Дебелића да постане царев зет и да гору замени палатом:

"Не будали, мој честити царе,
волим јунак у гори зеленој,

нег у твоме двору бијеломе.
Што ће мени велико везирство,
и што ће ми ота кћерца твоја,
кад у Турка никад вере нима." (МХ VIII, 14: 66-71).

Најзад, крајњи домет објективности у овом новом, реалистичком сагледавању планине, постиже се готово документарним описом лоших страна хајдучког живота у њој. У планини се гине, гладује и смрзава, и нико у њу не одлази без големе нужде (Вук III,1,63,69; САНУ III,1); она је опасна, нарочито на раскршћима и по кланцима где се постављају заседе иза којих остају призори пустошења попут овог:

крваво је по друму камење,
крваве су вите оморике;
по камењу и по крвци црној
гази јунак харамбаша Лимо (Вук III,42:360-363).

Говорећи о мотиву смрти невесте и сватова у гори, нагласили смо већ разлику у начину умирања од природних и натприродних узрочника. Ово својство природне али насилне смрти у гори – да је бучна и крвава и да често погађа, доводећи их у сукоб, велики број жртава – приводи крају процес демитологизације горе као епског мотива. У складу са тим, као стална и стилски значајна карактеристика песама са хајдучком тематиком, ово ће њихово својство до пуног изражаја доћи тек у песмама о војевању за слободу, где – под утицајем ширења историјске перспективе – постаје, тако ређи, правило. Што су веће људске масе сукобљене и што је већи значај њиховог сукоба, то је мање важно каква својства митопоетска свест придаје месту њиховог судара. Песме о војевању за слободу настају кад и историја о којој певају, и није чудо што први захтев који оне морају задовољити јесте тачност. Како је географску тачност лакше остварити него историјску, нарочито онда кад историјска дистанца ни физички није могућа, песме "јуначке новијих времена" дају рачуна само о конкретним планинама као о географским тачкама војног сукоба – и ништа више. С овим нултим степеном митопоетске свести подудара се и веома висок степен историјске свести, вероватно један од највиших које је српски народ у новије време достигао. Дајући и њима универзалне, митске димензије, замењујући старе знакове новим ознакама, епика више никад неће осетити потребу за активним обнављањем старије означености простора. Ипак, захваљујући конзервативном, на промене изузетно отпорном песничком поступку, она ће – у друкчијем, измењеном виду – живети и даље, на нивоу песничких средстава, о чему ће више речи бити касније, нарочито у анализи слике простора у контексту пророчанског сна.

НАПОМЕНЕ

1 Ову идеју симболизује и читав низ других представа. Лик Беноа у књизи *Знаци, симболи и митови* наводи, рецимо, следеће примере: (осим планине, дрвета и стуба) копље, батину, рог (изобиља), степенице, лествице, обелиск, звоник, стрелу, фалус, пирамиду (графички знак за

планину је Δ), бетил (свети камен), омфалос, конопац, ланац, конац ... (Luc Benoist, *Segni, simboli e miti*, Garzanti, 1976, str. 44; наслов оригинала: *Signes, symboles et mythes*, „Que sais-je?„, Presses Universitaires de France, 1975).

2 Или како се већ опозиција соларном, горњем богу постави: бог мртвих, бог доњег света, црни бог. итд.

3 J. Chevalier i A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, MH, Zagreb, 1983, s.v. *Gora*; *Мифы народов мира*, Москва, 1980, 1, s.v. *Гора*.

4 Vladimir N. Toporov, *Kosmološki izvori prvih istorijskih opisa*, III program RB, 1979, III, 42, стр. 429-476. У помињаном зборнику *Мифы народов мира* s.v. *Космогонические мифы* исти аутор наводи ову варијанту сумерског мита о космичкој гори: "Наму, прамајка свега постојећег, рађа гору на којој бораве Ан (небо) и Ки (земља); ово двоје рађају Енлила, господара земље и оснивача Нипура" (2. том, стр. 7).

5 *Storia delle religioni 5: Slavi, Balti, Germani e Celti*, a cura di Henri-Charles Puech, Editori Laterza, 1977.

6 *Исто*, стр. 86.

7 Luj Leže, *Slovenska mitologija*, Beograd, 1984, стр. 156.

8 СЕЗ, 1925, 32, стр. 280.

9 Л.Леже, *Нав. дело*, стр. 59, 75, 153. Идући по трагу чешког научника Јана Пајскера (Jan Peisker, *Koje su vjere bili stari Slovjeni prije krštenja?*, Starohrvatska Prosvjeta N.S., II, 1928, Zagreb, 1928), др Иво Пилар у чланку *O dualizmu u vjeri starih Slovjena* (ZNŽOJS, 1931, XXVIII, 1, стр. 1-86) наводи описе 37 локалитета за које претпоставља да су некада били стара словенска дуалистичка светилишта. Истраживањима чије резултате приказује у своме чланку, Пилар је покрио следеће области тадашње краљевине Југославије: Хрватску, Далмацију, Босну и Херцеговину, а у мањем обиму Славонију, Црну Гору и јужну Србију. За нас је битно оно што аутор назива "сталном кулисом" старих дуалистичких светилишта, а што бисмо ми назвали њиховом топографско-религијском структуром: "с лијеве стране мјесто, обично бријег, посвећен богу сунца, свјетлости и добра, у средини вода, а с десне бријег, пећина или гудура, посвећена злодуху, принципу таме и зла" (стр. 16). На сваком од 37 описаних места, Пилар је налазио и у својој реконструкцији полазио од очуваних или срушених хришћанских цркава, помажући се именима светаца којима су цркве посвећиване и називима места или области у њиховој непосредној близини. Без обзира на то колику научну вредност његова истраживања данас могу имати, Пиларови описи су врло речити и управо потврђују податак о двострукој функцији брда и планинских врхова, какву налазимо у другим изворима, као и чињеницу да су на тим истим местима подизана хришћанска светилишта с основном намером да се стара, паганска света места потисну и предају забораву. Наводимо само неколико карактеристичних описа: локалитет бр. 6 (изнад Каштела)

Капела св. Ивана на Бирњу (631 м)
Врело Радун и село Радушић
пријесто бога сунца (Радогоста?)
---------- *Хрид са скочидјевојачком легендом*
Брдо Црни Круг (650 м)

Капела св. Михајла и св. Јурја
Крај зван Дивуље

локалитет бр. 9 (срез Макарска)

Брдо Сутвид
пријесто Световида, бога сунца и свјетлости
---------- *вододерина*
Брдо Црни Љут
сједиште бога таме и зла

локалитет бр. 12 (Нин, Нински залив, пусто острво на десној страни залива са врхом који се зове Велебит, висок 28 м)

Капелица св. Вида
некадашње светиште Световида
---------- *Нински заљев*
Велебит
сједиште бога таме и зла

локалитет бр 23 (Скадарско Језеро)

Св. Илија
пријесто бога свјетлости и громовника
---------- *ријека Лим*
Дивљи Врх
сједиште злодуха Деве, Дизе
Сотонићи

и тако даље.

10 Михаило Д. Петровић, *Божанства и демони црне боје код старих народа*, Београд, 1940, стр. 28, 32.

11 Љубинко Раденковић, *Место истеривања нечисте силе у народним бајањима словенско-балканског ареала*, ГЕМ, 1986, 50, стр. 208.

12 *Исто*, стр. 212.

13 Види о томе нпр.: Сима Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, СЕЗ 17, 1911, стр. 152-164; С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд, 1981: Исти, *Змај у народном веровању североисточне Србије*, Македонски фолклор, 1969, II, 3-4, стр. 361-367; Тихомир Р. Ђорђевић, *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању*, СЕЗ, 1953, LXVI, 30; Миленко С. Филиповић, *Бакарно или мједено гумно*, Етнографски преглед, 1959, I, стр. 19-33; Веселин Чајкановић, *О врховном богу у старој српској религији*, СКА CXXXII, 34, Београд, 1941; Исти, *Из српске религије и митологије. 1. Мајка Југовића, Мит и религија у Срба*, Београд, 1973, стр. 543-554 и иначе у књизи; Исти, *Стара српска религија и митологија* (9. Змај; 10. Дивови), рукопис у АСАНУ бр. 13531; Б.Н. Путилов, *Русский и южнославянский героический эпос*, Москва, 1971, стр. 32-78; В.В. Иванов и В.Н. Топоров, *Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорних текстах*, Типологические исследования по фольклору, Москва, 1975, стр. 44-76; Jovan Janićijević, *U znaku Moloha*, Beograd, 1986. итд.

14 В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, 10: Дивови, стр. 461.
15 *Исто*, стр. 468.
16. J. Janićijević, *U znaku Moloha*, стр. 9.
17 С. Зечевић, *Змај у народном веровању...*, стр. 364.
18 В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*, 9: Змај, стр. 454.
19 Вук Стеф. Караџић, *Српске народне приповијетке*, Београд, 1969, стр. 118.
20 *Дунав, Дунај* или *дунај* у епици се често јавља као заједничко име за велику воду, нарочито ако је на необичном месту. О томе је врло исцрпно писао Ватрослав Јагић у студији *Dunav-Dunaj u slavenskom narodnom pjesništvu (Izabrani kraći spisi*, MH, Zagreb, 1948, стр. 150-176). Иако Јагић изричито тврди да у спомињању Дунава не треба тражити никакве нарочите митологије (стр. 168), грађа на којој ради као да говори насупрот овом његовом закључку, будући да се у њој – како сам Јагић наглашава – Дунав јавља као зла река која доноси несрећу (стр. 154), опасна река која прима жртве (стр. 152,153), вода која односи девојачки венац и у томе симболизује смрт или губитак девојачке части (стр. 155, 156, 168), као море (стр. 154, 164), односно као вода уопште (стр. 158), а затим и као извор, односно рибњак (стр. 158). Сви ови ликови Дунава-Дунаја говоре о његовој хтонској природи више него о обичној песничкој употреби, а више речи о *води* као хтонском елементу у епици биће у следећем поглављу овог рада.
21 Исцрпан попис вилинских имена види у:Т.Р. Ђорђевић, *Нав. дело*, стр. 82-87.
22 В. Чајкановић, *О српском врховном богу,* стр. 152.
23 О овоме потпуно супротно мишљење има Никола Банашевић у тексту "О важности проучавања мотива народне поезије", ППНП, 1935,II, 2, стр. 169-173.
24 Aleksandar Stipčević, *Kultni simboli kod Ilira — grada i prilozi sistematizaciji,* ANUBiH, Posebna izdanja LIV, 10, Sarajevo, 1981, стр. 58.
25 Тихомир Р. Ђорђевић, *Српске народне игре*, СЕЗ, 1907, 9,: *Игре бића*, стр. 61-63;В. Чајкановић, *Свекрва на тавану, Мит и религија у Срба*, стр. 174; С. Зечевић, *Култ мртвих код Срба*, Београд, 1982, стр. 92-95; Оливера Младеновић, *Коло у Јужних Словена*, Београд, 1973, стр. 53, 87, 101; Dragoslav Antonijević, *Contribution a l'etude de la symbolique du cercle magique et de la marche en rond autour du defunt,* Balcanica, Beograd, 1972, III, стр. 461-476.
26 В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, стр. 626.
27 *Исто.*
28 Види о томе: Бојан Јовановић, *Camera obscura свадбеног обреда*, Савременик, 1986, 7-8, стр. 117-131.
29 Види о томе; Љ.Раденковић, *Место истеривања нечисте силе*, стр. 207-211.
30 Исти, *Имена нечисте силе у народним бајањима*, МС, Зборник радова Лексикографија и лексикологија, Нови Сад – Београд, 1984, стр. 141.
31 Ову моћ коју реч – по народном веровању – има, никако не треба схватити као слепу силу. Са истом прецизношћу коју показује у одређивању услова за активирање урока, народна традиција одређује и људе или бића из чијих уста долазећи клетва постаје делотворна. То су: свеци, родитељи, владари, владике, свештеници, кумови, а врло често и Бог и Богородица. "Клетва може да стигне онога кога укуне други, а она може

да сустигне и онога који се сам штогод криво закуне " (М.Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака, стр.* 53, 54).

32 У песми "Непољуб" (СМ 130) стихове:

"О Хајкуно лијепа ђевојко,
би суђено да се састанемо
ни код мога, ни код твога двора:
ни код моје, ни код твоје мајке,
дого данас у гори зеленој"

изговара младожења пре него што умре од рана. Девојка се не убија већ је воде свекрви, одакле се после удаје. Исто је поводом песме "Женидба Максима Црнојевића" запазио и Тихомир Р. Ђорђевић у тексту: "Белешке из наше народне поезије" (I: 5: Максим Црнојевић - уречен), ППНП, 1935,II,1, стр. 28,29.

33 Види о томе: Dušan Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba,* Beograd, 1980, стр. 129-135.

34 Оба су гроба украј пута, али момков није у планини већ изван града Сења. Важно је да оба места припадају истој класи као пуста и неосвећена.

35 Види о томе: В. Чајкановић, *Доњи свет код старих, Мит и религија у Срба,* стр. 91 и иначе у књизи.

36 Види о томе: В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама,* приредио Војислав Ђурић, Београд, 1985, s.v.

37 Д. Бандић, *Нав. дело,* стр. 195.

38 В. Чајкановић, *Доњи свет код старих,* стр. 93, 94.

ВОДА

Разматрајући структуру космогонијских митова, запазили смо да једино вода никад није била створена јер одувек постоји, и да једино вода никад не постаје елемент простора са дефинитивном формом, иако даје основу за стварање свих других облика на свету. Као праматерија (јаје света), вода је извор свега постојећег из којег се, под дејством врховног божанства, рађају облици уређеног космоса, али је – као водени хаос оличен у чудовишту (аждаја, змај) – истовремено и средство, архетип смрти и уништења (потоп). Овај је парадокс суштина амбивалентне природе воде с којом ћемо се сусретати на сваком кораку и у сваком виду: религијском (горње и доње, земаљске/небесне и хтонске воде, Вода Сећања и Вода Заборава), култном (чиста и нечиста), обредном (либације, лустрације, крштење), магијском (жива и мртва вода), и тако даље.

Управо у својству апсолутне материје – која у себи природно сједињује диспаратне особине почетка и краја, живота и смрти, добра и зла – вода је неизоставни елемент митопоетске структуре простора у сваком његовом виду, и није никако случајност што смо, говорећи о небу, земљи и гори, често били принуђени да у анализу укључимо и воду. Већ при најопштијим раздвајањима – какво је, рецимо, одвајање света живих од света мртвих – морали смо уочити две комплементарне функције воде, обе произашле из њене карактеристичне природе. Видели смо тада да се, у форми реке, језера или мора, вода јавља као *граница* између два света коју чувају демони (виле, дивови, аждаје, змајеви) али и свеци (Никола, Петар) – ако је постављена између раја и пакла. У том својству она је *вода смрти*, каква је и "паклена река" из наших народних бајања,[1] или река Стикс која – по Паузанији – чак и у свом надземном току кроз Аркадију (од Фенеоса до Нонкариса) убија свако живо биће које из ње пије и разара сваку посуду створену човековом руком – била она од стакла, камена, земље, обичног или племенитог метала.[2]

На месту где такве воде извиру обично је улаз у доњи свет који, са своје стране, има сопствене воде, такође везане за смрт и мртве. По мандејском веровању, подземне воде су црне: оне не само да испуњавају читав доњи свет, већ су и сви демони подземног царства настали из њих, па су зато и они црни.[3] Према једном есхатолошком предању из Хомоља, подземље је испуњено жутом и густом водом која ће – кад бикови који држе Земљу ослабе и поклекну – прокуљати кроз пукотине и подавити читав свет.[4] Мутна је, као што смо видели, и хтонска вода која извире из земље као манифестација Божје казне за тежак грех, у песмама типа "Бог ником дужан не остаје" и "Душан хоће сестру да узме". Она се у суштини не разликује битно од помињане воде под називом "јад" у којој се, по нашем народном веровању, душе чисте све док не стекну право на онај свет.[5]

Па ипак, ни у подземљу вода не губи своју парадоксалну двогубост. У грчкој мистичкој књижевности јављају се веома стари помени Воде Сећања и Воде Заборава којима вечито жедне душе гасе жеђ. Извор Воде Заборава брише свако сећање и осуђује душу, која из њега пије, на бесконачан циклус

реинкарнација на земљи, што је за њу горе од смрти. Ако савлада тренутну жеђ и напије се на језеру Воде Сећања, душа се заувек ослобађа реинкарнације, стиче бесмртност и право да борави у друштву хероја и богова.[6]

И мимо мистичке традиције сусрећемо се са животворним својствима воде, рецимо у митској причи о Ахилу кога је Тетида потопила у Стикс да би постао нерањив, или у причама о Александру Великом који је пронашао Врело Живота у "тамном вилајету" (Земљи Мрака или, како налазимо код Николе Беговића, у "Мрачају"). Жива и мртва вода, из приповедне традиције готово свих европских народа, у нашим се народним приповеткама помиње и као вода из Јордана, али је много чешће то вода коју треба донети из неке изузетно далеке и необичне земље. До ње се стиже дугом пловидбом по мору и по томе – као и по низу знакова којима је обележен улаз у ту земљу (необични чувари границе, необично понашање њених житеља, итд.) – она се и сама може идентификовати као други свет. Између многих других, и Келти су замишљали онај свет у чудесној земљи с оне стране мора, и давали му различита имена, на пример: Земља Младих, Земља Живих, Долина Задовољства, Обећана Земља, и тако даље. У галској традицији таква земља је острво Авалон: плодови дрвећа које на њему расте дају вечиту младост, па се (слично нашој легенди о Краљевићу Марку) склонио тамо и краљ Артур у ишчекивању свог коначног ослободиоца.[7]

Видели смо и раније да се царство мртвих често замишљало на острву, али примере за то нисмо, током досадашње анализе, нашли у нашој народној епици. Можда се траг тог мотива – ако имамо у виду све што је речено о вили и гори – може претпоставити у песми "Марко Краљевић и вила бродарица" (МХ II,2):

Ал се чувај замутит језеро;
на њем спава бродарица вила,
острвац јој по језеру плови.
Жње јунаку који је пробуди
и који јој замути језерце,
јер узима тешку бродарину (16-21)

– свакако, само ако се сложимо с претпоставком да је вила чувар границе и господар света мртвих, а гора сам тај свет.

Најзад, онај се свет – као место погодно за истеривање нечисте силе – и у басмама замишља на мору, у њему или иза њега, као у овом бајању од уједа змије:

Отуд иду девет људи,[8]
узјашили девет коња;
ову бољку (Марку) узеше
и за море занесоше:
иду у велике висине,
у планине, у гору, у воду,
где певац не пева,
где куче не лаје.

Овако схваћена, вода – природно – није могла изостати ни из култа, и нимало нас не изненађује што је у оба њена вида, као чисту и као нечисту,

налазимо управо у култу мртвих. Захваљујући сложености обреда који овом култу припадају, вода у њему наизменично манифестује оба ова својства, те истовремено служи и за успостављање везе с покојницима и за одбрану од њих.

Да бисмо схватили како се ове противречности доводе у склад, морамо пре свега имати на уму да је све што долази у додир или се доводи у везу с мртвацем, као и мртвац сам, табуисано као нечисто. Отуд и вода којом се покојник умива или купа не сме остати у кући, већ се просипа подаље од ње, обично на буњишту, а никако под родно дрво или тамо куда се често пролази. Кад смо раније били у прилици да анализирамо песме о смрти невесте и сватова у гори, приметили смо да и у тим напредним условима умивање покојника чини важан део посмртног ритуала. Стицајем околности, оно се обавља код потока или извора, а познато је да се баш на текућим водама врше многа давања мртвима, управо у уверењу да ће жртва тим путем доспети до мора и, даље, до царства мртвих.[9]

Верује се, уз то, и да вода за душе умрлих има изузетно привлачну снагу, да је она чак њихово зборно место, а раније смо већ видели да у доњем свету влада вечита жеђ. Због тога се око гроба у гори изводи вода, а у нормалним околностима – кад је покојник сахрањен на гробљу – гроб се у више наврата кропи водом и жртвама леваницама. О задушницама, празнику свих мртвих, душама се "шаље" вода "изливањем", а о Великом Четвртку "пуштањем". Гробље је од насеља обично одвојено потоком или неком другом водом јер се верује да душе преко ње неће прећи, већ ће остати у њој.[10] Вођена истим афинитетом, покојникова би душа у тренутку смрти могла ући у воду која се у кући затекне, па се она – а некад и вода у читавом суседству – просипа, а сви судови за пиће окреће наопако. Таква се вода сматра нечистом, "опогањеном", и ко би од ње пио пао би у несвест, вероватно зато што би у себе унео покојникову душу. С истим разлогом у народу се изворска вода никад не пије чим се унесе у кућу већ се пушта да се "одмори", како би душа (која се у њој евентуално нашла) имала времена да оде на друго место.[11]

С друге стране, захваљујући својим лустративним моћима, способности да чисти, пере и спира, вода је обавезно средство очишћења и у овом и у сваком другом култу. Потреба за прањем руку пре јела објашњава се на исти начин као и "одмарање" воде за пиће, а идентичним разлозима тумачи се и обавезно прање руку по повратку с погреба, на самом улазу у кућу ожалошћених. Лустрација је и свако ритуално купање, како мртвих – тако и новорођенчета које се, исто као и породиља, у тренутку рођења сматра нечистим. Најзад, и хришћански ритуали крштења и кропљења освећеном водом – а они су само последњи у неодредиво дугом низу потпуно истих обреда који од незапамћених времена воде, преко Египта, Индије, Кине, Јапана, обе Америка и Европе до данашњих домородачких племенских култура – понављају исту схему очишћења путем спирања нечистог и прихватања чистог.

Управо зато што је једнако делотворна у оба вида, што нема коначну форму и што ниједном својом особином не може сугерисати дефинитивност и крај, вода нарочито добро симболизује идеју обнове, регенерације и промене, и у том својству неизоставан је елемент свих обреда иницијације. Исту, ако не и важнију улогу она има и у култу плодности. Нема сумње да је идеја о тесној вези између воде и рађања, које доводи до свеколиког обиља, могла настати и наметнути се спонтано. Али када се она једном формирала,

сложеност акватичког симболизма морала јој је дати нове димензије, ако никако друкчије – онда као најједноставнија, непосредна веза између *мртвих → ноћи → Месеца → жене* с једне стране, и *живих → дана → Сунца → мушкарца*, с друге. Да би се ова веза успоставила, није довољно схватити воду само као средину и принцип свеопштег зачећа и рађања, митску воду из које настају јаје света, Геа, Иштар и Афродита. Будући да су за рађање потребна два начела – женско и мушко – вода се истовремено мора јавити и као оплођујуће мушко семе. Таквом се она и манифестује у читавом низу конкретизација, почев од традиционалне – у суштини паганске – представе о "божјој" киши, небеској, "плаховој" и оплођујућој, преко грчких речних богова који се, као ждрепци, жене смртним женама,[12] па све до чувених божанстава која се жртвују и васкрсавају (Озирис, Тамуз, Адонис), и тако даље. То животно семе, међутим, долази од хтонских богова, дакле из света мртвих, чиме се у великој мери објашњава зашто се на гробовима у нашим песмама (и иначе у народној традицији) – осим сеновитог – сади и дрвеће које рађа, зашто земља и вода – као увређена божанства – избацују грешне кости, зашто се панспермија – као жртва мртвима – баца у воду која тече, и тако редом.

Говорећи о облику у којем се богови грчких река жене смртним женама, морамо напоменути како ово није први пут да се симболизам воде јавља у зооморфном лику. Као симбол хаоса, вода је у космогонијским митовима представљена аждајом или змајем, митским животињама које су своје место нашле и у нашој народној епици. Ни коњ се у наведеном контексту не јавља произвољно: слично води, и он као симбол спаја у себи противречна својства живота и смрти. Са соларним и са култом плодности коњ се повезује врло рано (Индија и Палестина), а – ближе нашем ареалу – са коњском главом се у грчкој митологији замишља богиња Деметра.[13] У медитеранским религијама коњ се често повезује са Великом Мајком, или се држи за сина богиње Гее и бога Посејдона.[14] Као отеловљење духа жита, приношен је на жртву да би се осигурао обилан род, као жртву мртвима упознали смо га раније, у култу гроба, а у доба суше коњ – или само његова лобања – приношени су на жртву води. Код Грка, Римљана и других индоевропских народа коњ персонификује смрт и повезује се са хтонским божанствима и демонима (Посејдон, Водан, Харос, Световид, Смрт) којима се жртвују црне животиње,[15] а у нашој народној традицији јашу га свеци (Аранђео, Ђорђе, Сава, Никола, Тодор) за које се претпоставља да су заменили бога мртвих потпуно или само у одређеним функцијама. Такође у народној традицији, он је демонска животиња и створио га је ђаво, који и сам има коњске ноге; за њим јуре поворке злих душа у облику сеновитих животиња; његов лик може узети Мора, али и олујни ветар, итд.[16] Нечистим су га сматрали и Германи, за које је његово месо било табуисано, али је зато коњ за Балтичке Словене био света животиња. На основу његовог понашања прорицала се судбина у Ретри код Радгошћа, па му је, као отеловљењу (хтонског) бога, указивано највеће поштовање.[17] У нашој народној традицији Тодорова субота се донедавно (нпр. у Хомољу) славила као коњски празник. Тог дана коњи нису радили, већ су се голи водили на извор или реку да се напоје свежом водом.[18] У другим нашим крајевима на тај дан приређивале су се коњске трке, коњи су се китили, па чак и причешћивали.[19] Исто се чинило и у старом Риму на дан бога Конса (Консуалије, 21. августа и 15. децембра), заштитника земље и

њених плодова, познатог и под именима Neptunus Equestres и Посејдон Хипије,[20] и тако даље.

Ово стално враћање на почетак, кружење у које су без застанка ухваћени и живи и мртви, тешко би се могло схватити без комплексне метафорике воде. Ђурђевданска обредна купања у потоцима, жртвовање води која тече, пуштање и изливање воде за мртве, сађење воћа на гробу и извођење воде око њега, хидромантија и, најзад, везивање митских или сеновитих животиња за воду – све о чему смо говорили и што смо, кад је било прилике, морали да протумачимо у контексту епске песме – ма како хаотично изгледало, ипак је део јединствене, митске свести за коју циклично није било само време, већ и све што чини или манифестује овај и онај свет. Као апсолутни симбол протицања и кружења, вода је у свим временима и у свим култовима имала исти смисао и значај. Захваљујући томе, она се као знак врло мало мењала и, све док је постојала потреба за њеном симболичком употребом, конотације воде биле су универзалне. Оне такве остају и кад се вода нађе у служби митопоетске слике простора и управо је због тога ова њена служба по једној ствари изузетна: ништа, сем воде, није тако савршено сводиво на саму своју суштину. У соколовом или орловом кљуну, у реци Јордану, у мутном или зеленом језеру, у бунару из кога се чита судбина или у киши која падне кад се изненада наоблачи – вода је увек симбол споја диспаратних могућности. Које ће се од њих активирати, зависи од песничког контекста.

I

Најзанимљивији вид у којем вода обавља своју епску службу без сумње је *митска вода*. Њу смо узгредно помињали говорећи о горским демонима (вили, змају, диву), а посебно при анализи песме "Јован и дивски старјешина". Око *воде Калацијнске*, која се ту помиње, формирају се две епизоде које нису без значаја за сиже (испуњење тешког задатка, враћање вида), али је за нас битније то што се из њих може јасно сагледати амбивалентна природа њеног митског лика. Сама песма даје неколико индиција на основу којих би се могло претпоставити хтонско, подземно порекло воде Калацијнске: у њој бораве "несита аждаха" и "два љута арслана"; на њој расте митска буква која рађа јабукама; Јован на воду долази у "ноћи без мјесеца"; у њу улази на коњу Лабуду и, најзад, том истом водом вила му враћа вид, пошто га мајка и див ослепе. У варијанти из МХ I,45 веза са доњим светом још је изразитија јер вода тече из једне потпећине, крај ње расте чудесна (али и сеновита) ружа, а чувају је "диви из планине". (То што се у Матичиној песми аждаја и њена два младунца не везују за воду већ за јаму безданицу не треба да нас буни, јер су – као што смо видели – див и аждаја међусобно сводиви демони.)[21] У оба случаја, дакле, тајанствене воде чудесних својстава имају демонске чуваре са каквима се срећемо и у приповедној традицији, из које песма "Јован и дивски старјешина" води порекло. У приповеткама се, међутим, ове воде ретко везују за чудесно биље јер је у њима мотив фантас-

тичног дрвета најчешће самосталан. Ни лековитост није у приповеткама својство ових, већ неких других вода, које су по томе чувене (нпр. река Јордан) или се за њих сазна случајно (нпр. од виле).

Мада је тешко рећи да ли овај сложени, од приповедног различит лик воде Калаџијнске долази од потребе за сажимањем, како би се удовољило поетици епске песме, или је његово порекло у добро очуваном архетипу воде, чињеница је да су се управо у Вуковој варијанти стекли сви елементи симболичне представе о води која једнако успешно може и узети и вратити живот. Обавезни смо, стога, да и функцију тих елемената протумачимо као симболску, утолико што ћемо везу међу њима сматрати нужном а не случајном, па чак ни само конвенционалном. Ако она стварно јесте нужна, то се мора показати и на другим, типолошки сличним примерима где се вода јавља као хтонска сила.

Са водом као границом између овог и оног света суерели смо се кад је било говора о вили и гори. Том приликом нисмо скренули пажњу на посебан случај кад се таква вода јави као део тешког задатка, какав је и Јованов одлазак по јабуке са букве. У песмама о женидби сестрића Краљевића Марка (МХ I,53 – Маријан; МХ II,70 – Миљенко), услов за добијање девојке јесте савлађивање велике и опасне воде и доношење позлаћеног (МХ I) или Петровог (МХ II) цвећа које на њој расте. Пут до воде је дуг и опасан, али праву опасност представља тек сама вода "која баца валове крваве":

колико је у годинн дана,
толико је прождрла јунака (МХ I,53:298,299).

У оба примера Марков сестрић најпре добро напредује, али на пола пута вода се узнемири и јунак тоне:

Кад је био насред воде хладне,
језер се је вода узмутила
на валове модре и крваве,
шарцу су се ноге запутиле,
стаде тонит шарац од мегдана (334-338).

У МХ II,70 Миљенко у воду улази без коња али под пуном опремом и оружјем, а исход је исти као у претходној песми. Како епска песма по правилу не доводи у питање компетентност свог јунака, логично је претпоставити да или сама вода – или нешто у њој – има натприродну моћ. Текст не даје никакво тумачење јунаковог пораза, али нас исто тако и не лишава могућности да трагамо за њим.

Дајући му упутства за прелаз преко језера, вила чоласкиња говори Маријану:

тихо гони језер-водом хладном
.....
да б' се шарцу ноге запутиле,
ти потегни сабљу од бедрише,
па ти сјеци воду око себе,
не би л' тебе срећа износила (МХ I,53: 308-319).

Видели смо већ откуд потреба за тишином кад смо говорили о казни за певање у гори. Сечење воде, међутим, тешко можемо схватити ако објашњење не потражимо у песмама са сличним, али јасније изведеним мотивом, какве су – на пример – "Ђуприја на Дрини" (МХ I,36) и "Женидба Ђура Смедеровца" (МХ I,65). И у њима се јунак (или јунаци) нађе на коњу у води и, у једном тренутку, не може даље јер су коњу ноге спутане. Кад ипак доспе на суво, покаже се да је вила

косама им била запутила
добр'јем коњма све четири ноге (МХ I,65: 524, 525).

Вероватно и Маријан, ако буде имао среће, може сабљом пресећи вилине косе (или нешто слично) и ослободити свога коња.

Учинивши исту ствар са коњем неимара Митра у "Ђуприји на Дрини", вила воденица тражи класичну људску жртву за градњу моста. Са жртвом реци упознали смо се и у бајци "Усуд", а очи, мишице и ноге које виле узимају као царину или бродарину такође би се могле схватити као таква жртва или њена делимична замена. Најзад, вила се у директну везу са демонским чуварима воде може довести и по једној својој мало истицаној способности на коју наилазимо у песми "Секула се у змаја претворио" (МХ I,74) – а то је способност метаморфирања. У тој песми вила не само да Секулу претвори у змаја, већ се и сама преобрази у змију, а змије као њене пратиље налазимо и на више других места (МХ I,75; МХ II,2; САНУ II,37).

Змија, змај и аждаја не везују се за било коју воду. Штавише, и они и вода која им је стан, обично чувају нешто треће – у нашим песмама букву с јабукама, ружу која увек цвета, позлаћено или Петрово цвеће.[22] Исти чувари штите и друго митско биље: воћке бесмртности на помињаном острву Авалон; дрво сазнања у Еденском врту; златне јабуке Хесперида; цвет вечног живота по који креће Гилгамеш, и многе друге. По исказу самих песама, наше су митске биљке лековите или просто чудесне, али је за нас битније што оне – по логици митског мишљења – *не припадају овом свету*. Ма где да се чувају – у рају, на острву или у доњем свету – оне су увек дериват митске представе о Дрвету Живота или Бесмртности које не припада живим, смртним људима. Одлазак по њих увек је, у неку руку, катавасис и увек подразумева прелаз преко воде и сукоб са змајем или змијом. Вода је, дакле, и сама – као и бића која се за њу везују – граница која не само дели овај свет од оног, већ и чува забрањене тајне или посвећена знања од непосвећених смртника. Могуће је, ако се сетимо космогонијских митова, да су вода и зооморфни чувари првобитно били јединствено биће, попут Великог Змаја – Воденог Хаоса. У том случају до подвајања њихових ликова морало је доћи врло рано, а до одвајања функција много касније, будући да их још увек налазимо као изоморфне. Траг те јединствене, нераздвојене прафункције воде и њених зооморфних видова налазимо, можда, у песмама типа "Змија младожења" (Вук II,12,13; МХ I,32,33; САНУ II,6), преко којих митска вода остварује ону своју другу суштину, као симбол плодности и извор живота.

Заједнички свим овим песмама јесте начин на који нероткиња магијским путем затрудни:

да покупе свилу по терзијам,
ибришима по млад'јем везиљам,

и да сплету мрежу племениту,
да је баце у то море сиње,
прегледају за петнаест дана,
да би њима Бог и срећа дала
да улове рибу шестокрилу,
шесто десно да откину крило,
и донесу б'јелу двору своме,
да краљица са рибљега крила
воду пије за четерест дана.
Занаго би тешка останула,
родила би чедо зламенито,
мало чедо, али мушку главу;
сам би казо, да ће јунак бити (МХ I,33:17-31).

До неочекиваног обрта долази услед замене десне и леве стране: из левог рибљег крила (које јој подметне неверна службеница) краљица рађа "љуту змију" или "гују шаровиту", а из десног крила сама та службеница рађа дете златних руку до лаката и ногу до колена, или пак са чувеним епским знамењем:

на челу му звијезда данница,
на прсима сјајна мјесечина,
а на бедри сабља урезана (147-149).

И десна (Божја и чиста) и лева страна (демонска и нечиста) дају, заправо, предвидиве резултате, али песма не прати судбину златног детета већ "гује шаровите" која се на крају покаже као змајевит јунак:

на њега су до три обиљежа:
вуча шапа и орлуја панца,
из зубах му живи огањ скаче;
диван ли је, јад га задесио! (Вук II,13:55-58)

Мотив о риби као средству магијског зачећа, познат као мотив о "риси риби", долази из лирике и обично се налази на почетку песме о змији младожењи. Судећи по његовој упадљивој самосталности ("Риса риба" МХ V,39; ЕР 34 итд.), он није везан за даљи, епски развој радње. Овако како смо га овде приказали, он пре свега указује на спој два различита типа предања: предања о чудесном породу и предања о настанку змаја из рибе, које смо већ помињали у овом раду. Карика која тај спој чини могућим, јесте чудесна "риса риба".

Риба је, као што се зна, један од најстаријих симбола уопште. Попут воде, која јој је медијум, и она у себи носи две опречне могућности (у песми изједначене са опозицијом десно-лево). За индоевропске народе, риба је симбол плодности и мудрости. "Прожета светом снагом бездана", она дарује кишу и влажност, натапа земљу водом, и тако регулише плодност света. Кмери су је, међутим, уклесивали у подножје својих споменика како би потврдили да ти споменици допиру до *доњих вода*, односно до подземног света. У том контексту риба припада хаосу и сматра се нечистом. За подземни свет смрти, али и васкрсења, риба се везивала и у Египту и Грчкој, где је имала

изразито лунарну симболику (посмртна лађа).[23] У раном хришћанству риба је свети симбол Исуса Христа, али касније та симболика добија негативне конотације, те св. Мартин – на пример – рибу сматра нечистом с објашњењем да не може бити чисто биће коме се глава не разликује од тела.[24]

У нашим песмама риба – преко слике два детета: соларног и хтонског – сједињује оба своје лика. Како је за испуњење њене симболске функције довољно већ и да се деца роде, биће да је наставак са претварањем змије у змајевитог јунака ствар епског обликовања које је ближе приповедној него лирској традицији. За нас је, међутим, битно да се на тај, епски начин изванредно затвара круг у једном од хтонских ланаца акватичког симболизма који се логично развија из воде, преко рибе и змије, до змаја као превасходно воденог демона.

У исти тип својстава спадају и исцелитељске моћи воде у песмама какве су "Боловање Марка Краљевића" (САНУ II,61), "Марка Краљевића преварила дјевојка" (МХ II,17), "Сестра Марка Краљевића превари на води јунака" (МХ II,37) и три песме о Бановић Секули (САНУ II,69,74; МХ I,60). У свим овим песмама тешка болест, или жеђ на смрт, могу се излечити само водом "иза горе" или из реке Ситнице које чувају опасни чувари (Краљевић Марко у МХ II,17; велики Јорландо у МХ II,37; Туре Емшинага у САНУ II,61; турска војска у САНУ II,69,74 и МХ I,60). Одлазак по воду за Секулу представља смртну опасност, а за обе девојке опасност од отмице или понижења. Иако водоноше решавају овај проблем свако на свој начин (Секула храброшћу и ратничком вештином, а девојке лукавством), заједничко им је што све троје, у ствари, успешно савлађују границу која је пропустљива само у једном смеру. Таква граница спада у јаке, а раније смо већ видели како она функционише и где се обично смешта. Њено превасходно место је на споју два инкомпатибилна света, какви су најпре свет живих и свет мртвих.

У структури свадбеног ритуала могуће је, по мишљењу неких истраживача,[25] препознати такву границу у невестином прелазу из свог дома у туђи, из свог рода у жеников и, најзад, из свог села (преко шуме, моста, пута или поља) у туђе. Из анализе песама о јуначкој женидби знамо да се граница између невестиног дома и туђег простора, у који је младожења одводи, последња брани и да се млада може сматрати одведеном тек кад се и та препрека савлада. У литератури је чак допуштено да се та, последња граница изједначи са границом између света живих и другог света. Маркова сестра, исто као и Јаница из друге песме, да би избегла опасност од преласка такве границе коју код воде чува њен одбијени просац, прерушава се у удату жену, ону – дакле – која је кроз иницијацију већ прошла, већ једном прешла јаку границу, и која стога припада другом свету. Тај јој свет, према томе, не може наудити. (Осим тога, прерушавање је, као што се зна, један од основних видова комуникације са демонима, јер истовремено пружа заштиту од њих и омогућује релативно безбедан боравак у њиховом домену.)

Секула је, међутим, ратник и опасност која му прети долази из друкчијег контекста. Како су Турци још и неверници, у једном случају бекство му омогућују света Петка и Недеља (САНУ II,69; МХ I,60), али у другом (САНУ II,74) он такве помоћнике нема. Епска тема и епски јунак потиснули су у задњи план све друге елементе осим једног детаља који можда чува успомену на првобитни значај прелаза преко јаке границе. Кад Секула најзад донесе воду са Ситнице, кнез Лазар – уместо да му се обрадује – наставља да жали за њим, и у том тону му каже:

боље б' било да ишао ниси,
у лицу си пребледео, сине (САНУ II,74:186,187)

Чак и у посланици турском цару, кад је већ неоспорно да се Секула жив и здрав вратио са тешког задатка, Лазар о њему говори као да га оплакује:

опет не дам Секулу мојега,
Секула је кључи од Крушевца,
Секула је крила од крајине,
јао, Секула, и дико и вало! (222-225)

У епици бледило није типична боја смрти (живи мртваци су "потавњели" или "поцрњели" – као у песмама типа "Браћа и сестра"). Међутим, доведено у контекст овог нелогичног нарицања, оно свакако буди и такве асоцијације.

Секула још по једној својој особини може ући у ред јунака способних за подвиг прелажења преко јаке границе. Из других песама он нам је познат као биће које метаморфира (у змију: Вук II,85,86; у змаја: МХ I,74) или баш као змајевит јунак (МХ I,75), а таква изузетна обележја имају и други епски ликови који се доводе у сличан контекст. Међу њих најпре долази Краљевић Марко чије је порекло вилинско (МХ II,1) и који и иначе другује с вилама све до смрти, а ни сама та смрт није природна (Вук II,74; МХ II,71,72; САНУ II,62). Такви су и Хреља Бошњанин (МХ II,46) крилати јунак (Вук II,40), Змајогњени Вук (Вук II,92,93; МХ I,80; САНУ II,79; СМ 105,122), Вук Анђелић и Змај од Јастрепца (Вук II,43; МХ I,54,55) и други. Најзад, у ту категорију долази и Јован са почетка ове анализе коме снагу одузима само дридарско тетиво (Вук), или му је дају "моћи од помоћи" сакривене у коси (МХ). Неки божански или демонски "печат" имају и сви митски јунаци који предузимају сличне подвиге (Гилгамеш, Херакле, Одисеј, Тезеј, Александар Велики, и сл.), што је очигледно неопходно, колико да би се савладале препреке на путу до циља, толико и да би адекватно понашање у изузетним условима уопште било могуће. Марков сестрић није такав јунак и зато му је у савлађивању воде неопходан помагач, и то натприродан (вила чоласкиња, Марко).

Запазићемо на крају да је вода, чак и у овако различитим врстама контекста, увек једнако третирана, што нам пружа прилику да из досадашње анализе извучемо неколико типолошких сличности као заједничку црту свих поминьаних песама. Била лековита или опасна, вода је у њима увек добро чувана, или се и сама јавља као чувар неког табуисаног предмета. У тој улози она тражи жртву (човека или коња), те се истовремено јавља и као демонско или божанско биће које треба умилостивити. Није без основа претпоставка да је то биће хтонско, будући да су у митологији већине европских народа речна, и уопште водена, божанства управо тог порекла. Томе у прилог иде и време које Јован изабире за одлазак на воду Калајнјску (ноћ без месеца), па и маркантна улога коња у свим песмама које њега доводе у везу с водом. Хтонске воде, са своје стране, увек припадају оном свету, чак и кад имају надземне токове (као Стикс код Паузанија). Опет слично Стиксу, који Ахилу даје нерањивост, и оне могу лечити или давати живот, али само под одређеним условима. Први је да се до њих уопште дође, и видели смо да то од водоноша захтева, осим храбрости, још и одређена знања или одређено понашање. Исто се захтева и од смртника који бораве у свету мртвих, при чему непоштовање правила понашања или недостатак одређених врста

знања проузрокују перманентни боравак у доњем свету. Смрћу прете и чувари граница у свим анализираним песмама.

Пролазећи кроз дуготрајну, најпре приповедну а потом епску обраду, мотив силаска у други свет (катавасиса како је схватан у античко доба) морао се много и битно мењати. На основу овог малог броја сачуваних морфолошких сличности, можда и није могуће успоставити целовиту слику претпостављеног прамотива, али је за карактеризацију митске воде и тај број довољан. Као њене специфичне епске одлике можемо, на основу тога, издвојити следеће: *гранични положај* (између овог и оног света, при чему се *онај* смешта на острву или "иза горе"); *демонске чуваре границе* (било да се чува вода, било да је вода и сама чувар); *табуисани предмет или својство које се чува* (што може бити и исцелитељска моћ воде) и *изузетност јунака који сме да пређе границу* (демонско или чудесно порекло и сл.).

Вукова варијанта песме о Јовану и дивском старешини изузетна је по томе што спада у ретке које за воду везују *све* ове одлике. Мотив катавасиса чува се, међутим, доста добро и у песмама о ослобађању отете жене или сестре из арапске земље, а међу њима се нарочито истичу песме о Јакшићима ("Јакшићима двори похарани" Вук II,97; САНУ II,82; "Јакшићи" СМ 7). Све три имају исти заплет: у одсуству браће, Турци похарају Јакшићима дворе, а један (Арап-ага, Ливан-паша, Ага Хасан-Ага) одведе њихову сестру у арапску земљу. У потрагу за сестром креће Митар:

у далеку земљу запануо,
преко мора у земљу Харапску (СМ).

Обавештење о сестри добија од девојака које беле платно на води (робиње на реци Ступници – Вук; тридесет бељарица на води студеној – САНУ; тридесет ђевојака на студеном зеленом језеру – СМ). Од овог места варијанте се међу собом разликују, а она коју Вук доноси опет је најпотпунија, па ћемо се задржати на њој.

По функцији коју у песми има, вода Ступница "која није здрава за јунаке" (код СМ језеро је отровно), може се схватити као граница између отмичаревог боравишта и свег осталог света, али и као прва у низу препрека које Митар мора савладати на путу ка сестри и, уједно, последња на њиховом заједничком повратку кући. Међутим, први прави наговештај хтонске природе простора у који се ступа преко ступничке воде јесте сребрна ћуприја која води до двора Арап-аге:

око двора бакрена авлија,
пред капијом сребрна ћуприја;
то су двори аге Арап-аге (Вук, 64-66).

Преко сличног моста стиже се на други свет на пример у бајци "Очина заклетва" па ако, у страху од претераног раста ентропије, и занемаримо познату симболику моста, морамо се сетити да је сребро хтонични метал који се везује превасходно за лунарне симболе ноћи, смрти, жене, воде, и сл.[26] Томе у прилог иде и народно веровање по којем су црни људи исто што и демони, а земља у којој они живе исто што и други свет.[27] Песничка сведочанства о томе врло су честа у нашој епици: песма "Смрт Сењанина Ива" (Вук II,31) готово се може узети као пример концизне демонолошке

студије о односу између црне, беле и црвене боје, а у песмама типа "Марко Краљевић и Арапин" или "Болани Дојчил", Арапи који опседају градове и узимају тежак данак песнички су идентични демонским бићима какви су аждаја и змај (на пример, троглави Арапин у СМ 72). Сам одлазак у арапску земљу био би, по томе, исто што и боравак на оном свету, а циљ – повратак отете сестре – врло сличан Тезејевом покушају да од Хада преотме Персефону или Орфејевом да врати Еуридику.[28]

Завршна епизода у којој Митар убија свог сестрића, "Арапинче црно", улази у ред сличних поступака с нечистим породом, какво је и уништавање "змајића" у песми "Змај огњени и госпођа Милица" (МХ I,54). Слично томе, у једној варијанти песме о находу Симеуну (Вук II,15), ковчег са нежељеним дететом рођеним у браку под силу, предаје се води уз речи: "Носи, море, са земље неправду". То, међутим, што се у нашој песми дете баца у воду Ступницу у тренутку кад Митар и његова сестра дефинитивно напуштају Арапову земљу, истовремено је и симболичан чин одбацивања свега што том демонском простору припада и преко чега би се његов утицај могао одржати и проширити и ван постављених граница. Слично отресању гробљанске земље са обуће и прању руку после погреба, и ово би се убиство ("растави му главу и рамена") могло схватити као нека врста очишћења која се, по правилу, врши на води.

Као граничник између два света, ова вода која "трује коње и јунаке" и *прима црну жртву, не може бити друго до хтонска вода смрти. Њој насупрот*, развија се у песми и мотив воде-живота коју сестра Јакшића "даје из руке":

она носи студену водицу,
она поји по путу путнике
а за здравље двају браће своје (71-73).

Контратеза која се тако формира захвата значења много шира од оног које се добија опозицијом воде живота и воде смрти. У црном, Араповом свету, систем бинарних опозиција који произлази из поларизације вода биће нужно супротне оријентације од оног који влада изван његових граница, јер за хтонски простор важи закон обрнутих вредности (jus talionis). Тако у њему женски принцип носи позитиван предзнак а мушки негативан, давање из руке намењује се живима а не мртвима, мењају се правила понашања (жена иде гологлава, јунак се прерушава у просјака) и тако даље. Сагласно с тим, из перспективе оних који у тај свет долазе споља (робиње – бељарице, Митар), развија се наспраман низ опозиција у које улазе овоземаљски утврђени односи (бело-црно, мушко-женско, живо-мртво). Није, стога, чудо што се он на самој граници искључује, или поново укључује – зависно од тога у ком се смеру граница прелази. Најзад, иако се јавља само у Вуковој варијанти, ни само име граничне воде (Ступница) не оставља нас у недоумици око њеног стварног епског значења.[29]

II

Све воде о којима је досад било речи имају једну заједничку особину: маркантан положај у простору. Било да су на граници између два света или да саме чине ту границу, било да их чувају или су и саме чувари – песничка функција ових вода нераздвојна је од места на којем се оне налазе и, ако се та веза раскине, њихова улога у песми губи сваки смисао. Има, међутим, случајева у којима вода своју хтонску природу испољава независно од тога. Такве су воде које се јављају као препрека сватовима (Ситница у СМ 72; Тиса у Вук VII,12,13; Дрина и Ситница у САНУ III,35,38), воде које траже жртву за одржање грађевине (Дрина у МХ I,36; Неретва у ЕР 155), вода из које се прориче судбина (Вук II,74; IV,24; САНУ II,62; СМ 121) и сличне.

У песмама о женидби Антуна, сина Ива Сењанина (Вук VII, 12,13; САНУ III,35,38), вода још увек чува свој митски, двовалентни симболизам, али се то у песми остварује потпуно друкчијим средствима. И главни догађај и носећи мотив везани су за воду, а климакс почиње кад се пред сватовском поворком испречи водена стихија:

ал је пуста Тиса устанула,
ударила вода у брегове,
вода носи борје и јаворје,
страшно ли је очима гледати,
а за газа ни помена нема (VII,13:438-442).

Нешто по дужности, а нешто због изазова (који се зачиње много раније, око коња), Антун улази у воду да пронађе газ:

А кад био Тиси у пучину,
враг нанесе и несрећа црна,
враг нанесе цио бор с гранама,
тер Антуна прићерао грдно,
с добријем га коњем раставио,
са Тисом га водом саставио,
те га брза вода одвојила (459-465).

Нико од сватова не сме да му помогне јер им то сабљом брани Турчин, киван што није добио Антуновог коња. Пошто се забрана не односи на невесту, Будимку девојку, она тера свог коња у Тису, иако је Антун већ потонуо:

Од њега се ништа не виђаше
разма само два бича перчина,
за перчин га цура ухватила.
Ал из воде Антун проговара:

"А давори рибо шестокрила,
брзо ли си мене угледала,
оћеш моје да нагрдиш лице."
А бесједи Будимка ђевојка:
"Ово није риба шестокрила,
но будимка твоја заручница,
но ако си јунак од јунака,
пружи мене обје твоје руке,
држ се хату главе и перчина,
неће ли нас истурит на суво." (492-507)

У САНУ III,35 девојка обећава коњу типичну епску награду (кићење скупоценом опремом) ако успе да пређе реку, а кад се све троје нађу на обали, дели са Антуном невестинско рухо.

Догађај о којем ове песме певају изузетан је по томе што у њему иницијативу преузима управо онај протагониста од кога се то уопште не очекује и коме то, по законима епског и по правилима ритуалног понашања, никако не припада. То, наравно, не значи да етика не зна за мотив изузетне, јуначне жене. Напротив, чести су примери девојака и жена којима за руком полази оно што мушкарци не могу: да проведу сватове кроз бусију у гори, да ослободе мужа или брата из тамнице, да замене остарелог оца у рату, да деле мегдан са јунацима (чак и са Краљевићем Марком), и тако даље. Оне то увек чине прерушене у мушкарце и *играјући улогу мушкарца*, што је неопходно, јер им задатак који треба да обаве намеће привремен боравак у свету који женама не припада или им је чак и забрањен. Осим тога, да би остариле своју намеру, оне морају бити храбре, снажне, вичне оружју и лукаве, а врло често морају знати и све ратничке вештине и још правила понашања која важе у свету мушкараца.

Будимка девојка из наших песама ни по чему, сем по храбрости, не улази у ред ових жена. Она није ни снажна ни вична оружју, не прерушава се и уопште ни на који начин не покушава да прикрије своју женственост која је, у њеном статусу невесте, још и вишеструко наглашена. То, другим речима, значи да је посао који треба да обави по превасходству њен, женски посао, и да га нико други уопште и не може обавити.

Да бисмо тачно схватили шта ово стварно значи, морамо и о догађају и о протагонистима размишљати сасвим апстрактно. Када се тако гледа, структуру овог збивања чине односи који се формирају између *мушкарца, коња, воде и жене*, али су њихове функције крајње формализоване и подређене ритуалном оквиру приче о свадби и свему што уз њу иде. Док се обред не обави, невеста и младожења су нужно у контрапозицији и зато, ако вода, жена и коњ – као што знамо – природно улазе у ланац лунарног, акватичког симболизма, мушкарац – такође природно – мора припасти неком супротном низу. *Тај супротни ланац, међутим, нема из чега да се успостави* јер он у песми, једноставно, није активиран.

Све што има неку динамичку валенцу, што ствара неки напон – мутна и помамна река, борово стабло, утапање, улазак у воду на коњу, риба шестокрила – познато нам је већ из других песама. Кад знамо и то да су у овом случају сви ти елементи ритуално кодирани, неће нам бити тешко да у ономе што нам се нуди препознамо драматизовану, песнички активну слику женског начела, односно "женског текста" у иницијатичком комплексу свадбеног

обреда. Оно што нам у први мах замућује поглед јесте несвакидашња околност да нам се као предмет посматрања нуди иницијација мушкарца, његово а не невестино увођење у мистерију рађања и брака које, као и крштење, доноси нови живот тек после привидне смрти утапањем. Нарочито је занимљиво, али песнички оправдано, да се као медијатор у овом васкрсавању јавља сама невеста, јер се тиме њена улога за нијансу продубљује и постаје ближа митској причи него поетизованом ритуалу. Због тога, вероватно, девојка без зазора загрће јаглук кад улази у воду да спасе Антуна (САНУ III,38; Вук VII,12,13) и, вероватно, у истом духу дели на крају са њим "рухо ђевојачко" (САНУ III,35: ако се не схвати симболично, овај чин може бити само апсурдан). Најзад, и вода с којом се овде сусрећемо испољава своје пуно симболичко значење као медијум који омогућава спој два супротна начела, те је истовремено и вода смрти која тражи жртву, и вода живота која жртву васкрсава.[30]

Насупрот томе, у песмама са мотивом градитељске жртве амбивалентни симболизам воде губи се потпуно у корист њеног изразито хтонског, жртвоприналачког лика. Оно, међутим, што је у овим песмама ново, јесте да оне певају о конкретним, понекад и историјски заснованим догађајима, легендама или преданьима који се обично везују за зидање великих и значајних објеката – у овом случају моста. Због тога вода у њима своје митске одлике добија тек поступком поетизације мотива, који може бити преузет и из других врста усменог стваралаштва, и тек се као резултат тог процеса може (али и не мора) формирати лик воде као божанског или демонског бића које треба умилостивити. За потребе ове анализе издвајамо само две песме о градитељској жртви (МХ I,36; ЕР 155).

У "Ћуприји на Дрини" (МХ I,36) река тражи класичну људску жртву за одржање моста, а информација о томе добија се од виле, што се може сматрати уобичајеним епским поступком. Не смемо, међутим, заборавити како првобитна вилина намера – да утопи коња и јунака – није ни у каквој вези са градњом. Штавише, неимар Митар поменуто обавештење добија у замену за вилин живот и тек се од тог тренутка у песми говори о градитељској жртви. Судећи по атрибуцији и по месту на којем борави, вила је овде представљена као водени демон или, ако хоћемо, као демонска инкарнација воде, чија је намера да добије – и зато и тражи – људску жртву. Без обзира на њену уобичајену епску улогу, рекло би се – дакле – да је у овој песми вила управо онај *daemon loci*, зли дух воде који руши грађевину:

Ако, Митре, ти мене погубиш,
не ћеш никад саградит ћуприју,
јер ја имам мојих другарица (41-43).

Изгледа да и људску жртву, после које ћуприја "остане", у овом случају примају виле. То би било врло необично за епску песму у којој се водени демон – ако се уопште помене – замишља много архаичније: као "нешто" што или борави у "виткој оморини" из које проговара, или у сну даје упутства о градњи.[31] Није, међутим, немогуће да вила прими на себе и ту функцију, и то са два разлога: прво зато што су њене везе са водом многоструке и често подразумевају сакаћење или дављење људи (како смо видели из раније анализе), а потом и зато што епика зна само за мали број демона (вила, змај, аждаја, див – и њихове функционалне замене као што су троглава бића и сл.), па стога

нужно проширује њихове функције ако се за то укаже потреба, или ако проблем не може друкчије да се реши.

Један вид тог "друкчијег решења" понуђен нам је у песми о зидању моста на Неретви (ЕР 155). Река овде нема демонског представника, а жртва коју тражи није људска. Неимар Богдан сребрном лопатом сипа у Неретву "асну ц'реву":

три пута благо заграбио
три пута грошах и дукатах
пак је баца у воду Неретву
јер је вода мутна и помамна
и онда се вода уставила (22-26).

Жртва у новцу, с којом смо се сусрели и у "Женидби Милића барјактара", спада у позније али уобичајене замене за људску жртву. Занимљиво је што се она даје директно води и што нема никакве сумње да сама Неретва омета градњу све док се на прописан, ритуалан начин не умилостиви.

Ако прихватимо мишљење по којем се жртва – поготову градитељска – даје да би се умилостивио зли дух стихије, и ако се сложимо с теоријом по којој до конкретизације елементарних стихија долази тек са појавом анимизма – онда однос између воде и жртве у овим песмама морамо сматрати противречним. Таквим се он указује зато што се у песми "Ћуприја на Дрини" познија представа о демонском бићу воде повезује са старијом, људском жртвом, док се у ЕР 155 старија, преанимистичка представа о воденој стихији доводи у везу са познијом жртвом у новцу. Овај парадокс, међутим, постоји само теоријски. Песма са лакоћом може да споји и већи број несинхронизованих елемената него што је овај, за шта пример налазимо рецимо у Хермановој песми "Зидање ћуприје у Вишеграду". У њој, осим виле, Стоје и Остоје, помамне Дрине, сребрне лопате и пашиног блага, постоји још и водени демон у "виткој оморици" из које шикља крв кад је неимар Митар исече брадвом насађеном наопако. Ствар је у томе што сваки од ових елемената представља језгро за себе и, све док припадају истом песничком моделу, ова језгра обогаћују носећу идеју и склоп песме више него што их оптерећују. За нас је, пре свега, битно да је главни мотив ових песама – без обзира на њихову унутрашњу динамику и структуру – ритуална манипулација водом и жртвом ради умилостивљавања зле, или злонамерне, натприродне силе. По томе, и по многим другим детаљима (сребро, врста жртве, брадва наопако), и ова је вода хтонска.

Таква је, по мишљењу Веселина Чајкановића, и вода из које се прориче судбина у песмама о смрти Марка Краљевића (Вук II,74; САНУ II,62; СМ 121). У раду под насловом *Хидромантија код Филипа Вишњића*,[32] Чајкановић изводи следеће претпоставке: 1. да је бунар у Урвини планини, на који вила шаље Марка да сазна кад ће умрети, у ствари њен стан, те да је вила "локални демон тог извора"; 2. да се стога хидромантија не обавља на ма којој, случајно изабраној води, већ на "води светој, посвећеној женском демону" и 3. да се гатање "изводи с обзиром на мантичку снагу коју вода, сама по себи, садржи".[33] Овакво тумачење песама о Марковој смрти Чајкановић заснива на познатим народним веровањима да су бунарска, изворска и речна вода сеновите, на нарочитом култу бунара који до изражаја долази приликом

свадбе и различитих зимских празника и, најзад, на чињеници да пророчку моћ имају махом женски водени демони и божанства.

С обзиром на све што смо досад говорили о води, и с обзиром на тумачења која смо о вези између воде и виле и сами давали, ми бисмо у овом Чајкановићевом раду могли наћи не само интерпретацију којој се нема шта додати, већ и потврду ставова које смо управо изнели.

III

Досад смо говорили само о песмама у којима се вода јавља као аутохтона елементарна сила амбивалентног симболизма. Како год била дефинисана – према позицији коју заузима у простору, према функцији коју има у ритуалу или према врсти жртве коју тражи – вода је у њима увек дејствена из саме себе и при том манифестује само сопствену снагу и природу.

Има, међутим, случајева у којима се вода ликом јавља и даље као независна стихија, али бисмо по њеној песничкој функцији морали закључити супротно: да о начину, времену, месту и разлогу њене појаве одлучује нека виша и јача сила. Када то кажемо, мислимо пре свега на песме типа "Бог ником дужан не остаје", "Душан хоће сестру да узме", "Наход Момир" и сличне, у којима се мутна вода проваљује под грешницима и "ћердоше" им кости или носи доказе о њиховом тешком преступу. У тим је песмама – као што смо видели кад је било речи о односу између неба и земље – најтеже разлучити симболику саме воде, као активне хтонске силе која носи, на пример, "неситу аждаху" (САНУ II, 16), од комплексне и, самим тим, много шире симболике Божје промисли и казне која се имплиците провлачи кроз читаву песму. Нема сумње да и у тој врсти контекста вода задржава добрим делом, ако не и потпуно, конотације које се у склопу народних веровања везују за њу. То нарочито долази до изражаја у песмама какве су, на пример, "Марко Краљевић и Ђемо Брђанин" (Вук II,68) где се неколико пута понавља веровање да је *genius loci* осетљив на неправедно проливену крв, или "Московски дарови и турско уздарје" (Вук III,15) где је слично веровање овако формулисано:

не губи ме на мору сињему,
јер ће за мном обратити вријеме,
устанут ће мора и језера,
потопиће лађе и галије
и сву земљу на четири стране (144-148).

Недоумице још више расту кад се у једној од песама о греху Дуке Сенковића (Вук VI,3) море јави у потпуно обрнутом, библијском кључу (Јона 1: 14-16), као сила која се не може умирити све док не добије грешну душу.

Међутим, у песмама о чудима светачким и Божјим (Вук III,11-14; САНУ II,33; III,25,26 и сличне), овакве се недоумице потпуно укидају, јер је све што

се у њима дешава подређено основној, хришћанској идеји о јединoм Богу и манифестацији његове моћи. Под његовом апсолутном влашћу, водена стихија показује и своје добре и своје страшне стране, али никада нема сумње да то чини по наређењу и да је потпуно укрећена. Штавише, што је снага стихије јача, то је слава њеног господара већа, те тако и певачева машта овде налази свој знатно живљи израз него пре, за шта као пример можемо узети овај опис реке Јордана:

она тече кроз девет планина,
покрај града а Јерусолима:
све планине у планину склапа;
све планина планину дозивље,
све полиће са горице лишће,
а од хуке воде Јорданије (МХ I,1:32-37).

Зрачење хришћанске идеје веома је јако и не сме се занемарити. Говорећи о сахрањивању у гори, видели смо већ колики је био њен утицај на култ гроба и мртвих и како се, управо под тим утицајем, могло десити да читав низ места, првобитно погодних за сахрањивање, постане потпуно супротно означен. У таква, сада већ култно нечиста места, спада и вода у својим различитим видовима – као море:

"Бре немојте закопати курве,
већ га бац'те у дебело море
те наран'те рибе приморкиње
лијепијем хајдучкијем месом" (Вук III,51: 99-102);

као језеро:

довест ћу те до воде језера,
о јаворо дрво објесити,
на њему ћеш душу испуштити.
Скинут ћу те с дрва јаворова,
бацит ћу те у пуста језера,
нек се не зна гдје си погинуо (МХ II,62: 172-177);

као река:

"Ја му не шћех за Бога примити,
већ извукох рањена јунака,
тргох сабљу, одсјекох му главу,
узех њега за бијелу руку,
и баш ону за ногу десницу,
бацих њега у воду Ситницу (Вук II,59:81-87).

До које мере је вода, у овом новом систему вредности, непожељна као замена за "вечну кућу", види се и на примеру Краљевића Марка који се лакше мири са нечасним поступком према Арапки девојци него са помишљу да њено мртво тело остане у води:

тер се баци у воду студену.
Мртву вади Арапку дјевојку,
изнесе је на крај воде хладне,
па је мало гребље ископао
и дјевојку у њег укопао (МХ II,14:244-248).

У овом контексту стихови из песме "Чобаница мученица" (МХ I,50):

глава моја, оштра ђорда твоја,
осици ми при рамену главу
ол ме баци у воду Дунаву.
Волим бити води утопница,
него турска бити потурица:
да не будем ни мртва прикорна! (221-226)

само су наизглед противречни ономе што је досад речено. Ред вредности који се у њима успоставља и по коме је чак и нечиста смрт у правој вери боља од живота у проклетој, указује нам (можда и боље него досадашњи примери) на пуну снагу утицаја који је могла имати већ и сама идеја о припадности хришћанском свету. Ипак, видели смо већ да вода, и поред тог утицаја, задржава у народној религији, а нарочито у култу мртвих, своје старинско достојанство, чак и кад је у питању избор места за гроб. Одјек старих обичаја сахрањивања украј пута, раскрснице, воде или поља могли бисмо тражити и у овим стиховима:

да копамо Шиму Латинина
на белилу украј мора сиња
гди девојке бело платно беле
да копамо Ђуру Даничића
на скели мору дебеломе
гдино се саста дванајст друмовах
гди је скела Тур'ком и Латином
куд пролази бисер и камење (ЕР 94:50-57).

Нема, међутим, никакве сумње да о оној грандиозној, митски свеобухватној слици воде која је истовремено и *fons* и *origo* – не може више бити речи.

Повлачећи се све више у други план, губећи увелико од своје митске аутохтоности и силине, вода зачудо врло успешно чува једно од својих основних симболичких значења. Оно би се могло одредити као стање "клице и латенције",[34] или као неограничена могућност која у једнакој мери подразумева и "обећање развоја и све ризике распадања".[35] У том својству вода се поново везује за место које заузима у простору, али се тим поступком сада добијају типске слике: зелено или мутно језеро; сиње, широко море; вода студена или чатрња, и тако даље. Тако се ствара типичан епски топос, а његов велики симболички потенцијал остварује се слично – само много скромније – као у Библији, где "извори, потоци и фонтане играју суштинску улогу светих места на којима долази до судбинских сусрета, где се стварају савези, утврђују договори и везе".[36] У многим видовима ове њене нове службе могли бисмо препознати мотиве о којима је већ било говора у друкчијем контексту, на пример мотив воде као границе:

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 морсмо (Вук II,10: 11-16);

или мотив добровољне жртве води (комбинован с варираним мотивом св. Ђорђа где се Арапин јавља као аждаја):

"Божја помоћ, зелено језеро!
Божја помоћ, моја кућо вјечна!
У тебе ћу вијек вјековати,
удаћу се за тебе, језеро,
волим за те, него за Арапа" (Вук II,66: 211-215);

па и мотив црне, хтонске воде смрти:

па га баци у тамницу тамну,
у којој је вода до колина,
а јуначке кости до рамена:
у њој има сваке гадалине,
змије кољу, а јакрепи штипљу,
гдино миши одгризају уши,
а ласице стригу наусницс.
Он не види сунца ни мисица,
нит он знаде кад му лито дође,
лито дође, црна зима прође (МХ IX,28:44-53).

Сличности су, међутим, само формалне, а симболика врло ослабљена, мада се гради на оном истом конотативном потенцијалу у чију смо се делотворност уверили на низу друкчијих примера. Разлог за то треба тражити у песничкој функцији епског топоса која се битно разликује од функције носећег мотива. У песмама о катавасису или о градитељској жртви, вода је детерминанта носећег мотива – ако се већ не може идентификовати с њим, док у примерима које смо управо цитирали њена улога не иде даље од илустрације или од техничког решења појединачних епизода (сусрет протагониста, на пример).

Права, песнички делотворна употреба епског топоса тражи потпуно друкчија решења. Једно од њих је нека врста лајтмотива, са логичком схемом типа: кад год А - онда Б, где је А ситуационо-месна константа (лов у гори без ловине, зелено језеро и утва златокрила, и сл.), а Б типски ланац догађаја којима се иницира (често трагичан) сукоб, до којег не би дошло да радња претходно није застала на тачки А. Узмимо за пример *мотив зеленог (мутног) језера и утве златокриле.* Сваки пут када развој догађаја застане код језера на којем пливају или се скривају утве златокриле, у песми следи преокрет, дешава се, или зачиње, нешто битно ново – и то увек оно о чему песма *de facto* пева. Покушаћемо да, на песмама које чине наш корпус, покажемо како то изгледа:

– "Мујо и Алија" (Вук II,11): први сукоб око утве на мутном језеру; други сукоб око виле на истом језеру и том приликом Мујо рањава Алију; разрешење (нестанак виле и Алијино самоубиство) такође на језеру;

– "Лов Марков с Турцима" (Вук II,70; САНУ II,42; МХ II,55): Марков соко ухвати утву и рани везировог сокола; везир Марковом соколу пребије десно крило; Марко побије Турке;

– "Љутица Богдан и војвода Драгија" (Вук II,76,77; VI,46; МХ II,39): Драгијин крагуј не ухвати утву на мутном језеру, а соколи све остале господе ухвате; Драгији је мучно и шаље Богдана кући по сокола; помоћу обележја по којем ће Драгијина љуба познати да га шаље њен муж, Богдан украде коња ради којег је служио девет година; Драгија креће у потеру која се завршава трагично по Богдана;

– "Дијоба Јакшића" (Вук II,98): утва на зеленом језеру поломи соколу десно крило; соко се жали да му је без крила као брату без брата; освешћен, Дмитар жури кући да спасе брата Шћепана јер је пре лова наредио жени да га отрује.

Као и свако песничко средство, и мотив језера и утве златокриле може се употребити и манеристички, што је последица неизбежне тривијализације мотива типичне за усмено песништво. Таква два примера налазимо у песми "Бановић Секула и Југовићи" (МХ I,72) где је мотив употребљен као формула у склопу техничког решења једне епизоде, и у песми "Диоба браће Беговића" (МХ I,81) где је његова невешта примена узрок повећој конфузији која омета развој средишњег дела песме. Без обзира на то, тенденција да се улога овог топоса конципира лајтмотивски лако је уочљива при сваком обимнијем читању и нема сумње да се у прилог томе може навести и далеко већи број примера од оног који смо ми овде дали. Сличне, али мање изражене тенденције показују и мотив трагичне смрти у гори крај воде (МХ I,49; II,46; САНУ III,23), сам или комбинован са мотивом судбинског лова (Вук II,21; САНУ III,32,33).

Резиме и дефиниција топоса могли би, на крају, изгледати овако: када до везивања одређеног типа догађаја увек за исто место не долази више услед обостране нужности – као што је случај са *местом-знаком* какво је, рецимо, гора – ствара се у епици оно што називамо *топосом*. Снагом своје већ ослабљене симболике та врста простора више није у стању да за себе веже познате или непознате конкретне демоне, у њој се више не препознаје божанска сила – другим речима, она више није нумиозна. Заузврат, топос увек наговештава *могућност* да се нешто деси, а вероватноћа да ће се заиста и десити оно што се очекује готово је равна извесности. Та извесност је у ствари посредан доказ да је у својој давној, нама недоступној песничкој историји, сваки топос једном морао бити место-знак, онај простор у којем је митопоетска свест препознавала боравиште нумена, и о чијој снази и виталности до нас допиру само овакви, на жалост слаби, знаци.

На крају лествице која почиње митском водом – и која се, мада условно, мора одредити као силазна – иза свих вода које у епици добијају статус мотива или топоса, налазе се бројне "ладне" или "студене", "мутне" и "крваве" воде које се до таквог статуса никад не уздижу. Иако врло често знамо и њихова имена (Тара, Бојана, Марица, Морава, Дунав, Босна, Сава, Корава итд.), иако се поред њих смештају јуначки логори и биваци, дешавају издајства и братоубилачки сукоби (нпр. Вук II,90; III, 29), оне остају песнички анонимне јер немају значај већи од обичног податка о месту на којем се радња дешава.

Вредност таквог податка релативна је чак и са ванкњижевног становишта, јер се он не може увек сматрати поузданим. Па ипак, ако и нема вредност као песничко средство или као податак, вода опет *јесте* део реалија без којих песма не може бити и у том својству улази у њен склоп као детаљ описа, слике, пејзажа или чега сличног.

НАПОМЕНЕ

1 "Добрац у гору и у воду, где петао не пева, где коло не игра, где дете не плаче, где сикира не удара, где орач не оре, где копач не копа, где девојка цвеће не бере – у паклену реку" (СЕЗ, 1934, L, стр. 41).

2 Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, 1982, стр. 141 (наслов оригинала: *Mythe et pensée chez les Grecs*, Paris, 1965.)

3 Михаило Д. Петровић, *Божанства и демони црне боје код старих народа*, Београд, 1940, стр. 28.

4 Веселин Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, приредио Војислав Ђурић, СКЗ, Београд, 1973, стр. 604.

5 Слободан Зечевић, *Култ мртвих код Срба*, Београд, 1982, стр. 28.

6 J.-P. Vernant, *Нав. дело*, стр. 125. С овим треба упоредити и *воду трусовину* коју Натко Нодило наводи у значењу "вода заборавна" (N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Logos, Split, 1981, стр. 88).

7 Francoise Le Roux, *La religione dei Celti, u: Storia delle religioni 5*, Laterza, 1977, стр. 175, 176. Слично томе, у каснијој грчкој традицији настаје веровање да Ахил није отишао у Хад, већ живи на *Белом острву* (на ушћу Дунава у Црно море) где, заједно с осталим херојима, даноноћно ужива у оружју, а ноћу у музици и играма. (Сабина Освалт, *Грчка и римска митологија*, Београд, 1980, s.v. *Ахилеј*)

8 Љубинко Раденковић, *Народне басме и бајања*, Удружени издавачи, 1982, стр. 35, 36, бр. 29. У басмама се море често наводи као место из којег болести долазе (СЕЗ, 1913, XIX, стр. 227 и Раденковић, бр. 349,503,505,522) па се отуд још чешће оне у њега и терају (СЕЗ, 1934, L, стр. 38-40 и Раденковић, бр. 55 ,57 98, 133, 136, 139, 143 ,176, 205, 269, 276, 337, 423, 434, 439, 468, 491, 587, 603). Море, међутим, није једина вода која се у басмама помиње. Ако се не јави без икакве атрибуције, вода у том контексту обично има истакнута хтонска својства: слепа, мутна, паклена, црна, итд. Све ово говори да се свет мртвих могао замишљати и као чисто водени свет, нарочито ако имамо у виду и приповетке типа "Ђаво и његов ученик" где су ђаволови двори и читаво његово царство смештени на дну језера.

9 В. Чајкановић, *Нав. дело*, стр. 570. О води и даље на више места (стр. 77-99,187,263,292,293,333,568,570).

10 С. Зечевић, *Нав. дело*, стр. 61.

11 В. Чајкановић, *Нав. дело*, стр. 186,187.

12 *Мифы народов мира*, I, Москва, 1980, стр. 240.

13 *Religiozni obredi, običaji i simboli*, Beograd, 1980, стр. 299-304.

14 Aleksandar Stipčević, *Kultni simboli kod Ilira*, Sarajevo, 1981, стр. 64.

15 *Исто*, стр. 63.

16 В. Чајкановић, *Нав. дело*, стр. 378,379,604,605.

17 *Religiozni obredi*, стр. 302.

18 Миленко С. Филиповић, *Трачки коњаник у обичајима и веровањима савремених балканских народа*, Нови Сад, 1950, стр. 60.
19 *Исто*, стр. 18,19. Овај се обичај дуго задржао и у другим, несловенским земљама Европе (упор. Norman Foster, *Hodočasnici*, Zagreb, 1986, стр. 37).
20 Сабина Освалт, *Нав. дело*, s.v. *Конс.*
21 Упор. Jovan Janićijević, *U znaku Moloha*, Beograd, 1986, стр. 9.
22 Упор. познати мотив о змају/змији као чувару блага, чест у приповедној традицији и у предањима.
23 J. Chevalier i A. Gherbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, s.v. *Riba*.
24 А. Стипчевић, *Нав. дело*, стр. 104.
25 Види о томе: Г.А. Левингтон, *Нека општа питања изучавања свадбеног обреда*, Расковник, 1982, IX, 31, стр. 95-102; Бојан Јовановић, *Camera obscura свадбеног обреда*, Савременик, 1986, 7-8, стр. 117-131.
26 Види о томе: Luc Benoist, *Segni, simboli e miti*, Garzanti, 1976, стр. 48-57; у *Rječniku simbola* Chevalier i Gherbrant (s.v. *Srebro)* дају занимљив податак да у руским веровањима сребрна ласица, заштитница прења, дарује понекад својим штићеницама танку али чврсту сребрну нит. У складу с оним што је већ речено о митологему *Громовник и његова породица*, св. Петки и њеном хтонском, зооморфном потомству, сребрна ласица представља неку врсту сложеног лика који обједињује све основне индикаторе симболичког значења: сребро → ноћ → смрт → жена ...
27 Види о томе: М. Д. Петровић, *Нав. дело.*
28 О Арапину као демону и о одговарајућем третману његове земље види рад Р. Божовића, *Арапи у усменој народној песми на српскохрватском језичком подручју*, Београд, 1977.
29 Ступница = степеница: *Речник српскохрватскога књижевног језика*, Нови Сад, 1976, s.v. Ни асоцијације које са именом ове воде изазива бајаличин узвик "сту!" ("уступи!", "усту!") – чија је сврха да уплаши и отера нечисту силу – нису овде без сваке основе.
30 Упор. анализу коју даје Млодраг Павловић у књизи *Поетика жртвеног обреда*, Београд, 1987, стр. 122-128. О вези између невесте и воде види и: D. Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, Beograd, 1980, стр. 255-263. О вези између лунарног и соларног низа, као и о значају воде у свадбеном обреду, биће много више говора у поглављу о поетици простора на нивоу сижеа и мотива.
31 У песми "Зидање ћуприје у Вишеграду" (K. Hörman, *Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini*, I, Sarajevo, 1933, стр. 78-83) и у песми "Цар и Леховкиња Мара" МХ III,5.
32 *Зборник у славу Филипа Вишњића и народне песме*, Београд, 1935, стр. 93-97.
33 Цитирано према: *Миг и религија...*, стр. 621.
34 Мирчеа Елијаде, *Свето и профано*, Нови Сад, 1986, стр. 123.
35 Luc Benoist, *Нав. дело*, стр. 48.
36 *Исто.*

ПУТ И ПОЉЕ

I

Пут и поље спадају у типичне епске топосе. За разлику од воде и горе, они готово никад не остварују свој митски лик, мада се – нарочито кад је у питању пут – њихова конотативност добрим делом гради управо на митском наслеђу.

Пут је, у митопоетском и религијском моделу света, увек слика везе између две супротно означене, међусобно удаљене тачке у простору. Зависно од тога како ћемо те тачке одредити (своје-туђе, кућа-шума, центар-периферија, свето-профано), његова се улога у том моделу мења и по врсти и по значају, али општи смисао везе, односно повезивања, остаје непромењен. Он се не мења ни при одређивању оријентације пута, била она вертикална или хоризонтална. Вертикално оријентисан пут (навише и наниже) спаја небо и земљу, или свет на земљи са светом испод ње, и доступан је само изузетним или светим људима (какви су свеци, културни хероји, јунаци чудесног или натприродног порекла и слични), као и божанским и демонским бићима. (Из досадашње анализе видели смо да се овај образац поштује и у нашој народној епици.) Напротив, кретање по хоризонталном свету доступно је свима и, управо са своје високе демократичности, хоризонтално оријентисан пут – као *место* – проширује свој значењски потенцијал на оба семантичка поља: и на позитивно и на негативно. Захваљујући томе, у митопоетској слици простора врло рано се формирају два самостална топоса пута – раскршће и рачвање – чије су конотације врло јаке и битно утичу на семантику контекста у којем се јаве.

Раскршће (симбол X) је слика јединства супротности и отуда његова амбивалентна природа: спајањем, ниједна од две супротне могућности не губи ништа од својих валенци. На раскршћу се са подједнаком вероватноћом могу очекивати и добри и лоши сусрети, и божански и демонски утицаји. Веровање да се силе добра и силе зла непрекидно боре за власт над раскрсницом није остало локализовано на нивоу народне религије. Сматра се да је црквени обичај обележавања раскршћа капелицама, крстовима, иконама или киповима светитеља настао из потребе да се неутрализује дејство демонских сила које се на таквим местима окупљају, рецимо вештица и ђавола за које је, у једном подужем периоду, читава Европа веровала да прослављају сабат управо на раскрсницама и на уклетим брдима.

У античком свету, за пут и раскршће везују се божанства одређеног типа, какви су – на пример – египатски Анубис и грчки Хермес, римски Меркур итд. Божанства овог типа имала су увек двоструку улогу у човековом

животу, будући да су вршила огроман утицај на његову судбину и на овом (као господари прелаза) и на оном свету (психопомпос). Колико је обима тај утицај морао бити, схватићемо већ и ако само набројимо места над којима је Хермес – као божански медијатор – имао неограничену власт. Међу најважнијима ту су: праг, врата, гроб, градска капија, државне границе, раскрснице, путеви, трговн и стадиони, свако место контакта између овог и оног света и свако место на посмртном путу душе кроз хад.[1] Па ипак је у митологији античке Грчке првенство власти над раскрсницом имало једно друго и старије, женско божанство – Хеката која има три тела и три главе, господари временом и уводи у вештину прорицања.[2] Хекатина тесна веза са човековом судбином у важним иницијатичким тренуцима, као што су рађање и умирање, повратно је деловала и на карактер места које стоји под њеном заштитом, те је раскрсница добила значење места прелаза из једног у други свет, из једног живота у други, или из живота у смрт. Управо стога она није симбол краја већ застанка, предаха који наговештава сусрет са судбином. У том смислу раскршће је и епифанијско место објављења и откровења, чак и симболички центар света као у скандинавским веровањима где се земља са раскршћа, смола и ватра сматрају есенцијом, самом материјом центра чији је заштитник бог грома Тор. У склопу истих веровања, хронотоп највеће религијске снаге, у чијој је моћи било да лечи све болести и раскида све врачбине и чини, добијао се спојем средишњег дана у недељи (четвртка, Торовог дана) и средишта, односно пресека кардиналних праваца исток-запад и север-југ (раскрсница).[3] Хронотоп исте врсте и једнаке снаге познат је и нашој традицијској култури, рецимо у лечењу епилепсије, за шта је потребно принети жртву раскршћу и где се лечење обавља у глуво доба, на непознатом гробу, обавезно преко неке воде, уз забрану говора и осврта́ња.[4] Најзад, у раскрсницу се уписује и разграната симболика крста који, како каже Владимир Топоров, "не само да конституише простор него га и структурно организује придајући му дубину и вредност која се ни са чим не може упоредити. Постојање центра као *раскрснице*, у којој се све спаја, одређује улогу центрирајућег ефекта крста. [...] Човек митопоетске свести стоји пред крстом као пред раскршћем, одвајањем путева где је лево – смрт, десно – живот, али у тој метрици митолошког простора, који је одређен представом крста, он не зна где је десно а где лево. Није случајно кључна улога раскршћа [...] као избора између живота и смрти у бајкама, јуначким еповима, басмама, свакодневном животу итд. Раскршће је – прелаз из једног царства у друго, и добро и зло покушавају да га контролишу".[5]

Још изразитије везе са судбином, мада по обиму уже, показује топос *рачвања путева* (симбол Y), познат како народној, тако и античкој и хришћанској традицији. Мотив судбинског избора формализује се и у овом случају путем опозиције десно-лево, али се низ даље не наставља нужно избором између живота и смрти већ опозицијама добро-лоше, врлина-порок и сличнима, које непосредно произлазе из човековог принудног избора између тежег и лакшег, правог и погрешног пута.[6]

У току ранијих анализа често смо наилазили на топос раскршћа, нарочито кад је било речи о гори, па и без навођења посебних примера можемо закључити да је у нашој народној епици оно представљено као место погодно за обрт ситуације, односно као место на којем се прекида једна, а почиње друга, супротна линија радње. Како су такви обрти готово увек трагичног исхода, за раскрсницу се углавном везују смрти и гробови, па и њу

– према овој доминантној црти – можемо сврстати у топосе хтонског простора. Међутим, топос рачвања путева и избор између десног и левог, у нашој је епици врло редак. Ми смо га нашли само једном, у чувеној песми "Бановић Страхиња" (Вук II,44), и то у следећим стиховима:

Он беза зла, сине, проћи не ће, [Влах Алија]
не ће с царем, сине, на Косово,
окренуо друмом лијевијем,
те на нашу Бањску ударио,
те ти Бањску, сине, ојадио
и живијем огњем попалио (137-142).

Доведен у везу с походом турског цара на Косово, Влах-Алијин избор "друма лијевога" преводи конкретне појмове *десно* и *лево* на један виши ниво апстракције који нам се указује кроз опозицију *часно-нечасно*. Зачет у два стиха која смо овде подвукли, овај се однос кроз читаву песму пажљиво изграђује као низ појединачних конкретизација (нечастан поступак Југовића према часном поступку стариша дервиша; нечастан, тј. кукавички, предлог Влах-Алијин спрам часног предлога Бановић Страхиње; нечастан избор љубе Анђелије према часном поступку Бановић Страхиње на крају песме), да би се најзад, кроз нејуначку Влах-Алијину смрт, као крајња консеквенца избора између *десног* и *левог* појавила ипак опозиција *живот-смрт*.

Видимо, дакле, да ни у овако специфичним условима контрапункт добра и зла не може у нашој народној епици дуго остати без коначног разрешења. У народним веровањима изгледи за то су још много мањи, те пут и топоси пута фигурирају у њима искључиво као елементи хтонског простора. Раније смо већ видели да се пут и раскрсница сматрају нечистим местима са посебним статусом у култу гроба. Посебан статус они имају и у басмама, из којих се види да ова места нису погодна само за истеривање нечисте силе већ и за њено дејство, да су природно станиште нечисти и, стога, извор животне опасности за човека:

Пош'о човек на велики пут,[7]
па стиг'о на раскрсницу,
па га скобиле виле и але.
Уватиле га але за главу,
те га удариле у земљу:
кости му поломиле,
мозак посисале,
крв му попиле.

У духу истог веровања настали су и многобројни народни обичаји везани за полазак на пут, у начелу сасвим слични овом, који је забележен између два рата: "Кочијаш-газда, пре него што ће поћи – још у двориштa – стане пред руду, скида шешир и бичем начини на земљи крст, у три маха. Ово чини да му се не деси каква несрећа на путу. Још се гледа и на то чим изађе из дворишта, кога ће прво да види. Ако је мушко – то је 'добро'. Ако је женско – значи 'несрећу'."[8] Морамо, међутим, имати на уму да сврха ових ритуалних радњи није да се умилостиви дух места (док су бајаличине радње уперене против баш таквог духа или силе), већ да се одобровољи божанство

судбине, сила или демон у чијој је власти да путовање учини срећним или кобним. За нас је необично важно да уочимо ову разлику између пута и путовања јер се њихове конотације у суштини битно разликују, иако је често врло тешко – готово немогуће – схватити их као независне појаве: док путовање већ само по себи подразумева кретање, премештање у простору с једног места на друго, пут је статичан, локативан појам; он је и сам *место*.

Ни у једној врсти усменог стваралаштва пут и путовање не долазе у тако тесну, заправо органску везу, као у народној бајци. Организација приповедног ткива бајке реализује се управо кроз смену статичних и динамичних мотива путовања које је омеђено почетком и крајем, статичним али функционално опредељујућим бајковним топосима.[9] У нашој народној епици такве везе нема, чак ни у ослабљеном виду. Путовање је у њој синоним за динамичност, покретљивост, као једну од главних особина великих епских јунака. Оно се кроз ту своју функцију исцрпљује до те мере, да се мимо ње примећује још једино као схематизован приказ савлађивања простора по етапама, најчешће у песмама које детаљно наводе маршруту свог главног лика (типичан пример за то је песма "Што је Грујо" СМ 72). С друге стране, пут се у епици своди на једну тачку у простору (иако је он, по дефиницији, *низ* таквих тачака), на једно место, за које се везују одређен тип радње и одређена врста индикатора, што у интеракцији даје одређен тип епског догађаја.

Кад то кажемо, имамо на уму да је пут природно место сусретања те да се у епици за њега увек везује радња која одатле почиње или произлази. У извесном смислу то је увек и сусрет са судбином, као што смо видели на примеру већ помињане песме о Грчићу Манојлу, али тај његов митски подтекст није увек наглашен на исти начин, а нарочито не истом снагом. Штавише, тамо где би се најлакше могао довести у везу са нуменом места или бар са његовом тајанственошћу, мотив сусрета са судбином повлачи се у други план. И такав, он није без дејства, али се то дејство осећа уназад, тек онда кад се у пуној снази испоље све његове последице. Типичан пример за то су песме о находима Момиру и Михаилу (Вук II,30; САНУ II,16), где мотив налажења детета на путу кроз планину уступа, додуше, пред мотивом греха и казне којим су обе поентиране, али нема сумње да се трагедија, која из корена мења судбину свих ликова укључених у радњу, гради постепено и доследно на овом иницијалном догађају.

Још даље у позадину мотив сусрета са судбином помера се у песмама какве су "Женидба Влашића Радула" и сличне (Вук II,88; САНУ II,91; Вук II,83; СМ 72), пре свега зато што се њиме не решава судбина протагониста већ споредних ликова драме. У први план овде долази морални лик јунакиње, односно јунака, везаних светошћу кумства или братимства примљеног у нарочитом тренутку и на нарочитом месту.

Без обзира на то колико су успешни као песнички мотиви, ови су догађаји без сумње изузетни по томе што искачу из редовног тока ствари, и нећемо погрешити ако претпоставимо да се у епском свету избор места на којем ће се они десити не препушта случају. Епски простор је, као што смо рекли, дисконтинуиран, нехомоген простор у коме постоје само јака, посебно означена места која бисмо могли назвати *места-знакови*. Такво, врло јако место-знак мора бити и *пут кроз гору* будући да се у њему стичу конотације чак *два* изразито маркантна елемента простора (гора и пут) у чије смо се дејство уверили кад је било речи о епским мотивима девојачке смрти под

прстеном и погибије сватова у планини. Ако у наша два примера оно нема песничку снагу која би се од њега могла очекивати, разлог ће најпре бити у томе што се изгубила веза са нуменом тога места, што више није могуће реконструисати његов лик. Индикације да је такав нумен ипак морао постојати налазимо у певачевој потреби да иза догађаја о којима пева постави, макар и невидљиву и само наговештену, неку вишу силу, неког натприродног "коректора" чије само присуство укида ону, за епски свет погубну, могућност слепог случаја. У "Женидби Влашића Радула" над Дињар-Бањанином и Радуловом невестом лебди свето и страшно присуство Бога и св. Јована као заштитника кумства и братимства. У песмама о находима слутња да догађаје покреће нека непозната али супериорна воља, реализује се кроз тренутак недоумице који се везује колико за необичан призор детета повијеног у винову лозу, толико и за несхватање намере онога ко је дете оставио:

Откуд чедо у гори зеленој:
ил' је чедо досадило мајци,
.....
ил' је кума кумче изнијела,
да цар крсти и да га дарива,
ил' су виле чедо подметнуле (Вук, 19-24).

Најзад, у песмама типа "Предраг и Ненад" (Вук II,16; САНУ II,8; МХ I,48,49), често помињане "срећа" и "судбина" дају да се, иза њихове колоквијалне употребе, наслути и један друкчији, јако стар (али у бајкама још увек сачуван) лик Судбине,[10] – и то је отприлике најдаље што се у овако ограниченој анализи сме ићи.

Међутим, песме о трагичном братоубиству за нас су много занимљивије по модификацијама које уносе у употребу мотива сусрета са судбином. Уместо да се повуче у други план, мотив се овде јавља на јаком месту у песми – овог пута *он* као њена поента. Захваљујући томе, у обради кључне сцене постиже се јединство времена, места и радње, а у контексту приче о трагичној смрти, тиме се и у семантику мотива уносе битне измене. За разлику од песама о находима, на пример, где је смрт такође коначни али пролонгирани исход фаталног сусрета, овде се сам сусрет завршава смрћу и већ та околност одређује пун смисао појма *судбина*. Слично се дешава и са многобројним песмама о случајним или уговореним двобојима. Од њих су неки и сами образац фаталног сусрета у којем се судбина поиграва јунацима, на пример чувени Марков сукоб са Мусом Кесецијом (Вук II,67; МХ II,42,43), али и мање чувени двобоји Облачића Рада са Ђерзелез Алијом (САНУ II,85) и силним Арапином (САНУ II,55) – но већина ипак припада класичним јуначким обрачунима каквих је пуна наша епска поезија.

Са појавом песама новије, хајдучке тематике, мотив сусрета са судбином истовремено и добија и губи на снази. Губи утолико што се тривијализује и прелази у одређен тип формулативног исказа, какав је, рецимо, овај:

сви заједно пушке изметните,
а једнога бога помените,
и за оштро гвожђе приватите,

па уједно на друм излетите;
па што Бог да и срећа од Бога (Вук III,43: 98-102).

Видели смо и раније, на примеру горе, да се тривијализација јавља као последица преовлађивања историјске свести над митопоетском. До тога је, опет, морало доћи управо у време кад се у нашем народу јављају први знаци организованог отпора ширих размера, који ће касније, кроз оба устанка, довести до општег покрета за ослобођење од турског ропства. У том контексту старе теме и мотиви употребљавају се по наслеђеном обрасцу али се и рационализују, у складу с новим потребама. Резултат је најчешће далеко испод могућности високе епике.

Ипак, та је околност имала и неочекивано благотворног дејства на песничку судбину нашег мотива, јер је управо она у центар певачевог интересовања и његовог измењеног погледа на свет ставила значај и вредност пута. Пут је једно од ретких епских места чији се лик изван митопоетске слике света нимало не оштећује, већ се, напротив, чак и развија. У новом контексту он је, пре свега, симбол моћи: ко друмове контролише, тај је стварни господар над земљом и људима, као Мајстор Манојло који је

узаптио државу будимску
свуда друме куд су скеле ишле;
нит' се дава женит ни удават,
нит' мирија ка цару да прође,
ни трговац да тргује с благом,
нит' хајија да иде на ћабу (Вук III,44: 18-23).

Прагматика хајдучке свакодневице, чак и економска логика таквог начина живота, такође се природно везују за власт над путевима, као што се види из речи Старине Новака (Вук III,1):

јер ја чувам друма кроз планину,
дочекујем Сарајлије младе,
те отимам и сребро и злато
и лијепу чоху и кадифу,
одијевам и себе и друштво (85-89).

Већ се из тога јасно види да пут, којим господари онај ко има власт, био он демон, човек или виша сила, у сваком контексту – па и у овом новом – задржава своје основно обележје: своју амбивалентност. У оквиру општег епског бинарног кода (Срби-Турци, добро-лоше, своје-туђе, итд.), он лако прелази с једне стране на другу, те се једном јавља као негативан, десни члан опозиције – рецимо у стиховима:

ма немојте друмом исправити,
него хајте зеленом планином,
јере кад се авизају Турци,
штосу данас они учињели,
хоће скочит друмом зеленијем,
оба те ве уфатити жива,
залиће ве златом жежнијем (СМ 18:80-86),

а други пут као њен леви, позитиван део:

Шћаше Иван да заметне казгу
у Озину под бијелом кулом,
ал' не даде Облачићу Раде:
"Не, Иване, драги господару,
кад будемо друму на раскршће" (Вук III,34: 233-237).

Све док је у стању да очува овакву флексибилност, пут се, као песнички знак, не може деградирати у ознаку. Напротив, о врло високом месту које пут заузима у новом систему вредности говори и то што се он, као симбол одређеног става према свету, узима као мерило за категорије које би се иначе тешко могле довести у везу с њим. Међу њима су, рецимо, *понос*:

а мени се жао учинило,
једно жао, а друго срамота
да ме Турци по друмови туку (САНУ III,1:34-36);

срчаност:

јер си, брате, остарио тешко,
па не можеш више да четујеш,
нити хоћеш на друм да идемо
да чекамо поморце трговце (Вук III,3:12-15);

дрскост:

Шатор пење Новаковић Груја
на великом путу дринополском,
баш на путу куд пролазе Турци (САНУ III,5:1-3);

обест:

"Море Марко, не ори друмова,"
"Море Турци, не газ'те орања." (Вук II,73: 21,22)

и тако даље.

Морамо, међутим, имати у виду да је пут – и поред своје флексибилности – знак ограниченог домета, монотоне употребе и релативних песничких вредности. Како год се његов епски контекст мењао, вероватноћа да ће се пут – самим тим што је поменут – увести у радњу као место сусрета са фаталним исходом, готово је апсолутна и прераста, заправо, у извесност. То га управо и чини местом које има "атмосферу", обрасцем епског топоса, оног места за које се одређен тип догађаја не везује по слободном певачевом избору, већ по нужности епског виђења света као простора. Ограничења у смислу монотоније, клишетираности и сличног – услед чега његов митопоетски лик слаби или се чак и губи – до изражаја долазе тек кад се пут употреби као изолован, самосталан песнички знак. Те исте особине, међутим, чине га истовремено и топосом изразито слободних валенци те он, у садејству с другим, компатибилним знаковима (гора, вода, небо, земља, град, поље)

стиче изузетно велике могућности. Управо из тих залиха значења црпи се изванредно богата и сложена симболика путовања.

II

Занимљиво је да се у епици пут за путовање везује само на овај посредан начин, односно преко других, компатибилних знакова. Разлог је, вероватно, у томе што се на путу, у гори, крај воде, путовање – као динамичан мотив кретања – мора зауставити, будући да на тим тачкама у његовом току почињу важни догађаји у песми. Оно што смо досад увек звали *местом*, или *местом-знаком*, управо би се у овом контексту могло одредити као пресек динамичких и статичких момената радње, а то баш и јесте разлог с којег смо инсистирали на одвајању појма *пут* од њему само наизглед сродног појма *путовање*.

Друга занимљивост у вези с путовањем јесте да се оно у нашој епици без посредника може везати само за поље, а баш је поље један од ретких топоса чије се конотације готово никад не везују за митопоетску слику простора. У том смислу поље, наравно, не можемо сматрати ни местом-знаком, осим кад му се у песми додели нека од функција карактеристичних за гору, пут, воду или неко друго слично место. Таквих примера нема много: у једној варијанти песме о Грчићу Манојлу (МХ I,44), судбински сусрет са црним јагњетом дешава се "насред поља равна", а не на путу кроз гору, као код Вука; у песми "Вила заваћа браћу" (МХ I,46) виле угледају јунаке док "иду преко поља равна", уместо док се одмарају код зеленог језера, као у сличној песми код Вука ("Мујо и Алија"); у песми "Мртви похођани" (МХ I,30) Божје чудо у виду птице која говори збива се у пољу, а у варијанти исте песме (МХ I,29) у гори – и то би, у оквирима нашег корпуса – било све.

И тако скромна, тек наговештена, ова могућност замене горе, пута и воде – пољем, говори нам да је слика поља коју нам наша епика нуди у ствари фиксирана фаза једног процеса за који не можемо знати да ли је, у тренутку кад је прекинут, водио ка деградацији или ка сублимацији овог топоса. У руском фолклору, на пример – тачније: у руским биљинама – однос између поља и горе управо је обрнут. Као преовлађујући елемент простора, поље може бити замењено гором, а гора је та чије су епске валенце мале и која се у географији биљина врло ретко јавља.[11] Такав значај поље код Руса добија самим тим што се по њему креће јунаци и војске, деле мегдани и воде ратови. И у нашој епици поље има исту улогу, али догађаји који се за њега везују или немају довољан значај, или су – као бој на Косову – толико значајни, да положај поља и у реалном и у епском простору постаје беспредметан.

У руској епици поље своју највећу вредност извлачи управо из везе са динамичким мотивима кретања, за које знамо да су главна и универзална особина епског јунака. Песме наше народне епике ову везу уопште не фаворизују и њу једино још можемо препознати у сталним поређењима каква су:

па он оде преко поља равна,
како звезда преко ведра неба

или:

и полеће пољем низ ширине
како соко гори уз планине

или:

па се пусти низ то поље равно
кано муња кроз црне облаке

и слична. Као сва стајаћа места, и стална поређења имају у епици значај жанровске константе. Ова се њихова служба, међутим, у потпуности реализује на штету митопоетских конотација које слика поља као неба има, рецимо, у народној лирици.

Можда је, у овој симбиози са динамичким мотивима, поље кроз нашу епику вредновано тако ниско зато што је, са појавом хајдука и њиховог герилског начина ратовања против Турака, одједном показало све своје стратегијске недостатке. Какве су предности скровите и дивље планине спрам отвореног, брисаног простора поља, најбоље се види из песме "Женидба Ива Сењанина" (Вук III,26):

ја погубих онаке јунаке,
још погубих усред поља равна,
камол' тебе погубити нећу
рђавшега у гору зелену! (426-429)

Док се пут у оквирима епског бинарног кода: Срби-Турци, своје-туђе, добро-лоше итд. могао – као што смо видели – наћи на свакој страни опозиције, поље ту флексибилност нема. Оно је увек на десној страни као негативно и туђе, без обзира на перспективу говорног лица. Као илустрација, могу нам послужити ови стихови из песме "Четири усокоа" (Вук III,47):

Каде бише у гору зелену, (Турци)
тад хајдуци у поље широко;
из горе их угледаше Турци,
међу собом жубор учинише
како ће их најлакше удрити.
То зачуо Дмитар од Удбара,
те дружини ријеч говорио:
.....
Турци ће нам у потеру поћи,
те можемо изгинути лудо (196-206).

Ако имамо у виду да су сва војевања опевана у биљинама била феудални сукоби, по замисли слични нашем боју на Косову, те да у темама кијевског и новгородског циклуса уопште и нема мотива гериле, можемо можда претпоставити да је и у нашој епици поље – пре стицаја познатих историјских околности – имало много повољнији статус него што га, у свом динамичном виду, данас има. У том случају, његова садашња слика могла би се сматрати последицом процеса деградације.

Своју праву епску улогу поље у нашим песмама остварује тек као статичан мотив, односно као место за које се везује одређен број типских ситуација: подизање логора или шатора, вођење двобоја и бојева, видање рањеника и слично. Једино поље за које се везују *све* ове радње јесте Косово поље које, као најславније у нашој народној поезији, има и најпотпунију сценографију. Иако се, како смо рекли, не описује као реалан простор, Косово је у песмама осликано посредно, готово увек поступком хиперболизације. У том контексту инсистира се на његовим епским димензијама, што залази већ у поетику фантастичног простора, али је важно нагласити да се тај простор не дочарава самог себе ради. Када се, на пример у песми "Бој на Косову" (МХ I,58), на овај начин поставе размере будућег бојишта:

колико је поље на Косову,
не би њега прекасали вуци,
нит би силни орле прелетио,
свега су га претиснули Турци:
коњ до коња, Турчин до Турчина,
не може се сила прегледати,
да камо ли с њоме ратовати (246-252)

– заправо се истовремено зацртава и грандиозност трагичног окршаја до којег ће на њему доћи. Доследно представљајући турску силу као превелику а српску као недовољну, певач за мету свог поступка без сумње има крајње, небеске размере догађаја који опева, како и приличи приказу пропасти сопственог народа. Једна од особина трагичког виђења света, нарочито у класичном раздобљу које обухвата и доба настанка класичног епа, јесте потреба за ширењем реалног простора чије димензије за пуну мотивацију трагичних збивања постају тесне. Земаљски простор, да би уопште могао поднети трагичку радњу, нужно се проширује и на небеске сфере самим тим што се ток људске судбине подређује вољи богова. Иста потреба доводи и до размицања граница реалности и односа који у њој владају, што такође постаје опште својство трагичког погледа на свет, а ту тенденцију можемо пратити и кроз нашу епску поезију. У ову категорију улазе, на пример, оружје и одело војводе Момчила који су краљу Вукашину до фантастичних размера велики; таква је и фантастична слика болести због које се Дојчил, пред двобој са страшним Арапином, мора утегнути "од бедара до витих ребара" да му се кости "не размину", али је сигурно од те, фантастичне врсте и "тврдо срце" мајке Југовића чије тело, од трпљења, на крају експлодира.[12] И на овако индивидуалном, и на оном општенационалном нивоу, ове се хиперболе развијају да би се добио контраст из којег ће се у пуној мери очитати величина пораженог спрам победника, као величина трагичне жртве спрам њеног крвника. И у случају косовске трагедије ширење простора само је контраст, први у низу из којег ће, пажљивим градирањем, происходити идеја о царству небеском.

Следећи контраст у том низу такође је дат као слика у простору. Овог пута то су логори заробљених страна и шатори њихових војсковођа, а систем опозиција који се одавде развија много је сложенији него што би се на први поглед рекло.

Пре свега, на Косову пољу пред почетак битке постоји само један логор – турски, и само један епски значајан шатор – Муратов. Српска војска и кнез

Лазар немају потребе за бивацима јер су на своме, у својој земљи, и у битку крећу из града Крушевца. Ни у каснијем развоју догађаја Лазар и Мурат неће никад стати један наспрам другог, а разлог за то морамо тражити у самој основи епског схватања земаљске хијерархије.

Некљудов је, анализирајући биљине, добро запазио да се лик епског владара и лик епског јунака граде према супротним обрасцима.[13] Као динамичан лик, епски јунак је пре свега ратник чија се величина одређује мерилима витештва, а то ће рећи храброшћу, племенитошћу, физичком и моралном снагом, ратничком вештином и сличним. Као центар свог света, епски владар је, напротив, статичан лик око кога се шире кругови моћи али и заштите, те тако његов шатор увек стоји у центру логора, или је његово место у челу софре, у средини војске, и тако даље. Ова се тенденција у епици може сматрати општом, па је лако уочавамо и на нашим примерима, рецимо у многобројним песмама о цару Душану (нпр. Вук II,27-29,32), у лику цара Уроша (Вук II,34), у слици турског цара који ратује против Арапа (Вук II,62), или у просторном размештају владара из песама "Живко и Никола" (САНУ II,9; СМ 5, 125), "Царица Јелисавка и цар Татарин" (САНУ IV,2), "Московска краљица и цар Татарин" (САНУ IV,3) и сличнима. Кнез Лазар се таквим владарем указује на више места *пре* косовског боја (Вук II,42,50; МХ I,57-59; САНУ II,30 итд.), нарочито у призору "кнежеве вечере", али је у самој бици његов лик дат као ратнички, а не као владарски. Ако имамо у виду и чувени кнежев избор између земаљског и небеског царства ("Пропаст царства српскога"), за Лазара из ових стихова:

Маче војску Српски кнез Лазаре,
у Лазе је силни Србаљ био,
седамдесет и седам пљада,
па разгони по Косову Турке,
не даду се ни гледати Турком,
да камо ли бојак бити с Турци (Вук II,46:79-84)

– можемо слободно везати слику небеског ратника.

Насупрот њему, турски цар Мурат приказан је у пољу Косову као прави епски суверен:

Шатор му је насред поља равна,
у ордији, у средини војске;
сви су други од бијела платна,
а царев је од зелене свиле,
највећи је у Косову бојном.
Више њега жељезни ендеци,
по ендецим шетају чауши
и четири црне Арапине
и гледају војску по ширини,
да Србија не би ударила (МХ I,58:345-354).

Он не улази у борбу, али свеједно може погинути – као што у песми и гине, од руке Милоша Обилића:

Царе лежи на меку душеку,
па он не ће ништа да говори,

већ на ногу подиже чизмицу,
да га Милош љуби у чизмицу.
Милош му се ноге приватно,
а другу му својом причетно,
у крижима цара раставио,
прислоња му ноге уз лубину.
Стаде дрека цара под шатором (исто, 381-389)

Као крајњу консеквенцу сувереновог повлашћеног положаја, онда кад је тај суверен из противничког табора, епика нам – дакле – нуди његову нејуначку смрт[14] и ми јој, стварно, тешко можемо наћи изразитији контраст од Лазареве ратничке смрти у боју:

тада Лазу надвладаше Турци,
и погибе Српски кнез Лазаре,
и његова сва погибе војска,
седамдесет и седам иљада;
све је свето и честито било
и миломе Богу приступачно (Вук II,46:88-92).

Не изненађује нас што ова контрапозиција (српски владар – турски владар) у нашој епској традицији не остаје без своје просторне паралеле. После битке, у Косову пољу уздиже се још један краљевски шатор, али усамљен:

на Косову црвен шатор виђе,
над шатором крст је позлаћени,
под шатором пресиједи старче:
б'јела му је до појаса брада,
бркови му до испод појаса,
у рукама књига јеванђеље.
Па он сједи, па се Богу моли (МХ II,5:30-36).

Мало је необично што иза слике светога краља стоји, иначе неомиљен, лик краља Вукашина, али – кад знамо да су наведени стихови преузети из песме "Марко Краљевић познаје очину сабљу" – лако схватамо зашто је он на овај начин прекодиран. За нас је, ипак, најважније што најзад на истом месту (макар и у различитим песмама) имамо два владарска шатора, и што информације које из те слике можемо извући иду у исти ред појава које смо досада анализирали. Почев од ситнијих детаља – какви су боје (*црвено-зелено*)[15] и метали (*злато-жељезо*) – преко положаја у простору (*усамљен-у гомили*), па све до врсте посла којим су краљеви забављени (*свето-профано*), све је у овој слици заправо разрада идеје о деоби царстава, где је небеско припало епском "нама", а земаљско епском "њима". Чак и временска перспектива тако добијене паралеле (шатор српског краља *после пораза* – шатор турског цара *пре победе*) наглашава финалност ове прерасподеле.

Знали смо и пре да је Лазарево опредељење за вечност центар из којег се идеја о царству небеском раширила по епском свету косовске трагедије, али смо сада у прилици да обележимо и конкретне тачке тога ширења. Видели смо да нам се оне нуде као низ контрастних слика у простору које

дају следећи систем бинарних опозиција: *српска војска – своје – недовољна – турска војска – туђе – превелика; град - поље; владар ратник - владар нератник; јуначка смрт у боју – нејуначка смрт у шатору; шатор српског краља – шатор турског цара; свето - профано; небеско царство – земаљско царство.* Најимпресивније је, ипак, што поље – макар и Косово – може да прими оволики прилив значења, а да ниједном његове конотације не зађу у област митопоетског схватања простора. Штавише, онај једини пут кад се јави као самосталан члан опозиције (град-поље), оно опет потврђује своју, претходно већ уочену нефлексибилност и сврстава се у десне, негативне елементе контрастних парова, као туђе, непријатељско, а – у контрапозицији граду – и као не-цивилизацијско, не-културно, неосвојено, итд. И такво, поље се опет не везује ни за какав нумен и ничим се, па чак ни грандиозном смрћу читавих војски и готово целог једног народа, не уклапа у слику хтонског простора какву дају гора и – у неким случајевима – вода. Нешто слично дешава се с елементима простора онда – а и то је већ речено – кад се над њима у песми подразумева или непосредно зазива власт свевишњега. Тада се силе простора активирају онако и онолико колико је за остварење вишег циља потребно, у чему смо својевремено препознали знак подређеног положаја у њиховом односу према Богу. На исти начин пољу је, у нашем случају, суперпонирана симболика знатно вишег реда која, по свом значају и просторној опредељености, такође улази у оквире односа према Богу, утолико пре што се главни догађај приче о Косову дешава (и решава), као што знамо, на небу.

Видели смо већ (на примеру воде) да овакав подређени положај елемената простора не мора ићи на штету песничких вредности њихове мотивске обраде. Често певач баш под тим околностима даје машти и више замаха и веће слободе, те простор у таквим стиховима оживљава посредно, захваљујући средствима која с њим нису у нужној вези. Ефекти овог поступка утолико су јачи уколико су конотације уведеног простора скромније, а то је управо случај са пољем у чувеним стиховима из "Смрти мајке Југовића" (Вук II,48):

Бог јој дао очи соколове
и бијела крила лабудова,
она лети над Косово равно,
мртви нађе девет Југовића
и десетог стар-Југа Богдана,
и више њи девет бојни копља,
на копљима девет соколова,
око копља девет добри коња,
а поред њи девет љути лава.
Тад' завришта девет добри коња,
и залаја девет љути лава,
а закликта девет соколова (12-24).

Ова слика митских размера пружа веома широке могућности за анализу, али ако у центар интересовања ставимо поље на којем се сцена дешава, видећемо да на његову семантику чак ни овај сложени контекст нема никаквог дејства. Напротив, у изградњи *песничких* вредности призора његов је удео, мада скроман, ипак значајан.

Погрешно би било закључити да се овај пораст песничких насупрот мировању семантичких потенцијала поља остварује само у оквирима

косовске теме. Мада – по значају који у епици има – далеко превазилази и готово потпуно засењује све друге, трагична прича о Косову није једини извор песничког контекста за поље. Важно је, ипак, нагласити да оно и у контексту сасвим супротних карактеристика задржава потпуно исти статус, па чак и непромењеним чува однос између семантичке и песничке конотативности. За пример можемо узети стихове којима сестра Краљевића Марка изазива на мегдан Ива Сењанина у истоименој песми (МХ II,38):

Када буде јутро освануги,
а и жарко сунце истицати,
облачи се штогод лиише мореш,
ватајмо се под бијеле руке,
па шетајмо на 'но поље равно,
унде ћу се с тобом огледати (59-64).

Када, потом, девојка савлада Ивана, отме његове "ноже оковане" и њима закоље јунака "као мало јање", пред испитивачем се отварају могућности једне поетике контраста који се, у нашем случају, успоставља између епске форме, лирског израза и драстичне суровости теме ове необичне песме. Поље ни овде не постаје место-знак, али је зато неодвојиви део песничке слике и у тој улози ни оно се не може изоставити из анализе.

Све друго о чему смо говорили у вези са пољем – логори, шатори, војске и војсковође, мегдани и битке – ипак јесте под снажним зрачењем косовске теме. О величини њеног стварног дејства говоре понеко именовано и многобројна анонимна поља која, расута по читавој нашој епици, понављају "косовски образац" али не успевају да се домогну никаквог песничког идентитета, те остају једноставно места на којима се радња дешава. Без обзира да ли се на таквом пољу разапиње шатор, подиже логор, дели мегдан или бије битка – за рецепцију песме која о томе пева увек ће бити много важнија *поетика догађаја* него поетика простора. Једино ако се такав догађај већ сам по себи може довести у везу са симболичким вредностима простора на једном од виших нивоа општости – а то су најчешће многоврсни односи између неба и земље – ове његове конотације суперпонирају се пољу те оно и само може учествовати у њима. Друкчије, његов лик остаје потпуно празних валенци.

У општој концепцији простора, какву познаје традицијска култура, поље – међутим – има много занимљивију улогу. Њене оквире смо могли наслутити већ и из опозиције *град-поље*, поменуте у претходној анализи. Том приликом нагласили смо да се поље и овде везује за десну страну опозиције као њен негативан члан и да се, у контрапозицији граду, његово семантичко поље шири, обухватајући и појмове не-цивилизовано, не-културно, неосвојено итд. Овог пута можемо за то навести и врло речит пример из песме "Бој на Косову" (МХ I,59), где се рањеници обраћају царици Милици овим стиховима:

немој чекат у Косову бојну,
да ти зађе у Косову сунце,
јер ће изађ из горе звјерење
да 'но једе мртве телесине,
да не бисте и ви погинуле,
да вас не би раздрпили вуци,

лисичине, вране и мећеди,
и орлови од горе зелене,
него бјеж'те у Крушевац равни! (509-517)

Изван епике, пак, поље није овако хомоген простор, па ни његова означеност није таква. Као и пут, поље такође има амбивалентан лик, будући да је и са̂мо место сусретања, а сусрети – као што смо видели – могу бити и срећни и кобни. Затим, поље – осим мабивалентне – може дати и праву двоструку слику, те је из њега могуће формирати самосталну бинарну опозицију: *култивисано поље – пусто поље*. По себи се разуме да је обрађено поље сасвим друкчија просторна категорија од оног што нам се као поље нудило у епици. Налазећи се уз кућу, услед чега неминовно трпи њен врло јак утицај, такво поље и само улази у ред оних величина које човек сматра освојеним, те – према томе – својим и пријатељским. Најзад, на релацији кућа-шума, поље је, опет слично путу, медијаторни локус који може (мада не мора) послужити као веза између два основна вида простора: отвореног и затвореног. Можда је управо то разлог што оно у епици није могло да оствари потпуно ниједан од своја два вида, али је истовремено сасвим јасно да је поље, баш због тога, она тачка у којој се природно исцрпљују могућности типолошке анализе отвореног простора.

НАПОМЕНЕ

1 J.-P. Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, стр. 149-151.

2 У књизи *Грчка и римска митологија* (Београд, 1980) Сабина Освалт, s.v. *Хеката*, наводи да су ову богињу звали још и Енодија ("богиња крајпуташица") или Тријадита ("богиња раскрснице") – "јер је обожавана тамо где се састају три пута ... У старо доба мртви су сахрањивани изван града, поред друма, и Хеката, богиња доњег света, обожавана је на тим друмовима" (стр. 359).

3 Dennis Charles Doxtater, *Thursday on the Crossroads: the symbolism, structure and politics of "center" in the Old Scandinavian farm culture*, Ann Arbor: Univ. microfilms international, 1982, стр. 119-121.

4 О томе види: Сима Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, СЕЗ 17, 1911, стр. 39,40.

5 Владимир Н. Топоров, *О једној врсти симболичких текстова. Чугање крста*, Расковник, 1982, IX, 31, стр. 72-88.

6 Види о томе: G.P. Capretini, Y. *Le identita di un "simbolo"; Strutture dei testi e modelli della cultura*, Torino, 1977, стр. 75-95.

7 Љубинко Раденковић, *Народне басме и бајања*, Удружени издавачи, Ниш-Приштина-Крагујевац, 1982, бр. 418 (од ускоба).

8 Лазар Терзин, *Народни обичаји православних Срба у Мађарској*, Сентандрејски зборник, Београд, 1987, стр. 383.

9 Види о томе: Vladimir Jakovlevič Prop, *Morfologija bajke*, Treći program RB, лето 1975, бр. 26, стр. 273-390; Jurij Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976, стр. 300,301; Е.М. Мелетинский, С.Ю. Неклюдов, Е.С. Новик, Д.М. Сегал, *Проблемы структурного описания волшебной сказки*, Труды по знаковым системам, Тарту, 1969, IV, стр. 86-135.

10 Међутим, кад се харамбаша Иво (МХ I,48) обрати дружини речима:

тешко ме је глава забољела,
мало посли и срце и глава.
Отиђите, браћо моја драга!
отиђите путу на раскршће,
па видите кога сам убио,
да се нисам јунак огр'ешио,
па путника праведна убио (376-382)

– овај се трагичан догађај преводи у контекст који нам је познат из раније анализе манифестација Божје воље на земљи. Овакав индикатор ("опомена за грех почињен у незнању") слаба је помоћ у декодирању тако архаичног мотива какав је сусрет са судбином, поготову кад знамо да је увођење и именовање Бога тек његов последњи, најновији слој.

11 С.Ю. Неклюдов, *Время и пространство в былине*, Славянский фольклор, Москва, 1972, стр. 18-45.

12 Можда су баш фантастичне размере патње мајке Југовића навеле Веселина Чајкановића на смелу претпоставку да је ова јунакиња могла бити и вила (В. Чајкановић, *Из српске религије и митологије. 1. Мајка Југовића, Мит и религија у Срба*, Београд, 1973, стр. 543-555).

13 С.У. Некљудов, *Нав. дело.*

14 Овај се модел са великом доследношћу примењује и у песмама друкчије тематике, нарочито кад се велики српски јунак (на пример Краљевић Марко) супротставља неком од омражених, или мало цењених епских противника ("Марко Краљевић укида свадбарину", "Марко Краљевић и дванаест Арапа" итд.).

15 О симболици боја у нашој народној традицији види: Ljubinko Radenković, *Simbolika boja u narodnim bajanjima slovenskih naroda*, Književna istorija, 1986, XIX, 73-74, стр. 3-32.

ОД ОТВОРЕНОГ КА ЗАТВОРЕНОМ
ЗАВРШНЕ НАПОМЕНЕ

Ако бисмо морали да, као главну, издвојимо само једну особину отвореног простора у епици, онда би то, без сумње, била његова нуминозност. Стиче се заиста утисак да иза или изнад сваког педља горе, пута, поља, сваке капи воде, лебди стварно или претпостављено присуство бога, духа или нечег трећег. Овакву светост (у најстаријем смислу те речи, где свето може бити и погубно и страшно), отворен епски простор остварује кроз односе између човека и више силе, без обзира да ли је у питању хришћански Бог или паганско депоседирано божанство, светац или демон. Видели смо из анализе песама да се ни у новијим епским слојевима овај однос према простору не губи потпуно, али се постепено замагљује пролазећи кроз низ трансформација, мање или више очекиваних замена различитих по значају, све до оних драстичних у којима се знак замењује ознаком. Тај смо процес назвали тривијализацијом и препознали га као један од процеса типичних за народно стваралаштво уопште. Захваљујући управо тривијализацији, могуће је и у дугачком дијахронијском низу епске поезије наћи потврду оног амбивалентног *става какав религиозни човек иначе има према свету* као простору, примајући га истовремено и као природан и као натприродан.

Специфична епска интервенција у општем систему традицијске културе била би, са становишта схватања простора, то што епика активира отворен простор само као негативан, човеку изразито несклон и непријатељски домен. Тиме она битно нарушава равнотежу на којој се бинарни код традицијске културе у суштини заснива и, уместо реалне, нуди драматизовану, у самој бити песничку слику света и улоге човека у њему.

Отворен простор је као опасан и непријатељски приказан и у басмама које га такође драматизују до извесне мере, али правог сукоба у њима не може бити јер је човек у том свету могућ само као жртва нечисте силе. Услед тога у басмама се – *по нашем мишљењу – формирају два потпуно одвојена модела* света. У предњем плану свет басме је отворен простор који треба *разоткрити* – и басма то чини, означујући прецизно његове елементе као станишта или места погодна за истеривање нечисте силе. У другом плану, међутим, свет постоји као затворен простор (човекова кућа или само његово тело) који треба *сакрити*, те се стога његов лик само подразумева или (у најгорем случају) именује. Једини медијатор преко којег ова два света комуницирају јесте сама бајалица, и ово се њено својство уопште не да ишчитати из текста басме већ се само интуира из њене улоге у обреду. (То је уједно и разлог што су нам управо басме биле тако потребне у сликању епског света као отвореног простора, док нам у прегледу главних одлика затвореног простора неће бити ни од какве користи.)

У епици, међутим, овако оштар рез између отвореног и затвореног не постоји. Он, уосталом, епици није ни потребан јер је модел света који се у њој нуди јединствен и недељив, иако се и у њему са великом доследношћу понавља образац по којем је конципиран општи традицијски појам простора – не као хомогеног низа елемената једнаке вредности, већ пре као дискретног низа јаких места, односно места-знакова – како је већ речено. У досад обављеној анализи показали смо – надати се – како се епско место-знак формира кроз садејство традиционално схваћених реалија и специфичних песничких поступака. Тиме се, ипак, нисмо приближили одговору на питање зашто се у епици отворен простор са толиком доследношћу приказује као негативан, али смо имплиците поставили два нова: да ли је епски став према затвореном простору исто овако радикалан као према отвореном, и да ли епска концепција отвореног простора заиста битно нарушава традиционална схватања о њему, или се можда – вршећи такав избор – и сама епика у ствари ослања на традицију? На прво питање одговор се не може дати пре него што се анализирају песме, а томе је у целини посвећено наше следеће поглавље. Одговор на друго питање може се дати одмах, али он неће бити довољно добар ако не буде водио рачуна о широким областима *изван* епике, о ономе што чини митолошку сферу наше народне традиције, јер се без тога не може схватити начин на који је певач размишљао о просторним категоријама.

У тој сфери, на једном од њених виших нивоа (на другом, по Иванову и Топорову),[1] отвореним се сматра онај простор који се протеже између *куће* и *шуме*, које препознајемо као епска јака места. У свести припадника традицијске културе формирао се на овом потесу читав низ врло суптилно изнијансираних просторних вредности. Од крајње позитивног (кућа) до крајње негативног (шума), зависно од тога којем је од два утицаја више изложен, простор се раслојава на дуг ланац симбиотских микросистема, сложених (овог пута на једном од нижих, тј. на петом нивоу) по принципу: човек + место + дух места. Почев од огњишта (као центра куће), преко прага, трема, дворишта са економским зградама, њива, обрађених поља и ливада, до пусте, ненастањене земље и, даље, до шуме – свако појединo место има свог духа (заштитника или господара), а однос између њега и човека дефинисан је, од случаја до случаја, или као пријатељски, или као томе супротан. У нашој народној традицији сећања на ове појединачне месне демоне углавном су избледела и, вероватно под утицајем хришћанства, устукнула пред тенденцијом глобалних одређења по којима је виновник свега зла нечиста сила уопште, а извор свега добра Бог. И поред тога, још увек се чувају, очигледно врло старе, представе о *домаћем*, услужном кућном духу или *кућном ђаволу*[2] који је и у нашим веровањима само део опште европске традиције још од класичних времена, о *житном демону (Божја, Илијина, Спасова брада)* и пољском духу *полудници*,[3] о духу пећине *вади*,[4] као и о већ помињаним шумским (лесник, шумска или горска мајка, вила) и воденим демонима (водењак, водени човек, букач, дунавски водени дух).

На основу такође врло добро очуваног веровања у нечиста места – а нарочито на основу њихове изузетно богате таксономије, јер у таква, између осталих, спадају и: амбар, бунар, буњиште, гумно, дрвљаник, ђубре; старе воденице, мостови, гробљишта, селишта, кућишта, градине; вилинска игралишта, врзина кола, сугреби; провалије, пећине и уопште свако незаузето и ненастањено место – могуће је претпоставити да су у старини, која би се могла везати за прасловенску заједницу, и Срби знали за већи број

индивидуалних месних демона. Томе у прилог иду и очувана веровања Источних Словена у сличне духове и њихове, често бројне, функционалне варијанте, за шта као пример можемо узети руског кућног духа *домовоја*. Из његовог лика – који је типолошки сличан нашем *домаћем*, грчком *Пергали*, германском *коболду*, а код балтичких народа *Лулкису*, *Мајаскунгсу* или *Каукасу* – дивергирало је неколико специјализованих месних демона: *доможил* (који живи у кући) и *дворовиј* (који живи у дворишту), *бањик* (дух купатила), *овињик* (дух сушаре), *гумењик* или *гумењшчик* (дух гумна) и, као посебан лик, *кикимора*, домовојева жена, зли демон који живи у подруму или испод пода.[5]

Ово се раслојавање, као и све што подлеже бинарном кодирању својственом традицијској култури, заснива на амбивалентном човековом односу према свему што чини његов свет. Ако се, на пример, двориште, које је уз кућу, схвати као њен саставни део или непосредни продужетак, граница између куће и не-куће поставља се даље од кућног прага (ограда, тараба, плот) и читав се простор унутар те границе сматра својим и пријатељским, односно кућом. Њен заштитник је домаћи дух, *домовој*, а њему насупрот стоји читав низ злих демона отвореног простора и, на његовом крају, шумски дух *љешиј* (код нас лесник). Ако се, напротив, двориште схвати као простор у којем бораве домаће животиње, за разлику од простора куће у којој живи човек, граница се враћа на кућни праг, а дух који штити кућу цепа се на доброг *доможила* и на злог *дворовија* који мучи стоку и везује се за нечисту силу. Идући све даље од куће ка шуми, ова се равнотежа добра и зла, истина, не губи, али се односи у њој неприметно мењају. Тако, док се за обрађено поље још увек везују и добри (житни демон; пољевој, межевој) и зли духови (полудница), међу шумским и воденим демонима таквог подвајања више нема. Везана за нечиста или хтонска места, ова бића и не могу имати позитивне функционалне варијанте, али су зато сама по себи амбивалентна, па је и њихов однос према човеку такав (као што смо видели кад је било говора о вилама).

Најзад, и човек, као средишња карика у том ланцу, делећи природно од културног (или култивисаног), и сам настоји да не поремети такву и тако осетљиву равнотежу. У складу с тим, последња граница коју он сам одређује рачунајући на заштиту одређеног доброг духа или душе умрлог претка (српски *дед, старац, стожер, крст, поп;* руски *межевој*) никад не иде даље од ивице насеља, њиве или поља. Апотропајско дејство које се од таквог заштитника очекује – као и знаци који треба да га обезбеде (облик граничног белега, симболи на њему, итд.) – усмерени су увек према утицајима који долазе споља, из непознатог и, према томе, непријатељског, туђег света. Епика је, рекли смо, тај спољашњи свет такође приказивала као непријатељски и туђ, те је тако у ствари њен избор – гледано из овог угла – био сасвим традиционалан. Он је, заправо, руковођен идејом да, прешавши једном заштитну границу коју је сам поставио (а то мора да би се нашао у отвореном простору), човек више не може рачунати на њено позитивно дејство и заиста је у свему што изван ње чини препуштен самом себи и стихији.[6]

Већ и постојање такве границе обавезује нас да у будућој анализи водимо рачуна о два важна односа која се преко ње успостављају у новој светлости, а могу се обележити бинарним опозицијама *унутрашње-спољашње* и *своје-туђе*. Уз помоћ ових односа уређују се, у главним цртама, и оквири затвореног простора, који се сада може схватити као све што остаје

унутар постављене заштитне границе.[7] Уређујући тај унутрашњи простор као свој, човек је неминовно, самим чином уређивања, уписивао у границу читав низ нових значења. Оно што је остајало с њене унутрашње стране није више било само *своје* (спрам спољашњег, *туђег*), већ и *културно* (чему је основно значење: неговано, уређено) спрам *природног* и *хаотичног*, *безбедно* спрам *опасног*, *познато* и *предвидљиво* спрам *непознатог* и *непредвидљивог*, и тако даље. Видели смо раније да је артикулација простора божански чин једнак стварању и уређењу света. Реплицирајући га, човек тај чин сврстава у категорију сакралног и има према њему одговарајући однос. Постављање граница, омеђивање којим се од хаоса отима простор за будући ред, истовремено је и најсветији и најопаснији део тог посла. Њиме се добија *теменос*, круг из којега закон реда може деловати у два правца: сакралном (*templum*) и световном (*tectum*), али увек као човекова творевина, као станиште које он диже за себе, или га намењује богу. Из потребе да се човеково право на земљу легализује као сакросанктно, настаје идеја о центру око којег ће се формирати човеков микрокосмос, подударан – као реплика – божјем делу и повезан с њим. Центар тог малог света је, наравно, кућа.

Јасно је, најзад, зашто је модел света који нам се кроз епику нуди јединствен и, за разлику од басмарског, недељив. Знамо, такође, и да је простор у њему конципиран као дискретан низ јаких места, али морамо нагласити да је то уједно и једини критеријум по којем се у епици формира слика света као простора. Елементи који ту слику чине могу долазити из свих, ма како различито означених просторних категорија (затворено-отворено, близу-далеко, своје-туђе, горе-доле, итд.). Прилагођавајући их свом погледу на свет, епика њих чини не више реалним већ песничким објектом, интерпретира их и реорганизује у нови, песнички систем. Специфични односи према појединачним просторним категоријама успостављају се у оквирима овог новог система који може, али не мора увек, конвергирати са традицијом из које настаје.

НАПОМЕНЕ

1 Вяч. Вс. Иванов и В. Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие системы*, Москва, 1965, стр. 187,188,190,191.

2 Слободан Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд, 1981, s.v.

3 Ш. Кулишић, П.Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд, 1970, s.v.; *Мифы народов мира*, 2, Москва, 1970, s.v.

4 *Српски митолошки речник*, s.v.

5 Слично раслојавање у источнословенској традицији примећује се и у ликовима основних пољских (*пољевој*), шумских (*љешиј*) и водених (*водјаној*) духова. *Пољевој* као функционалне варијанте има *межевоја* (духа поља и заштитника границе или међе) и *полудницу* (женског пољског духа, персонификацију сунчаног удара); *љешијеве* варијанте су *моховик* (од *мох* = маховина) и *балотњик* (од *болото* = мочвара); и водени духови раслојавају се на сличан начин, али су њихове варијанте сувише бројне, па помињемо само *русалке*. Види о томе: Е.В. Померанцева, *Мифологические персонажи в русском фольклоре*, Москва, 1975, s.v. Супротно томе, Е. Гаспарини у делу *Il matriarcato slavo* (Milano, 1949) износи тезу о сажимању, тј. синтези лесника и домаћег духа (љешиј = домовој, стр. 68-71).

6 Нешто ниже на истом нивоу митолошке сфере, ова се слика антропоморфизује, те у њему не налазимо више добре и зле духове, већ – у истој функцији – позитивне и негативне епске јунаке, чији сукоби управо и чине предмет песме и основни елемент њене радње. Епика, међутим, као другостепени, естетски и логички додатно организован знаковни систем, не постоји само на једном, овом или неком другом нивоу митолошке сфере. Још је, као што смо на самом почетку овог рада рекли, Петар Бакотић начинио детаљан пресек свих митских равни које се у њој драматизују. И наша је ранија анализа показала да су те равни испреплетене и вишеслојне, те да је најчешћа потреба испитивачева не да одреди која је раван у одређеној песми активирана, већ да у једној или више равни пронађе управо онај слој чији је утицај најјачи, најстарији и најважнији.

7 У том контексту, као бољи намеће нам се појам *унутрашњи* простор јер се њиме прецизније одређују и положај субјекта у односу на границу, и вредности захваћеног простора – нарочито у његовим граничним зонама. Тако се избегава и противречност до које би дошло када се град или село означе као затворен простор, а у ствари се жели рећи да је то простор који остаје унутар постављених граница, биле оне опипљиве (ограда, опкоп, зидине, и сл.), биле магичне (оборавање, опасивање, окруживање, овивање, итд.).

ЗАТВОРЕН ПРОСТОР

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Предање каже да је у VI веку пре н.е. Ромул основао свети град Рим не изменивши ни у једном детаљу стари етрурски ритуал посвећења градског простора. У центру будућег Рима, који је постављен у тачку пресека праваца исток-запад и север-југ (cardo и decumanus), ископан је mundus, округла јама у коју су бачене првине од свега што је неопходно за опстанак. Мундус, заправо, није био ништа друго до земаљска пројекција небеске сфере, imago mundi који налазимо и у основи етрурско-римског храма, и који се у контексту освећења града јавља као слика Космоса и као олтар на коме се приноси градбена жртва читавом римском пантеону.[1] Пошто је на овај начин заснован центар града, у плуг су упрегнути бик и крава и свештеник је заорао pomerium, линију будућих зидина. На местима предвиђеним за градске капије плуг се морао одићи од тла јер су границе постављене оборавањем свете, имају магијску моћ и преко њих се не може прећи.[2] Кад је и то учињено, мундус је покривен плочом lapis manalis (од mani, manes = душе предака) и преко њега је изграђен форум. Много касније, тачније 20. године пре н.е., постављен је на њему "златан камен да означи место одакле се рачвају сви путеви света".[3] Више од хиљаду година, све док је трајало Римско Царство, становништво читавог познатог света веровало је да римски мундус лежи у центру Универзума.

Трајност и постојаност овог убеђења почивају на веровању да оснивање сваког људског, човековом руком створеног станишта, мора тећи по увек истом, унапред одређеном схематизму обредног понашања у датој класи догађаја, будући да се њиме не потврђује социјални статус простора већ његова религијска вредност. Услед тога, сматрало се необично важним обезбедити таквом типу понашања одређени легитимитет, а он се најчешће прибављао позивањем на старину, тј. на традицију. При том не смемо заборавити да у традицијском, митопоетском моделу света унутрашњи, затворен простор - за разлику од отвореног - има изразито позитивне конотације.

Свако трагање за изворима овог позитивног зрачења мора се, пре свега, зауставити на трима битним особинама затвореног простора. Он је, у првом реду, човеком створен, његовим потребама прилагођен, па - према томе - свој, пријатељски и безбедан простор. Затим, он је и човеком организован, тј. артикулисан простор, а то - као што смо већ видели - значи истовремено и свет, јер "за човека архаичког друштва и сама чињеница живљења у свету има религиозну вредност будући да живи у свету који су створила наднаравна бића и гдје је његово село или кућа слика козмоса".[4] Одатле непосредно

произилази и трећа, рекли бисмо најважнија особина затвореног простора, изриком то што је он и додатно организован као структура која се изграђује око носеће идеје о центру. Центар је тачка, средиште из којег се квалитет светости излива по свету и чини простор тога света неједнаким, више или мање вредним - зависно од положаја који он заузима у односу на центар. Значај самог заснивања појма центар не може се никад преценити: "Тачка простора и времена, *која се највише вреднује*" - *каже Владимир Топоров* - "(најпосвећенија) јесте она тачка у којој се обавља чин стварања, или још, центар света, место куда пролази оса света, најкраћи пут који повезује човека и земљу са Небом и Створитељем, или још, на почетку, тренутак стварања".[5] Доведено у овакав контекст, формирање појма центар света - у који се, попут концентричних кругова, уписује цео низ посвећених предмета (космос, земља, предео, град, храм, олтар, итд.) - изједначује се, у ствари, са појмом космизације простора, а она није ништа друго до његова артикулација, отимање простора од хаоса. Затворен простор, био он храм, град или држава, артикулише се заправо односима који владају између центра и границе - и то је оно што подразумевамо под његовом додатном организацијом.

Чин којим се овај модел ставља у дејство подразумева, дакле, две комплементне акције: једна је одређивање центра, а друга постављање граница, односно омеђивање. Насупрот ономе што данас углавном значе, границе су на почетку постављане не толико да бране од напада споља, колико да задрже у својим оквирима оно што треба да остане унутра, а то је - пре свега другог - еманација светог присуства бога, демона или самог ограђеног места. Сматра се да су прва седентарна људска боравишта настајала око таквих култних средишта јер је у њима, "поред одређених природних погодности, концентрирана и одређена 'духовна' или наднаравна снага, снага која је моћнија и трајнија, шира и козмички значајнија од обичних животних процеса".[6] Тако нам се као затворен указује сав онај простор који се пружа између центра и границе, независно од обима и облика који се у процесу успостављања овог односа јављају као његове променљиве особине.

КУЋА

Замишљана, грађена и поштована као центар човековог микрокосмоса и основни еталон његове културе, и традиционална кућа је - у својству основне ћелије "првих људских седентарних боравишта" - заснивана и освећивана да би, као затворен простор, у свести свога власника током многих векова успешно штитила оно што је унутра од онога што долази споља. Управо зато што има тако велики значај за организацију и вредновање простора који човек сматра својим, кућа има сопствени центар и сопствене границе међу којима влада већ уочени напон сила.

Међу свим местима и стварима које су икад сматране центром куће (молитвени угао, тј. "иконлук" или иконостас, греда венчаница, трпеза итд.), огњиште је то било најдуже и најпотпуније. Његов централни положај у човековом дому, схваћеном као станиште, природан је ако имамо у виду да је оно врло дуго било главни, па и једини извор светлости и топлоте у кући. На огњишту се, осим тога, готовило јело, крај њега се седело, спавало, купало, те су се главне карактеристике станишта као затвореног, унутрашњег простора везале управо за њега. Просторија у којој се налазило огњиште првобитно је код свих седентарних народа била главно место у кући (као грчки мегарон и римски атријум, на пример), а код нас је то врло дуго и остала и чак се у имену и значењу изједначила са њом. За српског сељака кућа је "онај део дома у коме гори огањ"[7] била и крајем XIX века исто као и много векова раније, па нас не чуди што Стојан Новаковић 1890. бележи: "И данас се свуда по селима кућом зове она сухота којој је на средини огњиште".[8] "У пола Србије кухина се зове 'кућа', а реч кухина чује се само по градовима",[9] пише Сима Тројановић 1896, а за овима долази читава плејада истраживача који, све до међуратних година (па и данас, али много ређе), богатом сакупљеном и објављеном грађом из разних наших крајева (Левач и Темнић, Косово, Скопска Црна Гора, Босна, Херцеговина, Хомоље, Драгачево, Лепеница, Бољевац, Крајиште и Власина, Ваљевска Тамнава, Заглавак, Бока, Далмација итд.),[10] документују стално исти податак: да се на селу кућом зове само она просторија у којој се налази заједничко огњиште.

Овако упорно везивање куће за огњиште може се протумачити на више начина. Ако се приклонимо становишту еколошке прагматике, морамо имати у виду да је примитивна кућа била једноћелијско станиште, једна просторија са двоја врата и огњиштем у средини, намењена истовремено и људима и стоци.[11] Када се стока једном издвојила из човековог дома, кућа је почела да се усложњава једноставним додавањем сличних јединица на једну или обе бочне стране, с тим што је огњиште увек остајало једно и увек у централној, најстаријој просторији. Према њему се унутрашњи простор и оријентисао на врх и дно куће.[12] Како су врата постављана обично на исток (улазна) и запад (излазна), кућни врх ("прочеље") био је на јужној, а дно ("зачеље") на северној страни.

Ако спојимо ове тачке две по две, добићемо осе исток-запад и север-југ са огњиштем у тачки њиховог пресека, а то је иста она схема по којој се ритуално космизује простор при оснивању и посвећењу града, храма и уопште светог места, она иста схема по којој је – видели смо – одређен и центар будућег Рима. Пошто се оваква семантизација простора никад не исцрпљује само у једној равни људског постојања, логично је очекивати да се и у кући још много тога одређује према њеним параметрима.

Трпеза се, на пример, поставља према оси север-југ. Она је у "врху" куће, а за њу се седа "овим редом: домаћин с источне стране, с леве до њега домаћица, с десне брат итд."[13] Подвојеност на десно (мушко) и лево (женско)[14] у домену социјалног понашања чврсто се одржава и у другим ситуацијама везаним за живот у кући. У овом тренутку нама је ипак важније да уочимо које се стране (света и куће) фаворизују, и не чуди нас што се таквим показују источна и јужна страна. Логика оваквог избора само се појачава при погледу на осу исток-запад, будући да су у многим нашим крајевима источна врата улазна, она која се свакодневно користе, а западна излазна и користе се углавном кад треба изнети мртваца из куће.[15] Не треба посебно напомињати да се ова схема савршено уклапа у традицијско тумачење страна света, где су југ и исток (као и десно) избор који значи живот (види: раскрсница и рачвање пута), а север и запад (као и лево) негативан избор који доноси смрт.[16] У овом контексту централни положај огњишта у кући више се не може тумачити само прагматички. Тачка у којој се простор цепа на позитиван и негативан, свет живих (домаћин пази да за трпезу седне са источне стране) и свет мртвих, чист (на источном зиду висе иконе) и нечист – сама припада и једном и другом и добија тако прерогативе светог места.[17]

Такво место је најчешће и место прелаза јер у себи спаја три иначе одељена нивоа универзума, што се најбоље види из значаја који огњиште има у античким културама, рецимо у грчкој. Будући у средини најважније просторије дома, оно је, као и у микенском мегарону, представљало центар домаћег простора, ону тачку у којој се кућа фиксира за тле, везује за земљу и оно што је под њом. Истовремено, као олтар на којем се жртвује вишњим боговима, огњиште са којег се, кроз отвор на крову, жртвени дим извијао ка небу, спајало је домаћи, пролазни свет са вечним светом богова, постајући тако оса трансценденције која комунікацију са свим деловима универзума чини могућом.[18] Није стога чудо што су се управо за огњиште везивале многе ритуалне радње чија је сврха била да обезбеде помоћ, учешће или сагласност божанстава доњег и горњег света, нарочито приликом ритуала прелаза који су и иначе типично породичног карактера (свадба, рођење, увођење у зрелост, смрт) и у оквирима такође типично породичних култова, какви су пре свега култ предака и култ мртвих.

Домаће огњиште је врло рано и само постало предмет култа и могућно је претпоставити да се већ са појавом родовског друштва тај култ одвојио од култа ватре.[19] На том подвајању, кад је реч о античкој Грчкој, нарочито инсистира Жан Пјер Вернан говорећи: "... ако је ватра као таква (била она жртвена, или у пећи, или ватра на којој се кува) у вези са Хефестом, мушким божанством, округли олтар домаћег огњишта асимилован је у једно женско божанство, и то девичанско. Објашњење које то тумачи чистотом ватре није задовољавајуће. С једне стране, Хестија није ватра већ огњиште-олтар; с друге, Хефест, у коме је инкарнирана моћ ватре као такве, све је пре него

'чист'."[20] Подршку овом Вернановом ставу – истина, само на нивоу ритуала[21] – налазимо у старом али добро очуваном српском обичају који Сима Тројановић бележи 1911. "У Сурдулици и целом масуричком срезу", каже он, "сељани траже нарочит курбан за огњиште, које са свим оделито поштују од куће. Чим се сељак усели у нову кућу, сам наложи ватру као и увек (не вади живи огањ), па закоље кокошку. По том изврти рупу на доњем крају огњишта, на тако званим прекладнику, у коју спусти главу кокошију и затрпа је, а остало месо поједе с домаћима".[22] Два детаља, у овом класичном обреду жртвовања, нарочито показују да ватра овде ниуколико није предмет култа. Прво, сељак на огњишту не пали живу, култно чисту, већ обичну, функционалну ватру која иначе гори у кући.[23] Друго, он животињу не спаљује (што би морао, да је жртва намењена ватри), већ њену главу (по метонимијском принципу) жртвује прекладнику као симболу кућног огњишта и заштитнику дома и породице, чији су облик, функција и значај у највећој мери сакрализовани.[24]

С друге стране, то што се огњиште поштује "оделито од куће", што му се приноси крвна жртва, као и врста жртноване животиње, упућују нас на везу која се, такође врло рано, морала успоставити између култа огњишта и култа мртвих и предака. Жртва огњишту, чији смо опис овде цитирали, приноси се као једна у низу градбених жртава које су обавезне при подизању нове куће. Само се три пута, у току читаве градње, приноси жртва у крви: први пут кад се копају темељи, други пут на прагу и трећи пут огњишту. (Остале жртве су бескрвне.) Кад је у питању жртва темељима, и у живој народној традицији и у писаним изворима налазимо обиље података који говоре да је она првобитно могла бити људска. Могуће је да су својевремено и огњишту и прагу жртвовани људи, тим пре што и археолошки налази иду у прилог таквој претпоставци. Уз то, постоје и подаци (Чајкановић, рецимо, наводи Псеудо-Платона и Сервија)[25] да су мртви, још од палеолита, сахрањивани у кући, испод пода; из тога се могао развити култ предака у облику какав је доспео и до нас, углавном као низ ритуалних радњи везаних за одређене тачке у кући – пре свега за праг и огњиште. Томе у прилог свакако иде и чињеница да антички народи *јесу* дивинизирали своје мртве, да их *јесу* поштовали као божанства доњег света (лари, ларве, лемури; ди манес; даимонес)[26] и да, у оквирима домаћег култа, њиховим боравиштем *јесу* сматрали огњиште. О томе сведоче многи стари, и до данас сачувани обичаји везани за одређене прилике, почев од усељавања у нову кућу, преко свадбених (упознавање младе са огњиштем)[27] и божићних обичаја (спаљивање бадњака), па све до лечења бајањем крај огњишта.[28] Свима њима је заједничка жеља, или – ако хоћемо – прека потреба, да се догађаји који су важни за породицу и род не одиграју мимо њених заштитника, без њихове сагласности, а можда чак и учешћа. Ако се са овим сложимо, и централни положај огњишта у кући, и изједначење појма кућа са представом огњишта[29] чине нам се логичним и неизбежним.

Пошто је кућа за нас пре свега затворен, унутрашњи простор, функције њеног центра занимају нас највише у садејству са функцијама њених граница. Те границе, по већ устаљеном обрасцу,[30] сврставају се у две категорије: *хоризонталне* (зидови) и *вертикалне* (под и таваница). И једне и друге имају задатак да истовремено и раздвајају и штите унутрашњи простор од спољашњег.

Хоризонталне границе, међутим, имају и једну додатну функцију без које кућа не може остварити статус регуларног људског станишта, а то је омогућавање комуникације са спољашњим светом.[31] Овом задатку хоризонталне границе жртвују своју компактност, те тако њихово најважније својство постаје пропустљивост, а најмаркантније тачке врата и прозори, управо оне у којима се стварна, материјална заштита унутрашњег простора куће потпуно укида. То је, вероватно, и прави разлог што се баш за заштиту прозора и врата предвиђа необично велики број разноврсних магијских средстава.[32]

Правила комуникације са спољашњим светом строго су утврђена. У њиховим оквирима и врата и прозори имају јасно дефинисану намену и свако ремећење њихове нормалне употребе кажњава се као недозвољено,[33] са изузетком оних ситуација које такво понашање предвиђају као обавезно (нпр. изношење мртваца из куће кроз прозор).[34] Врата, која кући обезбеђују улаз и излаз, и прозори који јој дају светлост и поглед, намењени су различитим врстама комуникације са спољашњим светом, али праву границу између унутрашњег и спољашњег не налазимо ни у једнима ни у другима, већ се она визуелно и семантички конкретизује тек у кућном прагу. И на ритуалном и на социјалном плану праг је тачка преко које се простор ломи и предваја на свој и туђ, унутрашњи и спољашњи, на кућу и свет изван ње. У народној традицији он се поштује исто као и огњиште, и исто се тако његов култ везује за култ умрлих и предака.[35]

Са функцијом хоризонталних граница унутар стамбеног простора куће већ смо се донекле упознали. По традицији, наше сељачке куће увек имају двоја наспрамна врата, али се она често нађу и у правцу север-југ, тако да положај исток-запад, који смо раније описали, није обавезан, мада му и сами сељаци дају предност.[36] Било како да су оријентисана, врата се у кући увек обележавају паровима супротних ознака: главна и споредна, велика и мала, горња и доња (горњи и доњи праг такође), улазна (за госте) и излазна (за домаће), итд.[37] Постављају се у истој линији с огњиштем, чак и онда кад се огњиште не зида на средини куће већ на зиду између "куће" и собе. Преко те линије кућа се даље могла оријентисати, као што смо видели, на врх и дно (у хоризонталној равни), прочеље и зачеље, десну и леву, односно мушку и женску страну,[38] а касније на "кућу" и собу, итд.

У вертикалној равни, под и таваница повлаче јасне границе између таванског, стамбеног и подрумског простора куће. Старе куће су обично грађене без тавана и подрума, па су непосредно изван граница стамбеног простора почињали надземни (изнад крова) и подземни (испод пода) спољашњи светови одговарајућих обележја. Када су касније куће добиле таван и подрум, ова су обележја спонтано прешла и на њих.

Тачка у којој се стамбени део куће непосредно везује и са горњим и са доњим спољашњим простором остаје огњиште. Та се комуникација заснива на истом оном принципу који смо запазили и код старих Грка: дим који са огњишта иде увис кроз бачу на крову, а касније кроз димњак, обележава узлазни смер те комуникације, док се укопавањем огњишта у земљу (најмање 20-30 cm), жртвовањем огњишту и фиксирањем култа предака за њега установљава њен силазни смер. За разлику од грчке, наша народна традиција горњу комуникацијску раван у овој тростепеној подели не замишља као пут отворен ка вишњим боговима, већ је конкретизује (нарочито таван) као боравиште демона[39] и различитих хтонично обележених бића која треба или

спречити да уђу у кућу и науде јој, или одобровољити и придобити исто као и душе умрлих предака. У том смислу горњи и доњи гранични простори могу се сматрати изосемичним,[40] мада се доњи, по свом карактеристичном положају (под земљом), лакше и чешће везује за стихију него горњи.

И сам стамбени простор куће вертикално се дели на три нивоа. Ово његово својство Бајбурин назива *културним хоризонтом* и дефинише га као "најактуалнији простор (по вертикали)".[41] Доњу границу културног хоризонта чине места за седење и спавање (столице, клупе, кревети), горња је обично у нивоу очију (иконе, кандило, прозори, предмети на зидовима), док би средњу линију културног хоризонта најпре могао означити сто. Појмови *горе* и *доле* морају се, при одређивању ових граница, схватити сасвим флексибилно. Запажено је да се код северних народа доња граница културног хоризонта помера навише, док је на Далеком Истоку горња граница знатно нижа него код европских народа, на пример. У нашој народној традицији средњи еталон је, под дуготрајним источњачким утицајем, померен много ниже у односу на сто у грађанским кућама (синија), али су у висини средњег нивоа остале наћве и други предмети за којима се ради стојећи. Но, како год да су одређене његове границе, културни хоризонт се у целини уклапа у опште традицијско тумачење појмова горе и доле, и стога "активности које се обављају испод или изнад њега имају изричито ритуално-митолошки смисао и забрањене су у свакодневном животу".[42]

Видимо, дакле, да се и у унутрашњем простору куће обдржава динамичан однос између центра и граница, као што је и требало очекивати кад су у питању јака места.[43] Њихова снага извире из амбивалентности положаја који заузимају у простору, што повратно утиче и на њихову знаковност, повећавајући до максимума значај који ова места имају у ритуалу и култу. Управо је захваљујући њиховом учешћу у истом култу могуће повући линију која спаја праг, огњиште и кров (таван) и која се истовремено указује и као основа тродимензионалног простора читаве куће, као генератор његове материјалне и духовне егзистенције.

Довођењем ових линија сила у склад, простор куће се космизује и посвећује у боравиште које човек себи диже реплицирајући божански чин. "Кућа као да спаја небо и земљу", каже Татјана Цивјан. "Она стоји на земљи и везана је за човека, тј. припада *доле*. С друге стране, она се издиже *над* земљом, тј. налази се између неба и земље, пушта човека унутра и напоље и у том смислу је везана за спољашњи свет и за *горе*."[44] У различитим размерама и у функцији различитих амбиција, овај се поступак понавља при оснивању сваког места које човек сматра значајним за себе: храма, села, града, манастира, цркве. Међу свим овим грађевинама обична, традиционална кућа је изузетак по томе што су јој и карактер и намена још увек синкретичког типа, што је немогуће издвојити као примарну било сакралну, било профану димензију живота у њој. Таква се кућа гради као стан за човека и његове домаће богове, у њој се истовремено и ради и моли, она се кади и свети исто као што се пере и чисти, на њеном огњишту сирово и дивље постаје кувано и културно.

Уза све то, припадање човеку ипак остаје основна функционална ознака куће. Њена прва намена је да пружи заштиту, да буде склониште од отворености, неограничености спољашњег света који се човеку указује као неодређен, хаотичан и опасан. Кућа је стога унутрашњи, затворен простор у апсолутном смислу, сама унутрашњост простора, као кад се у пару унутра-

напољу *унутра* замени са *код куће*. У том смислу она је центар човековог света и самог космоса, нулта тачка бројања према којој се оријентишу сви односи у простору (близу-далеко, центар-периферија, итд.).

Ни у једном другом културном систему кућа није могла имати, а нарочито одржати, овај статус. У склопу градског живота она ни по основним функцијама ни по намени није била ни близу свом традицијском моделу. Чак и римска кућа-палата или вила, иако на формалном плану задржава неке од битних прерогатива традиционалне куће (поштовање огњишта и кућних духова-заштитника, на пример), не може, већ ни силом прилика, да се уклопи у синкретички лик места истовремено и светог и профаног.

Ни заштићујућа функција куће у овом контексту није више битна. Градске зидине, опремљене и магијском и материјалном заштитном моћи према којој свака кућа може изгледати само смешно, реплицирају се у високим дворишним зидовима чија је функција да штите саму кућу. Заштита која се од њих очекује није више уперена против непријатеља, били они људи или демони, већ против незваних гостију и радозналих очију јер се простор унутар њих доживљава пре свега као интиман. Ова је категорија нешто потпуно ново у концепцији традиционалног становања које је за интиму предвиђало углавном нејасно дефинисане просторе изван куће.

Иако на први поглед безазлен, управо појам интимности – по нашем мишљењу – изнутра подрива саму структуру куће као институције и неумесним чини све њене конотације које се везују за племе, колено, род. Отуђујући се постепено од својих социјалних улога (које се преносе на разне специјализоване просторе изван ње), таква се кућа све више затвара у саму себе, да би се на крају овог прилично дугог дегенеративног процеса изврглa у своју негативну крајност – у Корбизјеову "машину за становање".

Па ипак је такав крај био логичан. Кућа, чијим смо се моделом бавили, не може издржати притисак и темпо специјалистичких друштава. Она припада култури синкретичког типа и само се у њеним оквирима може сматрати фундаменталном појавом чије корене вреди тражити и тумачити. Истргнута из тог контекста, традиционална кућа би нам могла показати само своје лоше стране (трошност, примитивност, неудобност, недостатак основних хигијенских услова), и могли бисмо се само чудити мери у којој су оне идентичне особинама станова сиромашног градског становништва свих епоха. У тој светлости, кућа о којој је овде било речи указује нам се пре свега као духовна вредност.

НАПОМЕНЕ

1 Она је уједно и модел људског станишта. Кућу са четири отвора Римљани су посвећивали ларима и држали су је у нарочитој ниши која се налазила у главној просторији римске куће – атријуму (упор. Olga Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, Beograd, 1987, стр. 54; М. Елиаде, *Свето и профано*, Нови Сад, 1986, стр. 76).

2 Mauro Cristofani, *Etruschi. Cultura e societa*, De Agostini — Novara, 1981, стр. 107. Код нас се оборавање доскора практиковало са истим циљем (упор. Мирко Барјактаровић, *О земљишним међама у Срба*, Посебна издања САН ССIII, 1952, стр. 56: "... ограда је некада имала и мађиско-заштитну улогу. Код нас се то најбоље види из обичаја 'оборавања' села,

симболичког ограђивања једног подручја: да ту не би зло могло да нађе и нашкоди").

3 Џон Бакен, *Император Август*, Београд, 1969, стр. 224, 281. О светости оснивања града и, посебно, о оснивању Рима, упор. M. Eliade, *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Zagreb, 1981, стр. 32-39.

4 Lewis Mumford, *Grad u historiji*, Zagreb, 1968, стр. 11,12.

5 *Исто*, стр. 33.

6 Mircea Eliade, *Okultizam, magija ...*, 1981, str. 32.

7 Милан Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака*, Београд, 1984, стр. 11.

8 Стојан Новаковић, *Село*, Београд, 1965, стр. 105.

9 Сима Тројановић, *Старинска српска јела и пића*, СЕЗ 2, 1896, стр. 12.

10 Подаци наведени према предратној серији Српског етнографског зборника (СЕЗ) у издању Српске краљевске академије (бројеви I,1 – LIV,24) и према међуратној серији Zbornika za narodni život i običaje Južnih Slavena (ZNŽOJS – бројеви XXII – XXXII) у издању Југославенске академије знаности и умјетности. Последње издање СЕЗ-а у којем се може наћи потврда ове појаве (кућа = кујна) јесте *Алексиначко Поморавље* Драгослава Антонијевића (СЕЗ 1971, LXXXIII, 35).

11 О томе сведоче, у прошлом веку и почетком овог још увек активне, *приземке и колибаре* (Крајиште и Власина), *бусаре* (Лепеница), *сухомеђе* (Црна Гора), *сибаре* (Горње Драгачево), и друге сличне трошне и једноделне куће грађене углавном по сточарским крајевима.

12 У крајевима који су имали дужу и ефикаснију градитељску традицију, кућа се често усложњавала по вертикали и тако је добијана кула. И тада је огњиште остајало на средини: испод њега, у приземљу, држана је стока; на првом боју била је главна просторија с огњиштем, а на другом боју, изнад ње, собе за спавање и за госте (види о томе: Марк Краснићи, *Кула у Метохији*, ГЕИ, 1958, VII, стр. 47-68). Сличан тип куће, под именом *cuhija*, налазимо и у брдској архитектури јужне Шпаније. И ова се кућа развијала на исти начин – од једнопећелијског боравишта за људе и стоку до врло компликованих приземних или вишеспратних зграда са очуваном централном просторијом за домаћу чељад и огњиште. Настала из нужде, као склониште људи који су изгубили све осим голог живота (у погромима које су започели Фердинанд и Изабела), ова кућа и по том детаљу чини паралелу кући српског сељака под турском влашћу. Занимљиво је да се реч *cuhija* (кућа с огњиштем), настала вероватно под маварским утицајем, наслања на арапску реч *cuhija* са истим значењем (усмено саопштење W. Widowson, Vernacular house forms, летњи семинар са темом: Semiotica ed estetica dello spazio, Centro internazionale di semiotica e linguistica, Urbino, 24-26. VII 1987).

13 У Старом Влаху (С. Тројановић, *Нав. дело*, стр. 12,13).

14 Види о томе: О. Фрејденберг, *Нав. дело*, стр. 175. Исто и: В.В. Иванов и В.Н. Топоров, *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*, Москва, 1965, стр. 91-98, 178.

15 С. Тројановић, *Нав. дело*, стр. 14.

16 Овакво семантизовање страна света није својствено само традицијској култури већ и културама античких народа (упор. М. Елиаде, *Свето и профано*, стр. 78-85). Код Етрураца, Египћана и Кинеза, на пример, запажена је карактеристична оријентација лицем ка *југу*, услед чега се

лева страна (иако неповољна) везује за исток, страну повољних знамења.

17 Свето и овде схватамо у његовом старијем, амбивалентном значењу (sacer = свети, проклети; пакао, небо; sacrum = светиња). Види о томе: О. Фрејденберг, *Нав. дело*, стр. 70, 137. О огњишту као светом месту код Грка види и: Louis Deroy, *Le culte du foyer dans la Grece mycenienne*, Revue de l'Histoire des Religions. 1950, 137, 1, стр. 26-43.

18 Jean-Pierre Vernant, *Mito e pensiero presso i Greci*, стр. 215-217.

19 Види о томе: О. Фрејденберг, *Нав. дело*, стр. 131, 165.

20 J.-P. Vernant, *Нав. дело*, стр. 12-50.

21 Према подели Иванова и Топорова, ниво ритуала био би тек шести, док је ниво званичног пантеона увек први (*Нав. дело*, стр. 185-191).

22 С. Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, СЕЗ 17, 1911, стр. 55.

23 Хронолошки после ове, пали се и жива ватра. Тај обичај, нека врста жртве самој ватри, предвиђа и посебан начин да се ватра запали, и нарочитог човека који ће то учинити, а на крају и материјал који ће на ватри бити спаљен, укључујући понекад и живу животињу (*Исто*, стр. 55, 56; Исти, *Ватра у обичајима и животу српског народа*, Београд, 1990, стр. 34-41, 49-53, 203-205).

24 О томе говоре његов строго одређен зооморфни облик, положај који има на огњишту и начин на који се главња ставља на њега (о томе: С. Тројановић, *Старинска српска јела и пића*, стр. 13; Aleksandar Stipčević, *Kultni simboli kod Ilira*, Sarajevo, 1981, стр. 29,30).

25 Веселин Чајкановић, "Сахрањивање под прагом", *Студије из религије и фолклора*, Београд, 1924, стр. 60.

26 Објашњење везе између појмова *лари, ларве, лемури и мани* – види код: О. Фрејденберг, *Нав. дело*, стр. 56, 57.

27 Привођење младе огњишту, забележено у више српских крајева (Бољевац, СЕЗ 14, 1909; Лужница и Нишава, СЕЗ 16, 1910; Хомоље, СЕЗ 19, 1913), у главним цртама подсећа на обичај у античкој Грчкој где су странца, ако дође у кућу, пре било чега другог одводили до огњишта. Тек кад додирне огњиште, када га – у ствари – Хестија прими, сматрало се да је добродошао у кући чији је гост (Vernant, *Нав. дело*, стр. 215-217). Пре Хестије, а на једном од нижих нивоа породичног култа и паралелно с њом, гост је вероватно представљан душама предака које штите дом, исто као што се и код нас млада уводи у нови род пре свега представљањем домаћим прецима.

28 Нама се чини да и бајалица, ако јој је огњиште уопште потребно, пре рачуна на помоћ душа, односно демона који бораве у њему, него – као што се обично мисли – на прочишћујућу снагу ватре. У прилог томе говоре и друга места која се сматрају погодним за бајање (буњиште, воћњак, гроб, сеновито дрво, раскрсница, кућни праг) која такође спадају у места контакта са светом мртвих.

29 Код Грка се огњиште изједначавало и са градом, чак и са самом планетом Земљом. Градско огњиште, *hestía koiné*, стајало је у центру агоре и било симбол полиса, а Земља, непокретна и фиксирана у центру космоса, називана је Огњиштем Универзума (Vernant, *Нав. дело*, стр. 216, 217).

30 Тај модел примењују нарочито совјетски семиотичари, нпр: А.К. Байбурин, *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*, Ленинград, 1983; Т. В. Цивьян, *Дом в фольклорной модели мира (на*

материале балканских загадок), Труды по знаковым системам, Тарту, 1978, X, стр. 65-86.

31 У складу с тим, кућа у коју се не може ући – као ни кућа кроз коју се стално пролази – немају статус станишта. Упор. Т. Цивјан, *Нав. дело.*

32 У нашем народу врата се најчешће штите магичним биљем (бели лук, босиљак, леска, дрен, граб) и магичним предметима (вратило, метла, рог, запис, и сл.); види о томе: *Српски митолошки речник*, s.v. *Дрен; Вратило.* Необично је занимљиво, међутим, да у овој врсти заштите наши обичаји показују изразите подударности са скандинавским. Код северних народа као чувари капија и мостова представљани су змија, искежени пас, рогати бик, итд. Кућна врата штитила су се знацима од катрана чиме се наглашавала њихова медијаторна улога и истовремено истицала сличност са медијаторним и прочишћујућим својствима ватре (D. C. Doxtater, *Thursday on the Crossroads*, стр. 113-115). Кућна врата се и код нас штите катраном, било да се мажу њиме (од чуме: *Српски митолошки речник*, s.v. *Катран*), било да се изнад њих ставља козји или говеђи рог преливен катраном (*Исто*, s.v. *Рог*). Кад наиђе болест или чак епидемија, овај се рог пали.

33 Мисли се на санкције које повлачи увреда демона или божанског нумена. Оне, наравно, не долазе од људи. Види о томе и: A. van Gennep, *I riti di passaggio*, Torino, 1981, стр. 15-21.

34 На нивоу бајки кроз прозор улазе вештице, змајеви, али и јунаци (источнословенска варијанта) кад треба да украду вереницу, тј. кад су у улози лопова. И на плану социјалног понашања нерегуларна употреба прозора и врата је санкционисана (кроз прозор улазе лопови, прељубници, итд.).

35 Праг и врата имали су у античком свету сопствене богове (Хермес, Меркур, Јанус, Терминус) исто као и огњиште (Хестија, Веста). На прагу су се чуварима дома приносиле жртве у крви не само код старих народа већ доскора и код нас (при усељењу у нову кућу, при лечењу бајањем, при рођењу детета, о свадби, о Божићу, итд.; види о томе: С. Тројановић, *Главни српски жртвени обичаји*, стр. 54,61,72 итд.). Ритуално понашање с прагом у свему је веома слично понашању с огњиштем. О значају прага уопште види: М. Елиаде, *Свето и профано*, стр. 63,64.

36 Ова промена осе не утиче битно на симболику положаја врата у кући јер су конотације парова исток-запад и југ-север готово идентичне. Запад и север с једне, а исток и југ с друге стране могу се практично сматрати заменљивим елементима ових опозиција.

37 СЕЗ 15, 1911 (оријентација исток-запад; главна-споредна, стр. 131,134); СЕЗ 18, 1912 (оријентација север-југ; велика-мала, главна-споредна, стр. 458; горња-доња, стр. 128).

38 Бајбурин у наведеном делу даје низ података на основу којих се дâ закључити да се у традицији Источних Словена подела куће на десну и леву (мушку и женску) страну сачувала у много развијенијем виду него код нас.

39 "Суђаје и уопште божанства и демони који одређују судбину налазе се на тавану или крову, или отуд говоре, или долазе у кућу кроз оцак" (В. Чајкановић, "Свекрва на тавану", *Студије из религије и фолклора*, стр. 176). На тавану се остављају понуде Чуми и Куги кад завлада епидемија, "тети" (мечки) о св. Андреји, и сл. Суђајама и демонима судбине

намењен је можда и обичај да млада, пошто се приведе огњишту и додирне га (или прпара ватру на њему), погледа уз димњак, што се у крајевима где тај обичај постоји објашњава на неадекватан начин ("да се не дими по кући", Бољевац, СЕЗ 14; "да не дрема доцније приликом порађања", Лужница и Нишава, СЕЗ 16; "вило се добро у ове куће као дим уз оџак", Хомоље, СЕЗ 19).

40 Као изосемични јављају се, у неку руку, и димњак и прозор – обоје као места нерегуларног уласка у кућу (кроз димњак улазе вештице, ђаво, чума, итд.).

41 А.К. Бајбурин, *Нав. дело*, стр. 183.

42 *Исто.*

43 Појам *јако место* употребљавамо овде онако како га је дефинисао Елијаде у књизи *Okultizam, magija i pomodne kulture,* Zagreb, 1981, стр. 29-45: "Za religiozna čovjeka prostor nije jednak; neki djelovi se kvalitativno razlikuju. Postoji sveti i otuda jaki, značajan prostor" (стр. 33).

44 Т. Цивјан, *Нав дело*, стр. 86.

I

После свега што је досад речено, чињеница да епика тек бледо и само местимично кореспондира са сложеном представом која се о кући створила у систему традицијске културе – била је за нас извор не малог изненађења. Сама реч *кућа* у епици је врло ретка. Најчешће, она је део кованице којом се означава неки други објект, на пример пећина (*кућа зазидана*), тамница (*зла кућа, кућа чудновата, кућа необична*) или гостионица (*диван-кућа* "ди гости падају"). Нешто ређе, кућа у епици значи и породицу или племе, али се тада и сама реч кућа замењује неком другом – нпр. речју *ојак*:

видај Вука ти нежали блага,
еда Бог да те би преболио,
и неби ли ојак одржао! (СМ 129:186-188)

или:

ту погибе цвијет од Турака,
од старијех турскијех ојака (Вук IV,11: 139, 140).

Кућа, огњиште и ојак најређе се, међутим, јављају као синоними за *дом*, место на којем се станује и живи. Осим малог броја примера попут ових:

напоји ме барем сада вина,
да ја тебе жедан не окренем
испред твога господска ојака (СМ 119:186-188)

или:

ја сам чуо ђе говоре људи
да ти имаш на огњишту злато
красно злато Анђушу ђевојку (САНУ III,36:4-6)

или:

још је мени кућа на сред пута,
когођ путем иодкуда пође,
свакиј туде ка кући ми дође,
љеба ије, ладне воде пије (СМ 98:59-62)

епске песме за дом имају потпуно друге синониме – пре свега *двор*[1] (или дворе/дворове, као у стиху: "па отиде дома на дворове" СМ 45), а потом *кулу* и *чардак*.

Иако сва три функционално одговарају представи дома, појмови двор, кула и чардак ипак нису једнаки по обиму те међусобно не могу бити прави синоними. Разлике међу њима најлакше ћемо уочити ако погледамо шта чини њихове саставне делове у слици коју нам нуди епика:

горњи делови

двори: кула, чардак, камара, одаја (шикли, шичана, ашик, кавез), ризница (необавезно), совре, столови;

кула: одаја (исто као двори), камара, оџак (= огњиште, соба с огњиштем), таван (= спрат), партос (= балкон), ризница, трпеза, попети сепети, столови, софра, скале;

чардак: душек, чивилук, сто, софра, конак.

доњи делови

двори: подрум, ризница;

кула: коњске (х)одаје, подрум, ари/арови, тамница, тавани доњи, ризница;

чардак: нема.

Двори (двор, дворови) су очигледно појам најширег обима будући да у њихов склоп улазе и кула и чардак, што их чини довољно општом заменом за појам дома. Међутим, по броју детаља везаних за ентеријер стамбеног простора, *кула* је појам много разуђеније садржине и стога није чудо што се чешће не само помиње у функцији дома, већ се и описује много детаљније него двор. Најзад, *чардак* је интимни простор који само у неким случајевима може бити синоним за дом, углавном онда кад се збивања описана у песми по карактеру изједначују са овом врстом простора (прошевина, крађа и прекрађа невесте, и сл.).

Епске куле и дворови немају много сличности са оним традиционалним, примитивним сакрално-профаним стаништем које на скученом и архитектонски често безначајном простору чудесно сажима читав космос. Ту и тамо, и кроз епику се провуче неки од митских прерогатива куће, као што је сахрањивање под прагом (или близу њега), на пример у песми "Марко Краљевић освећује смрт брата Андрије" (МХ II,33):

липо су му греба ископали,
близу двора на врати од двора.
На главу му цвиће посадили,
а на ноге воду изводили (139-142)

па чак и бацање чини на кућним вратима ("Смрт Вицка Бујовића" САНУ IV,8):

А кад дође Петровића двору,
црном су га земљом посипали,
то се не зна, али мађијали
али да се може замислити
да се врати на двору својему (72-76)

али у принципу – боравишта епских јунака су профане грађевине у пуном смислу те речи.

Живот у њима, и сам епски, познаје и поштује законе изнимног понашања у периодима епифаније Бога или свеца, али је број таквих прилика мали и своди се углавном на *бадње вече, Божић, славу* и *свадбу*. Епски јунаци су потпуно свесни хијастичке структуре светог времена и у пуној мери осећају тежину прекида профаног континуума и своје одговорности за све што се током тог прекида збива. Правила понашања у том периоду имају вредност закона из кога нико није изузет, на шта се управо и односи опомена мајке Јевросиме у песми "Турци у Марка на слави" (Вук II,72):

Немој данас крви учинити,
данас ти је крсно име красно:
тко ти данас у дворове дође,
напој жедна, а нарани гладна
за душицу твоји родитеља
и за здравље твоје и Јелино (84-89).

Овако конципирана, смена светог и профаног времена у први план избацује нарочито граничне случајеве, какав је – на пример – прослава бадње вечери уочи истраге потурица на први дан Божића, где општем крвопролићу (у којем Срби покољу више стотина своје потурчене браће) претходи идилична слика обредног понашања у сакралном "времепространству":

наложише блажене палице,
бадњакове пак и бадњачице,
и уждише воштану свиећу,
пасе милом' Богу помолише,
и великом' Ристову Рождеству,
да им вазде буде на помоћи;
још донесе једну чашу вина,
напијају сви у славу божу,
и у славу Риста спаситеља (СМ 9:229-237).

Ову слику ипак не чини изузетном сама чињеница да се главни догађај дешава у преломном тренутку, на граници између светог и профаног времена. Догађаје сличне врсте налазимо често у епици, увек тамо где се војска причешћује пред бој, или где јунаци праштају један другоме крв непосредно пред почетак двобоја. "Српско бадње вече" изнимно је по томе што се дешава у интимном, домаћем простору непримереном будућим догађајима, што се замена за опрост крви уклапа (скоро кришом) у редовни домаћи празник, и што се права, ратничка причест обавља тек након крвопролића. Ови детаљи наглашавају, у ствари, тајност догађаја, извесну полу-легалност његову и сугеришу нам, заправо, да се – мерено строгим епским мерилима – истрага потурица не може сматрати догађајем врхунских етичких вредности. При том, депрецијативно дејство нема сâмо проливање крви јер се оно оправдава надређеним интересима вере. Штавише, снага тих интереса толика је да оправдава чак и кршење основних верских забрана, каквим се мора сматрати улазак неочишћених ратника у цркву (непосредно после покоља):

Ту сусрете пет Мартиновића
и четири шњима своје слуге,
крваве им до рамена руке
и крвави мачи до балчака.
Скочи бане са коња витеза,
па их врло грли и целива
.....
поведе их у бијелу цркву
и ослужи божју летурђију.
Па је своје Србе причестио,
молитву им и благослов даје (САНУ IV,13: 681-692).

Редослед догађаја би, међутим, морао бити обрнут, на пример као у песми "Ненадна освета" (СМ 30) где Перо Брђанин брани Немањине мошти и Дечане од скрнављења и турске обести па, пошто креће у борбу сам против тридесеторице, тражи од свештеника следеће:

"Чујеш ли ме, проигумне старче!
Ти причести самртна јунака,
кунем ти се а вјеру ти дајем,
ово ћу ти коло разметнути,
ако ћу ја јутрос погинути". (59-63)

Овоме треба додати оклевање и страх од ступања у директан сукоб са Турцима, лукавство без којег се сеча не би ни могла спровести и, најзад, тајност припрема које су јој претходиле. И мада се у неку руку пореди с Косовом ("жежијаху краташне машкуле, / те чињаху радост и весеље, / по Косову како било није" СМ 283-285), божићна сеча црногорских потурчењака није догађај истог ранга већ и по томе што се за право, епско Косово не везује ништа тајно осим издаје и лукавства Вука Бранковића.

Тајност је у епском свету једна од ретких универзално негативних особина и једина под чијим се дејством затворен, пријатељски простор дома драматизује као негативан, често са трагичним исходом. У светлости онога што смо раније рекли о дегенеративном процесу отуђења традиционалне куће од њених социјалних функција, тајност би се могла схватити као епски еквивалент инитимизацији стамбеног простора дома.

Паралелно с тим, хронотопи описане врсте, и кад не припадају драстичним граничним примерима као овде наведени, све чешће доспевају у посебну врсту неравнотеже која је последица превладавања декоративно-месних над духовно-темпоралним карактеристикама догађаја. То у ствари значи да се у зони сакралног примењују мерила из области профаног живота, те за славу, на пример, исто колико њена верска суштина постају важне и епске утензилије, као што су совре, број и врста гостију:

која совра од сувога злата,
за њом сједи дванаест владика,
и четири старе патријаре;
која совра од сребра чистога,
за њом сједи триста калуђера;

која совра дрва шимширова,
за њом сједи триста ђеце ђака (Вук II, 19:7-13).

У дискретном али сасвим извесном пребацивању тежишта са сакралног на профано, епска кућа се – за разлику од традиционалне – извлачи из првобитног културног синкретизма, па и архитектонски и социјално постаје у потпуности део световног живота. Тако опредељена, она ће нам кроз епику увек показивати две своје основне особине: склоност ка затварању у себе (што смо већ одредили као *тајност*) и склоност ка кићењу и приказивању коју ћемо означити као *декоративност*, имајући у виду старије и у нашем језику већ заборављено значење ове речи (decorus = пристојан, частан, леп, сјајан; decorum = пристојност, достојност).

Насупрот тајности (која делује изнутра, кроз саму драматургију песме), декоративност дома је инхерентна појму јавности и живота и станишта, те стога није само област у којој се певачева машта најслободније креће, већ и природни знак статуса епског јунака – као кад се за Хасан-Агу, отмичара сестре Јакшића, каже:

у граду су највиши дворови,
а на дворим' од злата јабука,
а на вратим' двије халке златне,
владаоц је од све наше земље (СМ 7:198-201).

Инвентар материјала којим се куле и дворови украшавају срачунат је тако да дочара изобиље и раскош пре него чврстину и снагу, те се у њему – много чешће него лим, бакар и челик – јављају злато, сребро, биљур, драго камење, срма, бисер, свила и кадифа. Један од најупечатљивијих описа раскошног ентеријера налазимо у песми "Сестра Леке капетана" (Вук II,40), будући да госпоштина Лекиног чардака чак и једног краљевића баца у чудо и тера га да се постиди:

Од шта бјеше на чардак простирка?
Бјеше чоха чардаку до врата,
а по чоси лијепа кадива.
Но каки су у Леке душеци!
Каки ли су под главу јастуци!
Све од суха злата исплетени.
По чардаку многи чивилуци,
ђе се веша господско оруже,
чивилуци од бијела сребра;
што бијаху на чардак столови,
столови су од бијела сребра,
а јабуке од сухога злата.
На чардаку на лијеву страну
ту бијаше совра постављена,
низа совру вино наточено,
у злаћене купе напуњено,
уврх совре једна купа сједи,
купа бере девет литар вина,
ал' је купа од сухога злата,

то је купа Леке капетана;
томе се је Марко зачудио! (243-263)

И кад нема даха за овако дугачке описе, певач увек нађе средства да дочара сјај унутрашњег простора, макар и тако стегнуто као приликом скицирања куле Јана капетана у песми "Поп пашин зет" (СМ 97):

по кули му чудна грађевина,
по кули му сребрни столови,
по кули му писани прозори,
и свакаква чуда невиђена (15-18).

Већ екстеријери епских дворова, осим декоративности, показују и знатно озбиљније црте, као што су утврђеност, затвореност, потреба за одбраном и заштитом. И кад су највећма окићени, куле и дворови су пре свега бедеми о које се мора скршити свака агресија споља:

Силну Иво грађевину гради:
на њу удри дванаес' таванах,
покрива ју шиндом свакојаком,
.....
Грађевину силну наредио,
а четири таблье направио
да довезе двадесет топовах,
догнаће их триста Нијемаца
на пет стотин' волах сријемацах,
наредиће двадесет топовах,
врћ' ће их на четири стране
да му кулу на Крајини бране (САНУ III,38: 7-25).

У великом броју примера који су се у нашем корпусу нашли (Вук II:19,66,67,89; III:1,33,35,37,38; VI:4,17,30; VII:12,13; САНУ II: 48,52,59; III:27,35,38,60; ЕР 142; СМ:7,94,97; МХ I:30,35; II:7, 43; VIII 8; IX:6,13,23), најуспешнији спој ових двеју основних функција епског дома (декор и заштита) налазимо у опису озбиљне лепоте куле Пеул-капетана:

Кад изиђе на ћошка првога
од мермера, студена камена,
ал' на њему дванаест столова
ће сиђело дванаест солдата
те чувало пребијелу кулу.
Оде Турчин на ћошка другога,
ал' на њему два астала златна;
на једноме двије преље златне
ће сиђеле двије миле кћери,
преле свилу на златно вретено,
а на другом дивит и хартија
ће сиђела два нејака сина
те водила по књизи јазију.
Оде Турчин на ћошка трећега,

ал' он застрт свилом и кадивом,
па на њему четири јастука,
и под њима четири душека,
а по свему пули рисовина
са сувијем поднизана златом,
ђено сједи Пеул капетане
кад уморан од крајине дође
.....
оде право на ћошак четврти
.....
на њему је седам руских глава, [турских]
а покрај њих седам исвердана (164-188).

Опис Пеулове куле можемо сматрати и најпотпунијим зато што из њега добијамо не два – већ три типа информација: један о изгледу и други о утврђености куле, а трећи о њеном власнику, тачније о његовом социјалном и културном статусу и о начину на који он у својој кули живи. Управо према овој схеми могу се разврстати и придеви који се кроз читаву нашу епику везују за дворове и куле. У прву категорију дошли би: *омрчени* (= обојени), *танки* или *танани*, *вити*, *сићани*, *лепи*, *дивни*; у другу: *високи*, *тврди*, *камени*, *пусти*, *траљави*; а у трећу: *богати*, *господски*, *честити*. Но, чешће од свих наведених, за епске дворове и куле везује се придев *бели*, којим се на овим грађевинама означава готово све – осим њихове боје, и који у себи спаја значења свих придева наше прве и треће врсте. Тек на другом месту, ова реч (*бели*) може свом преносном додати и буквално значење у смислу: *сјајни*, *светли*, и то најчешће у опозицији са појмом *тамни*, као у опису порушеног здања бана Милутина:

ал' му б'јели двори потавнили,
полупани срчали пенцери,
обаљени високи чардаци,
обурвати дубоки подруми,
порушена мермерли авлија,
обаљена демирли капија;
у двору му нигде никог нема (Вук II,31: 218-224).

Веома је важно имати на уму да у епском свету постоји битна разлика између "потавнелих" и "траљавих" дворова и кула. Бела кула може бити разорена или похарана (услед чега привремено "потавни"), али траљава кула не може бити бела. Тако је Маријан из песме "Два брата" (МХ I,48) несрећан јер:

има само у Градачцу кулу
и у кули остарилу мајку,
мајка стара, а кула траљава,
око куле шикарје порасло,
а на кули птице вију гн'јездо.
.....
у шикарју вуци и бауци (21-25; 74).

Управо зато што је епско значење придева *бели* пренесено, кула која није израз величине свога власника не може се њиме означити. Сваки је јунак осетљив на изглед и на интегритет свога дома: ако је он у власниковом одсуству похаран или разрушен, насилник мора бити кажњен, а имању враћени пређашњи сјај и достојанство. Чином одмазде за нанесену увреду ове врсте баве се многе песме (Вук II:31,44,89,97; САНУ II:17,39; МХ I,30; II,7; ЕР: 72,142; СМ 7,27 итд.) и управо је на основу њих могуће закључити да се између епског јунака и његових двора успоставља однос не само сличности, већ и идентичности.[3] Кула која није постала трајава под ударом непријатељске силе већ је сама од себе таква, не говори добро о своме власнику и не заслужује карактеризацију етиконом *бели*.

Леп пример контрапонираног односа према епским јунацима у складу са њиховим реакцијама на харање дворова налазимо у песми "Бановић Страхиња" (Вук II;44). Насупрот Страхињи, чији осветнички поход против Влах-Алије окупира читаву песму, филозофска резигнација "стариша дервиша", који се нашао у сличној ситуацији извлачи у први план његове изразито не-епске особине: непокретност (док Страхиња прелази огромне раздаљине – "он је оздо, а сунашце озго", дервиш под шатором, мрачан, пије вино), одсуство иницијативе и мирење са судбином. Усамљеност и отпадништво:

бекрија је тај несрећни дервиш,
пије Турчин вино кондијером,
но сам лије, но сам чашу пије,
крвав дервиш бјеше до очију (337-340)

затамњују слику дервишевог сјајног шатора:

широк чадор поље притиснуо,
на чадору од злата јабука,
она сија, како јарко сунце (319-321)

и не могу се уопште разумети ако се нема у виду једна друга слика – слика његових растурених двора:

у дворове куга ударила,
поморила и мушко и женско,
на оцаку нико не остао,
но ти моји двори пропанули,
пропанули, па су опанули,
из дувара зовке проникнуле;
што су били лави и тимари,
појагмили Турци на миразе;
кад ја виђех дворе затворене:
неста блага, неста пријатеља (412-421).

И друге слике разорених дворова и кула (осим наведених још и: Вук VI,75; САНУ II,9; III,41-44; IV:12,17,39) инсистирају на пустоши која иза харања остаје, што нас наводи да као прву и најважнију карактеристику епског дома издвојимо његову настањеност, а она је опет једнака животу који

се у њему води. У овом контексту, опозиција *настањено-пусто* указује нам се значајнијом чак и од напред уочене опозиције *јавно-тајно* (чија нам разрада тек предстоји), будући да се она у читавом низу песама готово аутоматски конкретизује кроз слике на релацији *живот-смрт*. Осим тога, мотив харања и пустошења – са разумљивих разлога један од најчешћих у нашој народној епици – истовремено је и једини преко којег се слика човековог дома, као простора по дефиницији уског и омеђеног, универзализује и добија значај домовине, као у песми "Растанак Кара-Ђорђијев са Србијом" (Вук IV,40) где вила наговара јунака да се врати у своју земљу:

Да ти видиш како су ти двори:
похарани, огњем попаљени;
како ти је порушена црква,
како су ти парлог виногради
и друмови твоји засјечени,
обаљене твоје задужбине (74-79).

Управо је стална опасност од харања условила, видели смо, претећи спољашњи изглед епске куле. Логично је очекивати да ће, из истих побуда, у описима дворова посебан акцент бити на граници између брањеног унутрашњег и неконтролисаног спољашњег простора из којег долазе потенцијални агресори. Ту границу одмах препознајемо у многоописиваним авлијским капијама које неминовно прате изградњу нове куле:

Силну Иво грађевину гради:
.....
око куле камену авлију,
на авлију челикова врата,
преко врата мандал од мазије,
насред врата гвоздену капију,
у капију халку заковану (САНУ III,38: 7-14).

Описујући утврђене куле, певач (као ни при опису великих јунака) не сматра важном разлику између националне, верске или какве друге припадности њихових власника: и Беговић Омер, иако гради кулу "на свом мемлећету", *троши "силновито благо"*

око куле и око авлије,
око вратах и око подрумах,
на авлији табле на ћошкове,
а по таблам' коце јасенове
да их влашким окити главама (САНУ III,60: 6-10).

На ефект застрашивања непријатеља, раван јасеновом кољу, рачуна и Филип Мађарин кад "око куле силно троши благо", али

не гради је чим се куле граде,
но удара чудо и знамење
од костију коњски и јуначки (САНУ II,59:7-9; сл. и Вук VI,47).

Овде препознајемо, истина само као ехо, магијске чуваре границе из златног доба архајских градова, али и са неких средњовековних градских капија, колико и са старих сеоских међа. Сама по себи, појава костију "коњских и јуначких" чуди нас много мање од чињенице да се у епици са њом не сусрећемо чешће. Такође много ређе него што би се могло очекивати, у епици се јавља и антропоморфни чувар капије, сјајно описан на пример у песми "Цар и Секула" (СМ 159):

Ђерај коња цару на капију,
ђе му стоје младе Султаније,
ту ћеш наћи доброга јунака,
на капију ноге прекрстио,
па из чабра пије рујно вино,
неопране брке објесио,
по земљици пали су му брци,
покрај себе сабљу потурио,
о капији топуз објесио (88-96; слично и: Вук VI,31; МХ I,76).[4]

Док Краљевић Марко овде брани улаз у кулу (тј. у цареве дворе), у "Женидби Максима Црнојевића" (Вук II,89) посебни чувари бране излаз из ње:

затворена врата на капију,
затворена пак и заклопљена,
на капији четири џелата,
два Арапа и два Латинина
крваве им руке до рамена
и острице сабље до балчака (726-731).[5]

Посебна једна занимљивост прати све ове описе и баца на њих неочекивану светлост. Она се, укратко, састоји у томе што певач никако не одустаје од своје очигледно императивне потребе да, сликајући епске дворове, непромењеним исказом и у потпуно једнакој мери истакне у први план и њихову лепоту (коју често замењује за раскош), и застрашујући изглед њихових утврђења. Филип Мађарин који, видели смо, гради кулу од коњских и људских костију, ставља на њену капију "алку од сто ока, / попуњену срмом и бисером", али се ни ту не зауставља, већ:

у авлију софе начинио,
простро их свиленим ћилим'ма,
посадио лозе и цвијеће
да у ладу шједи и сеири,
а да ружу бере и мирише (23-27).

Доведена до крајности, ова потреба певачева резултира понекад најнеобичнијим, готово апсурдним семантичким спојевима, каква је, на пример, "топлица тамница" и све што уз њу иде у песми "Јунаку украдене моћи од помоћи" (МХ IX,6):

Кулу гради Сењанин Иване
покрај мора, од б'јела мрамора,

.....
у зидове лозу усадио,
која цвјета свакога мјесеца,
плода дава сваке недјељице.
А под кулом мермерли-авлија,
у авлији жутица наранча,
под наранчом топлица тамница,
под тамницом ливада зелена,
куд се пасу коњи Иванови (1-12).

Још даље, међутим, иде опис двора бана Бугарина у песми "Марко Краљевић укида свадбарину" (МХ II,7) са свим својим фантастично измешаним металима, небеским телима, диспаратним архитектонским елементима, минералима и чиме све не:

Двори су му лимом покривени,
а пенцери златом обливени,
двори су му на златних кругових,
на кругових и камен-ступових.
Врата им се за сунцем окрећу,
а пенцери за сјајним мисецом.
Окол' куће бакром оградито,
а авлија сребром тарацана,
а ћерђе је мермером каменом.
На авлији та челик капија,
на капији браве дубровкиње,
пусте наду, отворит с' не даду.
У авлији јела усађена,
а под јелом сребрена трпеза,
нуз трпезу банова госпоја (51-65).

Неопходно нам је овде приметити да се лирски, пасторални тонови увлаче у ове епске описе углавном преко сликања авлије, идиличног простора који власник – у типичном источњачком маниру – кити и опрема себи за уживање, за тихе и од очију склоњене породичне призоре. Сличан простор је и "зелена башча" по којој се љуба Краљевића Марка шета од "жуте неранче" до "румене ружице", те се с ружом и соколом разговара (МХ II,24). У башчи се, осим тога, уговарају љубавни састанци (Вук III,19), момак и девојка се ваљају по зеленој трави (Вук III,40), банице и госпође беру по њој "цвећа свакојака" (Вук II,82). У тој атмосфери одвија се, рецимо, и сусрет Момира и Гроздане, лирски детаљ убачен у трагичну епску причу о љубомори, зависти и издаји:

сретосмо се на башчени врати,
ја њој дадо струк румене руже,
она мене струк бела босиљка,
те се, бабо, меновасмо цвећем
за милошту, братац и сестрица (Вук II,30: 283-287).

Уз своју поетску службу, авлија и башча указују нам на још један – са становишта простора и важнији – детаљ. У право захваљујући њима, лако нам је да поставимо једну иначе мало уочљиву дистинкцију, а њена је суштина у томе да простор епског дома у свом најужем и најинтимнијем смислу није монолитан већ композитан. Он се, грубо речено, састоји из граничног бедема ка спољашњем свету (подразумевана ограда у коју се углављује капија), из зграде у којој се живи (кула, чардак) и из простора између ограде и куће (авлија, башча, а – како ћемо касније видети – понекад и ливада, градина, итд.). Веома је важно да ову његову рашчлањеност имамо у виду сваки пут кад одређујемо тачно значење релације *унутра-напољу* и свега што из ње произлази. Од не мањег значаја је и то што се на овај начин епска концепција дома у великој мери приближава традицијској представи о домаћем простору који такође захвата све између куће и ограде. Но на том месту све стварне сличности међу њима и престају.

И похарани, и траљави, и тврди, и златни – двори су очигледно замишљани по моделу који никако није могао настати на основу традиционалне куће, скромног станишта са малим бројем просторија и са огњиштем у центру домаћег живота. Истина, традиционални, сеоски стан могао се ширити – и ширио се – али обично у ширину, а не у висину. Двори и куле, међутим, најчешће су танки и високи, а надасве велики. Димензије које им се у песми приписују типичан су пример епског претеривања: у висину стотину лаката и 12 тавана, у ширину 50 лаката (САНУ III,38); у висину 9 тавана, у ширину 300 табана (Вук III,33); у висину 9 тавана, у дубину 30 лаката, у ширину 30 табана (Вук VI,30; VII,12); у висину 9 тавана, у ширину 10 одаја (МХ IX,6); у висину 9 тавана, у ширину 9 пенцера (ЕР 142); у висину 7 тавана (САНУ II:48,52,29), у дужину 100 лаката (САНУ II,48) или 100 аршина (САНУ II,59), и у ширину 34 аршина (САНУ II,59); у ширину 30 прозора (САНУ III,35); кула са 7 чардака (Вук III,62), итд. Нашавши се у служби визије грандиозних грађевина као оличења моћи и величине њихових власника, ове фантастичне размере најбољи су доказ да су за њихов прототип могла послужити само старинска господска здања, а никако патријархална сеоска домаћинства.

Осим тога, како је основна одлика живота у традиционалној кући била јавност, интимни простори – као они у којима боравe младенци и ожењени чланови породице – нису грађени у склопу куће већ поред ње. Вајати, зграде, колибе, тремови, торњеви, клети – како се све ови простори називају – били су "сасвим мале зградице у које се може сместити само лежај за целу породицу и сандук за одлагање одеће и рубља"[6] У њима чак ни место за ватру није било предвиђено.

У епским домовима, напротив, сви су стамбени простори под једним кровом: одаје, ђердеци, оцаци, ложнице – све простори изразито интимне природе, исто као и гостински чардаци, лонце (собе, доксати или тремови за мушке разговоре), совре, ризнице. Штавише, у склопу истог стана јављају се и штале ("арови" или "коњске ходаје"), подруми, чак и тамнице (МХ IX,6; САНУ III: 35,60).

Кад се све ово узме у обзир, само је један тип куће могао послужити као модел за епске дворе, а то је *кула*, утврђени стан који се градио (и сад се, вероватно, гради) у Метохији (око Дечана), у Босни и Црној Гори (Рожаје, Плав, Гусиње, итд.). "Грађена је као породична тврђава, каквих је, свакако, у средњем веку било и више. У њој су сви кућни простори под истим кровом,

на релативно скученој основи – почев од подрума са стајом у приземљу, преко магаза и одељења за вођење домаћинства, до простора за дневни боравак и ноћивање, на највишем, уједно и најбезбеднијем спрату. У тој разини запажамо и неку врсту отвореног чардака за осматрање."[7] Кула је обично од камена, а чардак од дрвета.

Ова врста грађевине карактеристична је за читав балкански простор. Настала у немирна времена кад је становати значило исто што и бранити се, истовремено се могла видети и код нас, и у Румунији, Бугарској, Грчкој, Албанији.[8] На сваком од ових подручја кула је добијала изразите локалне црте. У поодмаклим фазама развоја у Румунији се, на пример, њена првобитна намена уопште и не препознаје, будући да кула прераста у неку врсту *властелинског замка*,[9] док у Грчкој, где је почетна форма узета од византијске куће са доксатом, кула постаје права тврђава, нарочито у планинским пределима око Магне, где је дуго владала крвна освета.[10] У Метохији су куле, све до XVIII века, смели да зидају само Арбанаси муслимани, док је хришћанима било дозвољено да подижу највише *чардак*, посебну врсту куће са приземљем од камена и спратом од дрвета.[11] Управо се из овог типа грађевине у XIX веку развија форма сеоске, "чифчијске" куле са највише два спрата и стајом (ахером или аром) у приземљу. За разлику од њих, троспратне варошке куле ("беговске") у приземљу су имале собе за послугу и оставе, купатило уз сваку спаваћу собу и добро решене санитарије. У њима се, такође, лепше и раскошније живело, али се оне у суштини – а нарочито споља гледано – врло мало разликују од сеоских, па бисмо готово са сигурношћу могли рећи да су епски двори замишљани и у песмама описивани као симбиоза ова два типа куле.[12]

Осим очигледних предности у случају немира или рата, кула има и низ других погодности које живот у њој чине пријатнијим него у већини других кућа. Пре свега, она увек има два улаза, односно "два степеништа, од којих једно води непосредно на спрат за госте, а друго до стамбених просторија, тако да живот породице може несметано да се одвија".[13] Главно одељење у таквој кули обавезно је соба за госте, пространа "диванхана", искључиво мушки простор у који је женама приступ забрањен, чак и кад ниједног мушкарца нема у кући.[14] Ова соба, у којој осим гостију спавају и неожењени домаћи момци, обично је на највишем спрату, а и кад није, боравак на највишем спрату дозвољен је опет само мушкарцима.

Кухиња се и у кули зове "кућа" и обично је у приземљу или у посебној згради дозиданој уз кулу.[15] Стамбене просторије су на првом спрату, а у остале етаже (ако их има) смештају се одаје посебне намене, као што су ћилери (собе за брачне парове) и сличне. Унутрашње уређење ових станова држало се источњачких обичаја, што ће рећи да је за њихов културни хоризонт карактеристичан релативно низак средњи еталон (синије), спуштен скоро до доње границе (миндери, душеци, софе). У горњем ракурсу, како се лепо види из описа чардака Леке капетана на пример, мушке просторије су имале чивилуке за богату одећу и оружје, али и лепо резбарене профиле затворених ниша за рубље и постељину. Највиши ниво, постављен изнад линије погледа, окупирали су судови и употребни предмети високих естетских квалитета, богато резбарене таванске греде или, ако је таваница друкчије решена, такође богате и маштовите штукатуре.

Као што смо видели (и као што ћемо напред показати), епика је од овог предлошка мање или више одступала, додајући му или одузимајући у складу

са потребама песме и даровитошћу певача. Оно, међутим, на шта је непромењено остала осетљива и гријемчива вазда је било суздржано господство газдинске утврђене куће, преточено у песму као нескривено уживање у описима "белих", "господских" и "честитих" двора.

II

Опис метохијских и босанских кула даје нам коначно модел у који је могуће уписати све ситуације које се у епици везују за унутрашњи простор дома. Све је у њему, а сада знамо и зашто, оријентисано по вертикали и сва се кретања дешавају на линији која спаја подруме или арове (доње) и чардаке или куле (горње):

коње води у ахаре доње,
бега води на горње чардаке (Вук II,75);

или:

ишетајте прид Јанкове свате,
па примајте коње и оружје.
Коње међ'те у одаје доње,
а оружје у чардаке горње,
вод'те свате у бијелу кулу (МХ IX,51);

или:

он се шеће у доње подруме
ал му ние коњах наиболих
едног вранца и другог зеленка
пак се шеће горе у чердаке
али ние фате у чердаку (ЕР 16; исто Вук II,96);

или:

па им хвата коње за диздуне.
Води коње у доње подруме,
а делије на горње чардаке.
Коњма даје и зоби и сина,
а јунацим' и јила и пила (МХ IX,14)

и тако стално. Није тешко уочити да се опозиција горе-доле, која у овим примерима одговара објективној слици кретања по кули, лако може оптеретити новим песничким значењима, после чега њена означеност није више тако безазлена. Почев, на пример, од спонтане и непоентиране аналогије између јунаковог и сунчевог низлазног кретања:

сун'це саће мрак на зем'љу паде
оде нико доле у подруме
те изведе два коња најбоља (ЕР 161:21-23; исто и ЕР 111:22-24)

па и од скривене претње садржане у стиховима:

из постеље ћипимице скаче,
ево пође низ таване доње,
пак он пође у коњске ходаје
да ми види Шарца големога.
Од куле је отворио врата,
око себе погледао Марко,
али су га околили Турци (САНУ II,52:22-28)

преко наглашене тајности доњих простора у стиховима:

води Плавшу и друге јунаке,
у потају, у подруме тије (САНУ III,10:112,113; исто и Вук III:52,53; СМ 34)

и њихове готово бајковите тајанствености у песми "Ропство и женидба Шћепана Јакшића" (Вук II,95):

поведе га на сараје доње,
отворио дванаест одаја,
у дван'есту њега оставио,
дванаест је врата затворио (214-217)

па све до изразито негативно обележених подземних просторија какве су "пивнице доње" кроз које Турци из потаје освајају Пријездину кулу и град Сталаћ (Вук II,84) и "проклете подземне тамнице"

у ширину дванаест лаката,
у дубину бројем без есапа (САНУ III,60:13,14)

у којима се чува "робје свакојако" (САНУ III,35), доњи се простори све изразитије везују за појмове мрачно, опасно, погубно, и сл. На крају овог низа – који је почео обичном, антрополошки заснованом поделом простора на *горњи-за-људе* и *доњи-за-животиње* – могао би се ставити познати стих "доле леже, горе не устаде" (нпр. Вук II,74) као најсажетија епска слика смрти, будући да је тамница "зла кућа"

у којој је вода до колина,
а јуначке кости до рамена:
у њој има сваке гадалине,
змије кољу а јакрепи штипљу (МХ IX,28:45-48)

те да се, мимо ње али још увек у оквирима дома, егзекуције (праведне као и неправедне) најчешће обављају бацањем са висине:

па он узе од Сокола Рада
те га баци низ бијелу кулу
нек га једу орли и гаврани (Вук III,52: 126-128).

Најзад, готово ритуално погубљење из разрешнице ове исте песме ("Раде од Сокола и Ашин-бег" Вук III,52) великим делом рачуна управо на негативну симболику појмова *сићи* и (бити) *доле*, јер друкчије не можемо објаснити зашто певач не пушта хајдуке да Турчина баце с куле као што је он бацио Рада (и што би за песму било најефектнији крај), нити да га исеку у кули – кад су већ у њој (и што би било најближе реалности), него чине следеће:

сведоше га низ бијелу кулу
у авлију међу млого друштво:
па г' одоше сабљам' дијелити,
исјекоше бега на комаде,
осветише богом побратима;
и бегову кулу похараше (185-190).

Изједначивши доњи стратус епског дома са десном страном опозиција које нам се нуде из наведених примера – а они се могу сматрати типичним – у низу: светлост-тама, јавност-тајност, слобода-заточеништво и, следствено томе, добро-зло и живот-смрт, очекивали бисмо да се леве стране аутоматски вежу за горње просторе и да та веза буде апсолутна (што значи без изузетка). Таква се веза, међутим, не може успоставити, нарочито не аутоматски, пре свега зато што се опозиције јавност-тајност и слобода-заточеништво не могу извести из опозиције горе-доле као њене аналошке варијанте. Горњи стратуси епског дома такође су подложни деоби на јавно и тајно, слободно и њему супротно.

Тако је типична тајна одаја горњег стратуса *кавез* у којем је живот врло сличан сужањству:

дјевојка је у кавезу расла,
кажу, расла петнаест година,
ни видјела сунца ни мјесеца (Вук II,40:15-17)

али сврха тог тамновања, за разлику од оног у доњим просторима, није ни сакаћење ни смрт. Будући у служби виталног начела, оно подразумева изузетан животни статус и, такође изузетну, лепоту и негу:

у кафез је Хајку затворио,
да јој нитко несагледа лице,
и сунашце не припланє јарко,
а и роса нескваси га љетна,
но ђулсијом дага окропива (СМ 169:51-55).

Безбедност кавеза је гаранција девојачке чедности, лепоте и исправности будуће невесте. Зато се она чува иза десетора врата:

на врати је девет катанацах,
на десета брава Дубровачка,
и чува ју девет капиџијах (СМ 95:24-26).

Понекад се у идентичној функцији јави и простор са друкчијим именом, али сличног описа. Таква је, на пример, кула у песми бр. 24 из *Ерлангенског рукописа*:

ум'ка спава у каменои кули
на кули су деветора врата
а на врати девет капичи'е
више главе Паун птица поје
паун поје кула му отпева
ту не може туђи јунак доћи (27-32)

али су такви и нарочити двори у песми "Соко младожења" (МХ I, 35):

ал је бабо неће да удава
нег јој тврде саградн дворове,
да к њом нико одникуд не може,
нег сам бабо кој' ју је родио.
Ту је стала лијепа дјевојка
нити види сунца нит мјесеца,
б'јела дана ни млада јунака (7-13).

Мушкарац који наруши табу кавеза тешко је увредио девојчину породицу и носи моралну обавезу да девојку узме за жену. Увреда, међутим, може бити тако тешка да се ни женидбом не да изгладити ("Дворба Јакшића" СМ 95), па је чак могуће да изазове крваву и гнусну одмазду ("Женидба Шћепана Јакшића" САНУ II,81; III,67) без обзира на то (или, напротив, тим више) што је девојка по правилу срећна да прекине тамновање, а "по невољи зет" од добра рода и добра прилика.

Вероватно под утицајем источњачког концепта домаћег живота,[16] у нашој епици скривено и оделито од мушкараца живи и остала женска чељад. Приступ у њихове одаје имају само одређени мушки чланови домаћинства, па и они само у одређено време и на прописан начин. Од странаца се, исто као и девојке, чувају невесте и "верне љубе", као Мијатова госпа у песми "Моба Копчићева":

Госпа спава на највишој кули,
онди спава, онди вечерава;
око куле камена авлија,
на капији дванаест делија,
све им шаре о раменим' пушке,
те чувају од Мијата госпу (СМ 59:34-40).

Рестриктивност живота под овим условима компензује се феноменом "златног кавеза": одаје су пријатне, пуне меких душека и јастука, "сићаних сандука" са богатом одећом, софри и миндера:

ту Хајкуна сједи на миндеру,
на миндеру ноге прекрстила,
а ђубекли-тутун запалила (СМ 157:31-34).

Идеална слика лагодног живота у обиљу не иде даље од овога, па остаје углавном иста и у певачевој визији судбине једне султаније, на пример у песми "Чобаница мученица" (МХ I,50):

не ћеш ништа, млада Ане, радит,
него сидит у високој кули,
а у кули у шикли-ходаји,
у шилтету међу јастушима,
у ходаји међу анумами (201-205; слично и Вук VII,24).

Као пандан кавезу (који се и данас може наћи по старинским беговским кулама) и другим привилегованим али једнако реалним женским одајама, кроз епику се назире и један фантастичан тајни простор, табуисан – овог пута – за све, а нарочито за жене. У песми "Женидба Огњан-Вука" (СМ 122) вила говори јунаку:

када дођеш твом' бијелу двору,
заклопи се у шикли-одају,
а ђе тебе нико недолази,
ја ћу доћи на пениер од куле,
и донијет биља свакојака,
ја ћу твоје ране извидати (63-68).

Шикли одаја (златна, украшена златом) у обичним приликама није тајно место, али контекст у којем се овде помиње све је пре него обичан. Он нам, заправо, открива тајни свет двоструког живота змајевитог јунака чија је само једна, и то људска, личност јавна и свима доступна. Општење са натприродним бићима, којом се приликом активира његова друга, фантастична природа, захтева скровитост и одвија се по друкчијим правилима (улазак вилин кроз прозор уместо на врата, на пример). Нарушавање тајности у овако деликатном тренутку могло би имати фаталне последице, као у песми "Смрт Змај-Огњана Вука" (СМ 104) где рањени јунак поставља стражу како би спречио жену да му сагледа ране, али она опије стражаре

те проврће деветеро вратих,
те му кучка ране видијела;
али Вука биљима видаху,
змија њему биље доносаше,
а вила му биље привијаше,
а вук Вуку лиже ране љуте,
шиче змија па под кам утече,
а полеће у облаке вила,
а завија у горицу вуче,
.....
па још ћаше да говори Вуче,
ма иж њега душа испанула (148-165).

Очигледно је, дакле, да се горњи стратуси дома не могу сматрати једнозначним носиоцем позитивних особина затвореног простора, који у глобалним бинарним класификацијама везује за себе појмове заштићености, безбедности, реда. Штавише, и сами односи међу појмовима *јавно* и *тајно* нестабилни су и, зависно од контекста, сваки се може наћи у служби било виталног, било леталног начела. Разлика између живота на слободи и живота

у тамници такође губи јасне обрисе, али је у основи очувана, уколико се условност оваквог разграничења уопште прихвати.

Један критеријум поделе горњих делова дома намеће се, међутим, без обзира на контекст и индиферентан је према опозицијама сваког другог типа. То је подела простора на мушки и женски. У традиционалној кући она се, као што знамо, спроводи по оси десно-лево, а у кули по линији горе-доле. Епика не прихвата ни једно ни друго.

Врло ретко, више кроз наговештај него кроз стварни опис, деси се да песма однос између мушкарца и жене уочи као разлику у висинским просторним равнима, а и тада повод за то мора бити нека изузетна ситуација. Такав пример налазимо, рецимо, у песми "Змија младожења" (Вук II,12):

изведоше лијепу дјевојку,
изведоше на кулу високу,
турише је поду највишему (234-236).

Ситуација јесте изузетна јер не смемо заборавити да – и у животу и у епици – традицијска култура зна само за три случаја у којима се девојка "изводи": једном при прошевини ("гледање"), други пут када је, као невесту, одводе из родитељског дома, и трећи пут када се младенци своде у ђердек где ће боравити прву брачну ноћ. Цитирани стихови описују овај трећи случај, али је у њима кретање по простору потпуно небитно у поређењу са изнимношћу ситуације у којој певач покушава да легалност брачне везе међу царском децом помири са чињеницом да је брак између змије и жене фантастичан и ненормалан. Стога овај случај не може имати значај правила и чак бисмо смели рећи да се провукао у песму захваљујући великој ангажованости певачевој на другој страни.

Сама епика – која иначе улази и у врло фине детаље односа између мушкараца и жена – прилично је равнодушна према овом сегменту породичног живота, за чим морамо жалити јер је он потпуно ритуализован и, према томе, високо семиотичан у свим својим равнима, укључујући и просторну. За разлику од лирике (која је овде "на свом терену"), у епици су стихови у којима се девојка "изводи" у било којем од три могућа контекста врло ретки и, по просторним решењима, потпуно неуједначени. На њих наилазимо само онда када је певачу потребно да на детаљима такве врсте гради драмски заплет своје песме и тад се обично, као и у "Змији младожењи", тражи ситуација која по нечему одскаче од нормалног тока ствари. Такво је, на пример, одвођење заручнице Лаза Радановића:

отидоше на горње чардаке,
доведоше лепоту девојку,
у даре јој ни дирнули нису (Вук II,7:89-91)

које већ по последњем, нерегуларном детаљу даје да се наслути будућа невестина трагедија, али је сасвим сигурно такво и гледање девојке по мраку у "Женидби Душановој" (Вук II,29), као што је драматуршки слично конципирано и гледање сестре Леке капетана (Вук II,40). Начин на који Лекина сестра, "поносита Роса", из својих женских одаја улази у чардак међу мушкарце послужио је певачу истовремено и као наговештај и као разлог за будуће трагичне догађаје:

стаде звека висока чардака,
зазвечаше ситни басамаци,
потковице ситне на папучам',
ал' ето ти буљук дјевојака,
међу њима Росанда дјевојка;
а кад Роса дође на чардаке,
сину чардак на четири стране
од њезина дивна одијела,
од њезина стаса и образа.
Погледнуше три Српске војводе,
погледнуше, па се застидише (394-404; слично и Вук VII,22).

Ако пажљивије погледамо, сви нам поменути примери нуде исти образац наопаког понашања, било да је реч о апсурдној вези, о немогућем услову или о пометњи у односима између полова. У функцији тог обрасца налазе се и сва употребљена песничка средства, укључујући и анимацију простора и просторних односа, све док се – по правилима епског песничког поступка – претходна, абнормална ситуација не разреши на крају песме.

Актуелизујући простор и односе у њему, певач – дакле – трага превасходно за оним решењима која ће побољшати драматургију песме, а ако му неки нефлексибилни конструкт у томе смета, он ће га једноставно изоставити. Будући да је у епици подела горњих стратуса дома на мушке и женске свеприсутна, критеријум по којем је спроведена морамо тражити у неупадљивим формулама, много прилагодљивијим и много мање схематизованим од претерано оштрог реза између појмова *горе* и *доле*. Такав тип формуле препознајемо у врло честим стиховима попут ових:

те цар оде на горње чардаке,
а царица на бијелу кулу (Вук II,43:139,140)

или:

скочи Павле кан'да се помами
па он трчи на горње чардаке,
ал' још сестра у душеку спава (Вук II,5:62064)

или:

изиђоше на кулу танану,
и нађоше Јерину дјевојку,
сведоше је низ танану кулу (Вук II,79: 253-255)

или:

па он оде на горње чардаке,
па узима своју вјерну љубу,
па је баца с горњег чардака (Вук II,10: 158-160)

и многих сличних. За њу је карактеристично да у први план ставља голи, фактички простор који мушкарце дели од жена, будући да је за епику битно да мушки и женски простори буду једноставно *одвојени*, док се уређење свих других могућих односа међу њима препушта конкретним потребама радње. Додамо ли томе и оно што већ знамо о табуисаним женским просторима као што је кавез, лакше ћемо схватити често бурне и, са становишта сижеа, неоправдано строге реакције на повреду тог правила. Таква је, рецимо,

пренагљена цар-Степанова одлука да без икакве провере погуби свог усвојеника Момира само зато што је затечен како спава на чардаку код сестре Гроздане:

код њег' сједи сестра Гроздијанка,
над њим маше граном босиљковом,
своме брату чини лепа лада,
да јој братац мамуран поспава (Вук II,30: 228-231).

Без обзира на Момирову одбрану:

Има, бабо, читав месец дана,
како нисам сестрице видио
разма синоћ у зелсној башчи,
кад је брала с девојкама цвеће,
с њоме, бабо, тридест ђевојака (278-282)

и чедну слику у чардаку, клевета бачена на Момира и Гроздану узима се као необорива истина, по свој прилици зато што су обоје затечени на месту у којем се мушко присуство може тумачити једино као скрнављење.

Као и сва строга правила, и ово се најлакше може обеснажити изнутра, тајно, чему такође налазимо трага у самим песмама. У епској обради чувеног мотива опкладе момка и девојке ко ће издржати да не пипне оно друго ако проведу ноћ заједно, добро чувани и брањени девојачки простор постаје скровиште управо за оног ко га је повредио:

"Не бој ми се, дијете Јоване!
Ја бих тебе могла оставити
и годину дана бијелијех
у нашему двору бијеломе,
да не знаде ни отац ни мајка."
Па се скочи на ноге лагане,
па Јована у душеклук спрема,
и затрпа њега душецима.
Ваздан Јово у душеку спава (Вук III,19:90-98).

Тајност, наравно, није једини принцип по којем се одвија живот у епској кули. Сви мушки сусрети и разговори, све гозбе и чувено испијање вина великих јунака јавни су, као што су јавне и свечаности – свадбарске и славске, окупљање пред битку, државни и племенски договори, примање, писање и слање писама, дочекивање и испраћање гостију. Сви ови догађаји, међутим, довољни су сами себи и простор у који су смештени остаје вазда у њиховој сенци, неоживљен и безначајан.

Показујући особине потпуно супротне отвореном, затворени простор – да би живео – тражи догађаје мањих размера, уже али дубље. Природан извор њихов он налази управо у породичном животу који по својој суштини не трпи велику меру јавности, али то надокнађује изобиљем најразноврснијих, најфиније и до најситнијих детаља изнијансираних односа међу људима – пре свега међу мушкарцима и женама који чине породицу.

Пред певача ова околност ставља задатак истовремено тежак и заводљив. Он пре свега мора бити у стању да изађе накрај са деликатном равнотежом између јавности и тајности, да процени меру у којој његова улога свезнајућег приповедача неће нити угрозити живот приче нити изаћи из граница жанра, али надасве он мора стално имати у виду етичку норму свога посла – што значи да мора стално знати чему његова песма служи.

Покушаћемо да, кроз анализу текстова, дочарамо обим и домет труда овог имагинарног, идеалног епског барда и да истовремено – пратећи његов песнички ангажман од незнатног ка највећем – нотирамо просторне односе који се кроз њега актуелизују. Слика простора коју тако добијемо може нам послужити као основа за закључивање о његовим општим особинама, као што нам – надати се – може показати где, како и колико епика у овом смислу одступа од традиције, када то чини и зашто.

Испитивање које нам предстоји мора, логично, поћи од оних сегмената породичног живота који су најмање тајни, утолико што су највећма институционализовани. Примећујемо одмах да је један од предуслова таквог живота укидање поделе дома на мушке и женске просторије: оџаци, ложнице и друге одаје у којима се живи – условно речено – нормално, намењени су заједници, као што се види из ових и многих сличних стихова:

У том их је ноћиа застанула,
отидоше у бијеле дворе,
вечераше господску вечеру,
оде сваки с љубом у ложницу (Вук II,26: 97-100)

или:

кад униђе снахи у одају,
али снаха код пенцера сједи
.....
подмаче му злаћену столицу,
шећерли му каву изнијела
и пред каву жежену ракију (Вук II,10:94-102)

или:

Већ ја идем на таван од куле,
да м' је сјести, мало починути.
Донеси ми мало каве вруће,
да с' напијем и починем мало (МХ I,66: 216-219)

или:

она пође на оџак од куле,
па је мрку каву пријарила (Вук IV,56:55,56)

и тако даље.

Ипак, један сегмент брачног живота, мада се не може рећи да остаје скривен свезнајућем оку епског приповедача, невољко улази у песму. То су, као што се могло очекивати, интимни тренуци проведени у ђердеку или у ложници који, по дефиницији тајни, нису предмет коме би епика могла придавати већи значај. Стога није чудо што су описи таквих догађаја ретки, а и кад их има – обично се своде на штури извештај, неопходан за континуитет радње, на пример:

он загрли Туркињу дјевојку,
пољуби је и два и три пута, –
да тко броји, и више би било (Вук III,19: 79-81)

или :

колико му на јад ноћце било,
сву ноћ ми је наљубио лице,
пак се диван цури учинио (САНУ II,83: 200-202)

или:

од Будима до те горе свете
три пута јој пољубио лице (МХ I,47:92,93)

или:

шњом удари у душеку меку
и дјевојци обљубио лице (САНУ II,81:57,58)

или:

тада уђу на меке душеке.
Туте они ноћцу кондисаше (МХ I,23:72,73)

или:

пак заједно ноћцу преноћише (САНУ III,50:226)

све до формуле којом се завршавају многе женидбене песме: "да је љуби кад год се пробуди".

Има, међутим, ситуација у којима је нешто већа индискреција управо неопходна, мада ни оне нису честе и не могу се сматрати правилом. Све се оне, опет, могу сврстати у две веће групе: *шаљиву* и *озбиљну*.

У групи шаљивих, најтипичније су ситуације *борбе између момка и девојке, опкладе* и *прерушавања*. Борба између младића и девојке може бити врло озбиљан догађај са трагичним исходом, као у песмама "Марко Краљевић устријели љубу не знајући" (МХ II,29) и "Марко Краљевић и цидовка дјевојка" (МХ II,49), или рецимо у песми "Сестра Марка Краљевића убија на мејдану Сењанина Ивана" (МХ II,38) где је залога борбе јунаков живот:

Ако ли ми Бог и срића даде,
па да би те млада придобила,
вадит ћу ти ноже оковане,
клат ћу тебе као мало јање.
Ако мене, Иве, предобијеш,
љуби, Иве, било лишце моје,
љуби, Иве, колико ти драго (65-71).

Борба на коју ми желимо да скренемо пажњу одвија се између будућих младенаца, у кавезу или у ложници, и конципирана је тако да у први план износи комичке ефекте ситуације, *као у стиховима:*

Кад га видје банова Ружица,
са душека на ноге скочила,
те на Мића јуриш учинила,
шчепаше се за прси и прси,
те се носе тамо и овамо,
доста муке и тамо и амо.
Ал' дјевојка срца јуначкога,

шћаше Мића на душек да баци.
Кад се Мићо видје на невољи,
проговори од муке јуначке:
"Виђи, Ружо, ђе огрија сунце,
ево бана из лова пољаном!"
.....
Виђе цура да је преварена:
трже Мићо с десне на лијево,
те превали на јастук дјевојку
по закону и адету стару,
на ђевојку мало починуо,
трудни пали, а слатко заспали (САНУ III,67: 244-263; слично и САНУ II,81).

Ефекат смешног постиже се овде пре свега на формалном плану, будући да је борба између љубавника опевана у истом маниру којим се обично пева о борби између великих јунака какви су Краљевић Марко и Муса Кесеџија, Бановић Страхиња и Влах-Алија, Облачић Раде и Арапин, итд. У нејуначкој ситуацији, као што је наша сцена из ложнице, примена стилских и језичких средстава високе епике не дозвољава ниједну другу врсту пријема – осим комичког.

Код опкладе момка и девојке овај се ефект губи. Мотив је иначе лирски, а у епској обради додати су му мотиви добровољне отмице девојке, покрштавања Туркиње и венчања с њом. Сцена у ложници разрађује се овог пута као основа за развој будућих догађаја у песми (Вук III,19), а њен ведар тон у потпуности је условљен "срећним завршетком" (упор. ЕР 99 где тога нема).

У контексту прерушавања (хајдука Мијата у девојку Јелу) и заблуда које из тога произлазе, комички ефекти поново избијају у први план као класично средство комедија забуне:

паша иде у одају к Јели,
Мијат го је дивно дочекао,
на ноге га био сусретао,
па му паша шједе на душеку,
а Мијата за дојку дофати:
"Свукуј јело мое одијело!"
Мијат скочи те га распасао,
и на руке копче распучио,
а оружје њему извадио,
објеси га око чивилука,
па Мијата паша доватио,
и зудом га у образ наклао,
ту ш њим удри у хашиковање,
он га штипни, а он се протегни,
он га гризни, а он се разкриви
док му бјеше Мијат бешједио:
"Прођимесе паша господаре!
Биће ноћи за хашиковање."
За то Турчин не окреће главу,
него дигне преко себе руке,

да их тури Мијату на дојке,
али нађе токе и хајдука,
плећи даде а бјегати наже,
за њим трчи Томићу Мијате,
те је њему тако бесједио:
"Стан' небјежи Турскиј угурсузе!
Није ласно туђе љубит' љубе (СМ 128: 105-131; слично и Вук III,5; МХ VIII,21).

За разлику од ових, типови ситуација које би се могле назвати озбиљним углавном су оне које догађаје у песми воде ка трагичном исходу, при чему се и оне сценом из интимног живота протагониста служе као једном од кључних – било да је у питању наговештај будућих збивања, било да се ради о објашњењу, разлогу или конкретном поводу несреће којом ће се песма завршити. Захваљујући дугој песничкој историји мита о Едипу, овде најчешће наилазимо на мотив инцеста, у којем се одвија и кључна сцена из наше песме "Наход Симеун" (Вук II,14):

донесоше вино и ракију
и лијепу сваку ђаконију.
Сједи Симо, пије рујно вино,
ал' не може госпођа краљица,
већ све гледа наход-Симсуна.
Кад је ноћца била омркнула,
тад' краљица рече Симеуну:
"Скидај рухо, незнана катано!
Ваља теби ноћити с краљицом
и облубит' будимску краљицу."
Симеуна вино преварило,
рухо скиде, леже са краљицом,
те краљици облубио лице (109-121).

Овако опширан опис сусрета између Симеуна и будимске краљице неуобичајено је решење не само за остале песме са истим насловом (Вук II,15; VI,5; МХ I,47), већ је – као типска ситуација – јединствен и у контексту инцеста уопште, будући да се у песмама са том темом судбински сусрет даје шкрто или се не описује уопште (МХ II:34,35; Вук II,27; САНУ II:17,19 итд.). Међутим, срећемо га (нешто краћег) у контексту прерушавања и продаје хајдука Грујице као "роба драгокупа":

Сједе Грујо вечер' вечерати,
ал' не може була да вечера,
већ све гледа дијете Грујицу.
А када је по вечери било,
она простре мекану постељу;
леже Грујо с булом у душеке (Вук III;2:44-49).

Поентирање несклада између жеље и разума и овде, и у песми о находу Симеуну, и у помињаним песмама о опклади момка и девојке – наглашавају увек исти моменат: хаос условљен нарушавањем правила понашања која су

основна гаранција природног и социјалног реда у кући и у космосу. Дотерана до крајњих граница, изглобљеност као последица таквог хаоса може имати и чудовишне размере, као у песми "Милан-бег и Драгутин-бег" (Вук II, 10) где невеста испуњење брачних обавеза условљава братоубиством:

Кад је било ноћи по јацији,
младијенце у ћердек сведоше;
када беже у одају уђе,
а ђевојка стоји под дуваком,
он за собом затворио врата,
диже цури пули дувак с лица,
сину лице, кано жарко сунце,
бег загрли лијепу ђевојку,
хотијаше, да је и пољуби;
ал' му вели лијепа ђевојка:
"Господине, бего Милан-бего!
Не дам теби лица пољубити,
док невидим твога брата главе,
ђе се мртва по авлији ваља.' (22-35).

На овом месту морамо се сетити песме "Мујо и Алија" (Вук II, 11) у којој вила такође изазива раздор међу браћом и – на крају – њихову смрт, али као фантастично биће не подлеже правилима људског понашања и не навлачи на себе осуду каква погађа Милан-бегову љубу.

Ако бисмо се запитали зашто певач (који иначе много радије описује изглед куле него начин живота у њој) у сценама које смо описали улази чак у детаље догађаја који уопште нису епски, показало би се да одговор који објашњава само поетику овог његовог поступка није потпун. Не подлеже сумњи чињеница да се климакс и расплет радње на овај начин најбоље и најпотпуније мотивишу, али песме у којима је на истом сижеу примењен друкчији поступак нити су мање јасне, нити губе што од својих песничких вредности. Само се по себи разуме да је – у оквирима конвенције – избор поступка погодног за обраду одређеног сижеа препуштен певачу, те да зависи од његових личних склоности, даровитости и маште. Међутим, захваљујући томе што је такав лични избор условљен строгим и конзервативним системским решењима традицијске културе, допуштено нам је да управо из њега извучемо онолики број релевантних информација колики се у матичном систему може сматрати непротивречним.

Прво што се у нашим примерима нуди анализи јесте њихова контекстуалност. И шаљиви и озбиљни, они су увек слика неке врсте наопаког понашања чије су консеквенце, без обзира на почетни ведар тон у шаљивим сценама, углавном трагичне или бар драматичне (САНУ II,81; III,67; Вук III,5; СМ 128). Став певачев према њима недвосмислено је негативан, пре свега зато што је друкчији однос према кршењу норми цивилизованог понашања за припадника патријархалне заједнице неприхватљив. Имплиците, међутим, његова је нетрпељивост упућена тајности, или – боље – не-јавности живота који измиче подједнако и контроли друштва и цензури свести, те тако постаје канал којим се хаос уноси у свет. Подељеност дома на јавне и тајне, свима доступне и од свих скривене просторе није тако лако уочљива као подела на мушке и женске одаје, али у песмама није ништа мање ак-

туелизована. Истовремено извори и искушења и несреће, тајне одаје, подруми и ризнице у којима се чува свакојако благо (девојке, злато, хајдуци за добру награду), иако су само места те се могу и употребити и злоупотребити, изједначују се у систему епских вредности са оним што се у њима збива, услед чега се и на њих преноси негативна означеност тајног договора, уроте, издаје, и сличног.

То нас доводи у необичан, противречан положај да о унутрашњем, затвореном простору – који је по дефиницији позитиван – судимо на основу потпуно опречних претпоставки. Поставља се, такође, питање како ћемо из те нове позиције преуредити бинарни низ који излази из почетне опозиције унутрашње/затворено – спољашње/отворено (своје-туђе, добро-лоше, итд.). Видели смо, када је било речи о улози границе у квалификацији типова простора, да све што остаје изван граница припада отвореном простору који није човеков – па значи ни безбедан, те да је боравак у њему својеврсна лутрија са великом дозом извесности у погубан исход. Простор који називамо затвореним остаје, међутим, унутар заштитних граница, а ипак није хармоничан како би се очекивало. Раније смо већ напоменули да ту хармонију нарушава немогућност да се из опозиције горе-доле – због тога што она за унутрашњи простор дома има само глобални значај – као аналошке изведенице конкретизују опозиције јавност-тајност, слобода-заточеништво, а самим тим и једна од две њима надређене али конвергентне опозиције – опозиција добро-зло.

Речено мање формалним језиком, унутрашњи простор горњих равни епског дома противречан је зато што се у њему самом конкретизује независтан, потпуно самосаталан низ искључивих односа, какви су описани опозицијама добро-зло, живот-смрт и, у крајњој линији, за традицијску културу најмеродавнијом – опозицијом *своје-туђе*. Не би било нимало претерано да се сада запитамо: како је то могуће?

Пошто, до законима естетике истоветности – како ју је конципирао Јуриј Лотман[17] – нема никаквог основа за претпоставку да је певач свесно или несвесно преузео на себе ризик разарања једне институционализоване слике света, и пошто има још мање основа за претпоставку да би јеретичка поезија – и да је створена – преживела толико да допре до нас, морамо закључити да нам је негде у току анализе промакао прави смисао овог проблема, те да га морамо даље тражити. Можда је наш највећи пропуст то што, ограничивши се на анализу затвореног, нисмо узимали у обзир односе напетости и узајамне условљености овог и отвореног простора. Покушајмо да то сада исправимо анализом песме "Бог ником дужан не остаје" (Вук II,5; САНУ II,4; МХ I,41-43), у којој и отворено и затворено имају једнак значај.

Схема ове песме у сваком од пет текстова остаје углавном иста: снаха (млада Павловица, Иванова љуба, дилбер-Анђелија, млада Митровица), *љубоморна на пажњу коју њен муж и девер исказују својој сестри*, одлучи да заову омрази браћи (нарочито своме мужу) и због тога убија редом коња, хрта и сокола – па најпосле сопствено чедо у колевци (МХ I,41 – и девера), товареći злочине на заову. Испит четворењем или сечом покаже да је заова права, а снаха грешна. Награда и казна (у МХ I,43 снаси се злочин опрашта) изводе се као два опречна чуда (црква и мутно језеро, златне и црне птице).

Прво што примећујемо, *посматрано са становишта простора*, јесте да се злодела – поготову најтеже, дешавају у затвореном, а Божја чуда на от-

вореном. Ради прегледности и бољег увида у распоред догађаја и кретања у овој песми, можемо њен први део формализовати на следећи начин:

1. убиство: вранац (Вук II,5); коњ на пајвану (САНУ II,4); соко на грани (МХ I,41,42); хрт и соко (МХ I,43)
– *место* – на ливади = *напољу* (Вук II,5); на грани = *напољу* (МХ I,41); у равним подрумима = *унутра, доле* (МХ I,43)
– *време* – увече (САНУ II,4); ноћи по поноћи (МХ I,42); касно увече (МХ I,43)

2. убиство: соко (Вук II,5); хрт под литаром (САНУ II,4); дорин (МХ I,41); коњ пеливан (МХ I,42); најбољи коњ (МХ I,43)
– *место* – у градини = *напољу* (Вук II,5); нови подруми = *унутра доле* (МХ I,41); равни подруми = *унутра доле* (МХ I,43)
– *време* – ноћу (Вук II,5); увече (САНУ II,4); "ноћом, ко и прво" (МХ I,42); ноћу (МХ I,43)

3. убиство: син у колевци (Вук II,5; МХ I,42,43); чедо у колевци (САНУ II,4); бедевија (МХ I,41)
– *место* – *унутра, горе* (сви осим МХ I,41); у ливади = *напољу* (МХ I,41)
– *време* – вече по вечери (Вук II,5); вече о вечери (САНУ II,4); ноћу (МХ I,42,43); МХ I,41 нема

4. убиство: само МХ I,41: син у бешици
– *место* – *унутра, горе*
– *време* – глухо доба

5. убиство: само МХ I,41: најмлађи девер
– *место* – мермер-комора = *унутра, горе*
– *време* – о подневу.

На први поглед, чини се да у просторном распореду догађаја нема никаквог система, те да управо овај поједностављени преглед песама очито противречи ономе што смо малопре рекли: убиства су почињена колико унутра (људи у одајама, животиње у подрумима), толико и напољу (ливада, градина). Морамо, међутим, имати на уму дефиницију затвореног, унутрашњег простора по којој се њиме не одређује само оно што својим вертикалним и хоризонталним границама захвата кућа, већ и све што остаје у оквирима заштитне границе коју човек поставља да би свој и освојени простор обележио и одвојио од спољашњег и туђег. Осим саме куће ту – видели смо – долазе и авлија и башча, такав је и град са свиме што улази у његов састав, али тој врсти простора припада и све оно што носи човеков белег и мења се под његовим дејством: ливаде и обрађена поља, њиве, виногради, воћњаци, и сл. Овај простор, дакако, није униформан јер позитивна "озраченост" слаби сразмерно његовој удаљености од центра зрачења, тј. од куће, па зато гранична места у овом вредносном систему добијају амбивалентан статус, иако не излазе из његових оквира.

Када то знамо, убикација догађаја у нашим песмама неће нам се више чинити тако несистематичном. Приметићемо чак да је она спроведена на основу *два* принципа, од којих се један заснива на динамици односа *унутра-напољу*, а други на оријентацији *горе-доле*.

За оба, међутим, важи иста константа: и људи (чедо и девер) и животиње (коњ, соко и хрт) убијају се тамо где бораве (људи унутра, горе; животиње унутра доле, или напољу). Како се злочини нижу по принципу градације од најмањег до највећег, значај и значење места на којима се они дешавају градирају се на исти начин. Било да почињу напољу, далеко од куће (на ливади – Вук), или од самог почетка остају у њој (равни подруми – МХ I,43), злочини се у ствари постепено приближавају центру домаћег живота, одаји с колевком (МХ I,41 – мермер-комори најмлађег девера), оном простору који би морао бити највећма заштићен. Када се у њему деси најтежи злочин, то је знак да се, заједно са етичким, руше и цивилизацијски темељи уређеног света и да односе међу људима захвата хаос.

Хаос је, ипак, много мањи него што се чини. Он, заправо, почива на томе што се догађаји о којима певају наше песме дешавају у породици и утолико су страшнији што њихов виновник није никакав спољашњи непријатељ, никакав агресор "са стране". Закључујући на овај начин, ми смо заправо жртве огромног емоционалног баласта, који носи убиство рођеног сина у колевци, под чијим притиском нисмо у стању да сагледамо очигледно и песничким средствима чак наглашено присуство управо једног таквог странца, иако нам се оно нуди у слици самог злочинца. Док читамо песму у "породичном кључу", ми превиђамо оно што песма никад не губи из вида, а то је да породица – више него било која друга људска заједница – актуелизује односе на релацији *своје-туђе*. У нашим песмама ова опозиција је крајње неуравнотежена: на њеној левој страни налазе се браћа и сестра, на десној само млада Павловица (односно снаја). Битно је, међутим, да она овамо не доспева по изузетку већ зато што јој ово место припада.

Будући да је егзогамија један од темеља патријархалне културе, свака је епска "љуба", свака стварна снаја и невеста странац чији се долазак у породицу санкционише као ритуални чин прелаза из једног рода у други (из једне животне фазе у следећу, из претходног социјалног статуса у нови).[18] За разлику од ендогамих бракова, егзогамија је у односе међу родовима унела антагонизам, који је у великој мери релативизовао иначе јасне представе о припадности *свом* односно *туђем*.[19] Епика је у тај, ипак само привидан хаос, унела ред тако што је певачеву позицију децидирано поставила у мужев род и само њега одредила као *свој*. Из те визуре невеста је доведена и, за разлику од сестре, *туђа*. Она је таква по дефиницији, што ће рећи и онда кад јој се ништа не може замерити, као што се види из стиха који изговара деспот Јован, растајући се с душом: "моја љуба, ал' је рода туђа" (Вук II,91:105; исто и САНУ II,88:213).

Последице оваквог разграничења широке су, али лако предвидљиве. Сума свих сумњи и страхова везаних за странца у лику невесте налази свој епски образац у стиховима из песме "Милан-бег и Драгутин-бег" (Вук II,10):

"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." (9-16)

Врло често, баш као и у овој песми (кроз стихове које смо раније цитирали на стр. 169), ови се страхови у епици и реализују, те се тако, уз младу Павловицу, кроз песме провлачи и лик неверне љубе војводе Момчила из "Женидбе краља Вукашина" (Вук II,25; СМ 147; МХ I,52), цареве љубе и Јованове мајке из песме "Јован и дивски стрјешина" (Вук II,8; МХ I,45), уз цео низ типичних "љуба неверница" или прељубница – од Маркове Анђелије, до Иконије Грујице Новаковића.

Млада Павловица из наших песама ипак је унеколико специфичан случај. Уносећи раздор у породицу, настојећи да омрази браћу и сестру, она се – парадоксално – бори за свој бољи положај у тој истој породици па, чак ни кад убија сопствено "чедо у колевци", не жели да породицу растури, већ да је буквално учини *својом*. Са гледишта епике, међутим, то је исто што и нерегуларно, субверзивно превладавање слабих породичних веза (између мужа и жене) над јаким (између брата и сестре). Као носилац превратничких тежњи и припадник туђег рода, Павловица је, дакле, прави агресор, природни непријатељ, онај злочинац са стране који на крају постаје алиби за све неприродне трансформације затвореног простора у песми.

Да бисмо се боље снашли у догађајима који су прави предмет нашег интересовања, неопходна ће бити једна кратка претходна опаска. У стварној патријархалној заједници жена (невеста, снаја) има онолико места и значаја колико је своме мужу важна. И све што Павловица чини усмерено је ка постизању тог циља, али су средства којима се она служи чудовишна, услед чега долази до изопачавања једног - иначе прихватљивог – обрасца социјалног понашања. Заведени првопостављеним сукобом између жене и сестре, ми у ствари и не примећујемо да је Павловичина агресија у целости усмерена на мушкарца, господара дома. У самој суштини, она погађа статусне симболе епског јунака (коњ, хрт, соко) и, на крају, његов идентитет, тако што му разара дом (убија му сина, брата и, посредно, сестру). Чак и кад на ред дође убиство детета, певач не мења акцентовано место већ, напротив, инсистира на томе да је трагедија само очева: "заклала *ти* чедо у колевци" (само у МХ I,41 – *нам*).

Ако се овакво наше тумачење чини неоснованим, пример варијанте из МХ I,41 (са пет убистава уместо уобичајена три) иде управо њему у прилог. Певач овде убиство детета ставља на четврто, непоентирано место:

док је мене, родит ћемо сина,
немам мајке, да ми роди секе (112,113)

а климакс гради на убиству "најмлађег дивера", пуштајући да тек оно изазове ланац догађаја који води ка расплету. У епици постоји и читав низ песама које на сличан начин решавају однос између потомства и старијег, породичног сродства (углавном кроз избор између сина и брата: нпр. ЕР 134; МХ V,144 итд.)[20] и све оне чине то на штету потомства. Заправо се ова поента, која је у МХ I,41 драматизована као посебан сегмент радње, чува у другом структурном кључу и у свим осталим нашим примерима, будући да су сви Павловичини злочини подређени главном, срачунатом на то да брат убије сестру.

Павловица, дакле, разара дом у који је доведена из туђег рода и у коме је, очигледно, остала странац. У томе је она за епику једнака сваком другом непријатељу (видели смо шта значи разарање дома за епског јунака), а то се кроз песму мора подупрети одређеним песничким средствима. Будући да су

њени поступци делотворни изнутра, индикатори који се за њих везују не могу бити исти као у случају отвореног сукоба два противника или двеју зарађених страна. Стога главни индикатор Павловичиних активности мора бити тајност и одмах ћемо видети како се она у тексту актуелизује.

Низ почиње *крађом* заовиних ножева (у МХ I,41 почетак је чарање "биљем од омразе"). Осим што су очигледно неопходни за извођење убилачког наума, ножи "оковани, сребром позлаћени" још су и симбол највеће братске милоште коју заова добија, и првокласни песнички знак. Његове могућности иду од статусног симбола који не приличи женама – али се он сестри поклања а љуби не, па све до симбола Божје правде и казне у завршној сцени са чудесним мутним језером. Читава се интрига и држи, заправо, на мотиву крађе ножева и стога се он развија по свим правилима, а са становишта простора – као злоупотреба приватности и слободе кретања по дому:

Кад је била ноћца од лигања,
и још, брате, ноћи по поноћи,
она иђе на душеке Јели,
украде јој ноже испод главе (МХ I,42:12-15).

Други елемент у овом низу чине *временске назнаке* догађаја: касно увече, "вече о вечери", "вече по вечери", "ноћом", "ноћи за лигање", "ноћи по поноћи", у "глухо доба". Само у песми МХ I,41 – која се иначе разликује од других – последње (и најважније) убиство пада у подне. Овако драстично померање времена злочина (претходни је извршен у "глухо доба") вероватно треба да повећа напетост и да укаже на дрскост злочинца, али оно са своје стране не укида елемент тајности јер временску карактеризацију у овом смислу замењује месном – "Иво господар" није код куће:

Ходе јунак у нову чаршију.
Кад је била по подневу ура,
скочила се Иванова љуба,
па узима ноже оковане.
Она ходе у мермер-комору,
па ми закла најмлађег дивера (114-119).

Трећу врсту назнака дају нам *места* на којима су злочини почињени. У свим примерима простор убичиног дејства омеђен је местима првог и последњег убиства, при чему је прво увек најдаље од стамбеног простора дома, а последње увек у самом његовом центру. Сва места првог злочина припадају карактеристичном граничном подручју амбивалентне означености. У том смислу подрум, ливада и градина имају једнак статус, а у народним веровањима они се, као што знамо, повезују са нечистим силама (нарочито градина), са доњим светом (подрум) итд. Песме, међутим, не дају овим просторима никакво накнадно значење, али се потреба за тумачењем сама намеће чим се индикатори наше друге и треће врсте доведу у везу: убиство – ноћу – на пустом месту.

Линија којом би се спојила места свих злочина била би идентична линији убичиног кретања и ни по чему се не би разликовала од линије кретања непријатеља који разара Пријездин град, на пример, или било кога

ко има намеру да освоји утврђену кулу. За њу је карактеристично да долази споља, да почиње на месту које припада и затвореном колико и отвореном простору, да савлађује све заштитне границе и, на крају, осваја сâмо средиште круга. По својој трајекторији – ако ни по чему другом – млада је Павловица (Иванова љуба, дилбер-Анђелија, млада Митровица) агенс сила отвореног, *хаотичног простора који, преко ње, доспева у круг затвореног*, цивилизованог света. По тој трајекторији она је и доведена у свој нови дом, она је – логично – управо она особа за коју овај пут без последица остаје отворен.

Занимљиво је до које мере певач остаје неосетљив према могућностима које му пружају својства граничних места и отвореног простора (а са њима смо се детаљно упознали раније). Разлог не може бити одсуство инвентивности или непознавање предмета, јер су у другом делу песме – кад се радња у потпуности премешта у поље, дакле на отворено – све предности тог простора мајсторски искоришћене. Ствар је вероватно у томе што се певач осећа обавезним да поштује норму чак и кад она долази из области која нема никакве везе са светом епске песме, а можда баш и највише тада. Ако је човек једном поставио магијску границу (праг, ограда, међа) да би се заштитио од штетних утицаја неартикулисаног простора изван ње, било би бесмислено да песма ту границу укида (мада је може померати) онда кад њеном сижеу тако одговара. Али то, с друге стране, значи да унутрашњи, затворен простор буквално треба схватити као човеков јер је човек једини који границу може прећи а да је не укине. Чини се да епска песма из те околности извлачи њену крајњу консеквенцу, те нам се затворени простор у њој јавља као човеком испуњен (а не само освојен), као место истовремено и без бога и без ђавола – за разлику од традиционалне куће у којој они обојица имају своје место.[21] Антагонизам добра и зла, који се у нашим песмама може сагледати као низ семиотичких опозиција (јавно-тајно, дан-ноћ, светлост-тама, унутра-напољу, горе-доле), искључиви је производ човековог дејства и, док остаје у границама дома, није у спрези ни са каквом силом већом од људске.

Простор који човек на тај начин испуњава собом добија, као што смо рекли, онаква значења каква му намеће његов садржај. Произвољност овог одређења укида се с једне стране стандардним узусом намене (што је, такође, нека норма), а са друге епском етичком константом која, чак и у ванредним условима, настоји да очува равнотежу међу сукобљеним силама. Не смемо заборавити да и у нашим песмама постоје *две* снаје, али да само једна – мотивисана завишћу и љубомором – постаје злочинац. Епика разлику међу овим крајностима – а она се углавном своди на исход избора између племенитог и подлог, часног и нечасног – обележава терминима "адамско" и "орјатско" колено (односно род). За све што се догађа у затвореном простору дома и за све актере таквих догађаја, ова опозиција компетентно замењује комплекс добро-зло.

НАПОМЕНЕ

1 У говорном народном језику *одак* и *огњиште* (као и *дом* и *ижа*) чести су синоними за кућу и породицу, али је *двор* увек само двориште, окућница, простор *око* куће ("на двор" = напоље). Епика управо обрће ове вредности.

2 О значењу беле боје у нашој народној епици већ је писано. Последњи је ову тему дотакао Новица Петковић у раду "Потебњина реконструкција усмене културе из Вукове грађе", у књизи: *Огледи из српске поетике*, Београд, 1990, стр. 77-98.

3 Потврду налазимо у анализи епских снова даље у овом раду.

4 Овај чувар границе, будући да чува "младе султаније", близак је и једном другом типу чувара с којим ћемо се срести касније. Реч је о чувару границе између невестиног и жениковог дома који се готово обавезно јавља у песмама о јуначкој женидби с препрекама. С друге стране, чувар границе у нашој песми је Краљевић Марко, који – с развојем радње – угрожава простор који наводно чува, али је ова двојност иначе стална пратиља Марковог лика и његове службе код Турака, па нам се чини да она не угрожава суштину његове улоге као чувара цареве капије.

5 "Женидба Максима Црнојевића" није песма о јуначкој женидби с препрекама, па зато и доносимо овај цитат из ње. По правилу, овакви чувари границе нису типични за поменуте песме, али се – у комбинацији с другима – могу наћи рецимо у "Женидби Ђура Смедеровца" (МХ I,65; Вук II,79) и сличним.

6 Ранко Финдрик, *Народна архитектура. Путеви чувања и заштите*, Београд, 1985, стр. 16.

7 Д. Ст. Павловић, "Народно градитељство у Југославији", у књизи: *Народно градитељство на Балкану*, Београд, 1987, стр. 30,31.

8 *Исто.*

9 Ж. Стојка, "Народна архитектура у Румунији – односи са балканским светом", *Народно градитељство на Балкану*, стр. 123-137.

10 Н.К. Муцопулос, "Грчка народна кућа", *Народно градитељство на Балкану*, стр. 96-98.

11 Марк Краснићи, *Кула у Метохији*, ГЕИ, 1958, VII, стр. 47-68.

12 У црногорским песмама новијих времена, где се највећа пажња поклања веродостојности опеваних догађаја, куле се не описују као типска људска станишта, већ се поименце помињу уз своје власнике. Због тога управо оне и немају већег значаја за нашу тему, мада је лако претпоставити да су, као грађевине, биле сличније грчким брдским кулама-утврђењима него софистицираним беговским становима.

13 Р. Финдрик, *Нав. дело*, стр. 24.

14 М. Краснићи, *Нав. дело*, стр. 60.

15 Р. Финдрик, *Нав. дело*, стр. 24.

16 Разлика између православних и муслиманских кућа на истом подручју описана је у СЕЗ, 1908, 11, стр. 49-53. Опис основних одлика живота у типичној српској патријархалној кући налазимо у књизи М.Ђ. Милићевића, *Живот Срба сељака*, Београд, 1984, стр. 11-23; такође и у: СЕЗ, 1911, 15, стр. 140-142; 519-522. Из ових описа се јасно види да у српској сељачкој кући мушки и женски простори нису били одвајани ни на који начин (заједнички кревет за све чланове домаћинства – СЕЗ,

1909, 13, стр. 269; СЕЗ, 1911, 16, стр. 64,65, уз већ наведене). Одвајале су се новоформиране породице (млади брачни парови са малом децом), и то само при ноћењу. Међутим, утицај источњачких навика продро је и у овај реални простор, о чему сведочи ручавање за синијом (која је ниска и округла), уобичајено у обичне дане, док се за славу или које друго славље постављала софра (четвртаста и висока). О томе види нарочито СЕЗ, 1910, 16, стр. 61-63.

17 Jurij Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970, стр. 244-247.

18 О томе више у овом раду на стр. 223-233.

19 Види о томе: Рада Борели, *Трагови авункулата код Срба*, ГЕМ, 1958, VII, стр. 71-85.

20 Петар Влаховић, *Трагови авункулата у јужнословенској народној поезији*, ГЕМ, 1956, XIX, стр. 202-215 даје (стр. 213,214) податке о великом броју таквих песама.

21 Изузетак чине малобројне песме типа "Бакон Стефан и два анђела" или "Љуба богатог Гавана" које и саме нису изразито епског карактера.

ГРАД

Како год, дакле, необично изгледало, епика је потпуно равнодушна према могућностима митологизације живота у човековом дому. Препуштени породици, епски оцаци, дворови и куле показују своје митопоетске димензије тек у непосредном додиру са отвореним простором, а и тад само у траговима. Да би се макар и то постигло, односно да би се напон између категорија унутра и напољу актуелизовао у ономе што долази споља, у затворен породични круг уводи се странац.[1] Под његовим дејством раслојавају се не само могућности означавања простора, већ и потенције односа међу људима који тај простор испуњавају, те се и услови за ситуирање неког њима надређеног система вредности битно мењају. Ослобођени пресудног утицаја више силе (именоване или безимене – свеједно), они се више не смештају између неба и земље, што је у митопоетској слици света био случај, већ у потпуности прелазе на етички план. Мада остају сасвим у оквирима људских могућности, односи у породици ипак се поларизују према општеприхваћеној схеми на снаге добра и снаге зла, али се овог пута драматизују у генско-социјалном коду кроз квалификативе "адамско" (или господско) и "орјатско" колено, односно род.

У тим условима простор куће губи самосталност и самосвојност коју у традицији има, успевши да – у складу са том традицијом – очува само општу подвојеност на горње и доње стратусе. Заузврат, човеков дом се, као категорија, уздиже на једну вишу значењску раван, којом приликом добија вредност основног цивилизацијског принципа, као у песми "Марко Краљевић и Муса Кесеција" (Вук II,67) на пример, где се место рођења (у кући-у планини – кућа-шума – културно-природно) узима као реперна вредност за одређивање читавог низа опозиција од највећег културног значаја:

Ако т' и јест родила краљица
на чардаку на меку душеку,
у чисту те свилу завијала,
а злаћеном жицом повијала,
одранила медом и шећером;
а мене је љута Арнаутка
код оваца на плочи студеној,
у црну ме струку завијала,
одранила скробом овсенијем;
и још ме је често заклињала
да се ником не уклоњам с пута (181-192; исто и МХ II,43)

нарочито кад знамо да је Муса натприродно биће са три срца (реално-фантастично), да уноси хаос у један сређен свет (културно-антикултурно) и да од исхода Марковог обрачуна с њим зависи опстанак једне државе

(цивилизовано-нецивилизовано, поредак-анархија, ред-хаос). Крајњи исход оваквог статуса човековог дома јесте његова идентификација са личношћу епског јунака, о чему је било речи и раније, у вези са дистрибуцијом етикона бели.

Град, међутим, ставља пред певача нове проблеме. Он није прости скуп домова, нити се у епици схвата као проширена слика једног дома, те односи који су за затворени простор до сада важили не могу и у овом случају бити актуелни. Град је, пре свега, симбол моћи и власти, стварна слика феудалног господства према којем песма неминовно мора заузети неки став. Више него иједан други објект у простору, исто онолико колико и подвајање према националној и верској припадности, град намеће певачу дистинкцију својетуђе, поделу на епско "наше" и епско "њихово". Ова је неминовност резултат познатих историјских околности које су неуобичајено оштрим резом поделиле историју српских градова на старе, некадашње "наше" и нове, садашње турске (или "њихове"), те тако у један несвакидашњи координатни систем поставиле певачеву двојну слику света.

Оставши у ванисторијским оквирима породичног живота и односа који владају у њему, епски дом није сносио последице овог "цепања личности", али то не значи да између њега и града нема никаквих функционалних сличности. Град се, као и дом, може везати за личност свог оснивача, те се тако у епици (али често и у историји) друкчије и не помиње, него као: Лазарев Крушевац, Марков Прилеп, Душанов Призрен, Војиновића Вучитрн, Ђурђево (и Јеринино) Смедерево, Јакшића Београд, Мрњавчевића Скадар на Бојани, и тако даље. Будући сликом феудалног господства, град се – опет као и дом – украшава и кити нежалице, као Смедерево које Јерина не само гради већ и "куле зида, / позлаћује врата и пенцере" (Вук III,1). Слично дому, феудални град се понекад изједначује са кулом његовог господара, а тад у њему постају актуелни и неки од односа које смо запазили у епском двору, рецимо издаја љубе војводе Момчила са архетипском контрапозицијом сестра-жена (Вук II,83; МХ I,52; СМ 147), продирање мрака, смрти и зла у слици непријатеља који подрива темеље и тајно продире у Пријездин Сталаћ (Вук II,84;МХ I,69; ЕР 70), и слично. Као двори зидом, градови су опасани заштитним бедемима у којима препознајемо границу између унутрашњег и спољашњег (затвореног и отвореног) простора, заједничку свим типовима људског станишта. Најслабије, односно најрањивије место у овом систему истовремено је и највећма чувано, а то су капије и врата, на сличан начин третирани у оба контекста:

а кад дође у Типуну граду,
на вратима двије страже нађе,
што чувају од Типуна врата (СМ 147,49-51).

Видели смо већ да се и кућна врата могу овако заштитити, али је тога у епици релативно мало. Кад су у питању "авлијске", кућне капије, песме се углавном задовољавају опширним описима и инсистирају на њиховој чврстини и тврдоћи, често и до детаља залазећи у асортиман метала, грађевинских радова и занатске вештине који су за њихову израду били потребни. Насупрот томе, градска врата се не описују: она су увек само "тврда" и добро брањена, али је зато све друго што се у епици за њих везује такво да је понекад тешко рећи да ли се ради о кућним или о градским

капијама. Такав је, на пример, случај са затварањем и отварањем врата и у дому и у граду.

Занимљиво је, у овом контексту, да се општа препорука:

Граду/кули врата рано затворајте,
а у јутру доцкан отворајте

схвата као предострожност против уласка на превару (МХ I,73; Вук II,62; III,64 итд.), а не као средство одбране од уласка на силу. Кад је само град у питању, у ред сличних поступака иде и изниман случај прераног затварања града из страха од "црног Арапина" у песми "Марко Краљевић и Арапин" (Вук II,66), где је затварање – будући да је град већ освојен на срамоту његових житеља – синоним за пониженье и кукавичлук. Иначе, у редовном поступку, затварање и отварање врата спроводи се сагласно господаревом наређењу које се не сме прекршити без нарочите дозволе:

неидесе у Типуну граду
без изуна од Типуна бана (СМ 117: 55,56)

Доцне дошо Циганине црни,
капиције затворише врата;
.....
"Беж' одатле, црни Циганине,
сад се градска не тварижу врата!" (САНУ II, 27:101-107).

Све што ремети овај протокол, сматра се нерегуларним изласком из града, укључујући и овај са којим се срећемо у једној од чешћих почетних епских формула:

Још зорица не забијељела,
ни Даница лица помолила,
од Сења се отворише врата,
и изиђе једна чета мала.

На исти начин регулише се, наравно, и улазак у град. И овде, осим стандардног проваљивања градских бедема – којом се приликом капије руше, разбијају и ломе – наилазимо на један необичан случај непрописног уласка у ограђен градски простор, онај којим се служи војвода Момчило:

кад' он дође испод' града свога,
он' неиде на врата од града,
нег' излети Пилитору своме,
на крилма га вилен' коњ износи (СМ 147, 36-39).

У свим песмама које се баве војводом Момчилом (још и Вук II,25 и МХ I,52), смрт овог јунака непосредно происходи из околности да су му оба пута за улазак у град пресечена: регуларан, на врата (јер су затворена) исто као и нерегуларан, прелетом преко бедема (јер су коњу спаљена крила). Његовом погибијом под градским зидинама отвара се читав низ сличних смрти, почев

од начина на који Милош Војиновић убија "бијело Латинче" у "Женидби Душановој" (Вук II,29):

дођера га до Леђански врата,
ал' Леђанска врата затворена;
пусти копље Милош Воиновић,
те прикова бијело Латинче
прикова га за Леђанска врата,
пак му русу одсијече главу (441-446)

преко Арапинове смрти у Вуковој верзији "Боланог Дојчина" (II, 78), погибије Јова арамбаше на сењској капији (ЕР 64), Порчине смрти од руке Змајогњеног Вука (Вук II,93), идентичног удеса бега Соколића у сукобу с малим Маријаном (МХ VIII,28), смрти Иве Сењанина као јунака коме су украдене "моћи од помоћи" – а иначе по моделу војводе Момчила (МХ IX,6) и погибије Вука Мићуновића "на бијела врата од Требиња" (Вук IV,2), па све до крвавог ускочког обрачуна "међу собом" (опеваног у Вук III,60) који се такође дешава на капији града Сења. Боље него ишта друго, управо овај низ живота окончаних на капијама (градским и авлијским) потврђује основаност и консеквентност наших уланчаних бинарних опозиција: затворено-отворено → безбедно-опасно → живот-смрт, итд. Он, осим тога, указује на још једну, врло битну сличност између епског дома и града: захваљујући песми "Бој и међу собом" – која допушта да унутар градских зидина, с унутрашње стране сењских врата, дође до братоубилачког окршаја – и град се оцртава као простор сам по себи индиферентан, као место које тек у контрапозицији с отвореним простором добија позитивна обележја.

Сличности се, међутим, овде исцрпљују. За разлику од дома, град је – више него ишта друго – политичка институција, центар из којег се влада, и стога се однос према њему изједначује са односом према власти коју он симболизује. Због стицаја поменутих историјских прилика, наша епика нуди два модела тог односа, доводећи тако у први план и са изузетном снагом наглашавајући најтипичнију епску опозицију, ону која је у светским размерама основни предуслов настанка епа уопште, опозицију прошлост-садашњост, односно старо-ново. Кад год је о епу реч, последицом ове неизбежно глобалне поделе морамо сматрати то што се и пред певачем и пред испитивачем увек постављају два потпуно одвојена света, у којима важе *потпуно различита правила понашања и потпуно супротни вредносни системи*. Али, док се епови по правилу задовољавају певањем о прошлости и не прелазе временску баријеру ка певачевој савремености, наша епска поезија чини управо то, па се у њој као песнички предмет истовремено актуелизују оба света и оба модела – сваки, наравно, на свој начин.

Први, модел прошлости, могао би се назвати "витешким", будући да је његов претежни елемент мотив српског феудалног господства са свим пратећим манифестацијама: витешким двобојима и турнирима (углавном у царским и уопште племићким сватовима), владарским женидбама и гозбама (Душанова женидба, кнежева вечера), зидањем градова (Скадар, Смедерево) и задужбина (цркве и манастири), итд. У оквирима овог модела однос према граду актуелизује се кроз опозиције своје-туђе (српски, подразумева се православни, према не-српском, обично "латинском", тј. католичком па, стога, непријатељском граду) и културно-природно (при чему је град зат-

ворен, култивисан простор који пружа заштиту од опасности које вребају у отвореном, природном окружењу).

Други, модел певачеве савремености, могли бисмо назвати "хајдучким", будући да се у његовим оквирима град сагледава претежно споља, као претећи простор који су запосели туђинци и непријатељи те је, стога, боравак у њему опасан, често и смртоносан. Услед тога долази до неминовног прераспореда носећих опозиција, те оне сада гласе: природно-*културно, отворено-затворено и шума-кућа, јер се њихове леве и десне* стране морају довести у склад са новим системом вредности произашлим из доминантног односа: своје-туђе = Срби-Турци.

Овако драстичан преокрет основних вредности унео је у епику читав низ нових тема везаних за град, међу којима нарочито: опасност од одласка у град и боравка у њему, тамновање и бекство из града, опсаде, разарање и потпуно уништење градова. Обим песничких поступака и средстава ангажованих у овим променама (и истовремено захваћених њима) толики је, да му се мора посветити нарочита пажња.

I

Најпотпуније епско сведочанство о смени два поменута модела нуди нам песма "Маргита дјевојка и Рајко војвода" (Вук III, 10) која почиње клетвом упућеном сремском војводи Рајку у Сланкамену:

Чим ти наста у Сријем војвода,
тако нама Турци додијаше;
а док бјеше војевода Мирко,
ми Турчина нигђе не чујасмо,
акамоли очима виђасмо (10-14).

Бранећи се да сам не може ништа против Турака и да је у томе његов положај друкчији од положаја свих пређашњих владалаца, укључујући и војводу Мирка за чије власти

бјеше тада млого војевода
по нашијем редом градовима (30,31),

војвода Рајко у више од стотину стихова наводи имена српских градова и њихових господара, сликајући тако златни век своје националне историје са пуном свешћу да она, таква, више не постоји. За нас су, у овом дугом монологу, занимљива пре свега два момента: први, да се снага и величина државе (*која се у епским размерама сматра моћном*) *идентификују* са бројем градова који је чине, и други, да се ти градови не доживљавају као апстрактна сила већ се везују за прослављена имена епских јунака.[2] У дугом низу, као поворка сеновитих витезова старог доба, пред очима народног певача

промичу: "на бијелом граду Дмитровици" Кузун-Јањо, старац од 303 године; "на ономе Биограду стојну" Дмитар и Стјепан Јакшић; "на бијелом граду Смедереву" деспот Ђурђе са синовима Стјепаном и Гргуром; "на Сталаћу, на високој кули" војвода Тодор; "на Крушевцу, граду бијеломе" кнез Лазар са сином Високим Стеваном; "на Прокупљу, граду бијеломе" Југ Богдан с девет Југовића; "на бијелом граду Куршумлији" Бановић Страхиња; "на Нишу, граду бијеломе" војвода Станиша; "на Видину, граду бијеломе" старац Владисав; "на Букрешу, граду бијеломе" Радул-бег и брат му Мирко; "на бијелу граду Вучитрну" војвода Војин са три сина Војиновића; "на Пазару, граду бијеломе" крилати Реља Бошњанин; "на Травнику, граду бијеломе" Вук Бранковић, "везир бјеше славноме Лазару"; на беломе Пиритору војвода Момчило; на Скадру краљ Вукашин; у Призрену, "мјесту питомоме", српски цар Стјепан с нејаким Урошем; у белој Софији Грчић Манојло; у белом Кратову Кратовац Радоња; у белом Куманову бег Костадин, у белом Солуну војвода Дојчин, у белом Прилипу Краљевић Марко:

данас тога нема ни једнога,
сам остаде у Сријему Рајко
као суво дрво у планини.
Шта ће себе, шта ли ће Сријему,
а шта ли ће у Ср'јему Турцима? (135-138)

Живи спомен на српске градове и господу чини да аветињска празнина која притиска војводу Рајка постане и за њега и за Срем претешка. За нас, међутим, управо је то живо и жилаво сећање тачка из које се може поћи и напред (како чини Рајко), али и назад, у прошлост која се кроз ове стихове легитимише самим чином именовања. Већ својим бројем, али и конотацијама које у неизмењеном опсегу нуди данашњем колико и певачу савременом примаоцу, овај грандиозни низ имена људи и градова истовремено је довољан и самом себи и песми. Он стога не захтева – штавише, не подноси – ни коментар ни опис, будући да је сам употребљен као апсолутно песничко средство. И тако стегнут, он ипак нуди испитивачу одређени број података релевантних за различите видове формалне анализе.

Гледано са становишта језика, прво што у опису овог Златног Века примећујемо, јесте да је он испуњен *белим* градовима (сви осим Београда, Сталаћа, Скадра и Призрена носе ово обележје). Видели смо, када је било речи о човековом дому, како се придев бели, као етикон, везивао за епске куле и дворове, па би се могло помислити да је и у нашој песми његова учесталост условљена контекстом ламента над славном прошлошћу, што би подразумевало идентичну употребу овог придева и у новом окружењу. Такво би очекивање, међутим, морало остати изневерено, јер је веома мали број оних градова који у епици нису означени као бели (у нашем корпусу од 194 могућа – 109 градова су бели, 60 не носи никакву ознаку, а само је 25 означено на неки други начин).[3] Ако при том имамо у виду да се – нарочито турски и они српски градови које су Турци запосели и активирали или чак унапредили – истовремено обележавају и као бели и као крвави (Клис, Колашин, Никшић, Оногошт, Скадар, Спуж, Удбина), морамо одбацити као неосновану претпоставку да би се придев бели, и кад су градови у питању, могао понашати као етикон. Ова околност у многоме отежава покушај да се одреди критеријум по којем је придев бели дистрибуиран међу градовима.

Он се, готово аутоматски, везује и за места од несумњивог (и епског и историјског) значаја какви су, рецимо, Београд, Цариград (Стамбол), Будим или Крушевац, али и за мало познате, једва у једној или две песме поменуте градове (Југовац, Обрст, Пладин, Трубјела, Ушћуп, Топтан, Кавај и слични). Могуће је у том случају да он на себе преузима делимично функције придева њему сродних по значењу, какви су: лепи, дивни, красни итд., али се његова служба ни овде не може упоредити са оном коју је вршио у означавању епског двора.

Политика дистрибуције придева уз градове може нам пружити још неке занимљиве информације. Извесно је, рецимо, да се ни за један стари српски град, у оквиру модела прошлости, не везују ознаке *крвави* (за шта смо примере већ дали) и *проклети* (Ердељ, Лијевно, Невесиње, Скадар), као ни да се славни (Беркасово, Петроград, Цариград) и стојни (Београд, Дубровник, Призрен, Цариград) никад не стављају уз турске градове. Најбољи је пример за ову сегрегациону политику судбина града Константинопоља. Док о њему пева као о Цариграду, за епског певача његове су одлике: бели, леп, красан, стојни, славни, пространи (ЕР:67,87,88; Вук II:18,61,82; САНУ II: 30,34,64,78; МХ I:45, 50,58; II:10,67; СМ:15,37,81,120, 136, 161, 166; Вук III,8). Када се у песми јави као Стамбол, исти град губи све ознаке, осим две: бели и велики (Вук II:52,62,66,67,89,95; III:11,12,13,15,25,39,40,46; IV:39,48; САНУ II:59,68,69; IV:3,4,41; МХ I:35,66,68,76,80; II:43; СМ :11,18,55, 57,61,62,85,106,125,137,138,140,150,158,159,165,169). Како то обично бива, у овом истом корпусу може се наћи и супротан поступак којим се стари градови третирају – бар по придевима судећи – као да и немају друге историје до оне савремене, под турском окупацијом. Такви су, рецимо, стари град Оногошт (бели, тврди, крвави), већ помињани Скадар (бели, крвави, широки, проклети, тврди) и неки други.

Без обзира на критеријум по којем се додељују градовима као ознаке, придеви у овој служби припадају – како смо већ могли запазити – двема општим групама. У прву би могли ући они чије је значење мање или више пренесено (крвави, проклети, бели) или просто апстрактно (славни, стојни, лепи), док другу чине придеви конкретног значења, какви су на пример: тврди, камени, широки, мали, велики, богати, пространи, питоми, равни и слични. Трећу врсту, ону коју досад нисмо помињали, формирају присвојни придеви – уосталом доста ретки: српски (Једар), латински (Млеци), арапски (Окан), мађарски (Сибиње), каурски (Спљет), турски (Удбина), влашки (Котари).[4]

На крају, немогуће је не приметити како је скромног значаја функција придева у означавању градова ако се упореди са оном коју су придеви имали у означавању епских дворова и кула. Информативност придева уз градове минимална је, иако је њих у апсолутном виду више него у случају станова епских јунака. Разлог би можда требало тражити у ономе што је обема ситуацијама заједничко, а то је певачев став према објектима које на овај начин приказује. Мада у самој ствари тај став остаје непромењен (придеве увек налази и дистрибуира посматрач чија је позиција дефинисана као субјективна самим тим што су за њу меродавне једино његова национална и верска припадност), његове се транспозиције у епику међусобно разликују. Однос према кули или двору певач изграђује кроз однос према њиховом власнику, па се – између осталог – и на томе могла изградити наша претпоставка о идентификацији епског јунака и његовог дома (иако се провера њене

одрживости никако не би могла ту зауставити). Поштујући мерила индивидуалног витештва као императив у моделовању и тумачењу епских јунака, певач је себи могао дозволити извесну меру објективности и наћи исте врлине на обе стране, *али је зато у сликању градова остајао без ове мотивације* и поново се враћао на позицију паушалне расподеле снага на "наше" и "њихове". Отуда се безлично *лепи* и *бели* слободно везују за, њима опозитно, *крвави* и *проклети*, при чему се логика овог диспаратног споја уопште не угрожава.

Друга занимљивост – у којем се смислу наша песма о Маргити и Рајку може узети као прототип – јесте то што се нигде у песмама, ни у једном од два модела, не среће детаљан опис града, сличан оним описима кула и дворова које смо раније цитирали и којих је пуна наша народна епика.

У оквирима модела прошлости бележимо само један релативно развијен опис везан за градове Пирлитор и Скадар ("Женидба краља Вукашина" Вук II, 25):

Шта ћеш у том леду и снијегу?
Кад погледаш с града изнад себе,
ништа немаш лијепо видјети,
већ бијело брдо Дурмитора
окићено ледом и снијегом
усред љета, као усред зиме;
кад погледаш стрмо испод града,
мутна тече Тара валовита,
она ваља дрвље и камење,
на њој нема брода ни ћуприје,
а око ње борје и мраморје. (10-20)

А какав је Скадар на Бојани!
Кад погледаш брду изнад града,
све порасле смокве и маслине
и још они грозни виногради;
кад погледаш стрмо испод града,
ал' узрасла шеница бјелица,
а око ње зелена ливада,
кроз њу тече зелена Бојана,
по њој плива риба свакојака,
кадгод хоћеш, да је тазе једеш (31-40).

Занимљиво је да у моделу савремености овај опис има свој верни пандан ("Новљанин Алија и Милош чобанин" Вук VII,29), али се тамо живот у граду пореди са животом у планини – како једино и одговара његовој хајдучкој теми. У оба случаја, међутим, песме не сликају саме градове, већ њихову најближу околину. Од свега што нам могу понудити, најзанимљивија је тачка посматрања (сâм град) из које се поглед креће вертикално навише и вертикално наниже у оба случаја. Са сличном оријентацијом по вертикали сусрели смо се и раније, кад је било речи о епској кули, али је тада сама унутрашњост њена била тако подељена. Градови у нашој песми остају невидљиви (немају ни лик ни димензије), али по начину на који управљају погледом посматрача не одступају битно од слике средњовековног феудалног града који је био (а као утврђено језгро дуго и остао) пре свега јака и

окомита тврђава, која доминира околином и намеће се погледу првенствено вертикалом својих бедема.

На један друкчији покушај наилазимо у песми "Јанковић Стојан и Смиљанић Илија" (Вук III,23) која припада моделу савремености и где је тачка посматрања фиксирана изван града:

Он извади дурбин од биљура
.....
окрену га крвавој Удбини,
у Удбини с' заб'јељеше куле,
међу њима превисока кула
буљубаше од Удбине Муја,
а под кулом лонца и механа,
а у њој су аге Удбињани,
они рујно испијаху вино,
.....
под механом коло ђевојака (29-41).

Ни овај опис, међутим, не даје нам слику града као целине. Пратећи сужавање фокуса посматрачевог погледа кроз дурбин, он овлаш прелази преко шире удбинске панораме да би се брзо пребацио до највише градске куле и потом фиксирао за збивања под њом. Сличном поступку певач често прибегава када, управо сужавањем фокуса, постиже лак и логичан прелаз са екстеријера епских дворова и кула на њихов ентеријер. Већ и то што не осећа потребу да тај поступак измени, говори нам да певач није имао жеље, а можда ни могућности, да град сагледа као место у простору, као вештачку али хомогену целину која неминовно, самим својим постојањем, представља упадљиву, урбану интервенцију у природном окружењу – или бар да га слика таквог места није ничим нарочито инспирисала.

Напротив, стиче се утисак да је његово – без сумње велико – занимање за град упућено првенствено самој структури места, оним елементима из којих се, како сазнајемо из дугачког низа песама, епски град управо састоји: градским бедемима и капијама, механама, дућанима, тамницама, чаршијама, црквама, пијацама и, наравно, господским кулама са њиховим столовима, башчама и лонцама. Невидљиви погледу са дистанце, чак и само са стране, ови се детаљи морају посматрати изнутра, а постају актуелни онда кад се у њима или око њих концентрише неки сегмент епске радње. У песму они доспевају, дакле, као попришта догађаја, мање или више важних, а по логици саме ствари међусобно се најлакше везују кретањем кроз град, које је – опет – у функцији епске нарације. Услед тога, у епици се за град (више него за поље и пут) везују различити динамички мотиви кретања – и то је уједно једино његово својство које у оба модела остаје непромењено.

Тиме се, ипак, не жели рећи да је оно и униформно. Кретање кроз градове модела прошлости обично је у функцији витештва и његов декоративни карактер најпре долази до изражаја у опису разигравања "добрих коња", нарочито у царским и краљевским сватовима, као у песми "Змија младожења" (Вук II,12), на пример:

Сви сватови коње разиграше,
стаде играт' змија Ластавицу,

колико је њега ражљутила,
у Призрену истрла калдрму
и Призрена цару покварила,
баш се курвић поградити не ће
за пунијех дванаест година,
што је цару штете учињено (217-224; слично и: Вук II:66,79, 89; III:2,49; МХ I:48,56,76; VIII,24 итд.).

Слика "доброг коња и бољег јунака" у акцији није далеко од саме суштине епског идеала, па се није чудити њеној омиљености и учесталости. Готово као стално место, она се може наћи у оба модела – под условом да јој се обезбеди одговарајући контекст:

Нагна коња низ чаршију млада,
удара га десном бакрачлијом;
колико ми скаче полагано,
испод ногу камен излијеће,
на дућане туче базерђане (Вук III,49: 79-83)

или:

прико Бишћа коње разиграше,
сву калдрму ногам' избијаше.
Дућанијe врата затвораше,
да им стине штете не учине.
Долетише наврх Бишћа била
све до куле Бишћанин Алије (МХ VIII,24: 102-107).

Много су ређи описи, такође типично витешког, дочека великих епских јунака, какав је – на пример – долазак Краљевића Марка и прелепог Ива у Будим:

Тијем прођу граду кроз капију.
Кад су били преко б'јела града,
.....
сви прозори и тамо и амо
оките се главам дјевојачким,
а чаршију протисле дјевојке,
куд пролази шарени ђогине
и на њему два добра јунака.
.....
Како шаро тапа наприједа,
онако му на њег нападају
са прозора бијелијех двора
пусте ките дјевојачког цв'јећа,
чим гађају на коњу јунаке.
.....
Тако прођу преко б'јела града
све до двора будимскога краља (МХ I,55: 465-507; сл. и ЕР 61).

Пандан овој мирнодопској шетњи кроз Будим налазимо у кавалкади српских витезова који из Крушевца полазе у бој на Косово (Вук II,45). Његова карак-

теристична композиција условљена је оквирном причом о цару Лазару и царици Милици (како се песма и зове), и утолико је занимљивија што, изједначивши посматрача са епском јунакињом, сужава визуру песме на само једну тачку у простору:

Кад у јутру јутро освануло
и градска се отворише врата,
тад' ишета царица Милица,
она стаде граду код капије,
ал' ето ти војске на алаје:
све војници под бојним копљима,
пред њима је Бошко Југовићу
на алату вас у чистом злату,
крсташ га је барјак поклопио (32-41).

Од овог тренутка подразумевано континуирано кретање војске кроз град зауставља се и више се у песми неће ни обновити управо зато што је певачев видокруг изједначен са видокругом царице Милице, а ток догађаја подређен мотивацији њених поступака на градској капији. Услед тога, оно што би у некој другој прилици послужило као повод за дугачак опис сјајне ратничке поворке, овде се претвара у дисконтинуиран низ статичних ситуација чији значај није мотивисан догађајима већ психологијом ангажованих ликова. На формалном плану, овај се поступак може сагледати као израз тенденције пораста функционалних на рачун декоративних својстава мотива.

Још даље у том смеру иде мотив насилног изласка из града, који се у моделу прошлости везује обично за јуначке женидбе с препрекама, док се у другом, познијем, препознаје као мотив бекства из града. Поменути тип женидбених песама не предвиђа насилни излазак из града као обавезан: он се у њима може наћи најчешће као алтернација последњој препреци у одвођењу девојке (чувар границе, обично неко фантастично биће у шуми), дакле као последњи у низу догађаја којима је сврха да обезбеде сватовима сигуран повратак у жеников род. Као пример можемо узети "Женидбу Ђурђа Смедеревца" (Вук II,79) где Краљевић Марко, да би извео сватове из опасне ситуације, мора да развали 77 дубровачких капија:

како врата која удараше,
на четири поле одлијећу,
док он дође на градску капију,
тврда бјеше, да је Бог убије!
Кад удара тешком топузином,
сва се љуља из темеља кула,
и просу се из куле камење (267-273; слично и МХ I,65).

Када се у песми јаве и чувари капије, као у "Женидби Шћепана Јакшића" (САНУ II,81), веза овог мотива са њему алтернативним чуварем границе постаје још виднија:

кеисаше на врата од града,
ал' су пуста затворена врата,
пред врата тридес' вратарија,

свакојему посјекоше главу,
па на врата свати кеисаше,
бију редом врата топузима,
од топузах ћепанице скачу. (150-156)

У каснијој употреби овај ће мотив све више губити обележја декоративности без којих је тешко замислити праве епске јунаке и њихова дела. Чак и кад прерасте у обично бекство из града, ако је у питању Реља Крилатица или Марко Краљевић, овај мотив мора задржати нешто од витешког "alla grandezza" манира, о чему сведоче и следећи стихови:

ал је Марку лоша срећа била:
од града му затворена врата.
Али шарац, коњиц од мегдана,
све четири ноге прикупио,
од града је бедем прискочио,
и принесе свога господара,
с њиме бижи низ поље зелено (МХ VIII,17: 370-376; слично и: САНУ III,67; IV,15; МХ II,46).

Најзад, без икаквог трага декоративности, готово као документарна забелешка о срамном бекству, а технички највише налик филмском снимку кретања по граду, јавља се паничан бег Тодора Јакшића из Београда којем се приближавају Турци:

Колико се јунак препануо,
од страха га ухвати грозница,
па се натраг низ чаршију врати,
онаку је своме долазио,
привати се коња и оружја,
и довати од града кључеве,
па се тури коњу на рамена,
нагна коња низ градске сокаке
докле дође на врата од града,
од града је врата отворио,
у вратима кључе оставио,
па побјеже пољем широкијем (Вук II,95:34-45).

Епска визија догађаја који потом следе могла би послужити као невесели коментар песми о Маргити девојци и Рајку војводи којом смо започели ову анализу:

силна војска Ћуприлијћ-везира
ударила на врата од града,
од града се не замеће кавга,
нити пуче пушке ни лумбарде,
ев' од града врата уграбише,
ни би мртва ни би рањенога:
у Бијоград Турци улазише,
па по граду веље јаде граде:

робе робље, а сијеку главе,
купе пусто Бијоградско благо (61-70).

Ако занемаримо епска одступања од историје,[5] пад "стојног Бијограда", овде описан, можемо схватити као полазну тачку за разумевање метаморфоза кроз које град пролази у моделу певачеве савремености. Опсаде, харања, одвођење робља, тамновања и бекства – све теме зачете или наговештене већ и у овој песми – а тек потом разни видови српске (хајдучке и устаничке) одмазде, постају носећи елементи новог виђења града. Те промене, свакако, не утичу на сам континуитет употребе описаних мотива кретања који се жанровски везују за град: оно што се у њима драстично мења јесте контекст у који их песма ставља. Јунаци и даље улазе у градове где им се приређује дочек, али то су сада турски великаши као паша од Новога који је

заробио три синџира робља:
један синџир лепи девојака,
а други је л'јепије невеста,
а трећи је л'јепије момака (САНУ III,22:13-16)

и, шенлучећи, води робље у Сарајево. И војске се окупљају на градским капијама, али у њима су Турци који крећу на Србе хајдуке, као Јазап-ага у песми "Четири ускока" (Вук III,47):

"Развиј барјак, четеција Тале,
па га побиј Јајцу на капију:
нек се беру под барјака Турци
да ћерамо по гори душмане,
да ћерамо, да не оставимо" (84-88).

Множе се и бекства из градова, при чему – као што смо донекле већ видели – у њима нема ничега јуначког, као ни у бегу Павла кујунџије из Мостара:

па побјеже градом и калдрмом
док пукоше на граду топови,
и лубарде на четири стране (СМ 157: 93-95).

Ове су промене, међутим, оставиле у песмама много дубље трагове него што се на основу упоређивања две крајности (два, практично, затечена стања) може уочити. Свака етапа на путу од једне до друге нашла је у епици свој израз и мотивацију и, на неки начин, такође постала стандард. Пажљивим читањем могу се и оне поставити у континуирани низ.

II

Епска визија турског похода на српске градове сажета је у силовит и обестан монолог удбинског аге из песме "Син Матијаш иде на међан мјесто Марка Краљевића" (МХ II, 67):

Колико је од Мораве града,
од Мораве па до Бајне Луке,
а одовуд до равна Косова,
на сваком сам затворио врата
и побио, што ј' у граду било.
Побио сам младе господаре
и однио благо небројено.
Потуко сам слуге и слушкиње,
да не оста ни жијеве главе (9-16; слично и ЕР 114).

У поређењу с њом и срамним падом Београда из "Ропства и женидбе Шћепана Јакшића", херојизам војводе Пријезде који брани Сталаћ "три године дана" тако да турска војска

нит' му одби дрва ни камена,
нит' га како може освојити,
ни пак како може оставити (Вук II,84: 29-31)

па ипак на крају гине, постаје трагичан управо са своје усамљености.[6]

Епска је нужност да сила заузима земље и градове и успоставља у њима своју власт, а прве корените промене као последица новог стања видљиве су у симболима које власт пред собом истиче. Знамења српских градова у епици била су хришћански симболи: црква и крст. Цар Константин "у лијепу мјесту Цариграду" пије вино с Божјим апостолима, а за његова живота

часни крсти на земљи сијали,
сјали красном народу хришћанском (Вук II,18: 108,109).

У песми "Дијоба Јакшића" (Вук II,98), где се у митским обрисима оцртавају не само ликови завађене браће већ и опште категорије добра и зла (од космичких до статусно-симболских размера), конотације цркве као слике у простору припадају позитивном семантичком низу (затворено → горе → сакрално → добро):

Дмитар узе доњи крај од града
и Небојшу на Дунаву кулу;
Богдан узе горњи крај од града
и Ружицу цркву насред града (19-22).[7]

По овом обрасцу цркве и крстови, ненаметљиво али неизбежно, јављају се у песмама као зборна места у градовима хришћанске господе: у Котору црква Димитрија ("Милош у Латинима" Вук II,37; САНУ II,27 – Милешева у Млецима; СМ 123), у Солуну бела црква пред којом војвода Дојчило добија поруку од Марковог сокола ("Марко Краљевић у азачкој тамници" Вук II,65; СМ 68), Милешевка пред којом Милић барјактар сазнаје за Љепосаву, своју несуђену невесту (Вук III,78), бела црква у Прилипу пред којом Марко добија вест да је Милош од Поперја заробљен ("Марко Краљевић и Вуча Ђенерал" Вук II,78) и – међу многим другима – најзад и црква у Сталаћу испред које војвода Пријезда и његови витези сазнају да су Турци дигли град "на лагуме" (Вук II,84; МХ I,69; ЕР 70).

Симбол турских градова, међутим, нису полумесец и џамија, већ је то коље са хришћанским главама:

Главе сам им на коље натиро,
нуз капије на бедеме мето.
На капији глава господарска,
да се знаде, тко ј' у граду био (МХ II,67: 17-20);

и:

погледајдер на бедем од града
к'а се црне црногорске главе –
и твоја ће оњен, ако бог да! (Вук IV,13: 70-72);

и:

али ћемо бегу посјећ главу,
али наше тамо оставити
да се суше на турске градове (Вук IV,8: 84-86);

и:

За тосе је бедем направљао,
да се кити јуначким главама (СМ 139:73,74).

"Кићење", пак, није ограничено само на коље, већ је – зависно од прилика – укључивало и вешање на градској капији, као у песми "Поп Ђоко Цмиљанић и Реџа буљугбаша" (САНУ IV, 47) где је Турчину главни циљ

да ухватим попа Цмиљанића,
да доведем ка граду Сјеници,
да објесим граду на капији –
нека виде аге Сјеничани,
нека виде шта сам учинио! (11-15)

Функција оваквих поступака у епици се увек тумачи двојако: осим што симболизују власт и моћ, они још врло добро служе за застрашивање и поданика и непријатеља, али им је мана што – као двосекли мач – са истим својствима делују у оба смера. О томе сведоче песме каква је, рецимо, "Сибињанин Јанко и цар Отмановић" (САНУ II,68), где се покушај исламизације Сибиња завршава кићењем сибињских бедема турским главама и врло речитим вешањем на градској капији:

Пође Туре на сибињска врата –
о њих висе хоце и кадије,
међу њима Туре сунетлија,
они висе на врата од града (69-72).

Иако се просто нуде интерпретације у оквирима једног друкчијег кода, примери попут ових (ма како сликовити) не смеју се доводити у везу са сличним поступцима у функцији магијске заштите градских зидина, какви су практиковани у старом и средњем веку. Могућностима тумачења и у овом контексту нешто је ближа песма "Марко Краљевић и Ђемо Брђанин" (Вук II,68) у којој "господа ришћанска" из Охрида, Вучитрна и Звечана моле:

Ту нам немој објесити Марка,
неће родит' вино ни шенида,
ево теби три товара блага (99-101),

али је мотивација њихове молбе управо супротна и позната нам је као један од елемената веровања о мртвима.[8] Када се у истој песми ситуација преокрене па "господа ришћанска" моле Марка да пред градом обеси Турчина, њихова молба није поткрепљена аргументима који би ишли у прилог магијској заштити града, већ је пре у функцији оне исте симболизације моћи и власти коју срећемо у опису турских градова.

Пун смисао ових песничких симбола власти над градовима, хришћанским као и турским, схватићемо тек ако им приступимо као слици предмета у простору. Црква (и крст – истовремено као симбол хришћанства и као највиша тачка на цркви-грађевини) јесте центар града, средиште социјалних збивања и окупљања, али и највећма заштићено место у оквиру градских зидина, основни – модерним језиком речено – "садржај" градског језгра. Своју позицију она често дели са царским или краљевским дворима (Призрен, Крушевац, Цариград, Прилеп), што је – између осталог – и типична одлика античких и средњовековних градова. За нас је, међутим, најбитније да се и црква и двор, као елементи градске структуре, сагледавају и препознају изнутра, из позиције коју посматрач мора заузети унутар градских зидина. Симболи турске власти над градовима лоцирани су, напротив, на бедемима и капијама, на граници између града и простора изван њега и стога су, логично, намењени гледању споља. (Са већине тачака у унутрашњости градског простора они се, вероватно, уопште и не могу видети јер се пред оком посматрача у том случају налази читав низ препрека, пре свега зидови кућа и дворишта.)

Тако постављени, ови симболи (и хришћански и турски) виђени су очима једног истог посматрача, а промене у позицији посматрања условљене су – са историјског становишта – сменом власти, а са епског – сменом модела прошлости моделом савремености. Иако у градовима модела прошлости живи "господа ришћанска" а не "сиротиња раја", они су припадали епском "нама", па се симболизам саборности православног хришћанства – преко песничког симбола цркве и крста – ширио и на њих, и на власт коју су они собом представљали. Када над градовима завлада турско господство, симболи власти постављају се тако да буду видљиви споља јер су намењени онима који у граду не живе и којима је и сам приступ у град забрањен под претњом стравичних санкција. Ова потоња промена најјаснијим епским

језиком исказана је у стиховима које изговара стари Вујадин у песми са истим насловом:

О синови, моји соколови,
видите ли проклето Лијевно
ђе у њему бијели се кула?
Онђе ће нас бити и мучити,
пребијати и ноге и руке,
и вадити наше очи чарне (Вук III,50: 21-26).

Кад имамо у виду да су Вујадин и његови синови хајдуци, од оних на које Јазап-ага диже војску "да ћерају по гори душмане", стихови којима друштво храбри Шеховић-Османа у Коштац-планини делују нам готово као метатеза Вујадинових речи:

Од шта ћемо стражу да чувамо?
За нама су два бијела града:
град Омутић и Трубјела кула,
а изнад нас све никшићке овце –
слободно је како и у граду (Вук IV,5: 123-127).

Са овим коренитим променама основних просторних вредности (град → затворено → туђе → Турци, гора → отворсно → своје → Срби) мења се не само однос према граду, већ и схватање онога што чини суштину живота у граду. Турци "грађани", за које је град симбол слободе и безбедности, могу се шетати по његовим чаршијама, као што могу седети по "кавама великим" и по хановима у којима "до јацијс рујно вино пију, / вино пију, свашта егленишу" (МХ VIII,10:58,59), али Срби-хајдуци – који самим одласком у град преузимају на себе велики ризик – виде од њега углавном тамнице, пијаце робова и, у најбољем случају, дућане.

У овом контексту одлазак хајдука у град "на пазар" могао би се, као што смо раније рекли, посматрати као самосталан епски мотив, управо условљен променом односа према граду. Он се често комбинује са мотивом прерушавања јунака, а у случају Грујице Новаковића (Вук III,2) – још и са продајом роба на градској пијаци. Стихови којима се овај мотив уводи у песму могу се, са своје непроменљивости, сматрати формулом:

Оде чета гори ус планину,
четовала и хајдуковала,
док нестаде харач за хајдука.

Харамбашин позив некоме од млађих да оде у град по "харач" формулисан је готово као позив на пробу јунаштва:

није л' мајка родила јунака,
јел' сестрица браца одњијала
без бешике на десници руши,
у чету га моју опремила
да отиде у Лијевна града,
да сакује токе триесторе
на мојије тридесет хајдука (Вук III,65: 10-16).

Пуна мера опасности за коју је такав подвиг везан види се, међутим, тек из упутстава која харамбаша даје младом јунаку:

Кад уљезеш Удбињи крвавој,
немој купит харча за хајдука,
некупуј га с једнога дућана,
но бирај га с големо дућанах,
е су клети Удбињани Турци,
да нескоче за тоб' ус планину
да ти добру неизгубе главу (СМ 31:31-37).

Прерушавање које потом следи (или долази непосредно пре харамбашиног монолога) неопходно је да би се од грађана сакрило одело које је хајдук отео Турцима или скинуо са њих пошто би их побио. Насупрот функцији коју господско одело има, рецимо, у прерушавању Милоша Војиновића ("Женидба Душанова" Вук II,29), у хајдучком одласку у град његова је улога скопчана са потером, тамновањем или рањавањем оног ко га носи.[9] У случају Грујице Новаковића, међутим, оно има улогу сасвим нове врсте, будући да Новак и Радивој стављају на њега све најбоље што имају како би га што скупље продали и истовремено сакрили његов прави идентитет. Као "роб драгокуп", Грујица није само извор прихода и богатог "харча" за хајдуке, већ је истовремено и за један кратак период *интегрисан у градски простор као његов слободни становник*, онако како ниједан хајдук, ма како вешто прерушен, никад не може бити. Парадоксалност Грујичиног положаја (будући да он пред Турцима стиче слободу тек кад постане роб), само је једна од многих конкретизација промена у односима Срби-Турци, своје-туђе, гора-град итд., али и јасан песнички симбол суштине неизгладивог сукоба између поробљеног и поробљивача.

Трговина робљем, ако се боље погледа, није у нашим песмама везана превасходно за турске градове и период турске власти у овим крајевима, и пре је изузетак него правило. Пијаце робова јављају се и у песмама о старим српским јунацима ("Бановић Секула и Југовићи" МХ I,72), или су лоциране у хришћанским крајевима, нпр. Млецима ("Иве вара два дуждева сина" МХ VIII,3), Дубровнику ("Паша Подгорица и Ђуро чобан-паша" Вук III,17), или у Солуну (ЕР 114). Штавише, епски певач вероватно није ни имао разлога да за Турке – који су робље отимали или, једноставно, водили – веже слику трговаца робљем, тим пре што се та врста трговине најчешће и није одвијала пред његовим очима,[10] па је можда и то разлог што се, као једино турско место на којем се право робље доводи на трг (Грујица Новаковић није тај случај), јавља – наравно – Стамбол. Сиже коме је овај детаљ био потребан даље се развија у причу о жртви за праву веру, слично песми "Чобаница мученица" (МХ I,50), и о победи латинског лукавства над турском обешћу. Неочекивано, као трговци робљем у песмама чешће се нађу хришћани, по правилу у неком необичном контексту.[11] Један од таквих је свакако комичан обрт у песми "Паша Подгорица и Ђуро чобан-паша" где се гоњени преобраћа у прогонитеља и, на крају, у победника који свог Турчина не убија, већ:

Кад он виђе пашу Подгорицу,
прореза му зелену доламу,
па га узја како и парипа;

одјаха га граду Дубровнику,
па продаде њега у Латине,
у Латине за меке рушпије –
нека вуче по мору галије! (157-163)

Робље је, међутим, вазда довођено у градове и, ако га није било на трговима, могло се наћи у тамницама. У оквирима модела прошлости, српски јунаци су доспевали у тамнице латинских ("Милош у Латинима" Вук II,37; САНУ II,27; СМ 123) и других туђих градова ("Марко Краљевић у азачкој тамници" Вук II,65; СМ 68, "Марко Краљевић и кћи краља Арапскога" Вук II,64; МХ II,13,14), па и у стамболске ("Ропство и женидба Јакшића Шћепана" Вук II,95; ЕР 111). Једини разлози који су их тамо могли довести били су лукавство и издаја, док су одатле избављани ређе откупом, а најчешће интервенцијом српског владара и подвигом јунака пријатеља или побратима, увек на штету оног ко би се усудио да такве витезове утамничи.

Услед промена које доноси модел савремености, сви градови постају туђи и више није битно у којем ће робље завршити. Иновације се најпре примећују у начину на који се доспева у ропство, нпр. као ловина:

Подиже се Ћуприлић везире,
он отиде у лов у планину,
и са шњиме лале и везири;
лов ловили по гори ходили,
све планине обредили редом,
ништа није везир уловио:
ни јелена, нити каурина,
ни кошуте нити каурките (Вук III,48:1-8; исто и: Вук III,21,49; САНУ III,18; МХ IX,24);

као плен у потери или хајци:

Слуге цара липо послушаше,
засидоше у гори зеленој,
ухитише Дебелић Новака.
Нит се брани Дебелић Новаче,
нит се брани нити им се моли (МХ VIII, 14:19,20; слично и: ЕР 67,123; Вук III,51; СМ 56);

као заробљеник у рату или боју:

Подигле се двије мале чете:
једна ми је од Сења бијела,
.....
Друга чета од Удбине б'јеле
.....
Обадве се чете састадоше,
пак се онда бише и сјекоше.
Бог поможе Удбињаном Турком,
пак Сењане исјекоше врло,
а Ивана уфатише жива.

Пак му вежу руке наопако,
пак га воде Удбини бијелој (ЕР 119,1-13)

или, просто, као жртва харања:

Кадно Турци Котар поробише,
поараше дворе Јанковића,
заробише Смиљанић Илију,
заробише Јанковић Стојана (Вук III,25: 1-4).

Промена се види и у томе што лукавство и издаја више нису начин да се доспе у тамницу већ (нарочито лукавство) да се изађе из ње (Мали Радојица, Вук III,51; СМ 56; Вук Анђелић, Вук III, 57,58; Сењанин Иван, САНУ III,31; МХ VIII,3; Секула Сењанин, МХ IX,14; хајдук Вукосав, Вук III,49; Иван Задранин и ускок Раде, САНУ III,57,58; старац Маријан, МХ IX,2; Стојан Јанковић, МХ IX,24 – итд.). Понекад, као у случају Гојка Десанчића (САНУ III,41-44; ЕР 72; МХ IX,17), ово се комбинује с организованим походом коме је сврха да се роб ослободи из тамнице, што уме прећи и у праву опсаду или напад на град, рецимо у песми "Повређени понос младог Секула Сењанина" (МХ IX,19):

Узе Иле друга пет стотина,
сву Удбину листом поробио,
па узимље кључе од тамнице,
пак испушти два Јанкова сина,
и са њима тридесет сужања (396-400).

Иако је логично што се у епици, као одговор на ропство и понижења, негује и развија тема бунта и отпора, да би овакав поход на град у доба пуне турске моћи био уопште замислив – а камо ли изводљив – требало је да се формира војна крајина, да ојача и омасови се хајдучија, да се населе, утврде, прочују или чак оснују ускочки градови у приморју – једном речју: било је потребно време да се балканска забит Турске Империје окружи, као прстеном, било којим обликом организованог отпора. А тај прстен су, не смемо заборавити, чинили слободни хришћански градови.

Већ је и сам Сењ, да не бројимо друга "ускочка гнезда", био довољан да успостави какву-такву равнотежу у епској слици односа према граду, мада је она дубље у копну тешко могла имати другог дејства до митопоетског. Зато се сењски јунаци, а нарочито чувени капетан Иво, јављају кроз усмену поезију углавном у одговарајућем контексту, било да се жене необичним женама – турским пребезима (Вук III,28) и вилама, било да падају у грех према вери (Вук III,59; ЕР 122; МХ VIII,2) и према сродницима (САНУ III,40; Вук VI,11), било да гину од урока (Вук III,77) или од фантастичних, готово демонских непријатеља (Вук III,11) и слично.[12] У свему, а нарочито у односима према турском господству, они су преузели својства и улоге старих српских јунака пре Косова, чиме није само успостављен континуитет борбе и отпора, већ је легитимном постала и свака друга врста такве борбе, нарочито хајдучка. Отуда кроз епику често напоредо јашу, или један другог спасавају, и Краљевић Марко, и Сењани, и Грујица Новаковић, и Реља Крилати, Милош Обилић, Новак и Радивој, и други (СМ 72; МХ VIII,17; МХ I,65; МХ II,38 итд.).

Такође у приморју, уз Сењане и паралелно са њима, епика са истим жаром али са мање фантастичних елемената опева одважност котарских сердара и њихове сталне чарке са Турцима. Прво тотално уништење једног турског града из овог периода долази управо са те стране, као епска прича о подвигу сердара Стојана Јанковића у песми "Зулум Удбински" (СМ 82):

Стојан жеже куле и џебане,
и обори бумбе и лубарде,
.....
сва Удбина огњем сагорела
.....
ал' Удбину сву тад разрушише,
из темеља града превратише,
ни данаске ниес' обновио (203-235).

Најпосле, укорак с овим двема, црногорске песме "новијих времена" континуирано негују традицију брђанског отпора Турцима "грађанима" и при том се доследно држе фактографије у највећој могућој мери, лишавајући догађаје сваког присенка фантастичних бојења. У комбинацији ова три епска манира могуће је назрети будућу тему српске одмазде која ће у песмама о војевању за слободу, а нарочито у устаничкој епици, преовладати и доћи до пуног изражаја.

Гледано у целини, упади у градове спочетка су скромних размера и приказују се – модерним језиком речено – као диверзије ограниченог циља и домета, углавном да би се отела невеста, дојавиле овце (код Црногораца) или (као што смо већ видели) ослободило робље, подразумева се и ради пљачке, али увек са намером да се Турцима "грађанима" нанесе што већа штета. Остајући без разлике локалног карактера, ови су подухвати праћени обично и одговарајућом сценографијом, на пример у опису Пецирепових одласка у Никшић:

Ја сам чету покупио малу
и доведох ка Никшићу граду,
поноћи сам у град улазио,
кад ето ти два сина Беђина,
силни Турци из каве иђаху;
ја сам оба уватио жива,
обојици погубио главе,
од Турака нико не опази;
ја попалих по Никшићу куле,
једну ноћцу седамдесет кула (Вук IV,7: 268-277).

Без обзира на традиционална епска претеривања (седамдесет кула) и друга уобичајена песничка средства која не мењају ништа битно у самој нарацији, песме овог стила (а такве су готово све црногорске), будући да теже максималној веродостојности, чине певачев посао у највећој мери сличним репортажи, некој врсти извештаја "са лица места". Као хронике одређеног историјског доба, оне у науци о књижевности имају свој утврђени значај, али је за нас много важније то што се из њих види да се и у овим појединачним сукобима почетна предност власти над градовима постепено преобраћа у

сопствену супротност, као у "Ускоцима и Удбињанима" (САНУ III, 55) где се стратегија борбе против грађана овако разрађује:

а ти гледа', Иво капетане –
кад изађе Турчин из Удбиња,
ти уведи војску у Удбињу
и отиди на нове дућане,
те дофати тридест зеленаках,
е ће Турчин плећи обратит'
да утече у Удбин унутра,
да се Турчин из затвора брани,
као што се вазда научио! (95-103)

Иако нам се и сам град и елементи његове унутрашње структуре (каве, дућани, куле) показују у друкчијој, дотле практично немогућој светлости, у овој фази нарушавање равнотеже између низова: град-Турци-затворено-туђе и гора-Срби-отворено-своје још није потпуно. Прве аномалије показују се у немогућности формирања непротивречних парова безбедно-опасно и затворено-отворено (град → затворено → туђе-безбедно за Србе кад су Турци у гори/пољу → отвореном → својем, и обрнуто), али оне углавном и произлазе из чињенице да је град простор који пружа велике предности оном ко успе да га освоји, те у том смислу његова основна семантичка предиспозиција остаје непромењена. У складу с тим, одржава се живом и релација Турци унутра — Срби напољу, па се са њом сад сусрећемо и у директном исказу:

Кад то видли Турци Видинлије,
сви пјешице граду побјегоше,
оставише распете шаторе,
оставише коње повезане,
пристављене кавене ибрике
и просуте сребрне филџане (Вук IV,39: 392-397)

или:

него Турци у град убјежаше,
а под град се Срби окупише,
туна Срби шемлук учињеше (САНУ IV,37: 189-191)

и тако даље. Да би се затворен и добро брањен град претворио у смртоносну клопку за оног ко је у њему – и тиме потпуно пореметио већ угрожен однос затворено-отворено, потребно је да напади на њега добију значај шири од локалног, да из личне одмазде прерасту у општенационалну буну, као што је својевремено и турски поход на српске градове био ствар од општедржавног и глобалног верског значаја.

Први земаљски знаци промене која ка томе води (за разлику од светачких "прилика" из "Почетка буне против дахија"), јесу све чешће жалбе "цару у Стамболу":

ђаури ни земљу бастисаше,
паланке нам редом одузеше,
а џамије батал учинише (СМ 63,13-15);

још ни града нијесу узели,
али наше све благо узеше,
бијеле нам плијенише овце,
разбише ни по друму трговце,
одагнаше коње и волове,
раскопаше госпоцке дворове,
развалише од града бедеме (СМ 45,17-23).

Мада – како видимо – власт коју имају над земљом и градовима полако постаје само формална, све док у своме простору остају од своје воље, Турци су његови прави господари. Промене у суштини почињу онда кад њихов боравак тамо постане принуда:

па главари војску подигнули,
и на Турску земљу ударили,
опалише села и вароше
око бјела Оногошта града,
око Спужа, око Подгорице,
и около града Жабљачкога:
затворише у градове Турке,
а Христјане себе сприљубише (СМ 4:97-104).

Тек од овог тренутка, кад више не могу пружити заштиту никоме – ни онима унутра (јер су немоћни), ни онима напољу (јер им није потребна) – градови губе сваки значај осим номиналног и, уместо да сами буду симболизовани (као дотад), постају симболи промена којима ће се заокружити циклични процес смењивања власти, кад се стекну услови да, после прве, и "друга постане судија". Нигде као у овим стиховима из "Почетка буне против дахија" (Вук IV,24) градови нису тако јасно приказани као симбол турске врховне власти и, баш због тога, као она граница преко које локални сукоб израста у општи народни устанак највећих размера:

"Чујете ли, ви Турци грађани,
на градов'ма отворајте врата,
између' себе дајте зулумћаре,
ак' хоћете мирни да будете,
да градова цару не кваримо:
јер ако их ви дати нећете,
између' себе Турке зулумћаре,
те градове раја начинила,
градила их по девет година,
кадра их је за дан оборити
и са царем кавгу заметнути;
а када се с царем завадимо,
да устане сви седам краљева
да нас мире, помирит нас неће:
бићемо се, море, до једнога!" (574-588)

Објективна, историјски релевантна важност градова за успостављање власти над земљом и светом нема, међутим, адекватног одјека у епици.

Поново освојени, градови нису исто што су они стари били, нити ће икад више за певача имати некадашњи значај. Тај, на први поглед збуњујући детаљ, чини да тзв. историјска епика само донекле кореспондира с историјом и да се у самој својој суштини покаже једнако неисторичном овде као и кад пева о измишљеним јунацима и догађајима, о односима и проблемима који су историји трансцендентни. Говорећи о градовима, та дивергентна епска линија најлакше ће нам се приказати кроз разарање идеје о цикличном смењивању власти, односно кроз кидање ланца реверзибилних односа тамо где историја нуди потпуно друкчије предлошке.

III

Изједначење власти над градовима са влашћу над "земљом и светом" не може бити селективне природе: једном успостављено, оно се има сматрати важећим у сваком појединoм случају, те тако – захваљујући управо овој конвенцији – историја бележи пропаст Римске Империје као пад града Рима (457), пропаст Византије као пад Цариграда (1457), пропаст Србије као пад Смедерева (1459) и тако даље, мада су све те државе de facto престале да постоје много раније или су, као Рим, таворилe још неко време после тога. Епика у овоме поступа сагласно с историјом и, мада се служи друкчијим средствима, до крајњих консеквенци следи ову идеју, што смо – надати се – показали кроз досадашњу анализу.

Међутим, повраћај власти у руке првобитних држалаца епика, за разлику од историје, не везује за обнављање српског господства над градовима. Многовековна, општим трпљењем изнуђивана и потврђивана свест да су градови турски и туђи, потпуно је из епске слике смене власти искључила ту могућност. Иако се освајају, бране, губе и поново задобијају, градови остају споредни циљ у овом рату који и историја и машта певачева, бар у почетку, виде као општу хајдучију, герилу у којој учествује читав народ, "до једнога":

"Сваки свога убијте субашу;
жене, ђецу у збјегове кријте!" (Вук IV,24: 551,552)

У почетку првог српског устанка, који је (и епски и историјски) обележен борбом против дахија, хајдуци заиста чине језгро устаничке војске и намећу Турцима стил борбе у којем градови губе сваки значај. Штавише, градови Турцима постају опасан терет јер ангажују људство и захтевају велика средства за одржавање, а не пружају ни тактичку предност ни заштиту јер се борбе воде на отвореном, где Срби

дочекују на друмов'ма Турке
и русе им ос'јецају главе (Вук IV,33:92,93).

Све до пада Београда у српске руке (1806), устаници су много чешће били у прилици да градове освајају и руше него да их бране, а кад и до тога дође – епика ће ту нову борбу саобразити већ познатим, традицијом провереним моделима.

У опису чисто војничких ствари, она са изразитом спремношћу следи старији манир, почев од типично хајдучке процене положаја у бојном пољу:

На злу ти се мјесту затекосмо,
у равноме пољу широкоме,
ђе не има ни трна ни грма!
Нас је мало, а млого Турака:
да с' бијемо, разбит не можемо;
да бјежимо, утећ не можемо;
шуме нема да се заклонимо,
већ можемо лудо изгинути (Вук IV,34:198-205)

до описа напада на град који, иако опширнији, по свему подсећа на турску опсаду Сталаћа:

Туку [Турци] града на четири стране:
с једне стране топовима туку,
с друге стране бојним лубардама,
с треће стране лагум поткопаше,
а с четврте јуриш без престанка (Вук IV,33:714-718).

У стварима витештва, пак, епика се на прошлост ослања и у буквалном значењу речи, директним позивањем на старинске обрасце:

"Не будал'те, двије војеводе:
ил' сте луди, ил' сте се препали?
Што се, болан, 'нако не владате
ко су с' старе војводе владале?
Ђе је вама дивит и хартија?
Што ви ситну књигу не пишете,
не пишете, па је не шаљете
б'јелу Шапцу, Лазаревић-Луки,
комендату од Шапца бијела,
нек вам даде индат у Лознишу? (Вук IV,33: 272-281)

Невољна да дуго жељени рат за веру и слободу сагледава у глобалу, епика у њему најрадије истиче лично подвижништво, а и тада по угледу на стара, славнија времена:

Три војводе уједно одоше,
боже мили, срца слободнога,
помислише на старе јунаке,
како ваља мријет на мејдану;
њих тројица пред двадест хиљада,
и далеко сусретоше Турке! (Вук IV,32:156-161; војводе су:
Милош Поцерац, Стојан Чупић и Анта Богићевић).

Најзад, најнепосреднији ослонац на стари (косовски) узор, такође у песми "Бој на Лозници" (Вук IV,33), налазимо у парафрази заклетве са "кнежеве вечере" коју у новој ситуацији изговара Лука Лазаревић, тражећи од својих војника – као и кнез Лазар од својих – не храброст (која није спорна), већ верност:

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! (600-604)

Ова јака и изразито епска потреба да се, провлачењем кроз модел прошлости, легитимном учини текућа савременост, изненада постаје недејствена када дође до рехабилитације града као седишта вође (односно владара) и центра новоосвојене власти. Иако је свесна значаја градова као стратешки важних упоришта, устаничка епика потпуно одступа и од историје (која као седишта управе бележи Београд у првом и Крагујевац у другом устанку)[13] и од сопственог, дотад активног обрасца, и следи један други пут. Коликог је обима то одступање и куда води тај нови пут, најбоље ћемо показати анализом једног нарочитог песничког средства: почетне формуле епске песме, чији је значај за формална истраживања велики због позиције коју заузима у тексту. Чувене формуле: "вино пију..." и "књигу пише/шаље...", које долазе међу најчешће у нашој народној епици, готово без изузетка поштују врло строгу просторну хијерархију – и то је тачка од које ћемо у овој анализи поћи.[14]

Стари српски јунаци, цар Стјепан, Божји анђели, цар Константин, ускоци – посебно Сењани, хришћански краљеви (од Будима, од Јањока, московска царица, цар из Петрибора) и слободни хришћани (бан Задранин, Србин Тукелија у Араду, 30 мартолоза у Смедереву итд.), као и сви Турци – почев од цара у Стамболу – пију вино у градовима. Хајдуци и Црногорци, међутим, чине то у гори, на пољу, у планини, пред црквом, више манастира, изнад неког града, украј воде, на ливади.[15] Војводе српске победничке војске налазе се, пак, у селу:

Вино пију три српске војводе
у богатој и поносној Мачви,
у лијепу селу Метковићу (Вук IV,28)

и тако, са становишта форме, остају на пола пута, негде између хајдучије и недостижне правне државе, између прошлог господства и доскорашњег ропства, још увек ближи отвореном него затвореном простору.

Потпуно се исто дешава и са формулом "књигу пише/шаље...": док стари јунаци (пре Косова) опште са светом из својих градова (Вучитрн, Скадар на Бојани, Призрен), владари и банови слободних хришћанских крајева из својих (Дубица, Петрибор, Москва, Сплет, Будим, Ердељ), сењски јунаци из Сења а ускоци и сердари махом из Шибеника и Котара, Турци свако из свог града а хајдуци и Црногорци са отворених простора – српски устаници остају опет у селу:

Често књиге земљу прелазише
од Тополе, села поносита,
од онога Петровића Ђорђа,
од Ђорђија, од Србије главе (Вук IV,36)

или:

Књигу пише црни Арапине
из ордије цара силенога,
од Видина, града бијелога,
те је шаље у земљу Србију,
у Тополу, село поносито,
Црном Ђорђу, од Србије глави (Вук IV,39)

одакле се ово о чему говоримо још понајбоље види. Сличан однос село-град не везује се само за Карађорђа и не мора се нужно тражити само у почетним епским формулама. Кад је у питању Милош Обреновић, сусрећемо се с њим на крају песме о бој у на Чачку:

Кад се српска искупила војска,
доведоше деведесет роба
и тридесет живиње Турака,
доведоше у село Кojиће,
све господар исијече Турке (Вук IV,47: 160-164),

робље пошаље у град Ужице, а сам остане у селу. Историјска чињеница да су српски устанци једине успешне сељачке буне у новијој историји, једине које нису угушене у крви, налази овде – могло би се рећи – свој епски израз. Али тај "епски израз" потиче из контекста који је, на свој начин, супротан историјском онако како је слика у огледалу супротна оригиналу.

Иако је и за историју и за епику најмања релевантна јединица мере догађај, оне овај појам дефинишу свака на свој начин. Условно речено, историјски догађај је тачка пресека многих параметара, нпр. узрока, непосредног повода, места, времена, последица итд. Чак и тзв. историјске личности имају у оваквој концепцији догађаја тек другоразредни значај, будући да се и оне морају наћи у функцији одређеног броја кључних параметара. Остали, тзв. учесници, немају значаја уопште и једини подаци о њима интегрисани су у параметре неког секундарног типа (нпр. нумеричке, статистичке, топогеографске и сличне). Насупрот томе, епски догађај се, слично античкој трагедији, дефинише као сукоб појединаца у функцији судбине, што подразумева однос управо обрнут ономе који фаворизује историја. Чак и сукоби великих размера, као што су аустро-турски или кримски рат, описани су у нашој епици као приче о личностима, било да су у питању изгубљена па поново нађена браћа (СМ 5, 125; САНУ II, 9), било да се читав догађај буквално сведе на два антагониста (СМ 19; Вук III,8; САНУ IV, 1-3), било да се радња у целини подреди испољеном Божјем чуду, које – опет – фаворизује представника само једне заваћене стране (СМ 58), и тако даље. Када се догађај дефинише као оно што је судбина доделила појединцу, мора се очекивати да његов значај порасте у највећој могућој мери, те да управо појединац постане носилац радње и главни предмет певачевог интересовања, што управо и јесу основне одлике правог епског јунака. Није стога никакво чудо што епика своју интерпретацију националне историје као

судбине гради на континуитету витештва, индивидуалне величине и подвижништва, служећи се њима као метафором и видећи у њима једине стварне ослонце за просуђивање глобалних социо-политичких кретања и превирања која – кад се мере вековима – никако не могу оскудевати догађајима. И пропаст и обнављање српске државе виђени су у епици као догађаји чији су актери појединци ("Пропаст царства српскога", "Почетак буне против дахија"), те се на општенационалном плану и историја и судбина показују као кумулативни појмови.

Од тренутка кад пређу у турске руке, тј. од момента актуелизације модела певачеве савремености, градови и у конкретном и у апстрактном смислу постају туђи и чине део противникове историје, а њихове главне карактеристике у великој мери преузимају епски дворови и куле. Гледано из овог угла, градови никад нису ни били ништа друго до пратећи реквизити, одређена врста орнаментике уз епског јунака, једнако важна као и коњ, одело, оружје, дом и тако даље. У том контексту, песма о Маргити девојци и Рајку војводи није само ламент над славном прошлошћу већ и дефинитивни опроштај од свега што њу чини, будући да се даља судбина нашије не везује више ни за старе јунаке, ни за њихово господство над градовима.

Ипак ће – као и у другим сличним приликама – песнички манир надживети предмет ради којег је створен, о чему најбоље сведоче управо помињане почетне формуле епских песама. У њима, мало, лепо, поносито или славно – свако село (црногорско или устаничко) има исти значај и врши исту функцију као и стари, бели српски градови.

*

* *

Никако није случајност што се епска прича о градовима завршила на селу. У доба кад је већина нама познатих песама бележена, а кад је реч о нашем корпусу – од *Ерлангенског рукописа* надаље, српске земље су већ најмање три века биле под непрекидном турском влашћу. И епски и историјски, Турци су описани као властодршци градског типа, потпуно незаинтересовани за живот на земљи коју су препуштали рајн, оптеретивши је претходно великим дажбинама. Подела власти, земље и добара која је из тога произашла разликовала се од слике европског средњовековног градског живота у једној битној појединости: била је заснована на верској и националној, а не на социјалној дискриминацији. У свему другом, међутим, процес формирања градова показивао је универзалне црте.

Утврђења су и у старим и у новим турским градовима била неприступачна обичном живљу, без обзира на веру. У њима су се концентрисале војска и државна управа, а грађанство је насељавало подграђа из којих су се временом развијала нова насеља градског типа. Између XV и XIX века та насеља трпе константан и пресудан источњачки утицај, из чега на крају настаје оно што данас зовемо стари балкански град. Мали или велики, овај градски тип био је комбинација двеју, у принципу неспојивих особина: имао је добро организовано али изнутра затворено и збијено градско језгро са мноштвом уских и слепих улица и са невидљивим, високо обзиданим двориштима, али се – као целина – слободно преливао у околину, услед чега

је његово становништво долазило у непосредан додир са зеленилом и живом, текућом водом. Само се један императив морао безусловно поштовати у овим насељима: верска припадност становништва. Томе је било подређено све, од опште структуре до распореда градских четврти (махала), које се нису делиле према странама света, на пример, или на српске и турске, већ на муслиманске, јеврејске и хришћанске.

Све што је од унутрашњих градских простора описано у нашој народној епици припада, у ствари, овом градском типу. Каве, башче, тргови, високе авлијске ограде, дућани и базари били су – под одређеним условима – доступни и Србима, па се може претпоставити да су епском певачу послужили као основа у оним ретким приликама када се опис феудалног српског града није могао избећи. Ова техничка околност разрешава истовремено два парадокса. На првом месту, она може послужити као објашњење нелогичне појаве да се о детаљима града у моделу певачеве савремености, чији је симбол постављен споља, више зна него о српским градовима чији је симбол унутра. На другом, постаје нам јасно како се могло десити да стари феудални градови који су, сасвим по угледу на европске, били тесни, стрми, непроветрени и нехигијенски, у епским описима добију откривене чаршије и башче са живом водом и непосредним додиром са околином.

Напредна урбанистичка решења нису, међутим, битно утицала на однос српског становништва према граду. Од пада своје државе, Срби су – што под окупацијским турским притиском, што под притиском ропског статуса и живота везаног за земљу – све више постајали сељаци, доживљавајући свој положај као контрапозицију непријатељском статусу грађанина за кога су имали само један синоним: Турчин. У таквом склопу односа између једног и другог живља, и у комбинацији са периодичним српским бунама и турским казненим експедицијама које су обично истребљивале и безљудним остављале читаве српске крајеве, и село је губило облик и значај који је раније имало. Пре турског времена, села су – као и градови – оснивана око тржишта и рударских мајдана, али и око кула и замкова као њихова подграђа, затим око топлих извора, поред воденица, итд.[16] Као и сва села тог времена и тог типа, српска села су била свет за себе, самодовољна затворена заједница са одређеним облицима мануфактуре и управе. Под Турцима, чији се интерес везивао за градове, живот на селу лично је све више на живот у збегу у који се врло често и морало ићи из страха од сталних погрома. Чак су и куће биле покретне, прављене тако да се лако могу преселити у шуму, планину, било које скровито место. Дешавало се да село остане буквално без игде ичег живог и да се дуго поново не насели. Такво се место звало селиште и, мада није живело, ипак се водило као насеље јер је за Турке његова права вредност била не у људству већ у земљи коју је захватало.[17]

Ипак, тај огромни притисак на село није никад био сасвим без одушка, а с временом је и потпуно ослабио, те оно од XVIII века почиње да живи тако рећи нормално, али тек сада потпуно изоловано од града.[18] Ту, у тој мало принудној а мало природној изолацији, консолидују се вековима стваране традиционалне вредности патријархалне културе, обичаји и веровања чија виталност чини могућим и предмет нашег данашњег истраживања. Осим тога, и промене у систему управе које бригу и власт над селима преносе на локалне угледнике, омогућиле су – с временом – настајање првих великих имања у поседу хришћана, те је тако и почетак економске обнове такође био

везан за село. Услед тога и низа других околности, када су се почетком XIX века стекли услови за подизање општенародне буне, та је буна у правом смислу била сељачка. У њеном знаковном систему предаја градова била је важнија због оног што значи за Турке (депоседирање, понижење и смрт) него због оног што би могла донети устаницима. Стари градови прелазили су у легенду и предање, а нови постајали историјска чињеница. Између ове две крајности епика се није опредељивала програмски већ спонтано: сваког свог јунака ставила је тамо где се он најдуже и најбоље памтио.

Под страшним притиском ове профане историје, из српске епике ишчилела је и свака представа о светом граду, иако је он дуго био омиљена епска тема у хришћанском свету. У том смислу, духовна култура српског народа није турским освајањима била само заустављена на затеченом ступњу, већ је драстично враћена у доба из којег је средњи део Европе изашао још почетком XI века, када је напустио присилну манастирску изолацију и предао се са великим еланом подизању градова секуларног типа.[19] Током дугог периода ропства под Турцима Срби, који су – као православци – имали све услове да изграде сопствену културу урбаног типа будући да је источно хришћанство за прототип нудило старе, развијене градове Леванта, остају потпуно без тог ослонца. Једини већи грађевински комплекс за који су, по традицији, могли везивати идеју светог здања био је манастир, о чијем неизмерном културном значају сведоче једнако и епика и историја. Па ни ту, можда управо зато што је нераскидиво везан за националну судбину, манастир не добија онај значај који је имао за западно хришћанство у раном средњем веку: српски манастир никад у народној свести није постао слика Небеског Јерусалима, онога што св. Августин зове Civitas Dei. Ту и тамо као светиња јави се Цариград, али недуго затим и он се преображава у Стамбол. Отад па надаље влада мук.

НАПОМЕНЕ

1 У народној традицији постоје два основна схватања појма странац која би, у главним цртама, могла одговарати грчким терминима ксениласија и филоксенија. Тачка у којој се страх од странца (као страх од туђег и непознатог) додирује са обожавањем странца-госта јесте, у нашој традицији, гостопримство. Чајкановић ово тумачи теофанијом, могућношћу да се у путнику намернику (дакле странцу) крије лутајуће божанство чију је наклоност пожељно задобити (В. Чајакновић, "Гостопримство и теофанија", *Студије из религије и фолклора*, СЕЗ, 1924, XXXI, 13, 1-24). Наш појам странца, изведен за ову конкретну прилику, ближи је по свом стварном значењу појму прикривени странац јер означава особу која се – мада долази из туђег рода или туђег простора – сматра интегрисаном у свој. Странац у песмама које смо наводили као пример није редован већ изузетан случај који у песму улази управо због тога што искаче из редовног тока ствари.

2 Ако ишта, ово је најбољи знак да је песма певана из перспективе поробљене Србије, будући да је – историјски гледано – управо разбијање моћи на ситне поседе (и многе самосталне градове) било узрок слабљења српске феудалне државе. У старијим песмама раскол међу великашима тематизује се, додуше, само посредно, у склопу неке шире теме, али свест о њему ипак постоји. У овој песми, међутим, ни Вук Бранковић не

повлачи консеквенце за епску издају на Косову већ улази равноправно међу друге војводе. За то је била потребна не само велика временска дистанца, већ и надређени захтев националне консолидације пред освајачем који највише угрожава управо националну (а потом државну и верску) самосвест.

3 Овде дајемо комплетан преглед градова по придевима којима су означени:

БЕЛИ: Бар, Београд, Беч, Бихаћ, Бишће, Будим, Букреш, Видин, Врхгорац, Вучитрн, Градашац, Грачац, Гусиње, Дабар, Диклић, Дубица, Дубровац, Дубровник, Жабљак, Задар, Звечане, Зворник, Јајце, Јанок, Једрене, Југовац, Кавај, Карловац, Клис, Клобук, Колашин, Коњиц, Котар, Котор, Кратово, Крим, Крушевац, Куманово, Куршумлија, Лијевно, Лозница, Мисир, Млеци, Мостар, Никшић, Ниш, Нови, Обрст, Озин, Омутић, Оногошт, Орид, Осик, Пазар, Паланка, Пераст, Петрибор, Пирлитор, Пладин, Призрен, Прилип, Приштина, Прокупље, Рибник, Рисан, Сарајево, Сењ, Сибиње, Сјеница, Скадар, Скопље, Сланкамен, Смедерево, Солин, Солун, Софија, Сплет, Спуж, Сталаћ, Стамбол, Столац, Топтан, Травник, Требиње, Тријест, Трубјела, Удбина, Ужице, Улцињ, Ушћуп, Цариград, Чачак, Шабац, Шибеник.

БОГАТИ: Млеци, Сењ.

ВЕЛИКИ: Видин, Мацар, Стамбол.

ДУБОКИ: Млеци.

КАМЕНИ: Задар, Котари, Мостар, Осик, Ужице.

КРВАВИ, КРВАВА КРАЈИНА: Клис, Колашин, Котари, Никшић, Озринић, Оногошт, Подгорица, Скадар, Спуж, Удбина.

ЛЕПИ: Бањалука, Београд, Вучитрн, Градишка, Дмитровица, Купиново, Нови, Нови Пазар, Подгорица (гиздава), Призрен (убав), Сарајево, Сењ (дивни), Скопље (убаво), Смедерево, Цариград.

МАЛИ: Бањска, Бар, Вучитрн, Крушевац, Нови, Сталаћ.

ПИТОМИ: Грбаљ, Млеци, Пећ, Призрен, Смедерево.

ПРОКЛЕТ: Ердељ, Лијевно, Невесиње, Скадар.

ПРОСТРАН: Грбаљ, Смедерево, Цариград.

РАВАН: Дмитровица, Дукађин, Ђаковица, Котар, Котари, Крагујевац, Крушевац, Лијевно, Невесиње, Никшић, Пећ, Пожега, Приштина, Смедерево, Софија, Ћуприја.

СЛАВНИ: Беркасово, Петрибор, Цариград.

СРЕБРНИ И ЗЛАТНИ: Мајдан (сребрни), Праг (златни).

СТАРИНСКИ, СТАРИ: Пазар (стари), Тврдош.

СТОЈНИ: Београд, Дубровник, Призрен, Цариград.

ТВРДИ: Азов, Варадин, Жабљак, Оногошт, Скадар.

ШИРОКИ: Млеци,Скадар.

БЕЗ ИКАКВЕ ОЗНАКЕ: Азак (Вук I,65;СМ 58,68), Алексинац (Вук IV,31), Багдат (СМ 37,107), Барат (САНУ III,34), Бихор (СМ 170), Бјелопоље (СМ 170), Бранич (ЕР 157; Вук II,84), Будва (СМ 14,48; Вук III,44,71), Бунић (ЕР 113), Воскопоље (СМ 170), Вршац (Вук II,81), Гламоч (ЕР 63; САНУ III,53), Госпић (САНУ III,76), Драч (СМ 63), Дрежник (САНУ III,74), Дробњаци (Вук II,66 – једино место накојем се помињу као град), Дувно (МХ I,30), Дуклин (СМ 130), Звијезда (Вук II,94), Зрмања (САНУ III,76), Ириг (Вук III,52), Јањ (Вук II,15; IV,26; СМ 44 – Јањош), Јелеч (ЕР 98), Каменица (ЕР 155), Кандија (СМ 115), Кладуша (Вук II,85; III,18,20,24:СМ 100), Книн (ЕР 138,172), Костур (Вук II,62; МХ I,62;

II,46,48; СМ 37), Кројан (МХ I,53,58; II,69), Круја (СМ 161), Кучево (Вук II,85), Лончар (САНУ III,58,59), Лорин (СМ 106), Љубиње (СМ 89), Љубушко (МХ II,57), Малта (Вук III,16), Медун (СМ 27,65), Моровић (ЕР 90), Ново Брдо (Вук IV,31), Обод (САНУ IV,13), Пешта (САНУ III,68), Плавно (ЕР 97), Пријепоље (СМ 114,170),Ребић (ЕР 61), Семоњево (Вук IV,42), Сереч (ЕР 113), Сигет (ЕР 61), Сокол (Вук II,21; III,52), Стубица (СМ 139), Типун (СМ 117), Тирана (САНУ III,8,20; СМ 170), Трново (Вук II,75), Тројан (САНУ IV,48), Уибар (Вук III,28), Фоча (Вук III,87; СМ 5), Хас (СМ 170), Хотски Хум (СМ 163), Хрват (СМ 107).

4 Осим овог, у епици постоје и други начини да се град фиксира за неку одредницу. Тако га налазимо:

СА ПРИСВОЈНИМ ПРИДЕВОМ: Једар (српски), Котар (влашки), Млеци (латински), Окан (арапски), Сибиње (мађарско), Спљет (каурски), Удбина (турска).

СА ИМЕНИЦОМ КАО КВАЛИФИКАТИВОМ: Делиград (шанац); Ђаковица (арнаут-пазар); Јерусалим (светиња); Крушевац (шарени шанац); Мостар (челеби пазар);

СА ОДРЕДБОМ ЗА МЕСТО: Авала (више Бијограда), Арад (на крајини град), Варад (украј мора), Врањево (више Колашина), Кавај (покрај мора град), Лесковац (на Морави град), Неретва (град на бојишту), Топтан (покрај мора град).

5 Историјски Јакшићи, браћа Стефан и Дмитар, нису боравили у Београду већ у Нађлаку, поседу који су добили од краља Матије кад су прешли у Угарску. Ни пре тога они у одбрани Београда (који је отет од Угара 1521) нису могли учествовати, будући да су погинули много раније – Дмитар 1486. код Смедерева, а Стефан 1489. код Беча. Необично понашање епског Тодора Јакшића у нашој песми (необично стога што су Јакшићи запамћени као јунаци и борци против Турака), можда је одјек далеке успомене на стварни пад Београда који се 29. VIII 1521. предао турском султану Сулејману, под условом да се поштеде животи његових бранилаца и њихових породица. Услови предаје нису обухватали затечено хришћанско становништво које је 9. IX исте године пресељено у околину Цариграда. Сâм Сулејман кренуо је пут своје престонице тек седам дана после тога (Гавро А. Шкриванић, "Турски поход против Угарске и освајање Београда 1521", *Ослобођење градова у Србији од Турака 1862-1867,* САНУ, 1970, стр. 149-160).

6 Занимљиво је да се у сукобу између војводе Пријезде и турског цара Мемеда уништење, односно срамећење епског јунака конципира слично као у песми "Бог ником дужан не остаје". Млада Павловица свом мужу убија коња, хрта и сокола (статусни симболи) и уништава му дом (чедо и сестра/брат), чиме непосредно разара његов епски идентитет; цар Мемед од Пријезде тражи да му преда сабљу и коња (статусни симболи), љубу (дом) и град (епски идентитет).

7 О песничкој функцији поделе очевине и њеним семиотичким конотацијама (*црно-бело, доле-горе, кула-црква итд.) види рад Хатиће* Крњевић, "Обредни предмет – 'молитвена чаша' у песми 'Дијоба Јакшића' ", *Српска фантастика, натприродно и нестварно у српској књижевности,* САНУ, Научни скупови XLIV, Београд, 1989, стр. 207-221.

8 Нечисти мртваци и места за њихово сахрањивање помињани су већ у овом раду. Слична молба и у песми "Московски дарови и турско уздарје" (Вук III,15).

9 Пажњу на порекло сјајне одеће у САНУ III,13 скреће Турцима "једна була стара" (у Вук III,65 хајдука препозна Хајкуна-ђевојка), са чијом смо се карактеристичном улогом већ срели, кад је било речи о "баби Урисави".

10 Главна трговина робљем у турско доба одвијала се подаље од домаћег простора епске поезије. У том смислу био је чувен град Азов, који је за време турске управе 1471-1700 био познат под именом Азак, и запамћен као велико тржиште робова. Други правац у трговини робљем са Балкана водио је преко Приморја ка Италији, а спомен на његову успешност чува се у венецијанској "Словенској обали".

11 Секула се у МХ I,72 прерушава у девојку, сестра га продаје као робињу Југовићима, а он то искористи да обљуби њихову сестру; војвода Богдан у ЕР 114 толико осиромаши да продаје жену за дуг; Иво Сенковић у МХ VIII,3 робује на галији, али не дâ за себе откупе, иако има од чега, итд. Сви су ови сижеи ближи бајкама него епици по многим својим особинама.

12 О томе види Каталог у књизи: Марија Клеут, *Иван Сењанин у српскохрватским усмсним песмама*, Матица српска, Нови Сад, 1987.

13 Ово "одступање од историје" није – међутим – тако драстично како може изгледати. Наиме, и сама историја уочава да се, после освојења Београда, "сељачке вође првог устанка ... са својим породицама не насељавају у Београд. Почев од Карађорђа они своје породице већином задржавају у својим селима ... За њих је одбрана независности земље била уско повезана за одбрану њихових родних села. Зато граде шанчеве на границама ослобођене земље и кад ти шанчеви падну и њихова села буду изложена турској инвазији за њих је рат изгубљен" (Васа Чубриловић, "Београд – национално и културно средиште Србије у XIX веку", *Ослобођење градова у Србији од Турака 1862-1867*, стр. 221,222). У томе се, како видимо, епика и историја поклапају. Историја, међутим, следи и једну другу нужност – коју епика у потпуности игнорише – а та је нужност везана за објективне услове администрирања и реализације власти. Историја бележи – а епика не – да у периоду 1807-1813. Београд постаје главно привредно, управно и културно средиште Србије; да се 1807. у њега пресељава Правитељствујушчи совјет из Смедерева; да се 1808. у Београду отвара Велика школа; да се од 1811. у Србији ствара права влада са појединачним министарствима чије је седиште у Београду, итд. Када 1813. Београд падне поново у турске руке, са њим пада и Србија. Обнова у другом устанку почеће такође у једном граду – у Крагујевцу где Милош Обреновић држи Књажевску канцеларију све до 1830. После тога власт се поново сели у Београд и отада се њене институције и симболи континуирано везују за њега (*Исто*, стр. 226,227). Овако осветљен, епски приступ историји заправо се и не би могао назвати одступањем од чињеница, већ пре крајње селективним односом према њима.

14 Више о формулама и њиховом значењу види даље у овом раду.

15 Само једном, Вук IV,9, Црногорци су у селу Мартинићима.

16 Стојан Новаковић, *Село*, Београд, 1965, стр. 56, 107.

17 *Исто*, стр. 105.
18 Надежда Пешић-Максимовић, *Споменичке вредности сеоских центара Србије*, Београд, 1984, стр. 12.
19 Lewis Mumford, *Grad u historiji. Njegov postanak, njegovo mijenjanje, njegovi izgledi*, Zagreb, 1968, стр. 274.

ЗАВРШНЕ НАПОМЕНЕ

У претходна два обимна поглавља (Отворен и Затворен простор) желели смо да укажемо читаоцу на културну кодираност слике простора какву нам нуди наша епика. На самом почетку овог рада ми смо дали рачуна о томе како употребљавамо термин кôд и позвали смо се том приликом на Елеазара Мелетинског који под њим подразумева изражајно средство, тј. *један од језика за описивање света хијерархијски рашчлањеног на разне нивое*. Ако претпоставимо да свака култура располаже неодређеним али коначним бројем таквих кодова, морамо увидети да израз културна кодираност указује – заправо – на читав систем сложених и међусобно повезаних описа једног истог објекта, у нашем случају – слике света као простора.

С друге стране, ако епику схватимо као један од овако дефинисаних кодова, наша досадашња анализа указује нам се као покушај да из датог и познатог епског кода издвојимо све кодове који то нису (мит, ритуал, веровање, обичај, и тако даље). У самој ствари, сврха свег нашег посла – како се сада показује – била је да читаоцу скренемо пажњу на двоструку, или чак вишеструку кодираност материјала који смо поступно приказивали. Идући, дакле, за издвајањем непесничких кодова из грађе коју чини искључиво поезија, ми смо све проблеме везане за природу и функције песничког текста свесно остављали пострани, како бисмо у први план изнели његове скривене, књижевној анализи тешко доступне слојеве. Као један од најзанимљивијих резултата ка којима је такав поступак водио, желели бисмо на овом месту да истакнемо епску варијанту дихотомије затворен-отворен простор.

Никога не би могло изненадити то што елементи антиномије затворено-отворено у гносеолошкој и аксиолошкој равни долазе из супротних семантичких поља, будући да то по дефиницији мора бити тако. Али када се, на онтолошком плану, јединствена категорија простора не развија у два комплементна подскупа (затворено и отворено) већ се разбија у *два инкомпатибилна*, генерички самостална и дивергентна (човеков и Божји, односно етички и митски) – онда се мора говорити о неочекиваном заокрету који епика чини у односу на сопствену, матичну културу.

Видели смо, кад је било говора о традиционалној кући, у коликој се мери њен простор сматра светим, чак у правом смислу божјим – будући да бог (или демон) на много начина и на много места у њој борави (испод прага, у огњишту или испод њега, на тавану, у иконлуку, у подруму). Веровање у божанску природу човековог дома може се сматрати једним од логичких модела наше традицијске културе, тим пре што је још увек живо – о чему сведочи очуван обичај приношења градбене жртве темељима, слемену и огњишту новоподигнуте куће. Истом врстом сведочанства могу се сматрати и многобројне ритуалне радње, нарочито приликом свадбе или у случају смрти у кући, иако им је право значење заборављено и замењено једноставнијим, прагматичким тумачењима.

Из приказане анализе песама могло се видети колико је епика према свему овоме равнодушна. Осим малобројних описа изливања светости на простор куће приликом славе или боравка анђела у њој, готово да и нема свести о Богу све док човек не изађе из свог простора и не суочи се са грандиозном демоничношћу отвореног. Приметили смо, осим тога, да се унутрашњост куће ретко слика, али да су зато описи њене зачуђујуће раскошне спољашњости врло чести. Описивана на тај начин, кућа је и сама део отвореног простора и то у толикој мери, да се ни њен гранични положај овде готово уопште не осећа (изузев у мотиву смрти на градским и авлијским вратима). Као део отвореног простора кућа се јавља и у свом фантастичном виду, истина ретко (као грађевина која се зида "од костију коњских и јуначких") и ту се, нарочито ако имамо у виду сличне градње у лирици и у бајци, њена просторна означеност помера у најдаљу могућу тачку ка дивљем и отвореном, намећући јој истовремено конотације нечистог, демонског места.

Очигледно је, дакле, да као затворен простор епска кућа не постоји на исти начин као гора, вода, поље и други елементи отвореног простора. Унутрашњост куће у епици није унапред дати простор који се може описивати такав какав јесте. Напротив, он се формира сваки пут изнова и увек истовремено са формирањем сложених односа међу људима који га испуњавају, служећи драмском развоју људских радњи и сукоба само као сцена или као оквирна просторна претпоставка. Зато се, за разлику од већине елемената отвореног простора, он само врло ретко може приказати као слика. Услед свега тога, од многобројних културних регулатива везаних за човеков дом, у епици су своје место нашла само најопштија упутства у виду дозвола и забрана одређене врсте понашања у одређено време и на одређеном месту, чија је примењивост универзална али ненаметљива. Без тих двеју особина – универзалности и ненаметљивости – непеснички културни кодови битно би ометали драмски развој радње принуђујући га да се исцрпљује у меандрима општепознатих и подразумеваних нормативних блокова. Унутрашњи простор куће сувише је скучен да би поднео иједан непотребан детаљ: све своје фрустрације на том плану певач може задовољити тек кад из њега изађе.

Ако овај став прихватимо као вероватан, из њега можемо извести закључак да је затечена слика затвореног простора епске куће последица превласти песничког кода над непесничким културним кодовима.

И град, други топос затвореног простора обухваћен нашом анализом, има у епици сличан статус. Мада су сачувале живу свест о њиховом политичком и историјском значају, епске песме доследно о градовима стварају слику нарочите врсте позорнице, комбиноване из разних делова (трг, пијаца робова, чаршија, кафана, лонца, кула, зидине, мост) и специјализоване за масовне сцене (ратничке поворке, бојеви, мегдани, театрални уласци и изласци великих јунака, шетње, сабори, гозбе) чему је можда узрок и мали број фабула које се типски везују за овај простор (освајање и пљачка, продаја робља, бекство из градске тамнице, отмица невесте). Из анализе песама могло се видети да је ово и једина константа у приступу затвореном простору града, док се све друге његове одреднице (нарочито идеолошке) постепено мењају пратећи промене на општој скали епских односа од својега ка туђем.

Ваља напоменути да ни у константним ни у променљивим својим видовима епски град није описан као Божје дело већ увек као творевина људских руку, грађевина коју човек диже себи у славу или на своју срамоту, али у сваком случају пролазна и подложна уништењу. Доследно, чак и без велике разлике у нијансама, и град и кућа се идентификују са својим држаоцем, те епска слика њиховог пада или пропасти у пророчанском контексту сна значи увек и само власникову смрт. Следећи управо ову нит коначног брисања разлике између дела и његовог творца, ми смо узели слободу да закључимо како у крајњој линији и кућа и град за епског певача имају вредност орнамента, једног из класе оних елемената помоћу којих се гради песничка визија великог епског јунака. Кућа и град не би се, у том случају, битно разликовали од одела, коња и оружја – од свега онога што чини, заправо, структуру таквог лика, укључујући ту и телесну лепоту, карактерне црте, достојног противника, ратничку вештину, врсту и величину подвига, и тако даље. Тиме је претходна теза о превласти песничког кода над културним кодовима доведена до своје крајње консеквенце.

Јесмо ли на тај начин дошли до закључка директно супротног једној од основних претпоставки овог рада која гласи да се ниједна транспозиција простора, па ни песничка, не може извести мимо модела матичне културе, нити у противречју с њим? Тешко је, у контексту фолклорне уметности, замислити ситуацију у којој би певач, традиционалан и побожан човек, доследно и без икаквих санкција чинио тако битне уступке песничким – на рачун општих културних вредности. Пре ће бити да је привид потпуног нестанка културног у корист песничког кодирања последица промене логичког модела на којем се културни кодови заснивају и, пре свега, наше неспремности да ту промену уочимо. То се, међутим, коригује кад промена логичког модела дође у први план те не само да се не може превидети, већ се мора прихватити као одлучујући детерминатор при дефинисању просторних типова. У нашем случају драстичан пример за то био би топос цркве, "божје куће", која управо услед оваквих околности није у нашој систематизацији затвореног простора могла добити посебно место.

У уводном излагању поглавља Затворен простор видели смо да је затварање светог места зидовима и куполом (његово, дакле, омеђивање) од самог почетка значило не толико заштиту од нежељених утицаја споља, колико жељу да се светост места задржи унутра, да се обезбеде трајност и регуларност контакта са еманацијом светог бића бога. Од тренутка кад је то први пут учињено, па све до данас, суштина појма "божја кућа" није се битно променила. У том смислу, унутрашњост цркве морала би бити квинтесенција затвореног простора уопште, мерило унутрашњости свега што постоји, јер ниједно друго дело човекових руку не може потпуније и са више божанског права испољавати све битне карактеристике затвореног простора.

У нашој народној епици црква, међутим, уопште није осликана као елемент затвореног простора (осим у једном случају: када се јави као симбол хришћанског града). Печат светости и божанског порекла она тамо несумњиво има, будући да се врло често "сама огради" из костију и тела праведника, из њиховог пепела или око њих живих, или се – нешто ређе – упутства за градњу цркве добијају од светих бића и од самог Бога. Али оно што је песма спремна да опише увек је спољашњи изглед цркве, њена величина и овоземаљски сјај. О ономе што је у њој сазнајемо само путем описа чудесних збивања која прате две врсте ситуација: светачка чуда и несвесна сагрешења

(нпр. родоскврно венчање у незнању), а и тада су то само описи типских догађаја који се унутар цркве дешавају зато што то тражи логика драмског развоја радње, а не зато што друкчије не може бити (песме знају за више других локација које врло добро служе истој сврси).
Управо то што се одређена врста сижеа може једнако добро везати за потпуно различита места, указује нам да су и сиже и његова убикација подређени једном ширем и општијем мотиву, а то је у нашем случају Божје чудо, односно манифестација божанског присуства на земљи. Обрађујући детаљно овај мотив, ми смо пуну пажњу посветили елементима простора за који се он везује, и сви су ти елементи – осим цркве – припадали класи отвореног. Ако боље погледамо начин на који црква учествује у епској обради овог мотива, нема никакве логичке нити друге које сметње да се и она не сврста у ову класу.
Из свега тога можемо извести само један закључак: логички модел божанског присуства на земљи суперпониран је логичком моделу цркве као посебне врсте затвореног простора, услед чега овај други постаје слаб и повлачи се у задњи план. У оквирима песничког кодирања, ово се очитава као превласт поетике догађаја над поетиком места.
У овом контексту лакше би се дале разумети и разлике у онтолошком статусу отвореног и затвореног простора. Будући – са становишта простора – да само оно што је сам оградио (= затворено) може сматрати својим, човек све што изван тога остаје (= отворено) мора прихватити као туђе и равнодушно према правилима којима се регулише постојање човековог света. Услед тога своје и туђе постају инкомпатибилни, не подлежу истим мерилима и не дефинишу се на исти начин. Другим речима, они на исти начин не могу ни да постоје.
Ако томе додамо и анализом утврђену чињеницу да је унутрашњи простор човековог домена – сем у ретким изузетним случајевима – простор без Бога, схватићемо да се митопоетска слика епског простора завршава на кућном прагу, односно на градским зидинама. На том месту морамо, логично, поставити и општу епску границу између отвореног и затвореног простора, а анализа мотива смрти на авлијским и градским вратима допушта нам да је одредимо као јаку, тим пре што и она раздваја два инкомпатибилна света.
Прва јака граница с којом смо се у епици упознали раздвајала је небо од земље, односно овај свет од оног, и такође је била представљена вратима, али "небеским". Уз сасвим мало слободе, могли бисмо рећи да све што остаје између небеских врата и кућног прага представља отворен простор и заузима десну страну релевантних парова опозиција на свим нивоима традицијске културе од трећег наниже – по Иванову и Топорову. С једне његове стране остаје живом човеку недоступно небо са светим бићима и Богом, а са друге човек, сам у своме стану. Тако се отворен простор јавља и као средишња, ничија и свачија земља, дискретан низ места погодних за сусрете разних врста, практично једини простор у којем човек може доћи у додир са вишом силом (божанском или демонском, свеједно).
Оваква слика света као простора превасходно је епска, али се може наћи и у бајци, с тим што јунак бајке – за разлику од епског јунака – познаје начине да све границе (обе јаке и више врста слабих) учини проходним у оба смера. Опет слично бајци, епски простор човековог дома није нуминозан, док отворен јесте. Али тамо где се сиже бајке зауставља и где престаје свако интересовање приповедача за његове елементе (јунак, догађај, простор, време), епика развија нову класу односа које везује искључиво за затворен простор

епика развија нову класу односа које везује искључиво за затворен простор дома и у њега уводи бајци потпуно непознате заплете у чијој су основи искључиво односи психолошке мотивације. Подизање ових личних сукоба на етички план чини епику – истина, у ограниченом броју случајева – ближом трагедији него било којој другој књижевној врсти (како смо видели приликом анализе песме "Бог ником дужан не остаје").

На крају, морамо имати на уму да је народна епска поезија жив песнички модел који своје везе са реалијама непрекидно одржава актуелним, што доказује већ декадентна, али постојећа епска продукција. Наше је право да, на основу очуваних веза и података, реконструишемо оне реалне ситуације које су се у дугом периоду између времена записивања и времена тумачења поезије преобликовале, изобичајиле или престале да постоје, али трагајући за њима, ми не смемо заборавити да оне нису једине – и нарочито да нису једини одговор на питања која пред нас поставља епска поезија. То је поготову случај са основним културним категоријама и њиховим системским конкретизацијама, какве су, у домену простора, затворено-отворено и своје-туђе. Као елемент тако сложеног књижевног модела какав је епска поезија, оне су – без икакве сумње – релевантни носиоци података драгоцених за истраживања у области књижевне поетике. Испитивању књижевне поетике простора у епици управо је и посвећен други део овог рада, али је за његову реализацију неопходно испунити један претходни услов. Најкраће речено, он се може формулисати као потреба за променом контекста досадашње анализе.

Други део

АНАЛИТИЧКА РАВАН МОДЕЛА
Поетика књижевног текста

УВОДНЕ НАПОМЕНЕ

Шта заправо, у оквиру нашег досадашњег излагања, значи промена аналитичког контекста и зашто се потреба за њом јавља управо сада?

У потрази за изгубљеним простором ми смо нужно посезали за подацима из области етнологије, историје и историје религије, митологије, археологије и других наука и њихових дисциплина које су нам могле помоћи да реконструишемо слику света као простора тамо где је она почела да се губи или где више није јасна. Поступак којим смо се у том послу служили прилагођавао се у највећој мери условима рада, али се у целини може одредити као семиотички будући да је у самој његовој основи било схватање књижевног текста као модела у којем је кодирана и запамћена одређена количина информације о времену, друштву и култури из које он потиче.[1] Ако су резултати које смо тако добијали изгледали убедљиво, то је онда било зато што се семиотички приступ књижевном делу (мисли се на тартуско-московску школу) досад најбоље показао и био највише примењиван управо у тој врсти истраживања: у општем разумевању културе на основу оног што је сачувано у књижевности. Нама, пак, није била основна намера да проширимо општа знања о српској традицијској култури, него да – на основу оног што се већ (или још увек) зна – учинимо две ствари: 1. да од расутих делова слике простора у овом културном моделу поново сачинимо целину и 2. да видимо одступа ли епика од те слике или не, и – ако одступа – у коликој мери. Ако претпоставимо да је ово двоје обављено, остаје још да се види како она то чини.

Нема ничег нелогичног у томе што поступак који може дати одговоре на питања шта и колико, постаје немоћан пред питањем како. Циљ наше досадашње анализе није био да пружи одговор на ово последње питање те није ни ишла у том смеру,а специфичношћу књижевног текста бавила се само онда кад је то било неопходно. Сада, кад у жижу интересовања стављамо друге појмове и односе, ми свеједно нећемо мењати аналитички апарат, већ ћемо пред њега ставити друкчији циљ. У том смислу говоримо о промени аналитичког контекста.

Онтолошким и прагматичким аспектима књижевног текста ми се овде, са разумљивих разлога, не можемо бавити: истраживања тог типа припадају оним научним областима у којима би се наша стручност с правом могла довести у питање. Оно, међутим, што се условно може назвати "радом" књижевног текста и за шта у семиотици постоји термин моделовање, најпре ће нам – по нашем мишљењу – дати одговор на трећепостављено питање: како.

Када се књижевни текст – у нашем случају народна епска песма – дефинише као модел, тиме се, у ствари, одређује тип његових односа према свету реалија, тј. према ономе што обично зовемо стварност. Ако знамо да се онај део или исечак те стварности који песма узима за предмет свога певања назива оригиналом, лако ћемо схватити да процес моделовања није ништа

друго до пресликавање оригинала на модел – услед чега модел можемо звати и сликом – али тако да њиме не буде обухваћен оригинал у целини, већ само неки његови елементи и односи који владају међу њима. С обзиром да је за уметничко дело од изузетног значаја критеријум по којем је избор из оригинала извршен, то ће за разумевање његове суштине бити једнако важно и оно што је у модел ушло, и оно што је из њега испуштено.[2] Специфичност наше теме, која полази од једног крајње опредељеног појма стварности сужавајући га претежно на оне елементе и односе у њему који се тичу простора, упућује нашу највећу пажњу управо овом моменту у процесу моделовања, те ће то бити и главни предмет наше анализе.

Мада не изгледа тако, ове полазне рестрикције не чине наш задатак једноставнијим. Како је књижевно дело истовремено и одређена, врло сложена структура, ефекти које желимо да пратимо јавиће се на различитим нивоима те структуре и од нивоа до нивоа испољавати, као примарне, различите своје особине. Полазећи од текста као целине, покушаћемо да однос између епске слике простора и моделативних способности епске песме посматрамо прво на најширем плану сижеа и мотива, потом – нешто уже – на плану песничке слике и, најзад, на плану формуле као најмањег језичког израза којим се односи у простору могу представити као елемент књижевне, а не лингвистичке структуре.

СИЖЕ И МОТИВ

На примеру песама о јуначкој женидби с препрекама

Од три типа сижеа који се у нашој народној епици баве темом јуначке женидбе, тип: "јуначка женидба с препрекама" у највећој мери чува везе с "обичајним кодексом свадбеног обреда",[3] што у ствари значи да се држи једног историјски неутралног или, боље, индиферентног облика стварности, отпорног на промене и препознатљивог у континуираној пракси фолклорне свадбе. Захваљујући тој својој особини, песме ове врсте изузетно су погодне за испитивања каква нама предстоји, будући да се подаци неопходни за реконструкцију процеса моделовања могу још увек добити из прве руке, а то без сумње доприноси степену поузданости и проверљивости закључака до којих ћемо на крају доћи. Осим тога, песме о јуначкој женидби с препрекама чине и оно што друга два типа (хајдучки и новелистички) никако не могу: с обзиром на очуване везе с обредом, оне нас нагоне да поново дефинишемо појам стварности, а – услед тога – и односе између оригинала и модела, чиме се уједно отвара и један од најзанимљивијих проблема везаних за ову врсту истраживања.

Са становишта народне епске поезије, појам стварности најлакше би се могао дефинисати као бесконачан, односно отворен, али уређен низ догађаја (за разлику од модела који је коначан и затворен). Уређеност је овде, насупрот хаосу, оно што семиотичари називају "радом" културе на исцрпљивању опште ентропије,[4] а што се у ствари своди на организовање света којим је човек окружен. У основи свега тога стоји одређен глобални систем вредности са којим се усклађује све, од митологије и религије, преко науке и уметности, до обичне људске свакодневице. Мада је управо тај обичан, свакодневни живот најчешће оно што се подразумева под појмом стварност, очигледно је да су у њему имплиците садржане све релевантне информације о припадајућем културном моделу, укључујући и оне најсложеније. Све оне у неку руку чине потенцијалну информативност стварности, а то је управо она тачка од које полази свако уметничко моделовање и без које се оно не би ни могло започети. У том контексту, моделативност књижевног текста могли бисмо одредити као његову способност да активира потенцијалну информативност стварности (тј. једног њеног исечка), да је додатно организује и, самим тим, преведе на један виши семантички ниво. То исто са стварношћу чине и други моделативни системи који се, попут књижевности, могу сматрати другостепеним. У семиотици се као такви одређују сви они системи "који се заснивају на језику као првостепеном моделативном систему и добијају допунску другостепену струк-

туру посебног типа".[5] Међусобно различити, они на различите начине и моделују свет, те тако слика света у систему религије и митологије, на пример, неће изгледати исто као у неком научном систему. Специфичност песама о јуначкој женидби с препрекама огледа се у томе што оне у процесу моделовања стварности не узимају за оригинал "разнолике животне појаве" (како каже Лотман), него елементе свадбеног ритуала, који је и сам већ модел одређене врсте културног понашања.

То практично значи да се књижевни текст у овом случају јавља као модел модела, будући да полази од затвореног, у сфери религије и митологије претходно већ формираног "обичајног кодекса свадбеног обреда", а не од отвореног низа догађаја који у сваком појединoм случају чине фолклорну свадбу. Укидање разлике између отвореног и затвореног низа, тј. између стварности и њеног некњижевног модела обављено је раније, као предуслов без којег књижевно моделовање не може почети.

Будући да се овај процес не одвија на нивоу кода већ је, напротив, смештен чак изван оквира самог чина усмене комуникације, могло би се, с великом извесношћу, претпоставити да улогу изостале кодне информације преузима информативност културног контекста у којем песма настаје, саопштава се и преноси даље, чиме се уједно ствара и заједнички оквир за све елементе књижевне комуникације и све учеснике у њој. Захваљујући познавању тог културног контекста ми смо и раније били у прилици да као мотиве са пореклом у погребном ритуалу препознамо типизоване сахране у гори, па смо се чак – на основу бројности и комплексности текстова у којима се смрт и сахрана у гори јављају – залагали за схватање овог мотива као једног од носећих у епици. Сличних али мање значајних случајева сигурно би се могло наћи и више, ако би се посебно ишло за тим. Међутим, од свих текстова који чине наш корпус, једини у којима се из елемената ритуала и на основу везе са њима формира не један мотив већ читав сиже, јесу управо наше песме о јуначкој женидби с препрекама, те ово издвајамо као њихову другу дистинктивну црту. Тиме је уједно био опредељен и избор материјала на којем ћемо испитати типове односа и утицаја који се на плану сижеа успостављају између епске слике простора и моделативности епске песме као књижевног текста. Пре него што пређемо на анализу која би могла потврдити ове прелиминарне одредбе, морамо, међутим, ближе одредити контекстуалност појма епска слика простора.

Раније смо видели како се и зашто термин модел може заменити речју слика. Анализирајући употребу елемената отвореног и затвореног простора у нашој народној епици, ми смо стално говорили да су они део једне слике и за то смо имали два разлога. Прво, оно што смо издвајањем и низањем тих елемената желели да добијемо управо и јесте слика, а то значи коначна, осмишљена, по одређеним правилима организована целина у којој владају јасни, на њеној унутрашњој логици засновани односи. Друго, чак и кад те односе нисмо могли да протумачимо без помоћи са стране, тј. ванкњижевним средствима, они су нам свеједно увек били дати као књижевна чињеница, дакле у склопу епске песме, а оно што песма у том смислу нуди и не може бити друго до слика.

Све у свему, ипак, ми смо стално имали посла са моделом у најпотпунијем, научном смислу те речи, као са "аналогоном неког објекта ако и када у процесу сазнања [он] служи уместо самог објекта".[6] Ако се са тим сложимо,

лако ћемо схватити да основне културне категорије нису простор и време већ, заправо, њихови модели.

Као основна културна категорија, модел простора мора бити уписан, или енкодиран, у све што чини модел матичне културе. Спознавање простора у тим оквирима, одређивање просторних односа и типова, услед тога се аутоматизује, те и информација коју модел простора по себи носи постаје максимално редундантна. Другим речима, ми смо на њу толико навикли, да је више не примећујемо. Да се ова ситуација потпуно преокрене, довољно је само дезаутоматизовати гносеолошку функцију модела простора и пребацити акцент на неисцрпне залихе његових контекстуалних значења, ка чему је био усмерен сав наш досадашњи напор. Од сад надаље мораћемо да водимо рачуна о једном новом, досад неистицаном односу – оном који настаје у сусрету два модела, од којих је један (модел простора) већег опсега али зато склон редундантности, а други (књижевни текст) високо информативан али мањи по обиму. При том не смемо заборавити да се и у контексту ритуала формира одређена, врло специфична слика простора. Чином књижевног моделовања она се делимично пресликава и на конкретне, варијабилне елементе песничког модела, и на његове инваријантне чиниоце. Чиме се обезбеђује склад оваквих односа и како све то функционише, може показати једино анализа самих песама.

Успешност те анализе, па чак и њена изводљивост, зависе, међутим, од тога колико познајемо оригинал од којег је процес моделовања почео. Пошто се у нашем случају ради о сложеном и разнородном обредном комплексу неопходно је, пре било чега другог, што је могуће тачније одредити његове главне, инваријантне црте. Том покушају посветићемо следеће странице.

I

У егзогамним друштвима, каква је и патријархална заједница, свадба је – по речима Радости Иванове[7] – истовремено и социјални и религиозно-митски културни феномен чија је сврха да, преко младенаца, споји два туђа рода и да то оствари на обострану срећу и корист. Испуњење тог циља везано је за савлађивање врло многих тешкоћа које углавном произлазе из асиметричности основне позиције заинтересованих страна: невестин род је на губитку јер остаје без једног свог члана те економски и емоционално слаби, а младожењин је род на добитку и у сваком погледу постаје јачи – нарочито на плану религије и домаћег култа. Сагледана у овој светлости, свадба није само обредни чин спајања мушкарца и жене ради заснивања породице, већ и дуготрајни, сложени процес ороћавања. У току тог процеса односи међу основним опозитним паровима традицијске културе, као што су своје-туђе, близу-далеко, добро-лоше итд., више пута се доводе у противречне и конфликтне позиције, те се слободно може рећи да је највећи део ритуалних радњи и поступака везаних за свадбу намењен укидању или бар ублажавању ових противречности и сукоба.

С друге стране, свадба је за младенце пре свега ритуал иницијације, обред прелаза са општом троделном схемом: одвајање – прелаз или испит – прихватање, чији сажет лик ни издалека не дочарава изнимност статуса младенаца и опасности којима су они – по народном веровању – изложени док тај обред траје. Стога се све свадбене радње око невесте и младожење предузимају ради заштите, било да се штите они сами, било да се други штите од њих.

И кад је схватимо као ритуал прелаза, свадба опет има динамику и главне одлике драмског сукоба, пре свега због асиметрије у односима између младенаца. Док невеста пролази регуларно кроз све фазе обреда: оставља свој род и, после путовања и испита њене спремности да преузме нову улогу, прихвата и бива прихваћена у туђ род као у свој, младожења у туђем роду не остаје, нити га прихвата нити је у њему прихваћен, већ се заједно са невестом враћа у свој. Како видимо, доминантно место у овом виду свадбеног обреда заузима опозиција своје-туђе, из које се, даљим усложњавањем односа међу *младенцима, развијају и посебне функције других, изведених опозитних* парова, као што су мушко-женско, високо-ниско, и тако даље.

У овом часу за нас је најбитније да држимо на уму оба вида свадбе као културног феномена, тј. да је сагледамо и као процес ороћавања и као обред прелаза. Покушамо ли да сасвим штуро, обичним набрајањем, прикажемо редослед главних догађаја и радњи у оба случаја, видећемо да и у односима између њих самих такође влада асиметрија: дужи и шири, процес ороћавања почиње и завршава се у невестином дому, а краћи али кондензован обред прелаза и почиње и завршава се у младожењиној кући. Међутим, погрешно би било закључити да ова два круга свадбених догађаја теку паралелно или да постоје независно један од другог. Напротив, обред прелаза је само један у дугачком низу различитих обреда који прате готово све што чини свадбу, и само један – али најмаркантнији – елемент у процесу ороћавања. Представу о комплексности обреда који тај процес прате најлакше ћемо стећи описом његових главних тачака.

СВАДБА КАО ПРОЦЕС ОРОЋАВАЊА[8]

1. *долазак проводаџије у девојачку кућу* (праћен обредним ћутањем и ложењем ватре у огњишту);

2. *гледање* (оглед, бележење, нишан, прва ракија) којом се приликом обично обавља и прошевина или прстеновање; обавезно се изводи ноћу или предвече;

3. *позивање на свадбу* (праћено разменом дарова и здравица) ако је у породици неко недавно преминуо, иде му се на гроб те се или и он позива у сватове, или се од њега тражи опроштај; на гроб се носе ракија, вино, леблебије или јабука, свећа и кандило; воде се и свирачи;

4. *девојачко и момачко вече* (уочи свадбе): ритуално бријање и шишање младожење; чешљање невесте, ритуално умивање и купање, одлазак по воду за невестино купање: обавезно ноћу, вода се узима с три извора, невесту прате другарице које је тако опколе да се не може видети; повратак обавезно другим путем;

5. *свадба*

6. *невестин одлазак на воду ујутро после свадбе*, у пратњи девера или свекрве; одлази се на удаљен извор или чесму, некад чак и у другу махалу; ритуално трокрако запајање младе на извору;

7. *уништавање обредних предмета*
мисли се на свадбени барјак, али се разни обредни предмети уништавају још у току свадбе (чаше из којих пију младенци, троножац на који стане млада или седне свекрва);

8. *чишћење куће*
прво чишћење после свадбе; некад је млада обавезна да почисти прво кумову кућу; праве послове млада преузима после 40 дана, односно пошто први пут оде с мужем у цркву;

9. *прекид обредног ћутања*
код нас се одржао у форми издевања имена новој фамилији: како невеста први пут назове свекрву, свекра, девере и заове, тако их мора звати до краја живота; никад по имену;

10. *прва посета невестиних родитеља пријатељској кући* (похођани)

11. *први одлазак младе и њеног мужа у њену родбину* (похођани или повраци); оба догађаја праћена су низом обредних радњи, од обредног ћутања до размене дарова и здравица.

Чак и кад имају изразито социјалан карактер, догађаји као што су проводаписање, гледање, позивање на свадбу и обе врсте похођана, неким својим детаљима (ћутање, обраћање мртвима, додиривање огњишта) упућују на одређене врсте обредног понашања из култа мртвих и култа предака. Те су везе још видљивије у радњама око воде (ћутање, сакривање, враћање другим путем), шишања и бријања (које се обавља на земљи али длаке не смеју пасти на њу), па их у слабим траговима препознајемо и у карактеристичном броју од 40 дана забране кућних послова (углавном припремања хране), колико је потребно да невеста постане култно чиста. Најслабијим индикацијама тог типа морамо, пак, сматрати временске назнаке за гледање девојке и одлазак по воду за лустративно купање (ноћу), а видећемо касније да је истом обавезом везан и полазак сватова по невесту.

Ове опаске неће нам изгледати претерано произвољне ако се сетимо да повезивање два рода у контексту традицијске културе никад не остаје само на социјално-економском плану, већ се обавезно проширује и на ниво религије и култа где се регулише комплексом одредаба и забрана чија је снага равна законској. Ако прихватимо мишљење по којем је култ предака један од најстаријих и највише поштованих у нашем народу, онда не може бити друкчије до логично да важне радње око орођавања морају водити посебно рачуна о том култу. Ван тог контекста тешко је објаснити и забрану скрнављења духовног сродства (кумство, побратимство, посестримство, итд.) у егзогамном друштву. Ипак, све ове везе свој пуни израз и сву своју вишезначност не испољавају овде него тек у ужем кругу свадбе као обреда прелаза, а њега чине следећи елементи.

СВАДБА КАО ОБРЕД ПРЕЛАЗА

1. *кићење сватовског барјака и мешење обредних хлебова* (обавеза обредног ћутања);

2. *полазак по невесту*

полази се касно ноћу да би се стигло пред зору; младожења мери одело на кантару пре него што ће га обући (против урока); облачи га у подруму; на поласку се провлачи испод материне ноге на кућном прагу (против урока); запаја се вином и чашу из које је пио ломи;

3. *дочек у невестином дому*

– *три врсте препрека:* а) на путу, на уласку у село (маскирани људи црвеним конопцем препречују пут сватовима); б) на дворишној капији при доласку (стрељање врга, чаше, тикве или јабуке; препознавање невесте и "лажна" невеста; рвање, тркање; вратарина – куповање права на улазак); в) на одласку (обавезно испијање вина на кућним вратима; откуп права на полазак; на путу маскирани људи, "вукови", "арапи");

– *опремање невесте:* одевање и обување; девер откупљује право да уђе у невестину собу како би је обуо и прстеновао; обување је ритуално, у обућу донету од младожењине куће; натицање прстена уз ритуално окретање с лева на десно три пута; невестински вео; младенци шаљу свадбену одећу у цркву да се благослови вече уочи свадбе;

– *невестино опраштање од рода и дома:* љуби хлеб и совру, дирек, праг и огњиште; три пута обиђе око огњишта, прекрсти га и дарује новцем и сапуном, или претходно процара ватру на њему; над прагом, заједно са другарицама, ломи погачу; ставља пару на праг, прелази праг преко оружја, љуби прочевље на огњишту, пошто га трипут обиђе и дарује;

– *забрана освртања* (за невесту) да не би пород личио на ујчевину;

4. *одлазак у цркву*

пре доласка у цркву, мора се застати на текућој води; невеста се на њој умива, девер је три пута ритуално запаја и она на крају мора нешто жртвовати води (пару, јаглук); до воде њу води брат, од воде девер; при прелазу преко моста забрањено је освртање; обилазак младенаца и сватова око цркве три пута; после обављеног венчања у цркви, неко невести диже превес с лица и тако дигнут остаје до краја свадбе; младожења не скида капу с главе јер се ништа од обредне одеће не сме ни скинути ни променити (ни ципеле ако жуљају) док се сви обреди не обаве (због урока);

5. *повратак младожењиној кући*

сватови се обавезно враћају другим путем , не оним којим су отишли;

– *дочек невесте испред куће:* улазак у двориште на нов улаз (не на постојећи); "овивање" (обилажење упаљеном свећом око невестине главе); силазак с кола или коња не на земљу већ на поњаву, платно, тежину, рало, столицу (некад све заједно); наконче (или јабука) још док је на коњу (може и касније); сито са житом (разбацује га у знаку крста, празно сито баца на кров);

– *пред вратима:* просипање воде или вина, запајање водом или вином, корито с водом испред прага; невеста помазује праг медом и маслом, љуби га (и довратак), крсти знаком крста; при уласку не сме да згази на њега; свекрва опаше младу тканицом и вукући тканицу уводи младу у кућу; млада у кућу уноси хлеб и вино; негде прагу жртвује паре, негде љуби и патос;

– *у кући:* у кућу младу уводи девер или је преко прага преноси младожења; са девером или свекрвом обилази око огњишта, просипа око њега воду, гледа уз димњак, подстиче ватру, соли јело, дарује огњиште јабуком или паром (или обоје); код огњишта свекрва седне на троножац, узме снају у крило, а неко под њих сипа воду (може и ужарено угљевље са огњишта); негде се јаве две свекрве: права и лажна (мора се препознати права);

– *изван куће:* кум и кума одводе невесту на дрвљаник где уместо невестинског вела добија "кајицу", капу удате жене; невеста се код младожењине куће маскира и тад ставља на главу "трвеље", обележје удате жене;

6. *свадбена гозба*

пост: обавезан или за младенце, или за невесту и девера; ако уопште једу, то је онда склоњено од других и донето из невестине куће;

7. *свођење младенаца и прва брачна ноћ*

обавезни да спавају на земљи (на асури или пољави), у подруму, и сл.

Сасвим је сигурно да у ових 18 (11+7) тачака нисмо ни приближно исцрпли сву живописност и разноврсност обичајно-обредног комплекса фолклорне свадбе. То наша намера није ни могло бити, будући да је за посао који нам предстоји неопходно добити структуру стабилних, инваријантних елемената свадбе, а не њених променљивих чинилаца. Најважније је, ипак, уочити да се свадба не може сматрати једним или једнозначним ритуалом већ ритуалним комплексом, збиром функционално обједињених обредних радњи различитог порекла, које се изван свадбеног комплекса могу препознати и у другим и друкчијим врстама догађаја. Један од могућих начина да се оне учине прегледнијим изгледао би овако:

КОМПЛЕКС РИТУАЛНИХ РАДЊИ ТОКОМ СВАДБЕ

са огњиштем

1. царање ватре (проводадија, невеста)
2. целивање (невеста)
3. даривање (невеста)
4. обилажење око њега (невеста у пратњи)

са прагом

1. целивање (невеста)
2. даривање (невеста)
3. мазање (медом и маслом) у знаку крста (невеста)
4. жртвовање (невеста; неко од сватова – обредно клање петла)

са водом

1. изливање (увек на поласку, при дочеку и приликом застајања током пута)
2. кропљење (пред кућом, једном и другом)
3. запајање (невеста, младожења, сватови)
4. купање, умивање (младенци)
5. даривање (невеста)

са житом (разбацивање, "сејање", у знаку крста – невеста)

бријање и шишање (млади људи који имају живе родитеље)

одевање, разодевање и обување (младенци и девер)

крштење (обележавање знаком крста и надевање имена – невеста)

кружење (невеста, девер, сватови, свекрва)

маскирање (сватови, изузетно и младожења)

везивање (тканицом, појасом – свекрва)

ломљење судова и предмета (сватови и младожења)

У одређеним тренуцима, зависно од потребе и прилике, ове су радње праћене и одређеним бројем ритуалних забрана, од којих све осим двеју (забране скидања ритуалне одеће или мењања нечег на њој и забране подизања невестинског вела) већ познајемо или смо се са њима срели кад је било речи о култу мртвих и гроба (забрана говора, забрана освртања, забрана повратка истим путем, забрана месојеђа, забрана ступања ногом на голу земљу, забрана ступања ногом на праг). Добро је подсетити се да су оне тамо служиле пре свега као средство одбране и заштите од неупокојених мртваца или од душа током четрдесетнице.

Многе од ових радњи и забрана, у низу или појединачно, налазимо и у друкчијим контекстима. Обредно ћутање, на пример, сматра се обавезним и приликом извођења живе ватре, бојења ускршњих јаја, налагања Бадњака на ватру и прављења славске свеће, код мешења обредних хлебова, код порођаја (обавезно за девера) и заоравања прве бразде, на крају жетве, при бајању, итд. И табуисано освртање, које се сматра остатком хтоничних обреда, срећемо не само на повратку с погреба, већ поново при вађењу живе ватре, на Божић (кад се носи вуку вечера на раскршће) и кад се постављају чини. Повратак другим путем обавезан је још и на крштењу детета, ванредан пост налаже се такође и болесницима и породиљама, четрдесетница – као период култне нечистоте – важи и за породиљу и новорођенче, итд. Обредне радње с водом (крштење, кропљење, запајање, купање), обележавање знаком крста и целивање светиња налазимо о свим великим празницима (слава, Ускрс, Божић) и догађајима значајним за породични и тежачки живот. И жртвовање семена је у тим приликама неизоставно, било да се оно баца у воду (код сејања), било да се, као на слави, од њега праве кољиво и колач, а ситом додирује таваница или домаћинова глава. Неки пут наилазимо на исте појаве у обрнутом кључу, као при рођењу детета кад је забрањено излазити ноћу и покривати детиње лице, и кад се одређене обредне радње (које нису жртвовање) обављају само стојећи на прагу.

Сваки даљи беочуг у овом ланцу – а он би се могао наставити у недоглед – допринео би повећању ентропије до непредвидивих размера. Упоређивање са другим иницијатичким обредима неће нам донети ниједну нову информацију о свадби, будући да је свака иницијација испуњена истим, типским магијским радњама за придобијање наклоности више силе и за заштиту од ње. Осим тога, иницијација – као што смо рекли – никад није прости прелаз у виши или нижи социјални статус, већ је истовремено и увођење у нови култ и посвећење у његове тајне, а да би се то обавило, потребно је да буду активне обе стране: она која даје и она која прима. У лиминалној фази обреда

иницијанти су привремено без заштите нумена, будући да су од претходног одвојени, а новом још не припадају. Рањиви и изложени свакаквој опасности, они су истовремено опасни и за друге, те су мере заштите отуда универзалне и усмерене на обе стране (од иницијаната и ка њима). Ово у истој мери важи и за невесту, и за новорођенче и породиљу, а у само мало дрикчијем коду и за мртваца. Где онда треба тражити оно што је за свадбу специфично?

Најуочљивија разлика између свадбе и других обреда прелаза јесте њена асиметричност. Без обзира шта стоји иза ње – сукоб интереса, антагонизам полова, нарушавање јединства рода, породице и домаћег култа – нема сумње да управо одатле долази импулс који свадбу претвара у драму. Иако се он, као што смо видели, лако може пратити и у ширем и у ужем кругу свадбених збивања, све су његове карактеристике најгушће и најживље изражене током обреда прелаза у ужем смислу, па ћемо се одсад задржавати само на њему.

Видели смо раније да се све фазе овог обреда могу описати као нека врста кретања: полазак, путовање, долазак, повратак, дочек, итд. Тачке према којима се ово кретање оријентише – момачка и девојачка кућа – истовремено су и најмаркантнија места, она за која се везује све што се уопште има десити током свадбе. Семантизација њиховог положаја у односу на иницијанте исцрпљује се у оквирима опозиције своје-туђе, чији је значај – како је већ речено – овде највећи, пре свега због актуелизације граница (огњиште, врата, праг, капија, вода). Управо нам типови и распоред граница омогућују да просторну схему свадбе сведемо на три битне компоненте: две куће и простор између њих, чиме смо уједно описали и нулту позицију свадбе пре почетка сваког кретања.

Први знаци асиметрије јављају се кад сватовска поворка напушта младожењин дом и креће по невесту. Правила обредног понашања захтевају да се одлазак из свога рода и дома обележи извесним бројем заштитних радњи, те се оне заиста и врше (родитељски благослов, провлачење испод материне ноге на кућном прагу, разбијање чаше из које је младожења пио), иако се зна да ће жениково одсуство бити само привремено. Прешавши границу која територију његовог рода дели од осталог света (без обзира колики простор она реално захвата – село, махалу или само двориште), младожења се са сватовима налази на ничијем, неутралном терену све док не стигне до граница које обележавају територију невестиног рода. Од тог тренутка простор за њега више није безусловно пропустљив већ постаје одбојан и туђ, а право на улазак у њега мора се освојити вештином, знањем или победом у надметању (препреке на улазу у невестино село, на капији њеног двориштa или на прагу њене куће). Иако то никад не ради сам већ увек преко својих представника, младожења успешно савлађивање препрека може сматрати најважнијим, одлучујућим моментом своје иницијације, будући да је тиме окончан период његовог искушења, односно испита који је морао проћи да би стекао право на невесту. У том истом тренутку невестин испит не само да није почео – она још увек није ни изашла из свога дома.

Иако је сасвим ритуализовано, постављање препрека на улазу у невестин дом ипак јесте симбол непријатељства, или бар отпора.[9] О томе говори и низ детаља: маске које заустављају сватовску поворку на улазу у село, тамо где још постоје или су до скора постојале, зову се "војник", "капетан" и сл.; за неуспех у савлађивању препрека казна су подсмех и срамота, а ако сватови не би стигли на време (пред зору), могло им се десити да невесту уопште и

не добију, те да се свадба сасвим поквари. У постављању препрека обично су учествовали младићи из села, који нису обавезно били у роду с невестом, што сугерише шире оквире сукоба од оних који би за иницијацију били довољни. Кад имамо у виду да се – нарочито у брдским крајевима – по девојку ишло под оружјем, да се од домаћина тражила посебна гаранција за безбедност сватова пре него што се разоружају, те да је, и поред тога, много пута долазило до крвавих сукоба током свадбе – лако нам је замислити да су у основи овог обичаја некада могли бити и друкчији, мање стилизовани разлози. Због свега тога састав сватовске поворке пажљиво је биран, те се посебно водило рачуна да у њему буду добри рвачи, тркачи, стрелци, понеки шаљивџија и елоквентан говорник. Када, међутим, невеста буде пролазила кроз своја искушења, око ње неће бити никога из њеног рода, нити ће јој ико пружити подршку или је било у чему заменити, као што са младожењом обично бива. На одласку из свога дома невеста обавља исту врсту ритуалних радњи као и младожења при напуштању свог, само озбиљније и темељније, будући да је њен одлазак дефинитиван: када поново уђе у родитељску кућу, невеста ће у њој бити гост. Целивање и даривање огњишта, прочевља и прага, као и ломљење хлеба над прагом – што младожења није имао потребе да чини – представљају жртву домаћем култу и опроштај од њега. Тек после тога невеста добија родитељски благослов и ритуално се запаја вином ("добра молитва"), те се сматра одрешеном и може поћи на пут не осврћући се.

За невесту простор између два рода и две куће није униформан (као што је за младожењу био). Негде на његовој средини, пре доласка у цркву, њу чека права граница између свога и туђег коју препознајемо у реци или некој другој текућој води преко које треба прећи, такође без освртања. Застанак крај ове воде за сватове је обавезан: невеста се на њој умива и жртвује јој нешто своје, а девер је њоме ритуално запаја и преузима је од брата на чијој је бризи дотад била. Кад знамо да је вода у систему традицијске културе универзална граница између свог и туђег простора, и ако се сетимо онога што смо о томе већ рекли, лако нам је да схватимо сву амбивалентност овог тренутка: за невесту, он је кулминантна тачка прелаза, и буквално и ритуално сам чин прекорачења заштитне границе и излагања опасностима неутралног и туђег терена, док је за младожењу и сватове то антиклимакс, момент предаха и рутинског повратка на своје. То је уједно и последње место (последње пред долазак у цркву) на којем девојачка родбина још може спречити невестино одвођење у туђину, па смо раније у овом тексту имали прилике да анализирамо песме које се овим баве као темом (4 песме о женидби Антуна, сина Ива Сењанина). Тада смо приметили да је овај случај у епској традицији изузетан по томе што иницијацију слика из позиције "женског текста", градећи драму на потенцираним елементима хтонског низа: вода → жена → коњ → риба. Сад можемо додати да је он у истој мери и драматизација управо описаног односа снага између иницијаната, поверена већ познатим актерима: Турчину (еквивалент: маска "арапин"), води (набујала, мутна река без моста), младожењи (немоћан и утапа се) и невести као јединoм активном и компетентном протагонисти.

Током времена, обичај постављања препрека при одвођењу невесте све више се губи из праксе фолклорне свадбе, али је његов опис сачуван у старијим изворима.[10] За разлику од препрека прве врсте, којима је циљ да се млада уопште не добије, ове друге треба да поплаше сватове и отму већ освојену невесту. Због тога се оне не постављају већ се представљају као

маске, зооморфне ("вукови"), антропоморфне ("арапин") или комбиноване, али увек застрашујуће. Далеко од своје уже територије, оне тако прикривају везу са невестиним родом, мада тамо где их још има (Далмација, Босна) више и не долазе из тог, већ из младожењиног рода. Функција је, ипак, остала непромењена.

Даљи развој догађаја води ка апсолутној асиметрији и, уједно, ка климаксу невестине иницијације, а концентрисан је опет на једном месту: младожењином дому. Низ радњи које невеста мора да обави или да истрпи пред кућом (наконче, "овивање", јабука, жито у ситу, опасивање), на прагу (целивање, обележавање крстом, помазивање, даривање) и у кући (целивање и даривање огњишта, обилажење око њега, чарање ватре и гледање уз димњак) намењен је провери њене спремности да пређе у нови и виши социјални статус и да туђи род и туђи култ прихвати као свој. У читавом овом обредном комплексу, нашу пажњу највише привлаче два детаља: забрана ступања ногом на земљу и на праг, и маскирање приликом примања симбола новог статуса ("трвеље", "процевље", "канца", и сл.).

О забрани ступања ногом на голу земљу и на кућни праг постоје различита мишљења,[11] а ми бисмо се најрадије приклонили теорији Радости Иванове која у њој види заштитну меру према туђинцу чији је циљ да освоји простор у који ступа.[12] Многе индиције указују на то да се невеста на путу од једног огњишта до другог заиста сматра туђинцем, односно бићем чије су везе са хтонским светом активне: она се покрива велом не само да се сачува од урока већ и да не урекне;[13] тај је вео (или "превес") од недавно провидан и бео, а раније је био густ и црвен, што је боја крви која се посвећује хтонским демонима као замена за жртву;[14] забрањено јој је да се осврће, што важи пре свега за оне који учествују у неком хтоничном обреду (погреб, бацање чини) или бораве на нечистом месту (раскрсница); кад се сусретну две свадбе, невесте се на разне начине штите једна од друге (сакривањем, жмурењем, бацањем шећера и цвећа, итд.) јер могу самим погледом својој сукобници скратити живот.[15] У старини, невесте су том приликом једна на другу бацале земљу, а земља је хтонска твар *par eccelence*, будући да у њој бораве мртви. Наше је убеђење да су обе забране (ступања на земљу и на праг) у некој вези са тим податком, па бисмо у овом смислу могли протумачити и ритуално обување младе као меру која спречава њен додир са изворним хтонским елементом: девер обућу доноси из младожењине куће и назува је невести која стоји на слами или поњави. На тај начин млада практично губи непосредан контакт и са простором свог дома и са земљом уопште, а све остале предострожности те врсте (силазак с коња или кола на платно, поњаву, рало, нож или троножац) само су мултипликација већ обављеног заштитног чина. За разлику од младожење, невеста је иницијант у правом смислу речи: одвојена од родитељског култа, а још неприхваћена у нови, она је биће отворено свим утицајима и медијум који те утицаје може да шири. Стајући на земљу па на кућни праг, она би их могла унети и преко заштитне границе дома, а то би имало далекосежне и тешке последице. Тек кад се поклони огњишту и коначно уведе у домаћи култ,[16] кад – дакле – више није туђинац, слободна је да стаје где хоће и даља јој се ограничења не намећу. Што отада обележи као свој простор, невеста може сматрати освојеним, па се то и тумачи као разлог што изјутра после свадбе, кад пође на воду, гледа да оде што даље од куће и да се што обилазнијим путем врати: земљу коју гази означава као своју. Драматичну слику наопаког освајања новог простора, у којој невеста остаје

туђинац везан за хтонске елементе, видели смо кад је било говора о песми "Бог ником дужан не остаје".

Најзад, маска и маскирање опет нас враћају Радости Ивановој и њеној тези да прерушавање младенаца води успостављању везе између конкретне свадбе и њеног митског узора, божанске свадбе андрогина.17 Поткрепљујући своје ставове бугарским материјалом (који је готово идентичан нашем), Иванова из читавог низа прерушавања током свадбе издваја оне маске којима је сврха брисање разлике међу половима, сакривање сексуалног идентитета младенаца. Језички еквивалент том чину она налази у збирним, једнополним именицама *вереници* и *младенци* којима се називају иницијанти, иако у обреду прелаза сваки пол учествује засебно. Закључак који из тога изводи јасан је: "Сврха травестије је да се обредне ствари и лица 'врате' у онај период у коме, сагласно митским представама, мушко и женско нису били одвојени и полови нису постојали. По аналогији са митским светим браком, брак између мушкарца и жене у свим равнима и кодовима представља се као повратак првобитном двополном бићу (андрогину)."[18] И поред примамљивости оваквог става, ми се са њим не бисмо могли у целини сложити. Сви детаљи које Иванова описује (размена дароване одеће током вереништва, безобличност "превеса" који успешно скрива пол младе, потпуна пасивност младожење током свадбе и поремећај устаљених односа међу члановима опозиција мушко-женско, десно-лево, високо-ниско) могу се наћи и у нашим обичајима, па ипак нам се чини да они не упућују на аналогију с андрогиним браком.

Маске се уопште сматрају остатком прастарих култова, магијским обредним реквизитом који свом субјекту даје одређене моћи: особине оног неког или нечег чије је обличје примио, његову снагу или светост, право да општи с њим равноправно, да се понаша у складу с преузетим ликом или да се бори против њега, итд. Маскирају се и божанства кад силазе не земљу, жене кад улазе у свет мушкараца, девојке кад улазе у свет удатих жена. Замена статусних симбола – невестинског вела за капу или мараму удате жене ("трвеље", "кајица", "процевље") – може такође ући у неки сличан контекст. Та је замена и сама ритуалан чин који се обавља у јако време, тј. на крају обредног комплекса свадбе, и на јаком месту (нпр. на дрвљанику). На Хомољу се, на пример, стављање "трвеље" управо и обавља као чин маскирања, ради чега се невеста повлачи у посебну просторију и из ње излази као *неко* други.[19] Циљ овог прерушавања може бити све пре него тежња андрогином браку.

Маскирају се, уосталом, и други учесници у свадби: првобитно младожењи, а касније војводи, стављао се на главу "калпак", накарадна висока капа од картона окићена разнобојним папирним тракама, белим луком, паприком и петловим перјем;[20] војвода се маскира и у жену с дететом од крпа,[21] а чауш облачи велики кожух и паше дрвену сабљу.[22] Остали сватови се маскирају у дивље животиње, нарочито у медведе, и боре се међу собом, или праве комбиноване маске (капа од корњаче, реп од лисице, уши од зеца, нагарављено лице, велика кабаница).[23] Маскирају се и зетови у младино и младожењино одело које враћају тек кад им се плати и пошто постигну да се младенци јавно пољубе.[24]

Травестије овог типа, иако је њихова функција у свадби позната, подсећају нас на један други обичај и једне друге – "покладне сватове". Покладни сватови су машкаре које се праве у доба пролећних поклада, пред

ускршњи пост. Уз невесту (мушкарца у женским хаљинама), обавезан део поворке је девер, а у неким крајевима девера има више и зову се ђедови, носе зооморфне маске (кожухе обрнуте наопако и лисичје репове) и уз њих се и невеста назива ђедовом бабом. По мишљењу Петра Ж. Петровића, "ове свадбене поворке одговарају светим свадбама из Хериног култа и симболичној свадби о старом германском празнику богиње Нерте, која је представљала мајку Земљу. Као што је код Грка у свадби замишљана Хера, а код Германа Нерта, тако је у нашим сватовима главно лице баба у улози невесте, која представља женског претка, а можда и старинско божанство пољске плодности. [...] Ђедови ...такође представљају душе предака".[25]

Слободне асоцијације са Хериним култом упућују нас даље на отмицу Персефоне, односно на тесне везе између култа плодности и доњег света, тј. култа предака (баба и деда).

Ако негде у миту треба тражити оригинал по којем је моделован обредни комплекс свадбе, онда се епизода са покладним сватовима мора сматрати добрим путоказом. С друге стране, уколико однос оригинал-модел у овом контексту има неког смисла, негде у просторној схеми свадбе морала би се појавити јака граница, макар само као траг условног раслојавања простора на овај и онај свет. У литератури већ постоје тумачења која иду ка томе, а ми ћемо овде навести само Г. А. Левингтона и А. К. Бајбурина,[26] који границу између села и шуме идентификују као границу између људског и не-људског (животињског, оног) света, услед чега прелазак преко ње значи исто што и одлазак у други свет, тј. у смрт. Левингтон тиме објашњава сличност између свадбе и сахране,[27] будући да – из тог угла сагледани – младенци једно за друго представљају биће са оног света, опасно и повезано са демонским силама (невеста), туђинца и убицу (младожења).[28] О условности или претераности овог тумачења може се, дакако, дискутовати, али остаје чињеница да народна лирика невестин одлазак из куће прати ритуалним плачем,[29] и да се младожења у њој слика као отмичар и туђинац, а сватовска поворка као силна војска.

Овиме смо, отприлике, заокружили сферу наших интересовања за фолклорну свадбу. Ако се из свега што је речено може закључити: 1. да је свадба комплекс функционално обједињених обредних радњи и забрана различитог порекла; 2. да она за младу има један облик и значај, а за младожењу други – услед чега се јавља као асиметрична иницијација; 3. да је њена просторна схема у ствари преглед јаких места и актуелизованих граница и 4. да је све под тачкама 1, 2 и 3 могло настати као слика моделована према митском узору (чији смо један предложак овде дали) – сматраћемо да је наш текст на најбољи начин испунио свој циљ. У том случају остаје још да се види како епика приступа овом материјалу и шта се с њим, у процесу књижевног моделовања, даље збива.

II

Уобичајено је да се, као образац песама о јуначкој женидби с препрекама, узима "Женидба Душанова" коју је Вук забележио по казивању Тешана Подруговића (Вук II,29).[30] Вероватно је управо њу имала у виду и Нада Милошевић Ђорђевић када је заснивала следећу општу сижејну схему за овај тип песама: 1. просидба и прстеновање; 2. услови које поставља тазбина с прикривеном подвалом; 3. откривање подвале и прекршај постављених услова; 4. сватовски поход уз савлађивање препрека или решавање постављених задатака [потпуна схема подразумева обе врсте препрека: код невестине куће и на повратку сватова]; 5. срећан исход.[31] У нашем корпусу, осим "Женидбе Душанове", постоје само још две песме које у потпуности одговарају овој схеми: "Женидба Сибињанина Јанка" (МХ I,70) и "Женидба Мата Сријемца" (МХ I,71). Зависно од тога колико одступају од схеме, иза ових ређа се и низ сличних песама које можемо представити следећим редом:

"Женидба Ђурђа Смедеревца" (Вук II,79) – недовољно изражена препрека на повратку сватова;

"Марко Краљевић на свадби Сибињанина Јанка" (МХ II,51) – препреке на доласку и препреке на поласку скупљене у једну;

"Женидба Грбљичића Зана" (Вук VII,20) – нема препрека на повратку;

"Женидба Ивана Црнојевића" (Вук VI,36) – препреке у тазбини само у траговима;

"Женидба Бановић Стјепана" (МХ I,63) – исто;

"Женидба Поповић Стојана" (Вук II,87) – нема препрека код невестине куће; исто и: ЕР 188, Вук VI,24 и 37; СМ 72;

"Кад се препануо Марко" (Вук VI,38 и 39) – цела песма само опис препреке на повратку сватова; исто и: САНУ II,51; МХ II,50;

"Женидба Ђура Смедеровца" (МХ I,56) – виловна девојка иницијатор сукоба; уклапа се у схему само у тачкама 1. и 5, али тематски припада овом типу;

"Женидба Бокчевић-Шћепана" (Вук VII,19) – поклапа се са схемом у свему, али по духу не улази у контекст.

Као што видимо, ових 19 песама – поред свих сличности – показује и изразиту тенденцију одступања од обрасца. Ако бисмо ипак хтели да их обухватимо неком заједничком схемом, она би морала бити знатно лабавија од понуђене и не би, заправо, смела имати више од три тачке: 1. просидба; 2. савлађивање препрека; 3. срећан исход. С обзиром да су прва и трећа тачка (почетак и крај) инваријантни, формални маркери сижеа, све остало што се у њему нађе морало би се исцрпљивати у оквирима постављања и савлађивања препрека – а то и јесте случај са овим песмама. При том пада у очи да су препреке на повратку сватовске поворке младожењиној кући чешће

(само једна песма их уопште не помиње) и, као предмет епске обраде, фаворизоване у односу на препреке у тазбини (од 19 песама чак 9 такве препреке уопште не помиње, док се у још двема оне само наслућују). Видели смо шта у свадбеном обреду значе препреке на повратку с младом, где се и када постављају. Будући да су оне последње, а у неким случајевима и једино што се у сижеу описује, очигледно је да епика као кључни момент младожењине иницијације узима ову а не прву врсту препрека и да тиме битно одступа од свадбе. С друге стране, сама чињеница да се распон опеваних догађаја поклапа са мушком иницијацијом (путовање, испити и искушења – "мушки текст" по Левингтону), говори нам: 1. да ће најактуелнији у овим песмама бити односи развијени из опозиције своје-туђе и из активирања граница и 2. да ће опције певача бити идентичне опцијама младожењиног рода у свадбеном обреду.[32]

То је, отприлике, преглед информација које нам нуди схема сама по себи. Оно што из ње, а поготову из њеног редукованог вида, не можемо сазнати јесте, уједно, и оно што нас највише занима: начин формирања сижеа и однос међу његовим варијабилним елементима. За стицање увида у тај процес потребан нам је текст, а то нас – логично – враћа најпотпунијем и најбогатијем међу набројанима, тј. "Женидби Душановој" (и њеним двема пратиљама – МХ I,70 и 71). Са нашег становишта, њене су предности над осталим песмама двојаке: прво, она опева краљевску (тј. царску) женидбу што, како ћемо видети, није без значаја; осим тога, њен избор из оригинала – из оног, дакле, "исечка стварности" чији ће се елементи и односи међу њима "преселити" у песму – по обиму је највећи. И сам је тај избор већ некакав процес – ако ни по чему другоме, онда по поступности у низању изабраних елемената и по критеријуму према којем се тај низ формира. Увид у главне фазе тог процеса најједноставније се стиче опет његовим схематским приказом, али је за те потребе помињана схема од пет чланова сувише лабава. Намењена општим потребама заснивања једног сижејног типа, она није идеално решење кад треба показати кључне моменте његове песничке актуелизације. То значи да ћемо за ову прилику морати да предложимо нову, разуђенију схему ових песама, полазећи у том послу од "Женидбе Душанове". У њој ћемо дати рачуна и о друге две песме са идентичном структуром (МХ I,70 и 71), а у угластим заградама приказаћемо исте ликове и у осталих 16 песама, тамо где их има. Ради веће прегледности "Женидбу Душанову" означићемо бројем 1, "Женидбу Сибињанина Јанка" бројем 2, а "Женидбу Мата Сријемца" бројем 3.

I – *просидба на далеко*
[све песме, осим: Вук VI,38,39; VII,19,20: САНУ II,51; МХ I, 63; II,50]
1 и 2: Лењан; 3: земља латинска
формира се опозиција *близу-далеко* [осим у МХ I,65 и СМ 72, иако просидба и тамо постоји]

II – *гледање девојке по мраку*
[помиње се само у МХ I,65 али по дану, на отвореном, и иначе мимо свих правила]
1: младожењин представник, Тодор везир; 2 и 3: младожења изричито тврди да девојку никад није видео:

III – *девојачка страна искључује сестриће из сватова*

[остала искључивања: Вук II,78 и 87 – Срби не, Грци и Бугари да; Вук VI,36 – млади не, стари да]
1, 2 и 3: формира се опозиција *своје-туђе*

IV – *трећи, најмлађи сестрић – чобанин*

1 и 3: Милош Војиновић; 2: Нино
формира се опозиција ујак-сестрић

V – *појава медијатора – маска трећег сестрића*

1: црна бугар-кабаница – црни Бугарин, млађано Бугарче; 2: бугер-кабаница – црни Арапин; 3: угарске хаљине – црни Угарин
формира се лик медијатора и опозиција *гора-град* (отворено-затворено, природно-културно); непосредно из маске формира се опозиција *златно-црно* (светло-тамно, племић-чобанин)

VI – *прва препрека у тазбини*

1: двобој (црни Бугарин – бело Латинче; смрт на градским вратима); [исто: двобој са двојицом – Вук II,79] 2: стрељање јабуке; 3: стрељање јабуке уз испијање вина

VII – *друга препрека у тазбини*

1: прескок три коња [исто, Вук II,79]; 2: прескок 9 коња; 3: прескок 12 коња

VIII – трећа препрека у тазбини

1: стрељање јабуке кроз прстен [исто, Вук II,79]; 2: препознавање невесте између 9 девојака; 3: препознавање невесте између 30 девојака; 2 и 3: том приликом, демаскирање медијатора

IX – четврта препрека у тазбини

1: препознавање невесте између 3 девојке и демаскирање медијатора; 2 и 3: нема
[остале препреке у другим песмама: говор на грчком – МХ II, 51; Вук VII,20; испијање вина – Вук VII,20; маскирана катана МХ II,51; предвиђене а неостварене – Вук VII,20; МХ II,51]

X – препреке на повратку младожењиној кући

1: троглави Балачко у гори; 2: Лизанка Планинка, маскиран, у гори; 3: 13 чобана маскираних у калуђере, код језера у гори
[иста врста препрека у осталим песмама: фантастична бића: троглави Арапин и 300 Арапа – Вук VI,36,37; СМ 72; троглави змај – МХ II,50; виловна девојка – МХ I,65; цин Латинин у друштву с вилом – Вук II,87; маске: маскирани Арапин – ЕР 188; слуга Милутин – МХ I,63; слуга Мијаило – САНУ II,51; обичне препреке: Турчин јунак – Вук VI,24,38,39; турска војска – Вук VII,19; 77 дубровачких капија – Вук II,79]

XI – повратак на почетну позицију

1, 2 и 3: ујак се враћа у град а сестрић у планину; ревалоризација опозиције своје-туђе.

Ако пажљивије осмотримо приказану схему и, нарочито, ако обратимо *пажњу на редослед формирања носећих бинарних опозиција*, приметићемо да се песме с комплетном структуром (I-XI) склапају из два сижејна круга: једног ширег, тј. оквирног, који се развија из опозиција *близу-далеко* и *своје-туђе* (еквивалент свадби као процесу ороћавања) и другог, ужег, који разрађује тему медијатора и развија се из опозиција *ујак-сестрић* и *чобанин-племић* (еквивалент свадби као обреду иницијације). Поштујући овај редослед – не видећи, другим речима, никаквог разлога да се он мења – и ми ћемо анализи приступити на исти начин.

ОПОЗИЦИЈА БЛИЗУ-ДАЛЕКО

Тамо где се актуелизује (Вук II,29,79,87; VI,24,36; ЕР 188; МХ I,70,71; II,51), ова је опозиција у тесној вези с опозицијом своје-туђе и служи, заправо, као непосредан увод у њено формирање. У том смислу, термин *актуелизација* употребљавамо да бисмо означили нарочиту функцију и додатну семантизацију одређеног говорног низа, оно – у ствари – што тај низ, у сваком конкретном или у класи сличних случајева, преводи на ниво мотива. Мада не изгледа тако, било би сасвим погрешно сматрати да се ово само по себи разуме. Не дешава се ретко да однос близу-далеко у песми буде постављен али не и разрађен, о чему сведоче и помињане песме "Што је Грујо" (СМ 72), "Женидба од Леђана бана" (Вук VI,37) и "Женидба Ђура Смедеровца" (МХ I,65). Само онда кад на овом односу мисли да гради друге, важније или комплексније односе, певач на њему инсистира, варира га, понавља или проширује – другим речима: он га актуелизује. Најпотпунији пример за то свакако је чувена песма "Женидба Максима Црнојевића" (Вук II,89) чији драмски заплет управо произлази из неповољне реализације односа близу-далеко. Као што знамо, у тој је песми осуда лошег избора (далеко) и непосредно формулисана у стиховима које изговара Иванова љуба:

Куд те сила сломи преко мора
на далеко четр'ест конака,
преко мора, да не видиш дома!
Ни без јада доведеш ђевојку! (159-162)

Свака епска актуелизација опозиције близу-далеко у ствари је оваква осуда, па и кад није непосредно изречена, треба је ишчитавати из редова попут ових у ЕР 188:

Кад се жени Црнојевић Иво
далеко је просио дјевојку
три дна хода прико равна поља
четир данах прико церне горе
мисец данах прико сиња мора (1-5).

Десна, негативна страна опозиције по правилу се везује за прелаз преко мора, горе и поља што – осим намере да се дочара велика раздаљина скопчана с реалним опасностима – може имати и све конотације које ови топоси отвореног простора, као што смо раније видели, у епици иначе везују за себе. Најчешће, ова се просторна слика (разрађена или стегнута, свеједно) завршава именовањем далеке земље или њеног владара, чиме се *далеко* проширује и на *туђе*, будући да је увек реч о будимском, леђанском, которском, млетачком или неком другом бану или краљу опонентске кон-

фесије. Једна од могућих разрада овог низа води и ка непознавању туђих обичаја, као у песми "Женидба Мата Сријемца" (МХ I,71):

Не знам закон граду леђанскоме,
ни Леђанци, лијепој дјевојци.
Хоћу моју изгубити главу
и осталу сву моју дружину (36-39),

мада се Латини-туђинци чешће одмах сврставају на десну, негативну страну као "преварни", "лукави" и "варалице". Таквим њиховим карактерисањем *просидба на далеко* дефинитивно се одређује као погрешан избор, лоша почетна позиција и тешко огрешење о традицију, мада песме по правилу не приказују алтернативна, дакле позитивна решења (изузетак је опет "Женидба Максима Црнојевића" где се у стиховима 163 – 172 детаљно наводе сви домаћи крајеви из којих је Иво могао безбедно довести жену за свог сина).[33]

Иако се, дакле, чини једноставном готово до тривијалности, опозиција близу-далеко има за песму вишеструки значај (тамо, наравно, где се актуелизује). Пре свега, јавља се на јаком месту, тј. на почетку текста, и са те позиције она, практично, отвара све просторне односе који ће се касније током песме успоставити. Она, самим тим, поставља и оквир епске радње, одређујући у најширим цртама почетну и завршну позицију приповедања. Осим тога, ова опозиција помаже певачу да стилски економично и недвосмислено одреди свој став према теми и гледиште које ће заступати. Она је, другим речима, незаобилазни структурни и идеолошки чинилац оних песама којима је њена актуелизација потребна, а то су махом песме са детаљним описом препрека код девојачког дома, будући да управо тада сукоб између два рода – свог и туђег – долази најживље до изражаја. Тамо где се на том сукобу не инсистира (осим поменутих још и: Вук VI,38,39; САНУ II,51; МХ I,63; II,50), нема ни актуелизације односа близу-далеко.

ОПОЗИЦИЈА СВОЈЕ-ТУЂЕ

Као најзначајнији и свеобухватан логички модел традицијске културе, опозиција своје-туђе може се увести у песму и директно, без претходне актуелизације било којег другог бинарног односа (нпр. "Женидба Бокчевић-Шћепана" Вук VII,19; "Женидба Грбљичића Зана" Вук VII,20). Тада се, обично, већ у постављању заинтересованих страна (Срби и Турци; православци и католици), одређује разлог будућег сукоба и даља се објашњења, по правилу, не траже. Ипак, песме о јуначкој женидби с препрекама не фаворизују овај поступак. Фронтално отварање сукоба више погодује опису бојева и мегдана него развоју интриге, будући да укида сваки разлог за травестију било ког типа. То, са своје стране, одузима певачу могућност да гради причу на контрапункту привида и истине, маскирања и демаскирања – што је за свадбу, како смо видели, необично важно. Ма како пажљиво

спроведен, такав се поступак у песмама нашег типа осећа као страно тело, а његов је резултат грађевина која најчешће збуњује и самог свог творца.

Као пример можемо узети "Жендибу Бокчевић-Шћепана". Нашавши се пред темом: "женидба хришћанина Туркињом", чији је епски образац традиционално утврђен као сиже о отмици, покрштавању и венчању девојке муслиманке за хришћанина хајдука или ускока, певач своју песму и почиње на одговарајући начин – разговором приморских капетана на "бијелој кули", њиховом понудом да ожене Шћепана једном од својих кћери и Шћепановим одбијањем уз образложење да се заклетвом обавезао на женидбу "прикладном ђевојком / милом шћерцом диздар-Асан-аге". Овај типски увод добро познајемо из многих песама о отмици Туркиње, било да се жени Голотрбе Иво (Вук III,18; САНУ III.34), Томо барјактар (Вук VII,2; САНУ III,39), Стојан Јанковић (САНУ III,49; Вук III,22), Иво Сењанин (Вук III,26) или неки други сличан јунак. Кад певач иза овог – уместо да настави у истом духу – започне, у ствари, нову песму о регуларној просидби, окупљању сватова, поласку по девојку и савлађивању препрека у њеном дому – читава та конструкција изазива ефект превареног очекивања у негативном смислу, будући да са̂мо њено постојање ничим није оправдано. О забуни у којој је певач морао бити сведочи и крај ове песме, с обзиром да се протоколарно постављање и савлађивање препрека на повратку сватовске поворке претвара у класичан српско-турски сукоб, у ону врсту битке коју врло добро познају и описују песме средњих и новијих времена. То, уосталом, не смемо сматрати чудним: пошто су почетак и крај његови најјачи формални маркери, текст на сваки начин тежи да међу њима одржи логичку и стилску равнотежу. У нормалним условима неприметна, ова тексту иманентна стратегија постаје упадљива уколико дође до стилске или структурне пометње на коју је епика изузетно осетљива. "Женидба Бокчевић-Шћепана" представља такав случај.

И кад није тако драстично, директно постављање односа своје-туђе опет остаје главни извор забуна, макар и у благој мери и без већих последица – као у песми "Марко Краљевић и слуга Мијаило" (САНУ II,51) где се Турчин Асан-ага жени хришћанком, а у сватове зове српске прваке Змај-деспота Вука, Новака и Марка. У оквиру глобалних односа хришћани-муслимани, Срби би се нашли у бесмисленом положају да бране интересе иноверца против припадника сопствене вере, да подела улога није дошла из једног друкчијег контекста: за песму о женидби идентитет ових јунака мање је важан од њихових функција кума, старог свата и девера.

Могли бисмо, дакле, закључити да је – у случају песама о јуначкој женидби с препрекама – иницијално увођење односа своје-туђе слаб и, са становишта поетике, тешко одбрањив поступак. Осим свега, он је још и непотребан, будући да су управо разни видови актуелизације тог односа предмет о коме песма пева.

У песмама са потпуном структуром (I-XI) одлазак у далеку, туђу земљу још увек није актуелизација односа своје-туђе, већ пре назнака да ће до ње доћи. Први пут се ови односи доводе у конфликтан положај тек приликом уговарања свадбе, када невестин род ставља ограничења при избору јунака који ће чинити сватовску поворку. У песмама које не развијају мотив трећег сестрића, ова је конфронтација готово неприкривена већ самим тим што се за искључење Срба (Вук II,79,87) и младића (Вук VI,36) у корист Грка, Бугара и стараца даје исто образложење као и у случају два брата Војиновића:

опиће се, заметнуће кавгу,
не ћеш кавзи цевап учинити,
а камо ли одвести ђевојку (Вук II,79:19-21).

Ширењем контекста са породичних на генерацијске и националне односе алтернација своје-туђе добија јасније обрисе, али то чини на рачун развоја интриге који у овој почетној фази озбиљно рачуна са уверљивошћу привидне бриге невестиног рода око мирног тока свадбе. Заплет, у ствари, и не може кренути даље све док се десна, негативна страна опозиције не реализује у потпуности. Пример за најдоследније и најдаље спроведену линију разорног дејства туђег налазимо, наравно, у "Женидби Душановој" где њене могуће (али неостварене) последице сежу чак изван оквира актуелне приче, а дају се сагледати из тешке цареве заклетве:

А тако ми моје вјере тврде!
Докле мене то весеље прође,
обојицу хоћу објесити
о вратима града Вучитрна,
по свијету да ме не срамоте! (92-96)

Тек пошто се реализује и лева страна опозиције, односно кад се активира сижејна линија *своје* (реакција родбине, позивање трећег сестрића, прекршај ограничења), можемо говорити о потпуној актуелизацији односа своје-туђе. На тај се начин момент "прикривене подвале" јавља у лику парног мотива, који – преко опозиција своје-туђе и истина-привид приказаних као контрапозиције Срби-Грци, Срби-Бугари, млади-стари и младожењин род-невестин род – иницира две, за песму необично важне ствари: појаву и функцију медијатора и оквире будућег сукоба.

Кад се следећи пут јави, опозиција своје-туђе актуелизоваће се на граници између свог и туђег простора, али у обрнутом кључу: Срби сватови биће туђинци на туђем, а Латини (или већ који буду) своји и на својем! Ова позиција сватова одговара, како смо раније видели, њиховом реалном положају кад се, током свадбеног ритуала, нађу на територији невестиног рода. У песми, међутим, из ове околности произлази читав низ односа који у оквиру епске слике света као простора имају унапред дефинисане карактеристике.

Стигавши до невестиног дома, Срби сватови у највећем броју случајева остају на пољу испод града. За епске стандарде такав положај је изузетно неповољан јер се аутоматски смешта на десну страну опозиција: затворено-отворено, град-поље, културно-природно, цивилизовано-дивље, високониско, горе-доле. Најмаркантнији детаљ тако формиране слике чине градске зидине у улози границе не само између две врсте простора (затвореног и отвореног), већ и између два опонентна рода и две конфесионално супротне нације.[34] Управо је то разлог што од свих особина које градске зидине могу имати, песме овог типа истичу само две: непробојност (чврсте, затворене капије) и висину (ефект неравноправног односа саговорника: телал горе, на висини – сватови доле, у пољу).[35] Као апсолутно некомуникативна, ова јака граница има заштитно дејство само за оне који не излазе изван ње: све што једном напусти градске капије (бело Латинче, коњи и слуге које их прате, невеста, војвода Балачко, Лизанка Планинка, итд.), више се у град не враћа.

Тиме се уједно абреагују узвиситост и недодирљивост као главни фактор понижавајућег дејства изврнутог просторног положаја у којем се нашла сватовска поворка и са њом младожењин род.

Међутим, абреакције ове врсте не дешавају се саме од себе. По природи ствари, конфронтација својег и туђег је инертан процес у којем свака страна максимално тежи очувању стечене позиције и афирмацији сопственог модела за уређење леве и десне стране опозиције. За савлађивање ове инерције потребан је активан и амбивалентан лик медијатора који је једини функционално оспособљен да у привидан појмовни хаос унесе ред.

У прилог тези да се појмовни хаос у потпуности може изједначити са просторним иде и чињеница да тамо где односи у простору нису пометени нема потребе за медијатором, па се он и не јавља (ЕР 188; Вук VI,36; МХ II,51). У таквим песмама нема ни непропусних граница (сватови се уводе у град и у домаћинову кулу), те се однос своје-туђе мора реализовати на неки други начин. То се најчешће постиже одбијањем сватова да оставе оружје на уласку у невестин дом. Иако знамо да се и овај детаљ могао преузети из реалног тока фолклорне свадбе, не смемо превидети конотације које слика наоружаних сватова међу ненаоружаном домаћом свитом има у контексту епске песме. Вероватно су баш оне разлог што овде изостаје и разрада препрека код невестине куће, иако се услови за њу претходно пажљиво припремају.

Као и иначе у епици, и у овом случају постоји пример комбинације оба ова – ма како различита – песничка поступка. Реч је о "Женидби Ђурђа Смедеревца" (Вук II,79) у којој сватови *и* остају на пољу под градом, *и* одбијају да скину оружје. Кад је једном довео у блиску везу ова два неспојива, чак логички искључива обрасца (ако сватови не улазе у кућу, нема никаквог разлога да им се одузима оружје), певач очигледно није више имао куд, па је песму наставио као колаж од наизменично поређаних делова две различите приче. У првој, сватовска поворка логорује под градом и савлађује препреке из класичног свадбеног репертоара (мегдан, прескок, стрељање јабуке), ангажујући за то разне медијаторе (прикумак, чауш, војвода).[36] У другој, сватови одбијају да оставе оружје, улазе силом у град, девер одлази у кулу и узима невесту, а на поласку из града развољује свих његових 77 капија. Онако исто како друга прича захтева да сватови у туђини бораве под оружјем и да се то нагласи иако остају на отвореном, и прва прича захтева да се непробојна граница у лику градских зидина и капија маркира као јака, те девер Марко – не могавши последњу капију да развали – убија на њој невестиног оца, дубровачког краља! Опште је познато да умножавање функција и симбола у принципу не шкоди епској песми, а ако је вешто изведено, може јој много допринети. Најбољи певачи су очигледно знали да то може бити и врло опасна замка јер овако фантастични примери еклектичког односа према епском обрасцу остају сразмерно ретки.

Овиме се, отприлике, исцрпљује улога опозиције своје-туђе у постављању оквира епске приче, тј. у ономе по чему се песма може сматрати еквивалентном свадби као процесу орођавања. Ту, међутим, њене функције не престају. Померена у други план, она ће увек бити последња, најопштија изведеница свих односа који ће се, у даљем току радње, формирати из различитих појавних и функционалних метаморфоза медијатора и њихових маскираних опонената на повратку сватова младожењином дому.

ОПОЗИЦИЈА УЈАК-СЕСТРИЋ

У песмама које развијају мотив трећег сестрића, први помен односа ујак-сестрић јавља се у оквиру парног мотива "прикривена превара". Иначе комплементан, тај се однос овде, под дејством снижене линије *туђег*, претвара у конфликтан, односно у опозицију. Од тог момента надаље, све што се са овом опозицијом дешава мора се окарактерисати као привид: привидан је био разлог да се она уопште формира; њена лева и десна страна само су привидно постављене како треба; резултат који је тазбина тиме хтела да постигне само је привидно остварен, итд. Однос између ујака и сестрића, иницран актуелизацијом опозиције своје-туђе, неће моћи да се разреши све док се ова опозиција на крају песме не ревалоризује, па тако читав даљи ток радње пролази у непрекидној игри привида и истине. Носилац те радње је медијатор у лику трећег сестрића.

Са појавом медијатора долази до промене кода, те се однос између ујака и сестрића сада испољава као однос између младожење и девера.[37] Песма ову промену подржава у две тачке: сватовску поворку оставља анонимном и пушта младожењу да, заједно са сватовима, иде по девојку. У песмама без трећег сестрића ова је комбинација врло ретка. Најчешћи је случај да сватови по невесту иду без младожење (ЕР 188; Вук II,79,87; VI,36-39; МХ II,50,51; САНУ II,51; СМ 72) и тада се нарочит акцент ставља на јунаке који чине сватовску поворку и на њихове функције:

кума куми од Будима краља,
старог свата Мандушића Вука,
а војводу Сибињанин Јанка,
а чауша Рељу Крилатицу,
барјактара Милош-Обилића,
а ђевера Краљевића Марка (Вук II,87:77-82).

Сваки од ових најважнијих сватова, такозваних "законика", може представљати младожењин род у надметању са супротном страном (зато се они и бирају међу великим јунацима), али једино девер представља самог младожењу: њему се даје девојка и само је он одговоран за њу док не дође час да је преда мужу. Кад поворка у таквим песмама наиђе на препреку при повратку кући, девер је једини који, мада би хтео, не сме побећи јер му је дужност да брани младу (ЕР 188; Вук II,87; VI,36-39; САНУ II,51). У ретким случајевима који комбинују обе могућности (знаменита поворка и младожења у њој) – а таква је рецимо "Женидба Краљевића Марка" (Вук VI,24) – младожења је тај који улази у окршај, а девер се склања да би заштитио невесту. Да је младожења том приликом погинуо, девојку не би осрамотили и вратили је родитељима неудату, већ би је венчали за девера.

Изван епике, девер је опет једини представник младожењиног рода коме је допуштено да дође у додир с невестом. Он је ритуално обува и прстенује, изводи је кроз дворишну капију, преводи преко ничије земље и уводи у нови дом, пости с њом за време свадбене гозбе, па чак и проводи с њом прву брачну ноћ (у Црној Гори, раније). Девер је једини невестин партнер у важним радњама око границе на води, и кад се напушта стари, и кад се осваја нови простор. За разлику од кума, који посредује између младенаца и бога, девер је једини посредник између младенаца самих. У том својству он је и кључни фактор свадбе као обреда прелаза будући да своди младенце и тако их и буквално преводи у нови статус.

Све ово морамо имати у виду кад говоримо о лику трећег сестрића у функцији медијатора. Анонимност сватовске поворке допушта да се трећи сестрић схвати као универзални медијатор, тачније – као замена за сваког и било ког законика, ако би се за његовим дејством указала потреба. Када у песми не би било већих искушења од постављања препрека код невестиног дома (као што је у "Женидби Грбљичића Зана"), лик трећег сестрића као медијатора морао би и остати недефинисан, пошто за њихово савлађивање заиста није потребна посредничка већ јуначка акција. Међутим, у контактима с девојком и, потом, у савлађивању препрека у гори или на води, трећи сестрић се недвосмислено јавља као младожењина функционална замена, а такав посредник – као што знамо – може бити само један.

Ово је, уједно, и основна нит која повезује све песме о јуначкој женидби с препрекама, и оне које развијају мотив трећег сестрића, и оне које не знају за њега. Чак и кад се песма у целини сведе на епизоду савлађивања препрека на путу ка младожењиној кући (САНУ II,51; Вук VI,38,39), у њој су главне фигуре девер уз невесту и противник коме је циљ да невесту отме.

Могло би се, на крају, рећи да су младожења и девер, као функционално заменљиве алтернације, главни носиоци принципа својег и да је, управо захваљујући томе, у песмама са потпуном структуром (I-XI) могуће укинути опозицију ујак-сестрић и извршити ревалоризацију односа своје-туђе.

ПОЈАВА МЕДИЈАТОРА: ОПОЗИЦИЈА ПЛЕМИЋ/ЧОБАНИН-ЧОБАНИН/ПЛЕМИЋ

У песмама са потпуном структуром, трећи сестрић се први пут помиње као најмлађи брат и најбољи јунак који чува овце у високој планини. Овако формирана слика племића-чобанина у ствари представља спој два лика различитог порекла, од којих први има подлогу у бајци (трећи син, привидно неспособан, покаже се најбољи), а други вероватно вуче корене из дуге традиције божанских пастира.

Веома стара, митска представа о богу-пастиру толико је раширена, да је готово можемо сматрати универзалном. Срећемо је у традицији разних народа, почев од иранске (Ахурамазда, Аишма) и индијске (Пушан, Кришна,

Варуна, Митра, Агни, Индра), преко грчке (Аполон, Аргос, Хелиос) и римске (Силван), па све до словенске (Перун, Велес), јеврејске (Јахве) и хришћанске (Исус).[38] Уз заштитнике стада и пастире песнике, какви су – на пример – грчки Пан и Дафнис и словенски Бојан, класичне културе нуде нам и директне спојеве племић-чобанин у лику цара Едипа, Париса, цара Давида и других сличних фигура, којима по неким карактеристикама одговарају и наши јунаци св. Сава (у предању) и Краљевић Марко (у епици).

Кад је реч о нашој традицијској култури, митске наслаге на лику чобанина могу се препознати најпре у његовим магијским и ритуалним функцијама о Божићу. Чобанин је изворни, архаични полаженик и у том својству он, заогрнут животињском кожом, обредно начиње колач који се меси за плодност стоке, коље жртвеног овна или чува главу божићне печенице, што се у литератури сматра одликама митског, односно божанског бића.[39] И мимо тога, статус чобанина у народној традицији по много чему се сматра изузетним. Пре свега, пастир борави у планини, а раније смо видели какав је то простор и шта се све везује за њега. Као биће прилагођено животу на таквом месту, он и сам добија нека његова својства, па се често доводи у везу с вилама (жени се или другује с њима) и са магијом, утолико што му се приписују магична знања и моћи (познавање говора животиња, познавање лековитих и чудесних трава, врачање око стоке и њеног власника, општење с воденим, шумским, пољским и другим духовима, итд.).[40] Због свега тога, чобанин је истовремено и потребна и опасна фигура, врло блиска појму светости у изворном смислу (страшно, опасно), те се његова амбивалентност огледа пре свега у немогућности да се он једноставно веже за било коју страну читавог низа опозиција којима се регулишу човеков социјални и културни статус (људско-животињско, културно-природно, заједница-јединка, итд.). Насупрот томе, у просторним раздвајањима ове врсте његов је положај сасвим одређен, будући да се везује за планину, а она је недвосмислено дивље, пусто и хтонско место, свет животиња и натприродних бића, еквивалент оном свету.

Кад га сагледамо из ове перспективе, јасно нам је због чега се лик чобанина у нашим песмама морао уравнотежити ликом племића. Као посредник у односима између својег и туђег – где је *своје* на отвореном и недејствено, а *туђе* у затвореном и у предности – медијатор мора бити суверен на оба терена и вичан правилима понашања у оба типа ситуација. Комбинација племић-чобанин задовољава те услове и неутрализује све битне опозиције: затворено-отворено, културно–природно, град-поље и, најзад, своје-туђе (племић: своје, чобанин: привидно туђе).

Остаје нам још да се запитамо зашто је песмама о јуначкој женидби с препрекама потребно да баш чобанин буде носилац принципа отвореног простора, кад се готово ништа од његових специфичних својстава не активира у епској подели улога, и кад можемо замислити најмање два исто тако добра лика у сличној функцији : ловца и одметника (нпр. оба спојена у јунаку песме "Јован и дивски старјешина" Вук II,8; МХ I,45). Мада нико не може бити довољно опрезан у приступу овако деликатном питању, наше је мишљење да се одговор на њега мора тражити у ономе о чему песме певају, тј. у чињеници да је њихов предмет женидба. Имајући управо тај предмет у виду, ми смо већ једном нагласили да се – с обзиром на њихов сложени обредни контекст – појмови *стварност, оригинал* и *модел* морају дефинисати друкчије него што је то уобичајено. Већ сама околност да се у процесу песничког моделовања

као оригинал јавља модел обредног понашања током свадбе, обавезује нас да о додирним тачкама између оригинала и модела говоримо само као о *тачкама сусрета двеју норми*: обредне и песничке. Осим свега што се за њега везује у различитим слојевима традицијске културе (и што смо управо напоменули), пастир и као лик и као маска има своје место и у најдревнијим и најдубљим слојевима обредног комплекса свадбе. Не смемо заборавити да се једна од најстаријих представа о богу-пастиру везује за мит о Тамузу и Иштар (Озирису и Изиди, Адонису и Афродити), а преко њега за култ плодности и култ мртвих (у лику бога који умире и васкрсава), све док се у директном следу не оформи слика господара доњег света као божанског пастира мртвих душа и психопомпоса.[41] Обе ове митске линије – линија свадбе божанских предака и линија посредништва између два света (психопомпос) – сачуване су и на нашим теренима, како смо могли видети кад је било речи о покладним сватовима. Обредне маске ђедова и девера (а видели смо да су њихове функције изоморфне), састоје се из животињске коже и штапа, што су најчешћа обележја божанских медијатора у лику пастира, било да је реч о Дионису, Хермесу, илирском Силвану или чобанину-полаженику. Ако се успомена на митски праобразац могла сачувати и пренети у епику, избор чобанина за медијатора био би њен траг.

У песми се трећи сестрић као медијатор први пут актуелизује у сцени облачења. Као што знамо, он том приликом преко златног и сјајног витешког одела навлачи црну бугар-кабаницу и тиме не само да стиче двоструки идентитет (Милош Војиновић и црни Бугарин, млађано Бугарче, црни Угарин; Нино и црни Арапин), већ и на једном вишем семантичком нивоу, на нивоу митске слике, постаје биће које у себи спаја и соларна (витешка и златна) и хтонска (животињска и црна) својства.

Као свака маска, и овај је спој привремен, али је значајно како се он разрешава: у комплексној фигури Милош-чобанина, привидна је, у ствари, његова златна појава, она која постаје непотребна кад дође до разоткривања идентитета. Заведени током епске приче, ми тек на крају песме, кад се сви привиди распрше, увиђамо да је Милошева/Нинова права кућа планина и његов прави лик – чобанин:

На свему му Милош захвалио,
са својим се дундом опростио,
у планину к овцам се вратио (МХ I,71:451-453).

Другим речима, његова права природа је хтонска (какво му је и боравиште), а соларна само привремена. Будући да обједињује оба лика, маска неутрализује разлику међу њима и тако се, у извесном смислу, јавља као неки виши ступањ егзистенције. Тај "вишак" је управо оно што од једног обичног актера, ма како он био занимљив, чини медијатора.

Ако препреке које тазбина поставља да би испитала јунаштво младожењиног рода (двобој, прескок, стрељање) занемаримо као универзалне и неспецифичне, прва прилика за медијаторово право дејство јавља се у песми кад треба препознати невесту међу сличним девојкама. Ову акцију специфичном не чини сама препрека (и она спада у класичан свадбени репертоар), већ низ од три околности: 1) немоћ оних којима та дужност припада да на њу одговоре (Тодор везир и младожење), 2) демаскирање и 3) непосредан додир с невестом. Ако је анонимност сватовске поворке

допуштала могућност сумње у идентитет медијатора као девера, неспособност њених најкомпетентнијих чланова да препознају невесту, прстенују је и дођу у додир с њом дефинитивно отклања такву сумњу. Друго је питање зашто Милош пред Роксандом скида бугар-кабаницу, тј. зашто то чини само пред њом.

Да бисмо то схватили, морамо имати у виду да је чак и ритуални комплекс свадбе – а тим више и тим пре епска женидба – у ствари драма у којој се две противничке стране боре за власт над невестом (и за све што уз то иде). Видели смо како се то испољава током фолклорне свадбе, а делимично смо се тиме бавили и кад је било речи о песмама које говоре о женидби Антуна, сина Ива Сењанина. Том приликом приметили смо да необичност ових песама потиче отуд што нема материјала из којег би се – насупрот хтонском, женском низу (невеста → вода → коњ → риба) – формирао њему супротан, мушки и соларни низ. Ако останемо при овом начину гледања на ствар, видећемо да се и у песмама о јуначкој женидби с препрекама формира – истина, дискретно – хтонски женски низ: по невесту се одлази преко гора и преко мора, у далеку земљу (што смо раније већ срели као еквивалент *оном свету*); она се, додуше само у "Женидби Душановој", гледа ноћу, по мраку; невесту чува, или настоји да је отме, натприродно хтонско биће (троглави Арапин, војвода Балачко, змај, *ђин*), итд. Као младожењин представник, медијатор је најпозванији да формира овоме супротан низ – што он и чини, у *јединој* тачки у којој му је то могуће: кад се суочи с младом (мушко-женско), по дану (дан-ноћ) и на светлости (светло-тамно) и када пред њом открије свој златан лик (сунце-месец, соларни и лунарни круг). Остаје још да видимо зашто је ово једина прилика у којој се од медијатора тражи да покаже своју светлу страну.

Пре свега, да овог детаља нема, његова двогуба маска била би потпуно излишна. Рекли смо већ – а сад је право време да се подсетимо – како маска свом субјекту обезбеђује одређене моћи, међу којима снагу или светост оног кога представља, право да се понаша у складу с преузетим ликом и да се бори против њега. У нашем случају, с обзиром на антагонизам учесника у женидбеној драми, маска медијатору омогућује да одговори на сваку врсту изазова и да неутрализује његово негативно дејство не мењајући му кôд, тј. показујући се надмоћним на противниковом терену. Ова врста парирања најлепше се види у првој и трећој тачки предложеног хтонског низа: ако је невестина земља преко мора еквивалентна оном свету, то је и чобанинова гора у потпуно истој мери; ако је порекло фантастичног троглавог бића хтонско, и чобаниново је, како смо видели, исто. Зашто је онда пред Роксандом, као носиоцем хтонског низа, потребно показати златни лик? Најпре ће бити стога што је соларна компонента у Милошевој маски привидна (а хтонска права), те је и њено откривање у овом јединном случају вероватно одговор на неки привид сличне врсте. И заиста, невеста – којој је ова акција упућена – није *по својој природи* хтонско биће. Видели смо, кад је било говора о свадби, да је она *у једној њеној фази* изложена утицају хтонских сила, али да ни пре ни после тога њима не припада. Другим речима, њено бисмо хтонско обележје могли сматрати привидним и привременим, исто онако како смо у медијаторовој маски привидним и привременим одредили његов соларни лик.

Ако се на овај начин реализовала лева страна опозиција светло-тамно, привид-истина – онда негде у песми мора постојати мотив којим се овај

процес довршава (формирањем десних страна). Њега, наравно, није тешко препознати у епизоди с фантастичним или маскираним противником у планини (препрека на повратку сватова с невестом). Мада се у многим детаљима разликују, све три песме (Вук II,29; МХ I,70,71) на исти начин приказују место и време сукоба и идентитет сукобљених јунака. Није никако без значаја што се овај *последњи* (време) обрачун дешава баш *у гори* (место) и без публике: сцена је постављена за разоткривање медијаторовог идентитета. То што оба фантастична бића (Лизанка Планинка и војвода Балачко) одавно познају своје противнике (Милоша и Нина), и што једино она у чобанској одећи не виде маску већ препознају њихову праву природу, дефинитивно смешта медијаторе на десну страну опозиција светло-тамно и привид-истина.[42] Тиме се истовремено укида и потреба за медијатором и његовом посредничком функцијом. Када се, убрзо потом, његов прави идентитет открије и ујаку-младожењи и кад се, услед тога, укине опозиција ујак-сестрић ("тешко свуда *своме* без *својега*!"), врло се необичном светлошћу боје све опозиције које су се током дуге епске приче развијале из медијаторове маске, на пример: црни Бугарин-бијело Латиниче (Вук: двобој), црни Угарин-витез Србин (МХ I,71: у сватовима), црни Арапин-Срби сватови (МХ I,70), црни Бугарин-Срби сватови (Вук), итд.

У песмама које не развијају мотив трећег сестрића а ипак знају за медијатора (СМ 72; Вук VI,37), ма колико да су сви ови односи измењени, неке детаље ипак препознајемо као константне: медијатора чије је боравиште гора (Грујица Новаковић, хајдук из горе Романије), препреку при повратку сватова с невестом (на води – СМ 72; у пољу – Вук VI,37), хтонско порекло противника (троглави Арапин са свитом у оба случаја). Остале песме, а њих је више (ЕР 188; Вук II,87; VI,36, 38,39; МХ I,65; II,50; САНУ II,51), такође чувају епизоду с препреком у гори, а неке се у целини и своде на њу (САНУ II,51; Вук VI,38,39). За нас је битно да и оне развијају основне нити које их везују за остале песме из исте групе: сусрет на пустом месту (гора, поље, вода), фантастично хтонско биће (троглави змај, троглави Арапин, вила, џин), зооморфну маску или иноверца (великог турског јунака) и девера који се с тим бићем сукобљава. У сваком појединном случају, без разлике, за девера се бира Краљевић Марко и ми се не можемо отети утиску да је разлог за то (иако је, наравно, могуће дати и друкчија објашњења), пронађен у његовој демонској природи на којој се и у литератури, и у предању – а поготову у епици – често инсистира.[43]

III

Ако обредни комплекс свадбе замислимо као посебну врсту сижеа у којем се развијају две истовремене али супротно оријентисане линије радње: мушка (женидба) и женска (удаја), песме о јуначкој женидби с препрекама моћи ћемо да посматрамо као књижевни модел прве сижејне линије. Из анализе се могло видети да се између оригинала и модела успостављају

односи и сличности и различитости, па ће најбоље бити да на овом месту систематизујемо податке који говоре у прилог једном или другом.

Пре свега нам ваља поменути оне елементе оригинала који се у моделу уопште не мењају, а то су оквир или распон догађаја (од прошевине до повратка сватова и невесте младожењиној кући), позивање сватова, односно формирање сватовске поворке и полазак по девојку. С обзиром да су песме неуједначене, о неком униформном преузимању не може бити говора, али је битно да ниједан од 19 текстова ове елементе не испушта – било да их само помене, било да их разради до детаља. Као илустрацију можемо узети, рецимо, "Женидбу Душанову" у којој је прошевина важан момент за развој сижеа (одлазак у далеку, туђу земљу; гледање и прстеновање по мраку; прикривена превара) те заузима читавих 65 стихова, док се у већини случајева она само назначава као претходно обављена радња – заправо као уводна формула којом започиње епска прича:

Запросио Поповић Стојане
на далеко лијепу ђевојку,
у питому Млетку Латинскоме,
у Млетачког краља Мијанила,
прстен ставља, свадбу уговара (Вук II, 87:1-5).

Ипак, и овде се – у избору поступка – може запазити извесна општа тенденција, готово на нивоу правила: песме са развијеним описом сватовске поворке углавном теже скраћивању уводне формуле, док се у песмама с анонимним сватовима (а такве су све песме са потпуном структуром) прошевини и уговарању свадбе даје већи значај, пре свега због развоја заплета. Исто тако, и полазак сватова по невесту, као момент којим започиње права епска радња, у мањој или већој мери наглашен је свуда, осим у песмама чији се сиже своди на епизоду с препреком у гори – где се само помиње.

Управо је обрнут случај са препрекама код невестиног дома: иако их нема у свим песмама, тамо где се јаве (или очекују) оне се ни по чему не разликују од оригинала. Највећу, пак, разлику – не толико у опису колико у значају – примећујемо у третману препрека при одвођењу невесте, које се актуелизују у свим песмама, осим у једној (Вук VII,20). У двема тачкама, међутим, веза између оригинала и модела и овде је добро очувана. На првом месту мислимо на маске – антропоморфног "арапина" (у песмама: троглави Арапин са свитом) и на зооморфне маске различитог изгледа, од медведа до изврнутог кожуха, чије смо описе делимично навели раније. У песмама су маске обично комбиноване од вучјих и медвеђих кожа, али није немогуће наћи чак и симбиозу различитих типова, нпр. у ЕР 188 где се Арапин овако маскира:

на се меће три фиљеве главе
а на леђа вучие кочушине
.....
из устаму сипа живи огањ
а из чела громови пуцају
а на нос му љута киша иде
замаглисе она церна гора (107-115).

Други момент је место на којем се препреке постављају и које увек припада неком виду отвореног простора (гора, вода, пут, поље). У свадбеном ритуалу ово се место не одређује прецизно, па се током времена и преместило чак до женикове куће, али се зна да је првобитно било негде на путу, тј. ближе невестином роду или на неутралном терену. Управо овде, самим тим што један у пракси већ избледео свадбени обичај преводи у главни догађај и врхунац драме, епика потврђује своју велику старину, али се у исто време највише и одваја од оригинала.

То одвајање лакше се прати у моделовању простора. Ритуални простор свадбе састоји се из самих јаких места и граница симетрично распоређених између две куће, са маркантном средишњом линијом воденог тока и мање упадљивим топосом цркве. Преко та три оријентира простор се до најмањих детаља и у свим семантичким равнима разграничава пре свега на сакрални и профани, потом на свој и туђ, па на мушки и женски, и тако редом. Јаке границе у овом контексту активирају се само за невесту и практично не постоје у сижејној линији мушке иницијације. Песме, међутим, актуелизују чак две јаке границе – градске зидине и препреку у гори, одступајући тако од оригинала двоструко: једном кад од слабе границе у мушком тексту чине *јаку, и други пут кад јаку границу из женског текста прекодирају у мушки.* Потпуно неосетљиве према финијим просторним разврставањима, песме – даље – јаку границу постављају једном између отвореног и затвореног, а други пут између демонског и људског простора, остајући доследно у домену његове митопоетске структуре, где не постоји чак ни могућност варијабилних категоризација.

Оваква глобална разграничења у женидбеном контексту свадбе – којим и по природи ствари доминира кретање – изискују крајње рестриктиван однос према елементима затвореног простора, те из текста нужно изостају све сложене обредне радње везане за границе и култна места у унутрашњости било којег од два дома. С друге стране, такав поступак до највише потенције пење конотативност свих елемената отвореног простора, чинећи од њиховог збира универзалан вредносни систем – о чему сведоче колико појава, улога и скривена природа медијатора, толико и чињеница да је његов сукоб са хтонским бићем у гори довољан да испуни читаву песму. Видели смо раније, током анализе, да је дефинитивно везивање за једну, било коју просторну категорију довољан услов за укидање привида и травестије сваке врсте. Кад се прошире на глобалан план, последице оваквог везивања су исте али јаче, што се у песмама очитава као *апсолутно укидање условности*: свака санкција је смрт, свака борба је до смрти, свака претња је претња смрћу. Тамо где се ритуал служи заменама и позивањем на традицију ("ваља се", "добро је", "треба"), епика – слично миту – прича своју причу први пут.

У том контексту "Женидба Душанова" показује се још једном као текст од круцијалног значаја за читаву врсту. Рекли смо на почетку да је један од њених најважнијих момената то што опева *царску* женидбу. Сви су младенци док траје свадба "краљеви" и "краљице" – и у обредним песмама које их тако називају, и у цркви где се буквално венчавају под крунама, и током свадбене гозбе кад седе и пуштају да их други дворе. У обреду је овакав њихов статус истовремено и један вид ритуалне травестије и – како каже Едмунд Лич – иконички израз временског хијазма, прекида који у нормалну хронологију уноси свето време.[44] У епици, која укида травестију на глобалном плану, краљевска свадба је заснивање жанровског обрасца, "прва прича" у којој

привиди могу бити део књижевног поступка, али не смеју угрожавати њен логички систем. Свест о узорности краљевске свадбе не мора се у нашим песмама ишчитавати између редова: у "Женидби од Леђана бана" (Вук VI,37) она има и своју формулу:

бан се жени, а бане удава,
није шала двије земље главе (25,26).

Ако бисмо морали некако да сведемо све што смо досад рекли, то би у најкраћем било да књижевни текст приступа ритуалу на начин супротан нашим очекивањима, тј. супротно ономе што се на основу опште теорије модела може од њега очекивати. Већ сама редукција елемената који у моделовање могу ући, па потом критеријум за њихов избор и, најзад, додатна организација њихове структуре, упућују наша очекивања ка неком процесу апстраховања, односно превођења конкретних датости на неки виши семантички ниво. Књижевни текст заиста чини управо обрнуто, будући да високо апстрактне елементе ритуала конкретизује у "прву причу", у неку врсту архидогађаја. Будући да води заснивању обрасца, таква конкретизација је, у ствари, привид, јер и сама мора бити високо стилизована, о чему сведоче сви анализирани елементи текста. У овој светлости, књижевни текст јавља се, заправо, као *трећи степен моделовања*, у највећој могућој мери удаљен од стварне фолклорне свадбе с којом везу може да успостави само преко њене ритуалне форме, па и тад у детаљима од малог значаја. У битним стварима – битним за текст – мерила се траже и налазе у односима између две норме, обредне и књижевне, и само се у овим оквирима оригинал и модел могу сматрати упоредивим. Ако се на њу тако гледа, епска песма о јуначкој женидби с препрекама мора се одредити као модел изузетно малог обима, али зато великих моделативних способности.

НАПОМЕНЕ

1 Овако формулисану, дефиницију књижевног текста преузели смо из књиге Новице Петковића, *Од формализма ка семиотици*, Београд, 1984, стр. 235.

2 Детаљније о појмовима модел, моделовање, моделативна способност, опсег моделовања и сл. види у цитираној књизи Н. Петковића, поглавље: *Тумачење књижевног текста у тартуско-московској семиотичкој школи*, стр. 148-237. И даље у тексту ми ћемо се држати тумачења која је Петковић дао у овој књизи.

3 Radmila Pešić i Nada Milošević-Đorđević, *Narodna književnost*, Beograd, 1984, стр. 112. На истом месту нашли смо и цитирану поделу на три типа сижеа који се баве јуначком женидбом. Исти тип песама (о јуначкој женидби с препрекама) Бранислав Крстић у *Indeksu motiva narodnih pesama balkanskih Slovena* (Beograd, 1984) одређује индексом L 1,1 и називом "условна женидба".

4 Н. Петковић, *нав. дело.*

5 *Исто.*

6 *Исто,* стр. 178.

7 Радост Иванова, *Блгарската фолклорна сватба*, София, 1984, стр. 140,141. Да се текст даљег излагања не би оптерећивао превеликим бројем напомена уз сваки наведени обичај, наводимо овде сву литературу

којом смо се користили при прављењу модела фолклорне свадбе: Ј. Миодраговић, *Женидба у Срба на селу*, ЛМС, 1880, 122, стр. 88-121; Дионисије Миковић, *Паштровска свадба*. Босанска вила, 1898, XII, стр. 376; Ст. М. Мијатовић, *Левач и Темнић*, СЕЗ, 1907, 7; Саватије М. Грбић, *Српски народни обичаји у Срезу Бољевачком*, СЕЗ, 1909, XIV, 2; Владимир М. Николић, *Из Лужнице и Нишаве*, СЕЗ, 1910, XVI; Сава Мил. Милосављевић, *Обичаји српског народа из Среза Омољског*, СЕЗ, 1913, XIX; Едмунд Шневајс, *Алотропејски елементи у свадбеним обичајима код Срба и Хрвата*, ГЕМ, 1927, II; Ст. Тановић, *Зашто младожења не скида капу при венчању*, ГЕМ, 1928, III; Петар Ж. Петровић, *Свадбени обичаји у Галичнику*, ГЕМ, 1931, VI; Коста П. Манојловић, *Свадбени обичаји у Пећи*, ГЕМ, 1933, VIII; П. Ж. Петровић, *Живот и обичаји народни у Гружи*, СЕЗ, 1948, LVIII, 26; Јован Вукмановић, *Свадба у Перасту*, ГЕИ, 1958, VII; Драгослав Антонијевић, *Алексиначко Поморавље*, СЕЗ, 1971, LXXXIII, 53; Тихомир Р. Ђорђевић, *Наш народни живот*, Београд, 1984, I, стр. 255-366; Никола Беговић, *Живот Срба Граничара*, Београд, 1986, стр. 156-191; Наталија Благојевић, *Обичаји у вези са рођењем, женидбом и смрћу у титовоужичком, пожешком и косјерићком крају*, ГЕМ, 1984, 48, стр. 208-309; А. К. Байбурин и Г. А. Левингтон, "К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе", *Русский народный свадбеный обряд*, Ленинград, 1978; Viera Feglová, *Funkcia priestoru pri obradnomu prijat nevesty do domu muža*, Slovensky narodopis, 1989, 37, 1-2, стр. 34-40.

8 Ова и следеће две класификаторне схеме (свадба као обред прелаза и комплекс ритуалних радњи током свадбе) замишљене су тако да дају приказ инваријантних елемената у сва три модела понашања. Како њихов штурн низ не би могао дочарати комплексност збивања која се иза појединих наслова крију, давали смо уз сваки и најкраћи могући опис, онако како смо налазили у литератури из претходне напомене. Само се по себи разуме да се ти описи разликују од краја до краја и да се никако не могу сматрати инваријантним, али је њихова вредност у живописности која умногоме олакшава разумевање догађаја везаних за свадбу. Стога смо оно што сматрамо константама обележили курзивом, а придодате илустрације оставили смо у обичном писму.

9 У литератури постоје углавном два тумачења овог непријатељства. Једно повезује овај обичај са отмицом и оно је углавном одбачено. По другом, ово би могла бити успомена на прелаз са ендогамије на егзогамију, и њега заступају углавном истраживачи који се баве проблемом авункулата (в. нпр. Рада Борели, *Трагови авункулата код Срба*, ГЕИ, 1958, VII, стр. 71-83). Трећу врсту тумачења даје Матија Лопац који на нашем етничком простору разлог овом непријатељству види у мешовитим верским браковима (в. М. Lopac, *Narodne pjesme tipa Vukove pjesme „Ženidba Dušanova„ u svijetlu etnologije*, Етнолошки преглед, 1960, 2, стр. 85-152). За преглед мишљења ове врсте в. Т. Р. Ђорђевић, *Наш народни живот*, I, стр. 255 и даље.

10 Е. Шневајс, *Нав. дело*, стр. 24; М. Лопац, *Нав. дело*, стр. 110-115.

11 Т. Р. Ђорђевић, *Нав дело*. Исто и Веселин Чајкановић, "Сахрањивање под прагом", *Студије из религије и фолклора*, Београд, 1924, стр. 127-135.

12 Р. Иванова, *Нав. дело*.

13 И сама невестина одећа, а нарочито превес, има натприродне моћи: да лечи и да смирује пчеле при ројењу (в. *Српски митолошки речник* s.v. *Одећа*, Београд, 1970). У том смислу подсећа на мртвачки покров који такође има магијску снагу.

14 Види о томе: Е. Шневајс, Нав. дело; Ljubinko Radenković, *Simbolika boja u narodnim bajanjima slovenskih naroda*, Književna istorija, 1986, XIX, 73-74, стр. 3-32; Душан Бандић, *Крв у религијским представама и магијско-култној пракси нашег народа*, ГЕМ, 1974, 37, стр. 141-162.

15 К. П. Манојловић, *Нав.дело*; Д. Антонијевић, *Нав. дело*; Н. Благојевић, *Нав. дело.*

16 Овај редослед радњи указује на апсолутни престиж огњишта као центра куће и домаћег култа у односу на сва друга, потенцијално таква места (праг, иконлук, трпеза, "венчаница", итд.).

17 Р. Иванова, *Нав. дело*, стр. 153-155.

18 *Исто*, стр. 153.

19 С. М. Милосављевић, *Нав. дело*, стр. 167.

20 П. Ж. Петровић, СЕЗ, LVIII.

21 Д. Антонијевић, *Нав. дело*, стр. 150.

22 В. М. Николић, *Нав. дело*, стр. 123.

23 *Исто.*

24 Н. Благојевић, *Нав. дело*, стр. 269.

25 *Српски митолошки речник*, стр. 237,238.

26 Осим већ наведеног заједничког рада, сваки је аутор обрађивао ову тему и посебно: Г. А. Левингтон, *Нека општа питања изучавања свадбеног обреда*, Расковник, 1982, IX, 31, стр. 95-102; А. К. Байбурин, *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*, Ленинград, 1983.

27 Таквих тумачења има и код других аутора, нпр. Jean Muslea, *La mort mariage: une particularité du folklore balcanique,* s.n.t.

28 Г. А. Левингтон, *Нав. дело*, стр. 95.

29 О томе види: Вук I: 2,8,27,42,56,82,115,123; САНУ I: 3, 4,5,43,55,60.

30 *Narodna književnost*, стр. 238; Р. Борели, *Трагови авункулата код Срба*, стр. 80-82; М. Лопац, Нав. дело (нарочито библиографија коју он даје).

31 *Narodna književnost*, стр. 113.

32 Све је то, заправо, речено већ самим именом ових песама: о јуначкој *женидби* (за разлику од лирских које су *свадбене* и певају се из позиције "женског текста"). Мушки или јуначки у овом контексту не значи само: оно што приличи мушкарцима и јунацима (и певачима и опеванима), већ и: оно што се са становишта патријархалне заједнице (дакле – са идеолошког становишта) сматра исправним и достојним. Најзад, тиме је најкраће и најтачније дато и њихово жанровско одређење.

33 Постоји могућност да се комплекс односа развијених из опозиције близу-далеко тумачи као успомена на прелаз са ендогамије на егзогамију. О томе види: Р. Борели, *Нав. дело.* Такође и: E Gasparini, *Il matriarcato slavo*, Milano, 1949, V (*Il fratello della sposa).*

34 Овај момент конфесионалне супротстављености нарочито је детаљно обрадио М. Лопац у *Нав. делу.*

35 У књизи Р. Иванове значај врата (капије, улаза) доводи се у везу, током свадбе, са дефлорацијом, по аналогији човековог дома са његовим телом. Врло комплексне везе између жене и врата (углавном као сложеног симбола прелаза) налазимо и у скандинавској традицији по

Докстетеровом сведочењу (Dennis Charles Doxtater, *Thursday on the Crossroads: the symbolism, structure and politics of „center„ in the Old Scandinavian Farm Culture,* Ann Arbor, 1982). Занимљиво је да се са истом симболиком жене срећемо и у Андрићевој приповеци *Смрт у Синановој текији.*

36 Ови сватови и у реалној фолклорној свадби имају исту функцију.

37 О томе зашто је сестрић ујаку (и ујак сестрићу) баш девер, као и о комплексу односа ујак-сестрић у традицијској култури, в. Р. Борели, *Нав. дело.*

38 О томе види: *Мифы народов мира*, 2, s.v. *Пастух.*

39 *Српски митолошки речник*, s.v. *Чобанин.*

40 *Мифы народов мира*, 2.

41 *Исто.*

42 Са Нином је нешто друкчији случај: он препознаје чобане маскиране у калуђере, али они њега, свог харамбашу, не препознају. Ако узмемо да је функција препознавања у овој епизоди утврђивање хтонског идентитета медијатора, онда је и Нинов случај такав (чобани и њихов харамбаша), иако није изведен на исти начин.

43 О томе види нпр.: Т.Р. Ђорђевић, *Наш народни живот*, 2, стр. 285-289; Бруно Мерићи, *Митолошки елементи у српскохрватским народним песмама*, Анали Филолошког факултета, 4, Београд, 1964, стр. 273-281; David Bynum, *Kult dvaju junaka u kulturnoj istoriji Balkana,* Анали Филолошког факултета, 4, стр. 65-75; Раде Божовић, *Арапи у усменој народној песми на српскохрватском језичком подручју,* Филолошки факултет Б.У., Монографије,XLVII, Београд, 1977, стр. 214-222.

44 Едмунд Лич, *Два огледа о симболичком представљању времена*, Градина, 1983, 5-6, стр. 51-64.

ПЕСНИЧКЕ СЛИКЕ ПРОСТОРА У ЕПИЦИ

Анализом песама о јуначкој женидби с препрекама покушали смо да скренемо читаочеву пажњу на два за теорију књижевности врло важна питања: на однос између књижевног и некњижевног модела једног истог "одсечка" стварности и на однос између књижевног модела и његовог оригинала. За епску песму оба су ова момента универзална, што значи да се њима означени односи могу успоставити и испитивати у сваком појединoм епском тексту. Оно што је у нашој анализи било специфично јесте посебан случај сажимања оба именована момента у један, до чега мора доћи када се у процесу књижевног моделовања као оригинал појави један некњижевни модел – у нашем случају ритуални комплекс фолклорне свадбе. Будући да овим комплексом доминира иницијација као обред прелаза и да у њему, стога, активирање просторних и временских граница добија највећи могући значај, песме о јуначкој женидби с препрекама показале су се као најпогодније за испитивање односа између епског и ритуалног модела простора с једне стране, и утицаја који они могу извршити на формирање сижеа епске песме – с друге. Већ су и општа знања о процесу моделовања и о семантизацији простора у ритуалу довољна за претпоставку да ће се такав утицај остварити увек кад дође до сличне спреге, мада – можда – не у тако великој мери. Зато смо га и могли препознати у песмама са мотивом смрти и сахране у гори, а даља истраживања утврдила би његове трагове и у песмама какве су, на пример, "Браћа и сестра" (Вук II,9; МХ I,29,30), "Кумовање Грчића Манојла" (Вук II,6; САНУ II,5; МХ I,44; V,211), помињане песме о Антуну, сину Ива Сењанина и њима делимично сличне песме о Марковом сестрићу Маријану/Миљенку (МХ I,53=МХ II,69; МХ II,70) итд. Нигде, међутим, модел простора неће бити тако надмоћан над свим осталим семантичким конституентима песме као у случају јуначке женидбе с препрекама где не само да условљава специфичан развој сижеа, већ и битно утиче на формирање носећих епских мотива.

Управо зато што је његова супремација била глобална, утицај модела *епско-ритуалног простора на моделативност песме било је сразмерно лако* пратити. Оног тренутка кад се наше интересовање веже за нешто уже аспекте њиховог односа, проблем постаје знатно сложенији. Пре свега, у великој се мери губи драгоцена олакшица напоредног посматрања оригинала и модела, тј. везе између песме и њеног реалног предлошка, ма колико те везе биле саме по себи вишеслојне и компликоване. У говору о песничкој слици, на пример, ми свакако можемо расправљати о односу између слике простора у епици и *њеног оригинала, али ће се убрзо показати да такав говор не постиже* очекивани учинак. Песничке слике простора у епици углавном су типске, вазда једнаке слике које не настају *ad hoc* током говорног процеса (да се послужимо Пери-Лордовом дефиницијом),[1] већ се – једном формиране –

јављају у њему редовно или са великом предвидљивошћу. Било би веома занимљиво установити како су, и када, такве слике настале први пут, али та врста истраживања није предмет овог рада пре свега зато што у епским сликама простора однос између оригинала и модела никад и није био споран: он је, штавише, експлицитан до те мере, да свако даље инсистирање на њему постаје беспредметно.

Очигледно је, дакле, да се песничкој слици простора у епици мора прићи на неки други начин. Ако везе које она чува са тзв. реалијама, односно са ванкњижевним чињеницама, нису за нас извор нових информација, онда би такав извор вероватно требало потражити у оквирима саме песме, тј. у односу који се успоставља између књижевног модела (текст) и једног његовог елемента (слика).

Пре него што тај корак направимо, морамо се подсетити да је модел коначна, вештачки створена, почетком и крајем изразито омеђена целина чији су делови организовани у структуру одређеног типа. Кад је у питању књижевни модел, пред нама ће се наћи структура књижевног текста, а у њој песничка слика – као један од њених елемената – има своје место и функцију. Да бисмо што је могуће тачније одредили место које песничка слика може имати у епској песми, потребно је да – за ову прилику – замислимо структуру песме као компонабилну целину коју чине две основне групе елемената: стални или инваријантни, тј. они чије су место и улога у песми унапред одређени (врста стиха, композиција, уводна и завршна формула и сл.) и варијабилни, тј. они чија појава у песми није унапред дата и чија се функција исцрпљује углавном на плану израза (тропи, фигуре, формуле, неке врсте епских понављања, итд.). Теоријски гледано, само од певача зависи где ће се, како и када употребити неки од елемената ове друге групе – а њој припада и песничка слика, те нас ништа не спречава да закључимо како су певачеве слободе овде много веће него у било чему што је везано за елементе прве групе. Ипак, и тој се слободи намеће низ ограничења, а одакле она долазе и чиме су условљена може показати само анализа конкретних текстова.

И сама та анализа биће, у нашем случају, ограничена, боље рећи условљена темом овог рада, па од ње не треба очекивати исцрпност коју предмет, какав је песничка слика, логично заслужује. Овај би нам се недостатак могао озбиљно замерити када би предмет нашег истраживања био општи проблем песничке слике у епици. Како су наша настојања, пак, много скромнија и усмерена превасходно ка испитивању функција које простор може имати у овом контексту, могло би се, заправо, рећи да су она часно испунила свој циљ уколико им пође за руком да успоставе линију континуитета у епском моделовању простора од најширег семантичког нивоа у структури епске песме (какав је сиже) до најужег (епска формула). Песничка слика је средишња степеница на том путу.

I

Стављен у претходно омеђене оквире, наш говор о песничкој слици може се срећно изместити из савремене терминолошке расплинутости ако усмеримо пажњу ка покушају да се ово стилско средство одреди у складу с потребама анализе, тј. функционално.[2] У том смислу, сваку слику која се нађе у епској песми, самим тим што нам је доступна тек као елемент песничког текста чија су дистинктивна обележја одређена припадношћу жанру епске десетерачке поезије, сматраћемо песничком без даљег образлагања. О њој се после може говорити као о конвенционалној, оригиналној, мање или више успелој итд., али нема сумње да је оваква слика у потпуности одређена својим специфичним (десетерачким, епским) контекстом и да уопште не може постојати изван њега. У том смислу неће бити погрешно ако песничку слику о којој ће овде бити речи назовемо и *епском*.

Епска слика, управо због специфичности жанра коме припада, најчешће настаје као *опис* нечега (лика, догађаја, амбијента). У њеној служби тада се могу (али не морају) наћи различите стилске фигуре и тропи – као што су поређење, метафора, хипербола, персонификација итд. – што све говори у прилог схватању слике не као стилогема, већ као глобалног стилског средства. У том контексту, простор има своје место и као *предмет* и као *средство* описивања. У оба ова вида употреба простора при сликању остаје конвенционална, а да бисмо то могли показати, најбоље ће бити да анализу која нам предстоји спроведемо на класи сличних примера, тачније на оном типу слика чије семантичко језгро најмање подлеже променама које трпе његова форма и функција.

У класичној подели слика на статичне и динамичне (а таква је подела у контексту наше анализе могућа само ако се простор посматра као *предмет* описивања), слике о којима је реч припадају овој другој врсти. За разлику од статичних описа простора са којима смо се сусретали, рецимо, при сликању господских дворова и кула или у приказивању гробова у гори и неких других топоса отвореног простора, динамичне слике простора налазили смо углавном у дочаравању сукоба и сватовских поворки. Тада смо већ могли запазити да се један њихов тип са великом учесталошћу, готово правилношћу, везивао за изнимне, непредвиђене ситуације, каква је – рецимо – погибија сватова у горској мећави из Вукове песме "Женидба бега Љубовића" (VII,23):

спуштило се небо у облаке,
из облака муње и громови,
удри шјевер страшни низ планину,
а из неба кишу сушњежицу;
смрче им се добу око подне,
да друг друга виђети не може,
сметоше се коњи и јунаци,

не познају стазе ни богазе,
вјетар бије, а мећава туче,
рашћера их мука по планини (182-191).

Ако би нам се и могло замерити да овај случај није типичан будући да сватови обично гину од вилине, змајеве или хајдучке руке,[3] описи бојева и бојних поља готово су свуда исти:

како стаде вриска коњаника,
како јечи земља од коњица,
кад се диже магла од прашине,
рекао би, и заклео би се,
да се ведро небо проломило,
да се земља од страха потресе (Вук VII, 15: 284-289);

или:

паде магла од неба до земље,
нит' се види неба ни облака:
виш' њих јарко помрчало сунце
од пушчаног праха и олова (Вук IV,28: 303-306);

или:

од великог дима и грохота
жаркога се сунца не виђаше,
од топова ништа не чујаше,
од силе се земља тресијаше (Вук VII,57: 215-218) и тако даље.

Без обзира, дакле, шта је узрок опште погибије, њен песнички израз у овој класи примера дат је као слика простора у којем нема оријентације (ништа се не види, ништа се не чује, не познаје се пут). Нема никакве сумње да су овакви описи типски, те да се на основу исте конвенције њихова примена може проширити и на друге, по нечему сличне прилике. Сличност не мора бити потпуна – може чак бити и врло мала, а од контекста зависи да ли ће се дезоријентисаност простора уопште очувати и, ако неће, која ће се његова нова особина извући у први план. У сваком случају, слика ће се градити на истим визуелним и звучним ефектима и кад њен предмет није умирање и страдање већ – рецимо – чудесна најава великих догађаја:

Гром загрми више Цариграда,
севну муња више Једреника,
заигра јарко на истоку сунце,
затресе се земља од запада,
па удари немир у цареве (САНУ II,30:1-5)

или дочаравање силе господе сватова:

нешто им се даде погледати,
ђе се поље маглом претворило,
а кроз маглу сијевају муње,
коњи вриште, пјевају јунаци,
а вију се по пољу барјаци.
Пуну вјетар, магла се разгали,

угледаше киту и сватове,
међу њима на коњу ђевојку (Вук VII,22: 299-306)

или силовитости појаве епског јунака, било да се ради о сестри Леке капетана:

стаде звека висока чардака,
зазвечаше ситни басамаци,
потковице ситне на папучам',
ал' ето ти буљук ђевојака,
међу њима Росанда ђевојка;
а кад Роса дође на чардаке,
сину чардак на четири стране
од њезина дивна одијела,
од њезина стаса и образа (Вук II,40: 394-402),

било да је у питању Краљевић Марко:

скочи Марко на ноге лагане,
обрну се и два и три пута,
сав се чардак из темеља тресе (Вук II, 62: 320-322).

Као што видимо, описи ове врсте могући су и у затвореном и у отвореном простору. Оно што је за њих битно, оно – заправо – на основу чега их и називамо динамичним, јесте дејственост простора у њима, својство активности које у једнакој мери деле и актери и њихово окружење. Кад тога нема, простор остаје неоживљен и, без обзира на драматичност догађаја који се у њему дешавају, не прелази значај обичне, саме по себи мртве сцене:

она иде на Косово равно
па се шеће по разбоју млада,
по разбоју честитога кнеза,
те преврће по крви јунаке (Вук II,51:10-13)

или:

кад су црној земљи погледали,
неста главе са зелене траве,
оде глава преко поља сама,
света глава до светога тела,
припоји се како што ј' и била (Вук II,53: 50-54).

И овде се, као више пута досад, мора уочити да до оваквог поступка долази онда кад поетика догађаја потисне поетику простора у други план.

Било би погрешно изједначити оживљавање простора са поступком персонификовања. Мада јесте стилска фигура која се обично користи у сличним приликама, персонификација у епици – како се могло видети из наведених примера – није претерано честа. Динамичне слике простора граде се овде на, како смо рекли, срачунатом потенцирању визуелних и звучних ефеката и на ширењу размера њиховог дејства, услед чега они избијају у први план и добијају неуобичајено велики значај.[4] Ово спретно и економично песничко средство, које малим захватима постиже знатан учинак, дугује своју успешност невезаној и стога крајње прилагодљивој форми. Управо она

дозвољава певачу да, не изневеривши конвенцију, уметне слику тамо где му је згодно, варирајући је и уклапајући у нарацију тако да буде ефикасна, али не и доминантна. Све ове предности, међутим, нестају кад се слободна слика преведе у везану форму, у блок какав нам се нуди у словенској антитези, на пример. Ипак, на рачун једних јављају се овде друге предности, те нам се тако кроз нефлексибилну, клиширану форму словенске антитезе до пуне мере разјашњава оно што смо раније назвали конвенционалном употребом типских слика простора. Да би нам та информација уопште била доступна, морамо познавати основне одлике клишеа у народној књижевности, односно морамо бити у стању да препознамо и издвојимо додатну информативност саме његове структуре.[5]

Мале могућности варирања поредбеног блока који се састоји из питања и одговора – како се у најгрубљим цртама може описати словенска антитеза – говоре о томе да се унутар задате, епске форме ова развијена стилска фигура повинује још једној, за нијансу строжој норми. Под њеним дејством у први план избија сам принцип по којем се питања и одговори могу склопити у целину, а тиме се – у ствари – посебан акцент ставља на први и на последњи члан тога низа, тј. на границе овог текста у тексту. Пошто епика у начелу не фаворизује употребу пребацивача на нивоу кода, јасно дефинисане границе словенске антитезе обезбеђују ову функцију на нивоу композиције, обележавајући *тачно место прелаза* са формулативног уводног дела песме на њен чисто наративни блок (на њено, сликовито речено, "тело"). Међутим, када се нађе у средини песме, тј. усред њеног наративног блока, словенска антитеза заиста почиње да шаље одређену *кодну информацију* и тада се она мора сматрати пребацивачем на нивоу кода. У којој год форми да се јави, ова фигура тада прекида епску нарацију, привидно је зауставља, и поново је активира тек после сигнала који емитује њена доња граница. За такву интервенцију обавезно се тражи алиби, обично у виду уметнутог дијалога (какав је нпр. у СМ 169). Ова нас околност приморава да коригујемо нашу раније тврдњу о изостанку кодне информације у епској употреби клишеа као пребацивача, будући да сигнали са граничних сегмената текста не могу бити ништа друго до маркери промене кода. Контрадикција у коју тако упадамо ипак је само привидна: на једном од виших нивоа општости који обухвата и контекст односа између оригинала и модела, каквим смо се бавили у претходном поглављу, кодни сигнал између обредне и епске норме, на пример, никако се и не може успоставити током процеса песничког моделовања. Да би то моделовање уопште могло почети, како смо тада нагласили, неопходно је да се сви кодни сигнали који припадају оригиналу претходно идентификују и уједначе. Другим речима, у процесу настајања књижевног модела, песнички кôд је апсолутно супериоран. Када се, међутим, аналитички контекст сведе на односе који владају унутар модела самог, кодна информација поново постаје уочљива као један од најефикаснијих начина комуницирања међу елементима који њега чине. Разлог што се словенска антитеза показује као дејствена чак у *две* различите равни тих односа, треба тражити у необично ефикасној – али и необично осетљивој – структури клишеа. Управо због тога што је максимално сведена, та се структура не сме немотивисано нарушавати, било тако што би се сводила на још ужа језгра, било тако што би јој се наметале интервенције споља, као одговор на потребе ширег контекста епске песме.[6] Другим речима, словенска ан-

титеза постоји као двоструко кодиран текст само онда кад чува своје границе, односно кад остаје у блоку.

Када се јаве у оквирима једног тако конвенционалног жанра какав је епска десетерачка поезија, конвенционалност употребе и клишираност форме никако се не смеју сматрати недостатком. Мада нема нарочите оригиналности у повезивању сватова и војски са подрхтавањем земље, буком и грмљавином, и мада такву оригиналност од клишеа не треба ни очекивати, не можемо остати равнодушни према једној предности коју словенска антитеза увек има над слободном сликом истог простора. Сама по себи, узастопност низања слика кроз питања, дозирање звука и покрета у сликању именовањем, ствара између слике и њеног денотата (ознаке и означеног) један немерљиви семантички хијатус, извесно "време очекивања" које се у сликању директним описивањем не може остварити. Посебно је значајно што се овај мали али драгоцени "вишак" времена добија захваљујући нарочитој употреби простора у словенској антитези, што ћемо одмах уочити ако се позабавимо положајем говорног лица у њој. И један и други тип слика – визуелни ("шта се бели у гори зеленој") и звучни ("или грми ил се земља тресе") – подразумевају врло велику дистанцу између посматрача и објекта посматрања. Та је удаљеност логички услов словенске антитезе, оно на чему се она рационално држи, јер епика – повинујући се својој поетици – друкчији разлог одлагања идентификације денотата не би могла оправдати. Овај услов, природно, добија и свој језички израз, па се линија погледа углавном зауставља на по дефиницији далеким тачкама какве су гора, море, небо (грмљавина), неодређена даљина (тутањ земљотреса), итд. Важно је такође уочити и то да се поступком одбацивања лажних денотата ("да су сњези, већ би окопњели, / лабудови већ би одлетели") и постављања правог ("шатор пење ага Асан-ага") ова дистанца не укида. Она се у оквирима словенске антитезе и не може укинути (тиме би се нарушила њена логичка структура), па се зато премештање тачке гледишта говорног лица у простор епске радње дешава даље у песми, одмах пошто се словенска антитеза оконча. Техника којом се то најчешће постиже најтачније се може описати једним филмским термином: зумирање.

Чињеница да је пред нама клише чија је главна особина предвидљивост не умањује значај ове појаве већ, напротив, баца нову светлост на наше схватање улоге клишеа у поетици народне епике. У том контексту предвидљивост постаје предност и једино што се никако не сме догодити јесте нарушавање осетљиве равнотеже између ознаке и означеног. Уколико се време очекивања злоупотреби или несмотрено продужи, добијају се супротни, нежељени ефекти, за шта можемо дати следећи пример:

Али грми, ал се земља тресе,
ал пуцају на граду топови,
ал се тресу високе планине,
ал се бију по планинам' виле,
ал се оре низ планине стине,
ал удара море о брегове,
ал се ори Велебит у море,
али вуче по планини вучê?
Нити грми, нит се земља тресе,
нит пуцају на граду топови,

нит се тресу високе планине,
нит се бију по планини виле,
нит се оре низ планине стине,
нит удара море о брегове,
нит се ори Велебит у море,
нити вуче по планини вуче –
шенлук чини од Кладуше Мујо (МХ IX,28:3-19).

За нас је, ипак, најважније то што са словенском антитезом – била она добра или не – прелазимо на другу и сложенију употребу простора као *средства* у сликању описивањем. Запазили смо да словенска антитеза, на основу онога што се у теорији поређења назива *tertium comparationis*, доводи у везу две или више разнородних појава, те да су типови тих веза унапред одређени, услед чега би се свако нарушавање узуса доживело као погрешно. Слике простора понашају се у том контексту исто као и све остале: оне више нису саме себи циљ, већ служе да се у текст уведе нека друга, само по непотпуној аналогији сродна слика. Епика, међутим, познаје још један начин да упосли слике простора као средство за постизање ефеката ширих размера, овога пута не више у оквирима поређења већ у функцији симбола. Такву њихову употребу налазимо у епским сликама сна.

II

О врстама снова у народној епици, о њиховом тумачењу и песничкој вредности већ је писано,[7] па нема потребе да овде понављамо оно што се на другом месту може наћи исцрпније и боље. Ми смо у нашем корпусу избројали 47 епских слика сна различитог обима (од 3 до 43 стиха) и структуре (са тумачењем, са коментаром без тумачења, саме), али увек са истом функцијом: да се око догађаја који се тим сновима најављују створи атмосфера црне слутње, тј. да се у причу уведе фатум.[8] Тог њиховог својства епика је свесна и на нивоу дискурса, о чему нам се нуде и непосредна сведочанства у виду нарочитог времена кад се снови јављају ("у суботу уочи нећеље") и нарочитог, фаталног значења које се у њима слути:

јест ме добро санак освојио,
ал' је санак, ал' је данак суђен (Вук VII, 44: 63-64).

Дакле, за разумевање епских слика сна од пресудног је значаја то што су снови у епици пророчански. У том смислу они су блиски визијама чије значење познајемо из културе средњег века, пре свега из средњовековне књижевности, а нарочито из житија светих. И визије и пророчански снови представљају, у ствари, посебну врсту комуникације између човека и Бога, па – према томе – и између две стварности (овоземаљске и више, надземаљске)

и између два света (људског и божанског).[9] Видели смо раније да су ти светови у епици инкомпатибилни, као и да се продор једног у други спречава јаким границама. У тој светлости и овај начин општења указује нам се као изниман, нерегуларан, предодређен за нарочите прилике и нарочите личности. И једно и друго препознајемо у визијама исто као и у епским пророчанским сновима: сневачи и визионари су "чисти" или свети људи (у песмама: ђак самоук, девојка, мајка), јунаци или владари, а прилике у којима им се снови шаљу по правилу имају значај већи од индивидуалне сневачеве судбине (пад града, пропаст државе, напад на веру или цркву, велики племенски, национални или други сукоби и погибија у њима, итд.). Међутим, одавде надаље између визија и епских снова јавља се једна битна разлика: визије су ретко, а епски снови увек и без изузетка криптограм који сневач, по правилу, није у стању да дешифрује сам. Говор сна, дакле, није само чисто визуелан доживљај, већ је он пре свега индиректан, енигматски кодиран језик који се служи заменама, што пред његовог компетентног тумача ставља посебне захтеве. Да би могао знати шта је чиме замењено, тј. симболизовано, такав тумач мора или учествовати и сам у комуникацији (што је могуће једино ако сâм избор тумача схватимо као чин посебне божанске милости), или изузетно добро познавати широко поље симбола важећих у његовом културном моделу. Зато се у епици као тумачи обично и јављају старци, калуђери или владари, по правилу они којима је порука сна и намењена.

Све нас ово обавезује да слике простора које се у овом контексту јаве схватимо као тропе, дакле као говор са значењем не само скривеним већ пре свега пренесеним. То што је у песми слика најчешће одмах и денотирана – њено значење, дакле, врло кратко остаје скривено – не обезнажује нашу тврдњу да је оно пренесено. Морамо имати на уму да тропи настају на основу неке иницијалне ситуације која, у том тренутку, служи као кључ за њихово разумевање. Ако су успешни, они ће се у својој даљој примени пресликавати на читаве низове нових ситуација и слика, али само дотле док буде могуће, макар и посредно, разумети њихов смисао. Неразумљиви тропи нису више тропи; дешифровани, они то још увек јесу. Осим тога, сама функција пророчанског сна не допушта друкчије решење: ако се и не денотира одмах, током тумачења (а таквих је случајева највише), слика ће своје право значење неминовно показати кроз реализацију пророчанства, будући да је то управо предмет о којем песма пева.

Како год, дакле, биле решене, денотације пророчанских порука помажу нам да унесемо ред у разматрање слика које нам се нуде кроз сан. За разлику од симбола којима су представљени, денотати су малобројни и практично се могу свести на један универзални – на смрт и њене разне видове, од појединачних смрти до масовних страдања у биткама, опсадама градова и ратовима.[10]

Међу елементима из којих се склапају слике ових смрти, по доминантном положају и учесталости могу се – као семантичка језгра – издвојити неколики: *небеска тела, вода, гром и муња, птице* итд. Називамо их језгрима зато што се јављају самостално, као у следећим примерима: – небо, месец и звезде –

ведро с' небо над град проломило,
јасан месец црној земљи пао,

јасне звезде крају прибегоше,
и остаде на небу Даница (САНУ III,68:7-10)

– вода –

проврe вода мутна и крвава,
она проврe прео сред Косова
и дофати ујака мојега,
понесе му коња и оружје (Вук III,30:56-59)

– гром и муња –

ја сам ноћас зао сан уснио.
да нам муња од запада сину,
а гром пуче из ведрога неба,
па у наше ударио дворе,
ја умријех, ти пребоље, брате (Вук II,10: 77-81);

– птице –

два гаврана црна долећеше
крвавије крила до рамена,
пред дворове без ноката паше,
из ноката црне књиге даше (Вук VI,8:10-13)

али се у истом или још већем броју могу наћи заједно или комбиновани са другим сличним елементима, као што су: магла, киша, ветар, облак, ватра, животиње, итд. Ако бисмо ишли за прецизношћу и прегледношћу, најбољи би се учинак постигао табеларним приказом симбола и њихових денотата, а он би за наших 48 примера изгледао овако:

означено	**ознака**
смрт појединца	ВОДА – односи га, заједно са коњем и оружјем (Вук III,30); епитети: проврела, мутна, крвава – у њу падају делови његове одеће и оружја; вода их односи (Вук IV,5) – киша пада из ведра неба и претвара се у крв; онај на кога падне, погине (СМ 144; САНУ III,17) – руши његову кулу (Вук IV,56)
	МАГЛА – уђе у њу, али не изађе (Вук II,25)
	ВЕТАР – пали косу и скида зелен венац с главе (ЕР 134)
	МУЊА И ГРОМ – ударе из ведра неба у двор (Вук II,10,89;VII,37;СМ 138)
	КУЛА, ДВОР – падне, сруши се (Вук II,89; IV,56; VI,80; VIII,13)
	КАПА – птица му је однесе с главе (Вук IX,6)
	ГАВРАН, ЧАВКА – вади (кљује) очи (Вук VII,49; SM 61)

означено	ознака
смрт појединца	ЗМИЈА, ГУЈА – крилата, отима перје с калпака и уједа (ЕР 80) – присојница, савија се око грла и уједа међу очи (ЕР 80) – љута, уједа међу очи (Вук IV,42)
смрт сватова, чете или војске	ВЕТАР – односи чету (СМ 84)
	НАСЕЛИТИ НОВО СЕЛО (Вук III,35)
	АМБИС – надносити се над њега (СМ 100)
	ВАТРА – гори град = гину ускоци који су из њега пошли у битку (МН IX,20; гори црква = гине њихов вођа)
	ПТИЦЕ – орли и соколи обарају их наземљу (Вук IX,6) – голубови и соколи падну и више се не дигну (Вук II,47)
	ТАМА – из ње испадну вуци и покољу сватове (Вук III,68) – падне на дворове = смрт укућана (Вук IX,6)
пад града	МАГЛА – падне на град (Вук III,36; САНУ III,37)
	ТАМА – пада на град (Вук III,31; IV,27)
пад града	МЕСЕЦ – пада на земљу = гине поглавар или краљ, непријатељ осваја град (Вук III,31; САНУ III,68) – пада на поље = турски цар опседа град (СМ 138)
	ОБЛАК – наднесе се над град, из њега сева и грми (СМ 61)
пропаст манастира	ПАД – падне горњи канат цркве и поломи иконе (Вук III,14)
	ГУЈА – опаше манастир репом а главу наслони на олтар (Вук VI,48)

Оно што се из оваквог прегледа најбоље види јесте густа ангажованост елемената отвореног простора (вода, ватра, ветар, магла, тама, муња, гром, облак, киша, небеска тела) у сликању смрти и пропасти. У састав тих слика једнако улазе и разни облици кретања наниже, као што су: откидање, падање, проваљивање, пропадање, одношење (водом), скидање, обарање, итд., што смо у истом значењу већ запазили кад је било речи о затвореном простору. Такође у том контексту, сусрели смо се и са изједначавањем јунака и његовог града, куле, двора, одела, оружја и коња, када смо – као основну – подвукли идеју да пропаст једнога неминовно прати пропаст другога, за шта овде добијамо потврду. Тада смо такође нагласили да су управо семантика низлазног кретања и егзистенцијална повезаност јунака и његовог декора једине чврсте везе између епске слике затвореног простора и митопоетске структуре отвореног. Сада нам још једино преостаје да уочимо подударности између епске слике простора у целини и ове која нам се нуди у контексту сна: у питању је, без сумње, један исти модел.

Нема, уосталом, ничег необичног у томе што се један тако важан елемент традицијске културе доследно препознаје у свим њеним видовима. Много је занимљивије, заправо, то што је модел епског простора у сликама сна активиран само делимично, тј. једнострано. У то ћемо се уверити чим покушамо да било слике, било њихове денотате прикажемо као бинарне опозиције, онако како смо досад иначе успевали да представимо односе у простору. Осим у једном случају који, у ствари, потврђује правило (САНУ II,31: сунце/кнез доле – месец/султан горе), то је потпуно немогуће јер се ефикасност овог песничког поступка управо заснива на семантизму потенцираног хтонског низа. То што се низ не формира из односа опозиције већ из односа еквиваленције (смрт = доле = тама = ватра = вода итд.) говори да је његово порекло у миту, али не утиче битно на његове особине. Такве какве јесу, оне су последица прилагођавања модела простора захтевима сижеа, што је управо обрнут случај од оног с којим смо се срели у песмама о јуначкој женидби с препрекама.

Непотпуна и строго функционална, слика простора и овде, ипак, има значај већи од оног који јој обезбеђује њена важна али ограничена улога у песничкој реализацији епског сна. Праве размере њеног дејства схватићемо ако се сетимо да је сан једна од малог броја сижејних форми које у епици успешно одолевају тривијализацији мотива са пореклом у миту, те да је он, услед тога, постојани, готово идеални носилац оне кодне информације која, без даљих посредника, активира управо митопоетске елементе свега што уђе у његову структуру, па и простора. За песме са старијом мотивиком, у којима је друкчија слика простора тешко замислива, ова околност нема нарочитог значаја. Напротив, тамо где историјска свест надилази митопоетску и тако рећи "у ходу" драстично мења стару слику света у њој супротну, интервенције ове врсте представљају једну од ретких линија континуитета у традицији која на неки начин мора у везу довести и тако удаљене песме какве су, рецимо, "Пропаст царства српскога" и "Бој око Дрежника". Отуда су снови у песмама са старијом тематиком сразмерно ретки (од наших 47 примера само 11: Вук II,10,22,25,47,62,89; МХ I,11; II,44; САНУ II, 31,71; ЕР 134, а и од тога 3 нетипична: Вук II,22,62; МХ I,11), док их у познијим временима има далеко више (Вук III,14,30,31,35,68; IV,5,12, 27,42,56; VI,8,48,80; VII,6,37,39,49; VIII,13,36; IX,6,22; САНУ III,17,33,55,68,74; IV,32; МХ IX,20,26; СМ 61,84,100,138,144; ЕР 80, 166). С друге стране, сама ова чињеница указује већ

на то да се њихова употреба у епици такође мора сматрати конвенционалном, али нам тек предстоји да размотримо природу те конвенционалности.
Обично се мисли да певач, нарочито онда кад смешта високо симболичан говор сна у њему сасвим неприлагођен контекст, и нема другог избора до да посегне за готовим, у оквирима исте традиције већ опробаним решењима. То би, даље, значило да у народној епици постоји некакав контингент слика или представа друкчијих од општепознатих, такозваних стајаћих места ("црна земља", "бело грло" и томе слично) али формираних на исти начин – онако како је утврдио Веселовски у својој Историјској поетици,11 да је он лако доступан и универзално употребљив, те да се за њим може посезати кад год се укаже потреба, без обзира на врсту фигуралности и на тип сижеа. Ако такво мишљење прихватимо, још увек морамо знати да то што су решења готова, уопште не мора умањити вредност слике, будући да из конкретне ситуације којом се денотира она црпи стално нова конотативна значења. Оно на шта контекст нема никакав утицај и што остаје углавном непромењено, то су типске везе између ознаке и означеног, а тиме је, као што смо видели, била оптерећена свака врста досад анализираних епских слика. Ипак, свака од њих на само себи својствен начин успоставља – осим ове – најмање још две врсте веза (са сижеом и са другим сликама исте врсте), а до које мере се ти начини међусобно разликују, најбоље ћемо уочити прикажемо ли своје налазе напоредно. Узорак на којем ћемо то обавити састоји се из: 47 слика сна, 51 словенске антитезе и 23 различита стална поређења, колико се од свега тога нашло у нашем корпусу. Стална поређења уводимо као најстабилнији епски клише (поред уводних епских формула), како бисмо – поредећи налазе с њим – добили параметар за оцену монотоности у употреби осталих типских слика. Узорак би, наравно, могао бити обимнији и бољи, али смо се ми у приступу грађи руководили оквирима теме, тј. ишли смо за оним сликама које имају блиске везе са описом простора. Ипак, с обзиром да се ради о клишеима и конвенцијама, не би требало очекивати већа изненађења ни у много обимнијем материјалу. Најзад, овим табеларним прегледом надокнадићемо, на известан начин, и онај општи преглед осталих типских слика простора у епици који смо, на самом почетку, ускратили читаоцу дајући предност – тада императивним – потребама анализе.

ПЕСНИЧКА СЛИКА

ознака	**означено**		
небеска тела	*У СНУ*	*У СЛОВЕНСКОЈ АНТИТЕЗИ*	*У ПОРЕЂЕЊУ*
СУНЦЕ	кнез	зелена наранча; краљ	девојачко лице
МЕСЕЦ	краљ, султан; царев шатор	зелена наранча	јунакове токе
ЗВЕЗДА	удовица; слуга, поданик	4 кћери кнеза Лазара	Турчин; јунак
ДАНИЦА	краљица; мајка	царица Милица	нема

ознака	**означено**		
НЕБО	смрт, глас о њој; пропаст (проломи се)	нема	нема
елементи и појаве	*У СНУ*	*У СЛОВЕНСКОЈ АНТИТЕЗИ*	*У ПОРЕЂЕЊУ*
ВОДА	војска, смрт	бука од боја	нема
МОРЕ	нема	лубарде, топови, шенлук, сватови, јека у гори, свеци деле дарове; вилинско коло, јека рањеног змаја	нема
ВАТРА	пушке и топови, паљевина и смрт	нема	нема
МУЊА	војска, војсковођа; смрт; пораз	нема	нема
ГРМЉАВИ-НА И ГРОМ	смрт, глас о њој	лубарде, топови; бој; шенлук, глас о смрти, свеци деле дарове	нема
ВЕТАР	смрт, погибија	сватови; јунак и његова пратња; бука од боја; јека рањеног змаја	нема
ОБЛАК	Турци; страсан јунак; свадба; смрт; погибија	јунак, сватови	барјаци, поље
МАГЛА	војска, барјаци	војска, сватови	нема
КИША	(крвава) смрт	војска, сватови	крв
СНЕГ	нема	шатор, кула	нема
ТАМА	пустош, смрт пропаст	нема	нема
птице	*У СНУ*	*У СЛОВЕНСКОЈ АНТИТЕЗИ*	*У ПОРЕЂЕЊУ*
ПТИЦЕ	људи	нема	нема
ГАВРАН	Арапин	нема	нема
ГОЛУБ	јањичар; верни слуга	сердар, капетан	Турчин
ЈАРЕБИЦА	девојка	нема	нема
ЈАСТРЕБ	Турчин (отмичар)	нема	нема
КУКАВИЦА	удовица, мајка; калуђер	мајка, удовица	мајка, удовица

ознака	**означено**		
ЛАБУД	Турчин; хајдучки арамбаша	шатор	нема
ЛАСТА-ВИЦА	вилина кћи	писмо од Богородице	мајка, удовица
ОРАО	паша, везир; устаник; Црногорац; поп	јунак у тамници	нема
ПАУНИЦА	кнегиња	нема	нема
ПРЕПЕ-ЛИЦА	вила	нема	нема
СОКО	ага, бег, царски газија; генерал; хајдучки арамбаша; хајдук; Црногорац; књаз	црногорски књаз	коњ вранац; јунак
УТВА	шајка; девојка	нема	јунаково срце
ЧАВКА	Турчин; раја	нема	нема
животиње	У СНУ	У СЛОВЕНСКОЈ	У ПОРЕЂЕЊУ
ВУК	хајдук; јунаков син	Турчин, турски паша	јунак
ЗМИЈА	Турчин; јунак	јунак у тамници	јунак; ђердан
АЖДАЈА	Турчин, царски муселим	нема	нема
КОШУТА	топ, лубарда	нема	нема
ЛИСИЦА	Карађорђе	нема	нема
биљке	*У СНУ*	*У СЛОВЕНСКОЈ АНТИТЕЗИ*	*У ПОРЕЂЕЊУ*
БОР	чадор	човек, брат	јунак, младожења
ГОРА	бојна копља; крсташи, барјаци, чадори	сватови; турски шенлук	бојна копља
ЈЕЛА	нема	девојка, сестра	девојка, невеста
РУЖА	млад јунак	лепа девојка; Лазарева кћи	нема
ЦВЕЋЕ И ЦВЕТАЊЕ	ватра, пожар; барјаци, чадори	нема	нема
човек	*У СНУ*	*У СЛОВЕНСКОЈ АНТИТЕЗИ*	*У ПОРЕЂЕЊУ*
РУКА	брат	нема	нема
КАПА	глава	нема	нема
КУЛА	човек, њен власник; његова глава	нема	нема
СЕЛО	гробље	нема	нема

Прво што нам овде пада у очи јесте да од 44 симбола чак 17 срећемо само у сну, од чега неки – ватра, тама и кула, на пример – имају необично велики конотативни потенцијал, те је чудно да баш они (ако можда и не осталих 14) немају универзалан лик. Ништа мање занимљиво није ни то што се облак, сунце, месец, звезде, голуб, ластавица, вук и бор – све, рекло би се, општа места – свуда јављају у друкчијем значењу, док једино змија и кукавица изгледају увек исто. Овај, и још низ других детаља видљивих из приказане схеме,[12] наводе нас на помисао да су термини *конвенција* и *клише* у епици само условно употребљиви, тј. да се њима адекватно могу означити само композициони (однос између ужег и ширег контекста слике) и структурни (однос међу њеним елементима) схематизам типских слика, док се о финијим детаљима њиховог песничког живота мора говорити у неком другом кључу. У тој светлости морамо сагледати и проблем помињаних "готових решења". Није, заправо, питање да ли она постоје или не, већ која се од две могуће врсте односа успоставља између њих и процеса креирања песничких слика. Када би се тај процес могао свести на механичко посезање за готовим решењима, његова би креативност била неизмерљиво мала и нужно би се нашла у подређеном односу према фонду готових решења који би се, услед тога, морао сматрати генератором песничких слика у епици. У том случају класе у нашој табели биле би униформне, а фонд готових решења показао би се као наменски неутралан и стилски неспецифичан. Ситуација је, међутим, управо обрнута, те нам се као очигледан намеће закључак да су управо конвенционалне и клиширане слике генератори општег фонда епских симбола, а самим тим и оних залиха значења које настају из њихове, у зависности од контекста променљиве, тропичне и фигуративне службе. То, даље, значи да готова решења у епици нису фактор ентропије већ уређен, мада у великој мери редундантан систем. Будући затворен, он не може постати извор нових значења – као што епске слике могу, али је зато изванредан чувар нарочите врсте кодних информација чији је значај за проучавање народне епике непроцењив.

Највећи, готово неисцрпан извор залиха нових значења у епици ипак нису слике, већ је то општи контекст традицијске културе, једини који можемо сматрати правим понуђачем готових решења, уколико под тим подразумевамо принципе уређености културног система.[13] У тим оквирима типске слике се јављају као топоси, а њихова књижевна употреба нераскидиво се повезује са сумом значења која се за њих лепи на свим нивоима матичне културе. Управо нам то омогућује да хтонски низ слика отвореног простора у контексту сна повежемо са свим сличним сликама у епици, ритуалу и миту, а нема разлога да се исто не покуша и са свим другим типским сликама, тамо где има основа за то. Лако је могуће да би се тада - нарочито пажљивом анализом појава гаврана, пауна, лабуда, кошуте, вука, лисице и њиховим упоређивањем са средњовековним физиолозима, на пример – добила много потпунија слика веза између наше старе књижевности и, још увек живе, епске традиције.

НАПОМЕНЕ

1 Albert Lord, „Some Characteristics of Oral-Traditional Poetics„, *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури*, ВАНУ. Нови Сад, 1988, стр. 20.

2 Основну информацију о томе читалац може добити из дајџест збирке есеја у редакцији Милослава Шутића, Песничка слика, Београд, 1978. Овде ћемо поменути само оне радове који су нама били од непосредне користи: Д. С. Лихачов, Поетика старе руске књижевности, Београд, 1972 (нарочито поглавље V: Поетика уметничког простора, стр. 401-424); Milivoj Solar, *Teorija književnosti*, Zagreb, 1976; *Textual Strategies. Perspectives in Post-Structuralist Criticism*, ed. Josue V. Harrari, Methuen & Co. Ltd., 1980; Žerar Ženet, *Figure*, Beograd, 1985; *Metafora, figura i značenje*, zbornik teorijskih radova, izabrao i priredio Leon Kojen, Beograd, 1986.

3 У песми је опеван "истинит случај у 1793" – како се види из поднаслова.

4 У том смислу, овај би се поступак најприближније могао одредити као један вид хиперболизације.

5 О словенској антитези написан је велики број радова. Овде упућујемо на један од новијих, рад Млодрага Матицког, *Поетика епског народног песништва* (цео о словенској антитези), *Књижевна историја*, 1970, III, 9, стр. 3-53. Овде је, између осталог, дата и дискусија дотадашњих радова о истом предмету. Посебно, међутим, треба истаћи мишљење А.Н. Веселовског који словенску антитезу сврстава у одричне паралелизме и њено порекло види у загонеткама (А.Н. Веселовский, *Историческая поетика, часть первая*, Ленинград, 1940, стр. 185-189).

6 То не значи да се клише уопште не може мењати. Промене његове структуре могуће су али постепене и представљају, у ствари, кумулативни процес ситних померања чије смо ефекте у стању да приметимо тек на крају, као готову ствар. У случају словенске антитезе таква би промена, на пример, била ова из песме "Пропаст царства српскога" (Вук II,46):

Полетио соко тица сива
од Светиње од Јерусалима,
и он носи тицу ластавицу.
То не био соко тица сива,
веће био светитељ Илија;
он не носи тице ластавице,
веће књигу од Богородице (1-7)

где је мала преинака (изостанак упитне форме у постављању слике поређења) изазвала врло озбиљна померања: пре свега у стиховном ритму (одсуство понављања упитне речце у слици и одричне у негацијама) чиме је потпуно нарушена, практично укинута градација слика према снази визуелних или звучних ефеката, што – са своје стране – уништава драматичност поређења, разлабављује његову форму и тиме отвара пут лексикализацији која је судбински пратилац сваког клишеа. Овде ћемо дати и кратак приказ типова конвенционалног повезивања слике и денотата, како бисмо растеретили основни текст. У нашем корпусу избројану 51 словенску антитезу могуће је распоредити у 6 група: две засноване на звучним ефектима типа:

нешто цвили у Стамболу граду;
да л' је гуја, да л' је вила бјела (заробљеник или јунак на некаквој муци: ЕР 120; Вук II,52; IV,1; VI,68,78; VIII,35),

или :

закукала кукавица црна,
у сред зиме, кад' јој време није

(мајка или жена тугује за сином или мужем: СМ 117; Вук VIII, 11,58),

и четири изведене на основу визуелних аналогија, нпр.:

расла јесу два бора зелена,
међу њима јела извијена
(браћа и сестра: МХ I,41; Вук II,5),

или:

шта се б'јели у гори зеленој?
Ал' је снијег, ал' су лабудови?
(шатори, куле: Вук III,81; VII,15; СМ 169),

или:

двије ми се магле заметнуле (војске, чете: ЕР 131; МХ I,60,70,78; VIII,10,12),

или:

порасле су румене ружице
у бијелу двору Лазареву
(лепе девојке, Лазареве ћерке: Вук IX,13; МХ I,59).

7 О томе види нпр.: Бранислав Крстић, *Окултни мотиви у нашим народним песмама*, ППНП, 1934, 1-2, стр. 62-71; *Истовремени снови у нашим народним песмама*, стр. 184-187; Исти, *Природни снови у нашим народним песмама*, ППНП, 1935, 1-2,стр. 217-227; Миодраг Матицки, Словенска антитеза сна" у: *Поетика српског народног песништва*, Књижевна историја, 1970,III,9,стр. 40-43; Исти, "Предавање сна од чарања до сижејног модела", *Српска фантастика*, Београд, 1989, стр. 199-206.

8 Од овог обрасца одступа се сасвим ретко, рецимо у чудесним сновима кад се сањани догађај и сан дешавају у истом тренутку (ови су снови праћени занимљивом сликом пехара који сневачу испада из руке али се вино не пролије: Вук II,22,62; МХ I,11).

9 Више о томе: A. Gurevič, *Problemi narodne kulture u srednjem veku*, Beograd, 1987, нарочито поглавље IV.

10 Осим ових, као денотати се јављају још и отмица (Вук VII,6; САНУ III,33,55; МХ II,41) и опомена (Вук VII,39). Посебан случај су свакако и снови из напомене број 9.

11 Часть первая, стр. 73-92, 189, 450.

12 Овде ћемо само набацити неке упадљиве односе, на пример: 1) *исто у сну и словенској антитези*: грмљавина и гром, магла, Даница, соко; 2) *исто у сну и поређењу*: киша, гора; 3) *исто у словенској антитези и поређењу*: јела; 4) *различито у сну и словенској антитези, у поређењу нема*: ветар, вода, лабуд, орао, ружа; 5) *различито у сну и поређењу, у антитези нема*: муња, небо, утва; 6) *у сну нема, иначе има*: јела, море, снег; 7) *различито у поређењу и антитези, у сну нема*: не постоји. Ако

бисмо, рецимо, претпоставили да слика у сну није клише па зато долази до тако великих несугласица у дистрибуцији и тумачењу симбола, морали бисмо се запитати зашто онда између два недвосмислено клиширана облика – какви су стално поређење и словенска антитеза – не долази до значајнијих подударности него што је једна једина, усамљена слика јеле. Сличних питања могло би се поставити и много више.

13 Види о томе: Ernst Robert Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Zagreb, 1971.

УВОДНЕ И ЗАВРШНЕ ФОРМУЛЕ У ЕПИЦИ

Ако нас је анализа епских слика простора упутила на испитивање структурних сегмената књижевног модела, одвративши нашу пажњу од његових односа са оригиналом, уводне и завршне епске формуле везују нас за саму основу те структуре, односно за *границе* песничког текста. Рекли смо већ, кад је било речи о моделу уопште, да су пре свега границе оно на основу чега се модел најлакше може дефинисати као затворена, вештачки створена целина, управо по својој коначности различита од стварности као бесконачног, отвореног низа догађаја. Кад је у питању књижевни текст, те границе добијају значај најмање двоструке контекстуалности, будући да су, својом нарочитом означеношћу, у стању да конкретно књижевно дело издвоје истовремено и из књижевног и из некњижевног његовог окружења.

У култури писмених друштава границе текста, у контексту ове последње своје функције, теже да постану конвенционалан знак кога су подједнако свесни и аутор и читалац: аудиторијум који *чита* навикао је да их препознаје на више различитих нивоа, почев од физичке омеђености књиге-предмета, преко спољашњих граница текста (наслов и "крај" на последњој страни), па све до различито нијансираних унутрашњих његових граница, какве су, решимо, поглавље, строфа, стих, итд. Са становишта припадника овог типа културе таква конвенција сама се по себи разуме, односно она није носилац никакве књижевно релевантне информације, нити се то од ње може очекивати. Ипак, она јасно и ефикасно одваја књижевни универзум од света стварности, дајући читаоцу у сваком појединном случају сигнал да – истина – само од њега зависи хоће ли у тај универзум ући, али да – ако то већ учини – за њега почиње да важи један друкчији хронотоп у којем се, за разлику од реалног, као доминантна категорија јавља *време читања*. То, наравно, не значи да границе књижевног текста не носе и друге или друкчије информације од поменутих. Оне то свакако чине, али се, да би постале "речите", морају извући из свог конвенционалног оквира и посматрати у склопу књижевног дела као идејне а не физичке целине, којом приликом у први план ступа сам принцип организације језичке грађе у књижевни текст, односно сама његова структура.

У стварима усмене књижевне продукције проблем је, пак, нешто сложенији. Усмени певач/приповедач и његова публика не могу у *својој* комуникацији рачунати на конвенционалне олакшице описаног типа. Несумњиву потребу за њима они, дакле, морају задовољити на неки други начин и нама је блиска помисао да су уводне и завршне формуле – и у стиху и у прози – једно такво решење. У контексту говорне ситуације која, сама по себи, не погодује разликовању говорног низа на колоквијални и песнички идиом, систем сигнализације да једно престаје а друго почиње нужно предвиђа и више од једног средства за преношење тако значајне информације, па

није чудо што се са њима сусрећемо и на различитим комуникацијским равнима: од провере проходности канала (гестикулација, утишавање публике, накашљавање, испробавање инструмента ако се пева уз гусле итд.), па све до формализације поруке (певање, рецитовање, говор у стиху и сл.). Уводне и завршне формуле јављају се у овом контексту пре свега као носиоци кодне информације, или – како смо раније говорили – као пребацивачи, будући да су управо оне стављене у функцију сигнала којим се песнички кодиран језик уводи у говорни низ и изводи из њега.

У нашим истраживањима, међутим, контекст говорне ситуације остаје само теоријска претпоставка. Корпус који се нама нуди на анализу састављен је од записа различите старости и различитих по вредности и квалитету записивања. Слика која се на основу њих може стећи о епској десетерачкој поезији сасвим сигурно није идентична оној која се могла добити на терену пре стотину и више година (из којег доба углавном и потичу поменути записи). Морамо такође имати у виду да су песме врло често биле говорене *записивачима у перо, којом су приликом из њих обично изостављане управо* уводне и завршне формуле као непотребне изван контекста говорне ситуације. Ипак, и на основу онога чиме располажемо, могуће је реконструисати начин употребе и улогу уводних и завршних формула у епској песми, те ћемо томе посветити следеће странице. При том ћемо, као и досад, усредсредити пажњу на оне формуле које су у најближој вези са поетизацијом модела простора у епици, покушавајући да схватимо коју функцију оне имају у том процесу.

I

Мада, због своје маркантне позиције у тексту, формуле о којима ће овде бити реч не изискују ни тако обимну ни тако педантно аргументовану дискусију каква је, изгледа, неизбежна при дефинисању епске формуле уопште,1 нужно је да на овом месту укратко одредимо шта ће се у нашој анализи сматрати формулом и како смо до њеног појма дошли.

Захваљујући пре свега "хомерском питању" у књижевности, расправе о дефиницији епске формуле и њеној употребљивости досегле су врло велике размере. У њима се углавном полази од Милмана Перија који је формулу одредио као "групу речи која се редовно употребљава, при истим метричким условима, да изрази неку основну идеју".[2] Хваљена и оспоравана, ова је дефиниција убрзо поделила истраживаче на "перијевце" и њихове опоненте,[3] да би последњих година термин *формула* у хомеролошким расправама добио обим који Пери 1928, кад је његова дефиниција настала, није могао ни да слути. Под формулом се данас подразумева – између осталог – и: 1) редовно смештање исте речи на одређеном месту у стиху; 2) понављање израза од две или више речи; 3) понављање синтактичких структура, тј. образаца; 4) понављање целих стихова; 5) понављање више стихова; 6) понављање једнаких семантичких језгара у разним облицима израза; 7) понављање мотива; 8) понављање скупова мотива, итд.[4] Као што се већ и из

овог непотпуног прегледа види, формула се може наћи на свакој структурној равни текста – а са врло великом вероватноћом и на свим таквим равнима истовремено – па, осим нешто мало везивног ткива, и то типског, ничег другог у тексту нема, ако дословно применимо резултате до којих је ова дуготрајна расправа дошла. Доведена до екстрема, дефиниција формуле укинула би, међутим, саму себе јер формула, ако се изједначи са текстом као целином, више не би имала никаквог смисла.

Мада, дакле, нема сврхе проширивати епску формулу на све што би јој по нечему могло бити слично, остаје потреба да се неким посебним термином означи "битно својство усмене књижевности да ствара формуле да би их користила као основно средство исказивања и уметничког обликовања"[5] на различитим нивоима песничког текста, укључујући изражајне исто као и садржинске његове облике. Тај је термин у литератури познат као *формулативност.*

Ако схватимо формулативност као носећи принцип обликовања дела усмене књижевности, што нам је горњом одредбом омогућено, наше испитивање уводних и завршних формула у епици мораће нарочиту пажњу да обрати на две ствари: на улогу ових формула у контексту епске традиције, и на функцију коју оне врше у свакој појединој песми. Тиме је уједно зацртан и начин на који нам је једино могуће прићи одређивању формуле у овом контексту: оно ће, очигледно, морати да води рачуна о *понављању*, односно о учесталости употребе једне групе речи на одређеним местима у тексту – јер се управо тим својством текст везује за традицију, али ће му исто тако бити нужно да одреди *типове служби* које та група речи врши у појединачним текстовима јер друкчије неће моћи да објасни чиме је традиција у случају уводних и завршних формула мотивисана. Већ на први поглед као заједничко својство обеју ових тенденција може се одредити рекурентност формула, тј. вероватноћа да ће се оне са мањом или већом правилношћу јављати тамо где се очекују. То нас, у покушају да међу понуђеним дефиницијама формуле изаберемо ону која највише одговоара нашим потребама, враћа на саму полазну тачку у историји овог проблема, у време пре Милмана Перија, тачније – на дефиницију коју је још 1909. понудио један од његових учитеља, Арнолд ван Генеп.[6] По ван Генепу, критеријум за одређивање формулативности једног израза треба тражити у степену оствареног очекивања да ће иза једне речи (или групе речи) доћи одређена друга таква реч или група. Што је тај степен већи, то је већа и вероватноћа да је пред нама високо клиширан текст, односно формула.

Оваква се дефиниција може учинити сувише неодређеном или превише широком, али је њена примењивост у контексту наших истраживања велика управо зато што се "вишак" ширине и неодређености неутрализује конкретним, тачно утврђеним местом на којем се формуле у тексту могу очекивати. Ако се сетимо онога што смо раније говорили о почетним формулама "вино пије...", "књигу пише/шаље..." и "кад се жени...", видећемо да је управо степен оствареног очекивања да ће иза ових доћи одређена врста комплементних група речи или стихова био основни чинилац њихове, како се показало, нимало занемарљиве песничке функције. У прва два случаја ("вино пије" и "књигу пише/шаље") готово стопостотна оствареност предвиђеног споја указала нам је на важну али скривену традицијску компоненту у поетизацији модела простора и нећемо погрешити ако кажемо да на неки други начин до ње никако не бисмо могли

допрети. На примеру формула које иницирају специфичан контекст епске женидбе "на далеко" видели смо, пак, како значајну улогу овај неупадљив и наизглед ирелевантан типски почетак може имати у изградњи епских мотива. Тако важне за епску песму уводне формуле никад не би постале када би њихово једино својство било да се уредно јављају увек на истом месту у тексту, како би изразиле увек исту основну идеју. Њихов значај, напротив, расте зависно од броја и врсте веза које успостављају са текстом песме, а успешност у таквом повезивању заиста се може мерити степеном остварености очекивања да ће до њега доћи. Тиме смо незнатно модификовали ван Генепову тезу, али нисмо битно изневерили њен смисао. Истовремено, управо нам врсте веза које уводне и завршне формуле успостављају са текстом допуштају да их у целини поделимо на две основне групе: на оне које се за текст везују механички и немају битног утицаја на њега те је њихова употреба универзална, и на оне које се за текст везују чврсто, и формално и семантички, те њихова употреба никако није универзална, већ се пре може одредити као типска.

У нашу прву групу спадају уобичајени "општи" почеци и завршеци различите дужине (од 1 до 15 и више стихова) и форме (инвокације, директно обраћање записивачу, управан говор, итд.), али увек са истом заједничком особином: да се јављају у блоковима као потпуно независне целине које се песми могу додавати или одузимати без икаквог утицаја на њену структуру. У процесу усмене комуникације песничког текста ове формуле – које ћемо, у интересу спретности изражавања, надаље звати *опште* – имају улогу сличну оној коју књига-предмет и њене корице имају за писца и читаоца: оне премошћују јаз између реалног света и универзума епске песме и тако припремају слушаоца на измену у структури његовог хронотопа. Другим речима, оне су – на известан начин – "улаз" у песму, на пример:

Стан'те мало да се веселимо,
а ко томе пјесму да пјевамо
од истине што је за дружине.
Оћу милу, па и жалостиву,
милостиву свак ће миловати,
а жалосну сваки ожалити.

а потом и "излаз" из ње:

Весел'те се, Бог вас веселио!
Од мене ви мало разговора,
а од Бога дуго и за много (Вук VIII, 8).

И опет "улаз":

Све поврзи, сам Боже помози!
Помоз' Боже и Блажена Госпе!
Браћо моја и дружино драга,
што велимо, да се веселимо,
не би ли нас и Бог веселио
и од сваког зла нас заклонио:
тешка дуга и невирна друга!

и "излаз":

Давно било, сад се спомињало!
А ми, браћо, здраво и весело!
Родила нам билица пшеница,
јањиле се биљарице овце,
рикале нам краве и волови,
рзали нам коњи и кобиле,
пчеле нам се три пута ројиле,
родила нам лозовина–вино! (МХ IX,15)

"улаз":

Прва ријеч: Боже нам помагај!
Друга вазда: Хоће акобогда!
На овоме мјесту и свакоме,
домаћину и у дом ко му је.
А по томе, браћо моја драга!
Ако умјех пјесну да ви кажем.

и "излаз":

Од нас пјесна и помоћ од Бога,
да поможе у дом домаћина,
још комусе у дом намјерио,
све му здраво и весело било,
и Ђурђева данка доживило:
све у славу Бога истинога
а у здравје владике светога,
коино је нама на Цетиње,
да му Бог да и живот и здравје,
и у роду радост и весеље (СМ 119).

Већ се и из овог малог броја примера види да су пред нама несумњиво високо клиширани текстови који се у суштини не везују за песму већ за ситуацију у којој се она говори. Са великом вероватноћом можемо их очекивати у свим сличним врстама говорне ситуације, од свадбе до усељења у нову кућу, уз услов да се чувају потреба за говором у стиху и метричка схема епског десетерца. Овако велика прилагодљивост потпуно различитим контекстима даје нам основ да опште формуле означимо као *неспецифичне клишее*, за разлику од, рецимо, већине типских слика (словенска антитеза, сан, поређење) о којима је било речи у претходном поглављу. Па ипак, иако се лабаве везе са текстом и универзална примењивост и даље могу одређивати као њихове доминантне особине, неминовне разлике између "улазних" и "излазних" функција текста у нашим цитатима недвосмислено указују на тенденцију супротну описаној. Полазећи од лако уочљиве чињенице да у епици нема текстуалних блокова чије би место у песми било строже одређено од ових, ми такође морамо уочити да они врло успешно избегавају опасност која већином прати неспецифичне клишее – а то је опасност од заменљивости. Такође је очигледно да фактор који пресудно утиче на регуларност у епској употреби ове врсте формула морамо тражити у њиховим различитим позиционим функцијама. Очигледно је и да се, под

дејством тог фактора, опште формуле додатно семантизују те тако, у оквиру неспецифичних, добијамо јасно назначене, специфичне клишее, које је – међу цитиранима – лако препознати по карактеристичним одредбеним синтагмама, као што су: "*прва* ријеч", "*давно* било", "*сад* се спомињало" итд.

Оно, међутим, што није очигледно јесу размере притиска који клише трпи због специфичности своје позиционе службе. Представу о томе најлакше ћемо стећи ако обратимо пажњу на тематски комплементне уводне и завршне формуле – на пример:

[уводне]	[завршне]
Ђе се оно прије весељасмо *ајде опет да се веселимо,* *а по томе, браћо и дружино,* *ако знадох, да вам пјесму причам* *од истине што је за дружине,* *што је било у старом земану.* *(Вук VI,80)*	*Ето пјесме, што је давно било,* *давно било и у време старо!* *(МХ I,5)*

или:

Да седимо да се веселимо *а по тому песму да певамо* *од истине за добре дружине!* *(САНУ III,24)*	*А тако ми Бога, Богу фала,* *ту сам био и очим' видио,* *а све ово да је од истине!* *(САНУ III,19)*

или:

Сад и вазда да се веселимо, *све за славу Бога милоснога* *и нашега драгог господара,* *господара, црногорског краља.* *(Вук VIII,59)*	*То је било, истина је, кажу.* *Сачувај ни, боже, господара!* *(Вук III,13)*

или:

Стан'те мало да се послушамо *од истине пјесму да пјевамо.* *(Вук VII,34)*	*И то ти је од истине било.* *(Вук VIII,55)*

и тако даље. Овај више него скроман узорак – формиран тако не због малобројности примера већ због њихове велике монотоније – може бити критикован са многих разлога, али му се никако не сме замерити неуређеност на коју се прво помисли при погледу на порекло напоредних цитата. Ма како невероватно звучало, чињеница ипак јесте да *нигде* у нашем корпусу они нису упарени, односно да се ни у једној од 1181 песме које тај корпус чине *ниједан* сличан пар не јавља на истом месту. Један од разлога могао би бити и поменута немарност, или нарочит критеријум при записивању текстова, али је то мало вероватно и пре ће бити да ове формуле

уопште и не постоје у пару (осим кад се вештачки у такав однос доведу), тј. да се *не памте* на тај начин. Када знамо да гранични (и иницијални и финални) клишеи показују изразиту склоност ка корелацији (при чему се она може показати и као паралелизам и као уланчавање),[7] логично се поставља питање зашто епика ову погодност одбацује, односно чиме је таква њена употреба у епици онемогућена. За то се могу наћи најмање два разлога.

Прво: да би одговориле својим различитим функцијама, уводне и завршне формуле овог типа – нарочито ако их посматрамо као неспецифичне клишее – не смеју ничим замаглити очигледност својих позиција, а то би се најпре десило кад би од њих били формирани парови по угледу на наш узорак. Ако би се нашла у идеалној корелацији са својим паром (као његова делимична реприза, на пример), завршна формула би неминовно успоставила чврсту композициону везу између два сегмента која песми уопште не припадају, будући да јој се – како је речено – додају или одузимају по слободној певачевој вољи, без икаквог утицаја на њену структуру. Тада би се, међутим, тај утицај увелико остварио. Његове последице погодиле би пре свега осетљиву равнотежу између универзума епске песме и света публике која је слуша јер би се "улаз" и "излаз" у великој мери поклопили и вероватно би било неопходно тражити њихове функционалне замене. Ако се оне не би могле наћи, песма би остала савијена у прстен на чијим би кључним, саставним позицијама били сегменти који песми не припадају, те за њу немају никаквог значаја, а то је са гледишта поетике недопустиво. Њихова би функција, осим тога, била и високо редундантна јер из саме претпоставке на којој се заснива употреба ове врсте уводних и завршних формула следи да песма и мимо њих има свој маркирани почетак, односно крај.

Одатле произлази и други закључак: уводне и завршне формуле прве врсте, тзв. опште, нису погодно решење за почетак и крај епске песме јер се њихова права служба исцрпљује у означавању почетка и краја процеса комуникације који је од песме далеко шири, макар она и била његов најважнији сегмент, тј. порука.[8] То опет значи да песма-порука, уклопљена у своје комуникационе оквире-формуле, уколико има типски почетак и завршетак, бира своје граничнике међу формулама наше друге врсте, међу онима – дакле – које се чврсто везују за текст и имају известан утицај на његову структуру, те ћемо их (опет ради лакше манипулације) убудуће звати *посебним*.

Песма, дакако, може почети и *in medias res*, али се то дешава врло ретко: у нашем корпусу од 1181 примера само 59 нема никакву уводну формулу, а то је мање чак и од једне двадесетине (4,99%). Овамо бисмо могли прибројати и 27 песама које почињу кратком инвокацијом ("мили Боже, чуда великога..."; "мили Боже, на свему ти фала"; "фала Богу да је великоме/јединоме"; "фала Богу, чуда великога..."), иза чега одмах следи епска наратија. Чак и кад овде уврстимо још 44 песме које почињу изразима са евидентном тежњом ка формулативности али без дефинитивне форме, број атипично започетих песама ипак не прелази 130, а то је опет врло мали део целине (11%) када се упореди са монументалном цифром од 1051 песме која почиње на уобичајени начин (89%). У том великом броју, само 44 песме бележе опште формуле, и то тако што иза ових обавезно следи један од правих епских почетака, од чега – по бројности – на првом месту словенска антитеза (17), а потом посебне формуле: "књигу пише/шаље..." (6); "откако је свијет настануо..." (4); "подиже се [једна мала чета]..." (3); "вино пије..." (3); "чету

води..." (2); "закукала црна кукавица..." (2); "кад се жени..." (1); "кад се д'јели срећа од несреће..." (1); "силне даве цару додијаше..." (1); "силан јунак..." (1); "синоћ [Марко] вечерао [с мајком]" (1) и "славу слави..." (1). Све остале (1007 песама), осим неке од посебних уводних формула, немају друкчији почетак.[9]

Међутим, слика која се добија прегледом завршних формула у нашем корпусу битно се разликује од ове. Пре свега, број песама које немају никакву завршну формулу много је већи (673 или 57%) него у случају уводних. Остатак од 508 песама са крајем у виду формуле равномерно је распоређен на 251 у првој и 257 у другој групи. Ако имамо у виду да од тог броја 24 немају уводну формулу ниједне врсте, излази да у читавом корпусу само 484 песме и почињу и завршавају се неким формулативним изразом, а то је мање од половине – тачније, 41% . Уз нашу сталну ограду да су на приказану слику могли утицати и услови бележења, овакав исход бројања указује нам и на то да од овог тренутка морамо уочавати и наглашавати разлику која несумњиво постоји између уводних и завршних формула у епској поезији.

Мада је број опција које се певачу нуде и на почетку и на крају песме исти (општа формула, посебна формула, обе формуле или никаква формула), у избору између тих опција певач се руководи потребама које су на почетку песме очигледно битно друкчије него на њеном крају. Та се разлика нарочито осећа кад су у питању формуле друге врсте. Ако се оне на почетку песме јављају 1051 пут а на крају само 257 пута, то очигледно значи да се крај песме без великих тешкоћа може поклопити с крајем њене нарације. Многи *типски завршеци (које смо сврстали у посебне формуле)* управо су и настали услед петрификације карактеристичних, завршних сегмената нарације у већем броју истоврсних сижеа. Такве су, на пример, формуле: "покрсти је и вјенча је за се" (31) коју препознајемо из сижеа о отмици Туркиње; "оде [Марко] гором пјевајући, / оста [шине] ногом копајући" (24) са пореклом у сижеима о многобројним дуелима у гори, на путу или у сватовским поворкама; "то изусти, а душу испусти" или "доље паде, горе не устаде" (*18*) као најчешћи крај приче која се завршава јунаковом смрћу, итд. Сличан процес може се пратити и на другим, још увек неокамењеним завршецима, какви су: кажњавање неверне жене или мајке –

и Стојан је љубу уфатио
и живој очи извадио
и пустио у гору ћораву;

седе Груја вече вечерати,
запали јој косу на врх главе,
те је њему лучем свијетлила
док је Груја вече вечерао;

па изгори, жалосна јој мајка;

сва изгори, однеси је ђавле!

сва изгор'је о његовој души;

разилазак јунака после срећно окончаног похода –

и одоше на равне Котаре,
свак се жени, ком потреба бише;

па се врати Секул своме друштву,
тер одоше Сењу каменоме;

па одоше сваки своме двору;

и одоше својој кули белој;

па отиде дома на дворове;

одсецање глава –

сваки свога посјече Турчина,
и узе му благо и оружје;

ту су турске главе покупили...;

сабљом ману, одсјече му главу;

пак му русу одсијече главу;

копање гробова за мртве у гори (типски описи о којима је било речи раније) итд. Најчешће се, ипак, завршна формула у песми замењује говором јунака или лика/ликова, и говором животиња (гавран, соко, коњ). Ако имамо у виду да се такав завршетак у нашем корпусу јавља чак 204 пута, и ако томе прибројимо све завршне формуле и све завршетке са тенденцијом петрификације, добићемо цифру од 798 примера изразито формулативних завршетака, а то је већ више од половине. Од преостале 383 песме морамо одузети 20 о чијем крају не знамо ништа јер није забележен, што коначан број неформално завршених песама у нашем корпусу своди на 363 – дакле, на нешто мање од једне трећине (30,73%). Упоређена са бројем неформално започетих песама (130 или 11%), ова је цифра још увек врло велика и – врло речита.

Ма како извесно било да се епска нарација са великим успехом може сместити у коначан број сижејних типова, могућности фабулације, чак и у задатим оквирима, далеко превазилазе сваки такав коначан број. И најмање одступање од сижејног обрасца може водити крају приче коме није потребна посебна завршна формула, а таква се одступања у нашем корпусу најчешће примећују у описивању чуда и фантастичних догађаја на једној, а историјских збивања на другој страни. Разлог би се најпре могао наћи у томе што – мада дијаметрално супротне – обе врсте прича деле истоврсни однос према предмету који се сматра уникатним, па стога вероватно и најмање подобним за широко примењиве типске завршетке. И мимо тога, прича се увек може поентирати из самог текста, онда – наравно – када је наративни поступак такав да води поентираном крају. У сваком случају, ако изостанак формуле на крају песме схватимо као *минус-поступак* (по Лотману), сама могућност за примену таквог поступка директно је условљена његовом позицијом у тексту. Уколико би се крај без формуле могао сматрати некаквом

предношћу (не стварном већ арбитрарном), убрзо бисмо морали увидети да на почетку песме певач такву позициону предност нема.

Бирајући начин на који ће започети своју епску причу, певач се налази у нултој тачки приповедања – било да је пре тога рекао неку од општих уводних формула, било да није. У том тренутку текст песме је још увек будућност (без обзира на то што може бити познат),[10] и његова се носивост ни на који начин не може искористити – за разлику од позиције на крају песме, где се таква могућност логично подразумева. Сагледане из овог угла, посебне уводне формуле указују се као конвенционално али ефикасно песничко средство које међу многим предностима има и ту да је очекивано, препознатљиво и опште прихваћено. Тим својим особинама оно несумњиво олакшава почетак песничке комуникације али, кад би остало само на томе, тешко би се могло разликовати од функционално сличних формула прве врсте. Очигледно је, дакле, да посебне уводне формуле морају имати и неке додатне дистинкције од којих ћемо овде, као најважније, издвојити три: 1) варијабилност форме; 2) сликовитост и 3) кумулативност.

Будући једини степеник који дели нулту тачку приповедања од пуне епске нарације, посебна уводна формула мора имати отворену, флексибилну форму, неку врсту "копче" која ће јој омогућити неосетно "преливање" у текст песме. За разлику од формула прве врсте, које се јављају у блоковима и као блокови могу стајати самостално било где, посебне уводне формуле показују врло велику способност прилагођавања тексту, услед чега је често немогуће приказати их као фиксиран, увек исти образац. Чак и крајње једноставне, врло честе посебне формуле – каква је, рецимо, "књигу пише/шаље..." (која се у нашем корпусу јавља 122 пута) – могу се варирати на више начина, почев од реда речи:

– Од Кавања књигу була пише
– Књигу паша Скадранине пише
– Цар честити био ферман пише

преко модалности (нпр. комбинација афирмативне и упитне форме):

– Честе књиге иду за књигама,
од кога ли, коме ли долазе?

па све до броја стихова:

– Иде књига од града до града

– Ситна књига рано подранила
са широка поља Гатачкога

– Ситне књиге земљу пријеђоше,
пријеђоше земљу и градове
докле књиге к дивану дођоше
Мујезиту, цару турачкоме.

Колике ће и какве те варијације бити у великој мери зависи од певачеве креативности, али је и она битно ограничена потребама текста коме служи. У тој служби има захтева на које се безусловно мора одговорити, а први међу њима је постављање радње, односно почетне слике из које ће се радња логично исплести. За нас је битно да се време и простор, као основне координате епског догађаја, на почетку песме не третирају равноправно. За ову тврдњу није пресудно то што је број формула са изразитим временским одређењем мали (пет: "још зорица..."; "рано рани..."; "у лов рани..."; "синоћ...вечерао"; "синоћ...јутрос"), већ то што оне – за разлику од формула с истом врстом просторног одређења – не могу стајати саме, већ им је потребна допуна:

Подранила Туркиња ђевојка,
подранила јутром **на водицу;**

или:

У лов рани до триста Турака,
у лов рани у **Пролог планину;**

или:

Рано рани Поповић Стојане,
рано рани **за гору на воду;**

или:

Рано рани Краљевићу Марко
једно јутро у недјеље свете,
рано рани **бојно на Косово**

и тако даље. Примери које смо овде дали представљају, додуше, еклатантан11 али не и једини случај потребе за допунском информацијом ове врсте. У то се можемо уверити ако погледамо шта се дешава са једном од најстабилнијих уводних темпоралних формула развијеног типа:

Још зорица не забијелила,
ни Даница лица помолила,
а од дана ни помена нема

иза које редовно долази нека од формула локализације:

пошетала *Маргита ђевојка*
у Сријему по Сланом Камену (Вук III,10);

или:

од Сења се отворише врата,
и изиђе једна чета мала *(Вук III,39);*

или:

до **бијела вила покликнула,**
од студене воде Ибрштице (СМ 134);

или:

у Скадру ми **ситна књига дође** *(Вук VIII,30)*

и тако даље (црним словима су означени изрази који се на другим местима јављају као самосталне уводне формуле). Додатна информација о месту може

се добити и из самог текста, и то на два начина: посредством једне од простих темпоралних формула, на пример:

Још ни зоре ни бијела дана,
ни даница на исток изишла,
рано рани паша Темишварски
Темишвару граду на бедеме (Вук VIII,32)

или директним везивањем за текст, при чему се развијена уводна формула драстично скраћује и своди на просту:

Јошт ни зоре ни бијела дана,
док потрча јунак низ планину (САНУ III,7)

или:

Ни зорице ни бијела данка,
а покличе Мађар из Сентоша (ЕР 81);

или:

Још ни зоре ни бијела дана
на Удбину пукоше лубарде (Вук VI,53)

и томе слично. Могуће су, наравно, и друге комбинације (нпр. редукована темпорална + формула локализације: "ни зорице ни бијела данка. / Болан лежи Даничићу Јуро / украј друма ..."), али се типови промена које смо овде изнели с добрим разлогом могу сматрати основним, будући лако уочљиви у највећем броју сличних случајева.
Кад се то има у виду, могуће је претпоставити да мотивацију таквог поступка треба тражити у потреби за стварањем слике која ће иницирати акцију, а за акцију је, опет, одређење места важније од временског одређења. Отуда се темпоралне формуле могу сасвим изоставити, или се могу низати једна за другом, могу се и умештати у формуле локализације или испред – али никако не и иза њих: *функција уводних формула у песми обављена је оног тренутка кад је одређено место из којег ће кренути њена радња.*[12] У прилог томе говоре колико маневар са скраћеном темпоралном формулом, толико и песме са атипичним почетком, на пример:

Младо Туре у Стамболу дође,
од крвава Оногошта града (СМ 140)

или:

Састала се четири табора
на убаву на пољу Косову (Вук II,34)

или:

Све у Сењу пива и попива
долич мајке Десанчића Луке (МХ IX,17)

или:

Путовао Краљевићу Марко
прико равна шехра Сарајева (МХ II,35)

или:

Турска војска око воде ладне,
а каурска око горе чарне (САНУ II,74)

и тако даље. Аналогно томе, и велики број завршних посебних формула има функцију убикације ("онде пала до два нова гроба"; "па је води билу двору своме, / покрсти је и вјенча је за се"; "оде ... оста; "здраво дође билу двору своме..."), односно ревизије просторних односа постављених на почетку песме. Имали смо све разлоге да такву њихову функцију очекујемо: супротно општим формулама, код којих би она била контрапродуктивна, корелација посебних иницијалних и финалних клишеа у епској песми је пожељна. Доводећи у блиску везу две најудаљеније тачке текста, она у ствари наглашава његову артифицијелност и затвореност, а то су – као што знамо – кључне особине текста као књижевног модела. На плану композиције тај исти поступак сугерише истовремено и апсолутизацију и релативизацију текстуалних граница. Ако је његова сврха да стегне епску форму и затвори је у прстен, границе текста које ће се наћи на кључним (саставним) позицијама тог прстена добиће апсолутну вредност, тј. постаће коначне. Ако, пак, функцију прстенасте композиције схватимо као враћање на нулту позицију приповедања (на почетак), границе текста се релативизују утолико што могу послужити као почетна позиција нове приче, итд. Како год да је схватимо, корелација почетних и завршних формула ипак нас увек упућује на почетак текста као на тачку са највећим бројем слободних структурних валенци. То управо и јесте разлог што се у трагању за елементима поетизације модела простора на граничним позицијама текста морамо усредсредити на уводне пре него на завршне формуле друге врсте: ако се – на основу свега што већ о томе знамо – и може очекивати да ће крај песме донети афирмацију традицијског модела простора (под условом да је он претходно тематизован у довољној мери), разлог што је до поетизације простора уопште дошло и начин на који је она спроведена моћи ћемо да схватимо само ако пођемо од почетка песме, тј. од њене уводне формуле.

Чињеница да у већини случајева функција посебних уводних формула не иде даље од описане убикације, ни у чему битном не негира нашу тезу. Ако се од њих у глобалу и не може очекивати онолики број књижевно релевантних информација колики су носиле помињане формуле "вино пије", "књигу пише/шаље" и "кад се жени", оне ипак имају специфичну стилску информативност. Са становишта композиције, на пример, песма "Ко крсно име слави, оном и помаже" (Вук II,21) не мора почети како почиње:

(1) Што процвиље рано у недељу,
(2) у недељу прије јарког сунца,
(3) у Соколу граду бијеломе
(4) у тамници Петра Мркоњића?
(5) Огласује, да је соко сиви,
(6) по истини војвода Тодоре.

Она ће остати разумљива, њена фабула нетакнута, сам њен склоп исти а поента једнако ефектна и ако би почетак био много једноставнији, какав у већини песама о чувеним сужњима јесте:

Запиштао сужањ у тамницу (САНУ IV,11)

исто или слично и: ЕР 78,79,143; Вук II,90; III, 57; IV,4; VI,70,71,74; САНУ III,8,57,58,59; IV,9,14; СМ 10,56, 163), али то очигледно не би била иста песма.

Између ње и "оригинала" разлика не би била само у броју стихова: лишена своје развијене уводне формуле, песма би остала ускраћена за цео низ различитих, за њен песнички идентитет значајних информација. У то не можемо сумњати ако имамо у виду да та формула од свега шест стихова успева не само да фиксира време и место почетка радње (у недељу; у Соколу; у тамници), већ и да пружи додатна, епски кодирана обавештења о њима (*пре сунца; у белом граду*), као и о јунаку будућих догађаја (*сиви соко*). Њена успешност на том пољу не може се мерити количином "реалних" података јер је она мала (четврти и шести тих), већ густином кодног сигнала који емитују њени високо стилизовани стихови (1), (2), (3) и (5). У стварању тог сигнала једнако учествује и њена специфична форма питања и одговора (само наизглед слична словенској антитези), уз целу скалу детаља финијег ткања на плану версификације ("степенасти" стиховни низ, понављања), на плану фигура (реторско питање, поређење), на плану ритма и звучања (алитерације и асонанце, полисиндет) итд.

Из свега овога желели смо да изведемо само један закључак: мада нема никаквих основа да се уводне формуле не сматрају клишеима и да се у разматрању њихове улоге у епици не повуку консеквенце таквог њиховог статуса, било би погрешно означити употребу уводних формула аутоматском. Она јесте оптерећена високим степеном монотоније и, услед тога, предвидљивости, али аутоматска не може бити већ и зато што пред певача ставља три врсте избора (1. једна или више формула; 2. проста или сложена; 3. тематски и мотивски подударна), а тада се може говорити пре о комбинаторици него о аутоматизму. Традиција јесте еталон и регулатор тог избора: она поставља норму према којој се одређују типови сижеа и типови одговарајућих уводних формула, она нуди принципијелна решења на свим структурним равнима песме, али одлуке ипак доноси певач. У том контексту треба схватити и широко прихваћено мишљење да је у усменој поезији "на генеративном плану све традиционално, а на плану извођења све оригинално":[13] епска песма настаје у садејству ова два "плана", а вреднује се према мери њихове уравнотежености. Следеће странице посветићемо анализи једног мотива чија реализација може послужити као пример стабилне равнотеже овог типа.

II

Реч је, наиме, о једном парном мотиву односно о мотивској групи која се – колико је нама познато – не јавља самостално и не добија позицију носећег епског мотива (за разлику, на пример, од разних типова јуначке женидбе), те се стога не помиње ни у једном од три позната одговарајућа индекса и чак нема ни име.[14] Како ће овој анализи ипак потребно да свој предмет некако назове, ми смо ову мотивску групу назвали епизодом *сусрета са судбином*, а њене компоненте мотивима *лова и замењене ловине*. Лов о коме ће овде бити речи заиста јесте без очекиваног улова, тј. без уловљене

животиње, али је ловцу увек понуђена некаква, и у први мах непрепозната, *замена* за њу. У том облику, ова би се епизода могла дефинисати и као формула према Хејнзвортовој тачки бр. 8 ("понављање скупова мотива"), тим пре што свака песма у којој се она јави пева, у ствари, о судбини замењене ловине и о драматичном – често и трагичном – обрту који се на тај начин уноси у живот ловца и читаве његове околине. Док лов траје, међутим, о томе се још увек ништа не зна, и зато сукцесија мотива и њихова привидна изолованост имају нарочит значај за успешност реализације епизоде у целини. Из анализе која следи видеће се да је, у самој ствари, оваква слика лова само једна од стилизација којима се епика служи да тематизује сусрет са судбином.

Епизода сусрета са судбином јавља се у нашем корпусу 33 пута (Вук II,12, 15,30,32,81,98; III,21,48,49; VI,3,5,75,82, VII,3; САНУ II,16,22,40; III,18; МХ I,39,40,51,53; II,19,61; IX,24; СМ 80,97,105,148, 153,154, 156). Према описаном принципу замене, ловина се надокнађује на 7 начина:

1. човек уместо животиње

(1) уместо звери, "улови" се жена: МХ I,51 (краљ Вукашин вилу Мандалину); МХ I,53 (Марков сестрић кројанску принцезу, уз испуњење немогућег услова); МХ II,19 (Марко вилу Наданојлу);

(2) уместо звери, "улови" се јунак који спава у гори крај воде: Вук III,21 (Мустај-бег лички – Стојан Јанковић); МХ IX,24 исто; Вук III,48 (Ћуприлић-везир – од Хорвата Мато); Вук III, 49 (Туре од Удбиње - хајдук Вукосав); Вук VI,75 (бег од Удбине – Бановић Секула); СМ 105 (бан Задранин – Мићо Анђелић);

(3) ловци нађу находа (уместо звери – дете): Вук II,15; VI,5 (Симеун); Вук II,30 (Момир); САНУ II,16 (Михаило).

2. смрт човека уместо смрти животиње

(4) уместо да се улови звер, погине неко од ловаца: Вук II,81 и САНУ II,77 (војвода Каица Радоња); САНУ II,22 и СМ 156 (цар Урош, убијен мучки);

(5) Лука Шакетић уместо ловине нађе рањеног јунака, покраде га и изда; за то буде на крају кажњен смрћу: САНУ III,18 и СМ 80;

(6) ловац почини велики грех, обично двоструки (према свецу и према мајци); због тога умире у мукама јер је на њему материна клетва; муке почињу одмах по повратку из лова или још у току њега: МХ I,39 и Вук VI,3 (Дука Шетковић/Сенковић).

3. Уместо ловине – божја казна

(7) Марко лови у недељу; св. Недеља га због тога кажњава: МХ I,40; СМ 153.

4. Уместо ловине – обавештење

(8) о шестокрилој риби ("риса риба"): Вук II,12 (змија младожења).

5. Уместо ловине – опомена

(9) у лову Дмитар Јакшић, уместо ловине, добија опомену која спречи трагично братоубиство (Вук II,98).

6. Уместо ловине – слутња и наговештај будућих догађаја

(10) од државног значаја: Вук II,32 (женидба кнеза Лазара и пропаст српског царства);

(11) од значаја за јунака: МХ II,61 (Марко пада у ропство); СМ 97 и Вук VI,28 (трагичан расплет женидбене драме);

(12) од значаја за неког другог: САНУ II,40 (Марко и Костадин у лову; Костадин пада у ропство).

7. Разно

(13) јунак из магле уместо звери: СМ 148 (Секула ловац, Ђерзелез ловина);

(14) казна за певање у гори: СМ 154 (мученичка смрт за веру);

(15) без особености: Вук VII,3.

Иако су три песме под тачком 7. атипичне,[15] оне ипак не одскачу битно од својих претходница будући да се обједињујући фактор за све наведене песме не може тражити на нивоу сижеа (сви су различити!), а са истим разлогом ни на нивоу носећег мотива, или теме, или протагониста. Оно што је већини наших песама заједничко јесте место које епизода са ловом и замењеном ловином заузима у тексту, односно начин на који се уводи у њега.

У 25 од могућа 33 случаја, лов се јавља на почетку песме, као последња у низу од две (10 пута), три (12 пута) или четири (3 пута) уводне формуле. Каква год комбинација била изабрана, он је увек у позицији "копче" између уводног блока и текста песме, а именовање или наговештај замењене ловине почетна карика у ланцу епске нарације. При том приче из исте групе могу почети на сваки од три поменута начина, а да се овај однос ни у чему не измени, као што ћемо показати на примерима где је ловина замењена хајдуком у гори крај воде:

– две формуле –

(1) **Подиже се Ћуприлић везире,**
он отиде у лов у планину,
и са шњиме лале и везири;

(2) **лов ловили по гори ходили,**
све планине обредили редом,
ништа није везир уловио:
ни јелена, нити каурина,
ни кошуте, нити кауркиње,
па се натраг био повратио.
.....
Кад дођоше код воде чатрње,
а код воде добар јунак спава (Вук III,48:1-9; 24,25);

– три формуле –

(1) **Подиже се Туре од Удбиње,**
од Удбиње, крваве крајине,
младо Туре Бојичић Алиле;
(2) **подиже се у лов у планину,**
и он узе слуге и левере,
и поведе хрте и огаре.
(3) **Лов ловио три бијела дана,**
лов ловио, ништа не добио;
а кад трећи бјеше око подне,
таде добар шићар задобио,
уватио хајдук-Вукосава
од приморја, мјеста питомога (Вук III,49: 1-12)

– четири формуле –

(1) **Још од зоре нема ни помена,**
удбињска се отворише врата,
(2) **и изиђе једна чета мала,**
за тридесет и четири друга;
пред њоме је лички Мустај-беже.
(3) **Оде беже у Купор-планину**
да он лови лова по планини.
(4) **Хода беже три-четири дана,**
ништа бего уловит не може;
поврати се Лики и Удбињи.
Када сиђе под гору јелову,
уврати се на воду чатрњу
да почине и да воде пије;
баци очи под јелу зелену,
ал' с' од јеле разасјале гране.
Када дође Мустај-беже Лички,
пјан катана под јеликом спава
сав у срми и у чистом злату (Вук III, 21: 1-17).

Нема сумње да је слободној певачевој вољи препуштено колике ће и које формуле изабрати да започне своју песму,[16] као и да само од њега зависи на који ће начин и којом брзином "прикопчати" мотив судбинског лова за причу о замењеној ловини. Оно, међутим, у чему су његове слободе мини-

малне јесу редослед у низању формула (темпорална, ако се јави, мора бити прва; формула локализације иза ње; формула судбинског лова последња) и типски почетак епске нарације, а то су заправо композицијске константе. На основу општег знања о композицији епске песме ми можемо претпоставити да таквих константи има више, али је засад наша анализа видљивима учинила само ове две. У контексту усмене десетерачке епике оне су несумњиво резултат "рада" традиције на генеративном нивоу из нашег горњег цитата, и зато пре било чега другог морамо покушати да схватимо чиме је тај "рад" у овом случају био мотивисан.

Рекли смо у почетку да се лов у оквиру приче о замењеној ловини јавља, заправо, као слика сусрета са судбином. Ако је то тачно, неку назнаку тог типа морала би носити и сама формула као први сигнал смера којим ће кренути будући догађаји. Међу примерима које смо досад наводили – и који, сви, припадају песмама са познијом, хајдучком тематиком – мало можемо рачунати на непосредну сигнализацију ове врсте. Са разлога које смо већ помињали кад је било речи о вили и казни за певање у гори, уколико се уопште јави, такав је сигнал морао проћи читаву серију транспозиција, али се оне – будући закономерне – релативно лако могу пратити. Имајући то у виду, као назнаку која може водити ка овом циљу, препознајемо сажету завршницу из нашег примера Вук III,49:

таде добар шићар задобио,
уватио хајдук-Вукосава

којој се са основом могу придружити бројне "намјере" из других песама са истим карактеристикама:

Намјера га нанијела била
на јунака под јелу зелену (САНУ III,18: 5,6; исто: СМ 97,105; Вук VI,82).

Исту такву "намеру" (од: намерити = изненада, случајно наићи; навести, нанети, али и стати, нагазити на нешто што је уврачано, на чини, мађије) налазимо и у једној песми са знатно старијим мотивом смрти војводе Кашце (САНУ II,77), што нас упућује на Вукову варијанту исте песме која, најзад, доноси пуну формулу:

Тако краљу Бог и срећа дала,
те од лова ништа не улови:
ни јелена, ни кошуте брзе,
нити каква од ситна звјерињa (Вук II,81: 12-15).

Бог и срећа јављају се као регулатори лова и у песми о змији младожењи (Вук II,12), а само срећа у песми о находу Момиру (Вук II, 30). У овој последњој, врста и изглед замењене ловине могу нас одвести и корак даље.

Дете на које цар Степан и његових девет "везирова" наиђу у "гори зеленој" с разлогом изазива чуђење код налазача, јер је:

у виново лишће завијено,
а виновом лозом повијено,
а по лицу листом покривено,
да му лице не гори од сунца (14-17).

Од три могућа одговора на питање: "откуд чедо у гори зеленој",[17] на трећи, као прави, упућују не само околности налажења и изглед детета који увелико подсећа на вилу у народној лирици коју је "гора родила, / у зелен листак повила" (САНУ I, 80; МХ V,33), већ и потоњи његов фантастичан раст и развој:

Што детета у вече омркне
још толико у јутру осване;
одрастао до петнаест љета,
као друго до триест година (79-82).[18]

Трагична судбина вилинског детета и свих који с њим дођу у додир (било да му желе добро или зло) потврђује нашу претпоставку и баца нарочиту светлост на речи којима се царица обраћа цару примајући находа у наручје:

Благо мени до Бога вишњега!
Лепшега ти лова и не тражим (63,64).

Она нам, посредно, говори и о томе да Бог није прави адресат у овом случају и да одговорност за читав догађај сноси пре свега биће које одређује исход лова и врсту ловине – дакле виле што су "чедо подметнуле".
Вила, о којој смо раније опширно говорили управо у овом контексту, није током времена потпуно изгубила своје паганске особине у епској традицији. Као господарица лова и ловине (слично Артемиди-Дијани) она се јавља и у једној од песама с мотивом судбинског лова, и никако није случај што је то управо песма о "вили љубовци", митској мајци Краљевића Марка и жени краља Вукашина. Краљу који се жали на неуспех у лову, једна друга вила довикује из горе:

Мудар јеси, ал говориш лудо.
Ниже тебе језеро зелено,
код језера вила Мандалина
казат' ће ти, како ћеш ловити,
али тешку узимала плаћу,
од јунака руку и мишице (МХ I,51:13-18).

У оној мери у којој епика чува трагове веза са митом (а можемо само претпостављати колике су и какве оне биле), и зилу, и срећу, и намеру – па у крајњој линији и Бога, можемо сматрати оним расутим, на ниво неодређености и безимености сведеним представама које су некада, у старини о којој мало знамо, могле чинити јединствену и конзистентну слику моћног, вероватно женског, божанства судбине.[19] Сваки од прерогатива овог имагинарног митског бића (који се дају наслутити из онога што се још увек зна о богињама лова и пророчицама Фрији, Артемиди, Хекати итд.) могао је нестати или се променити до непрепознатљивости – осим једног: места над којим је то биће господарило. Видели смо већ шта је гора и каквим се местима језеро у њој и пут кроз њу сматрају и у епици и у народној традицији. Ништа што се у том простору догоди не може бити лишено нуминозности у песмама са старијом, а извесне фаталности у песмама са новијом тематиком.
С друге стране, песма о женидби краља Вукашина вилом Мандалином указује нам на још један пут који би нас могао одвести ближе пореклу нашег

мотива. Ако везу између сижеа о "вили љубовци" и мотива лова са замењеном ловином посматрамо издвојено из контекста наше горње класификације од седам тачака, могуће поље истраживања овог предмета постаје много одређеније. Ту се на првом кораку сусрећемо са бројним радовима о мотиву женидбе човека вилом, међу којима и са већ помињаним делом Елеазара Мелетинског.[20] Говорећи, додуше, о бајкама, Мелетински не сумња у митско порекло приче о браку са чаробном женом (тек у каснијим верзијама – са чаробним мужем) која дарује свом изабранику успех у лову, али га касније напушта због кршења брачних забрана (Aath 400, 425) – све, дакле, идентично нашој песми о женидби краља Вукашина. По правилима транспозиције приповедних мотива из мита у бајку и друге облике народне прозе и поезије,[21] могли бисмо неку верзију наше епизоде са овом врстом замењене ловине очекивати и у лирици (будући да смо је у прози и епици већ уочили). И том трагању већ су постављени темељи, овога пута у радовима Хатице Крњевић која је, анализирајући песму бр. 43 из *Ерлангенског рукописа*, опазила и као посебан издвојила мотив неизвесног лова и необичне ловине.[22] Осврћући се на могуће ритуално порекло ове лирске песме, Крњевићева за златокосу девојку (којом је ловина замењена) претпоставља да "припада слоју митских представа".[23] Мада је за нас значајно да ово имамо у виду, ипак песма ЕР 43 није пуни израз онога што тражимо, будући да у њој сам лов није уопште акцентован. *Ерлангенски рукопис*, међутим, доноси под бројем 107 песму која потпуно одговара нашем обрасцу, као што се види из њених почетних и завршних стихова:

Сунце зађе а ја у лов пођох
бога молим дами срете
јали јелен јал кошута церна
нити ме срете јелен ни кошута
већ дјевојка више Шибеника
ја дјевојку уфати за руку
.....
држи мумче што си уфатио
те ти је бог и срећа дала
води дјевојку двору бјелому
и узми је за вјерну љубовцу (1-6;27-30. Са сличним мотивом
још и ЕР 69).

Најзад, међу песмама из Вукове заоставштине налазимо и најсажетији, готово лаконичан – али зато не мање лирски њен облик:

Сву ноћ лови, ништа не улови,
а када је у прозорје било,
ја улови коња и дјевојку (САНУ I,193; са сличним мотивом и:
Вук I,432-435; САНУ I,81).

Ако претпоставимо да се епизода сусрета са будућом женом, митском ловкињом, логично смешта у окружење које чаробном бићу припада (и где га онај ко тражи једино може наћи), нема велике сметње за постављање још једне претпоставке: да је, деградирајући из мита у бајку и, потом, прелазећи из бајке у поезију (лирску и епску), мотив првог сусрета задржао само оно

што га је у његовом праоблику најчвршће и везивало за мит – место (гора), прилику (лов)[24] и циљ (жена-ловина). У том случају могли бисмо сматрати да је потрага за чаробном женом сâмо семантичко језгро нашег мотива (и из њега потом развијене читаве епизоде). Даље његове функционалне трансформације дају се пратити као и све сличне до којих долази под снажним утицајем поетике епске песме као врсте. Те су промене закономерне и предвидљиве, те готово са сигурношћу можемо тврдити да се у својој новој служби епизода са судбинским ловом и замењеном ловином пре свега прилагодила мотиву нађеног детета (находи Симеун, Момир и Михаило) и смрти ловца, потом кажњавању грехова против свеца и родитеља (Дука Шетковић; Краљевић Марко), а тек после тога налажењу јунака у гори крај воде и – на самом крају – својој потпуно новој улози опомене, наговештаја и слутње (наше тачке 4, 5 и 6). У томе је контексту епика и једини генератор симболске вредности сусрета са судбином коју наш мотив нигде изван ње нема.

Још једну, мада посредну потврду претпоставке да је епизода првог сусрета са чаробном женом и у данашњем облику, упркос свим метаморфозама, сачувала своје архаичне црте, добијамо из њене формалне анализе. Иако је сада већ сасвим јасно да се мотив судбинског лова не може свести само на формулу, никако не треба губити из вида да је управо формула фактор стабилности читаве епизоде и једини маркер њеног почетка. У том својству она се може јавити и далеко од првих стихова песме, чак и у њеном средишњем делу (Вук II,15,32,98; VI,3,5; VII,3; МХ I, 39; СМ 156). Како то није типична употреба уводних формула у народној епици,[25] можемо само потврдити претходни закључак да је наша формула обавезни, конвенционални, од епизоде као целине неотуђиви њен део. И друге типске епизоде у епској поезији (двобоји, битке, отмице, итд.) теже формулативности те показују афинитет за лајтмотивско повезивање са устаљеним изразима који им успешно замењују уводне формуле: "кад су били гором путујући...", "алабанда, заметну се кавга...", "кад ујутру јутро освануло...", "у суботу уочи нећеље...", и сл. Међутим, док се у њиховом случају ради само о тенденцији, веза између уводне формуле и наше епизоде тако је стабилна, да може створити илузију о почетку нове песме:

Свето слави патријаре стари,
свето славу светог Димитрију
па он посла по мору аласе,
да улове у мору моруну,
да прослави крсно име своје;
ал' је њима лоша срећа била,
и од лова ништа не добише,
до ли једну оловну бешику,
у њојзи је чедо мушка глава (Вук VI,5: 17-25)

или:

Подиже се патријару Саво,
подиже се итар лов ловити;
лов ловио летњи дан до подне,
и од лова ништа не улови,
кад се двору беше повратио,
Бог му даде и срећа донесе,

те он нађе сандук од олова,
иетурила вода на обалу,
у сандуку чедо мушка глава (Вук II,15: 18-26).

Разлог томе може бити и специфична техника епског певања која – у складу са поминьаним афинитетом ка формулативности – настоји да причу увек почне на исти начин. То се нарочито добро уочава у случају "приче у причи", управо зато што се на границама сукцесивних сегмената текста наратија привидно прекида, да би узела нови ток. И цитиране песме о находу Симеуну причају, заправо, две унакрсне приче, од којих прва почиње пролошким текстом о јунаковом грешном рођењу. Права песма о Симеуну, будућем мученику и свецу, креће од именовања његовог хранитеља (и духовног оца, старог патријарха) и библијске сцене налажења детета у води, као што показује и Вукова варијанта (II,14) која пролошки део потпуно изоставља.[26]

Оно на шта морамо обратити пажњу јесте чињеница да се епизода са судбинским ловом, и у мање драстичним случајевима него што су две песме о находу Симеуну, третира у великој мери као посебна прича, можда управо зато што има тако карактеристичан, фиксиран почетак:

Царе пође у лов у планину,
и позваше стара Југ-Богдана,
с Југом пође девет Југовића,
отидоше у лов у планину.
Лов ловише по гори зеленој,
ни добише, ни шта изгубише,
но се своме повратише двору (Вук II,32:83-89)

или:

Дмитар лови цијел дан по гори,
и не може ништа уловити;
намјера га пред вече нанесе
на зелено у гори језеро,
у језеру утва златокрила,
пусти Дмитар сивога сокола,
да увати утву златокрилу,
она му се не да ни гледати,
него шчепа сивога сокола
и сломи му оно десно крило (Вук II,98:64-73)

или:

Лови ловак гори по зеленој,
ловио га љетни дан до подне;
није Дука ништа уловио,
ал се био тешко уморио.
Удри коња зеленом горицом.
Кад је био друму насред пута,
супроћ њему јадна мајка своја
како звијер из горе зелене (МХ I,39:29-36).

Фиксирани почетак је, несумњиво, најстарији и најотпорнији део наше епизоде, не само зато што се семантички везује за старију варијанту сижеа (потрага за чаробном женом на њеном терену) и што чува прилику (лов), већ

пре свега зато што фиксира место на коме се сусрет дешава, а оно најтеже подлеже променама. У стварима отвореног простора, видели смо, епика никад није имала последњу реч: односе који у њему владају преузимала је готове и чувала их док су јој били потребни, али их *није мењала*. Најшире и највеће промене епизода са судбинским ловом и замењеном ловином претрпела је на своме крају, што је и требало очекивати јер је то уједно и њена критична тачка споја са наративним блоком епске песме. У том домену епика је суверени извор свих облика утицаја: формалног, семантичког, мотивског, стилског, итд.

Будући мања и мање самостална него – рецимо – епизода са чудесним зачећем и "рисом рибом" (Вук II,12,13; САНУ II,6; МХ I,32-34; лирске: ЕР 34; Вук V,257; МХ V,39), наша епизода мора, с једне стране, више да се прилагођава тексту, али – с друге – има веће поље дејства и знатно ширу употребу. За то она мора захвалити и већем простору који је остављен слободним певачевим интервенцијама, а оне су највеће у управо поменутој тачки додира са наративним блоком песме. Та тачка је, на плану сижеа, тренутак у којем се одлучује чиме ће ловина бити замењена и већ се по томе може одредити као амбивалентан, максимално нестабилан сегмент текста, који позиционо у једнакој мери припада потпуно различитим песничким целинама. Он, међутим, нема за сваку од тих целина једнак значај. Док је за уводну епизоду (осим у њеном изворном облику) важна сама замена, за наративни комплекс песме битно је *чиме* се ловина надокнађује, јер од врсте и судбине такве надокнаде зависи о чему ће песма певати. Ако имамо у виду да од 14 могућих надокнада само једна припада нашој епизоди у њеном изворном облику, јасно нам је како певач, и у ком смеру, користи своје слободе.

Оно што при том не смемо заборавити јесте чињеница да те слободе расту пропорционално паду стабилности формулативних сегмената текста, тј. да се најлакше могу уочити на позицији унутрашњих граница у склопу епске песме. Ако уводни блок тога склопа посматрамо изоловано, приметићемо да тенденција дестабилизације формула на његовом крају одговара у општим цртама сличној тенденцији уоченој у оквиру читавог корпуса као целине. Ова се појава може сматрати симетричном утолико што једнако захвата и блок завршних формула на крају песме, где је број неформалних завршетака и иначе велики. Ту смо околност раније протумачили широким могућностима фабулације у оквиру задатог сижеа; сада бисмо томе могли додати и веће певачеве слободе на доњој унутрашњој граници склопа епске песме.

Ако бисмо на крају морали извести неки закључак из оваквог низа околности, он би могао бити само један: стабилна равнотежа између "традиције и индивидуалног талента" у великој мери зависи од могућности дестабилизације унутрашњих граница текста, будући да су оне колизионе тачке формулативности и оригиналности, два супротно оријентисана творачка начела епске поезије. То, пак, што је таква дестабилизација – како анализа показује – не само могућа већ и неизбежна, морамо схватити као једно од основних жанровских одређења епске десетерачке поезије.[27]

НАПОМЕНЕ

1 Литература о епској формули толико је обимна, да је у току последњих година два пута било потребно сабрати библиографију о њој у посебне књиге: једном 1969. (J. B. Hainsworth, *Homer, Greece-Rome,* New Surveys in the Classics, Oxford, 3) и други пут 1985. (J. M. Foley, *Oral-Formulaic Theory*, New York-London, Garland). Лако је могуће да су у међувремену изашле и нове. Од радова које смо за ову прилику посебно прегледали, наводимо следеће: Milman Parry, *Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making,* I, Harvard Studies in Classical Philology, 1930, 41; Albert B. Lord, *The Singer of Tales,* Harvard University Press, 1964; Исти, "Some Characteristics of Oral-Traditional Poetics„, *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури*, ВАНУ, Нови Сад, 1988, стр. 15-30; В. М. Жирмунский, "Сравнительно-историческое изучение фольклора", *Проблемы савременной фольклористики*, Ленинград, 1958, стр. 27-34; Максимилиан Браун, *Композиция героических народных песен (на материале сербо-хорватского эпоса)*, Русский фольклор, АНСССР, Москва-Ленинград, 1960, V, стр. 157-166; A. Hoekstra, *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*, Amsterdam-London, 1964; Michael Nagler, *Towards a Generative View of the Oral Formula*, Transactions and Proceedings, 1967, 98, str. 269-311; Isti, *Oral Poetry and the Question of Originality in Literature,* Actes du Congres de l'Associoation Internationale de Literature Comparee, Belgrade, 1967, str. 452-459; J. M. Foley, *Oral Traditional Poetics, Усмено и писано/писмено у књижевности и култури,* стр. 31-59; Miodrag Maticki, *Poetika epskog narodnog pesništva,* Književna istorija, 1974, VII, 25, стр. 49-91; Zdeslav Dukat, *Pojam i funkcija epske formule,* Umjetnost riječi, 1977, 4, стр. 295-320; Исти, "Similarity of Motives in Oral Epic Traditions", *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури*, стр. 59-69.

2 "A group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea„ (*Studies in the Epic Technique*, стр. 87,88).

3 Исцрпан преглед историјата овог питања даје З. Дукат у чланку *Pojam i funkcija epske formule,* Umjetnost riječi, 1977, 4, стр. 295-320.

4 J. B. Hainsworth, нав. дело.

5 Radmila Pešić i Nada Milošević-Đorđević, *Narodna književnost,* Beograd, 1984, стр. 85.

6 Arnold van Gennep, *La Question d'Homere*, Paris, 1909, стр. 13,14.

7 О томе види: Снежана Самарџија, "Финалне формуле у српскохрватској усменој прози", *Поетика српске књижевности*, Београд, 1988, стр. 188.

8 Теоријски је могуће замислити ситуацију у којој се границе текста поклапају са границама процеса комуникације, мада нема много изгледа да до тога дође у контексту говорне ситуације. У пракси, са таквим поклапањем се сусрећемо сваки пут кад пред собом имамо запис без оквирних формула.

9 Чак и кад би свака песма у нашем корпусу почињала и завршавала се неком општом формулом, то на наше испитивање граница епског текста не би имало никаквог утицаја. Када бисмо се, напротив, бавили типовима

говорне ситуације или функцијом промене кода у говорном низу, непотпун приказ општих формула могао би представљати озбиљну сметњу у том послу. Чак и тада, улога коју оне имају у комуникацији и у песми дала би се одредити довољно поуздано.

10 Ми овде свесно замагљујемо појам текст и употребљавамо га слично Лордовој *теми* и Брауновој *основној песми.* При том, у ствари, мислимо на наративни комплекс песме, односно на централни блок њеног склопа. Ако склоп епске песме замислимо као троделну целину чији први део чини уводни блок са формулама прве и друге врсте, а трећи, завршни, исти такав блок са завршним формулама обе врсте, јасно је који део песме имамо у виду као централни. Будући да су предмет нашег испитивања границе текста, засад је у интересу анализе да све што се између њих смешта посматрамо као монохрому, компактну мрљу. На том фону сразмерно је лако пратити сигнале који означавају везу између уводне формуле и текста који иза ње следи. Продорност и јасност таквог сигнала нису увек једнаке, чак ни кад је једна иста формула у питању, што – између осталог – говори и о њеној потпуној субординацији тексту. Из овог односа могуће је дедуковати елементе поетизације простора на граничним позицијама текста, а тај смо појам (текст) одредили раније у овом раду. Сада се њиме можемо бавити само онолико колико се за ову врсту анализе покаже оптималним.

11 Мада нема сумње да разлози овоме могу бити (можда чак и претежно) метричке природе (види: Новица Петковић, "Прилог проучавању ритма и интонације у развоју српског стиха од романтизма до симболизма", *Српски симболизам,* САНУ, Београд, 1985, стр. 389-451), за нас је битно да се у овом поступку ипак види потреба за семантичком допуном темпоралне формуле. Ово тим пре што у епици постоји и једноставније решење: темпорална + формула локализације, те семантичка допуна у наведеној класи случајева служи, очигледно, као замена за формулу локализације.

12 Ништа у епици не бива без изузетака, па ни оваква служба уводних формула. У сразмерно малом броју случајева (63), уводне посебне формуле не служе постављању радње или услова за покретање акције, већ дају статичну слику из које ће се акција – ако је буде – развити неким другим, посредним путем. Те су формуле следеће: "бога моли..." (10); "два су/три су..." (19); "храни мајка/царе..." (12); "синоћ...јутрос" (6) и "синоћ...вечерао" (19). Сходно својој пасивној улози, а у складу са често временски и нарочито – просторно неодређеном причом, ове формуле углавном немају или не дају ближа просторна одрсђења:

Бога моли Вишњићу Јоване
да му рано сване премаљеће;

Два су/три су братца у милошти расла;

Рани мајка девет мили сина
и десету шћерцу мљезиницу, итд.

Место за које се везује почетак песме не помиње се ни онда кад се већ у првом стиху даје име јунака који је довољно познат да се не мора посебно наводити место у коме му је стан:

Синоћ Марко вечерао с мајком
[подразумева се: у Прилепу]

или:

Цар Лазаре сједе за вечеру,
[подразумева се: у Крушевцу]

али:

Седе Тодор за вечеру с мајком
у Сталаћу граду бијеломе
у својему двору господскоме

и слично. Исту улогу може имати и блиско сродство које – ван времена и ван простора – не захтева никакво друго одређење (као у случају "храни мајка..."). Кад се, међутим, у исти однос доведу лица која испадају из те схеме, поново се јавља потреба за убикацијом:

Рани царе у Јању дјевојку...

Аналогија не мора увек бити тако упадљива: у случају формуле "два су/три су...", сви осим браће и сестара имају макар некакву месну одредбу:

Путем иду два млада путника;

или:

Седила су до три калуђера
под ораом више намастира

или:

Остадоше двоје ђеце сирочади
насред српске земље порођена

итд. Неки пути овде место може бити замењено именом познатог лика, чак и ако је он измишљен и у правилу се не везује ни за коју посебну локацију:

Двије су се куме подигнуле,
двије куме, у једнога кума,
у онога Грчића Манојла

и слично. Једна од варијаната такве посредне убикације јесте и атрибуција актера:

Бога моле будимска/русиска господа...

и тако даље. И поред свега тога потреба за убикацијом будуће радње толико је велика, да и у овом малом броју изузетака од правила има чак 10 изузетака од изузетка.

13 M. Nagler, *Oral Poetry and the Question of Originality in Literature,* стр.459.

14 Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, I-VI, FFC 1932-1935, 106-109, 116; Aarne-Thompson, *The Types of the Folktales*, FFC, 1961, LXXV, 184; Branislav Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, priredio Ilija Nikolić, SANU, Beograd, 1984.

15 Прве две песме (СМ 148 и 154) везују се, заправо, за епизодне мотиве јаче од наше епизоде. Један од њих, казну за певање у гори, обрадили смо раније у овом тексту. У трећој песми (Вук VII,3) мотив је употребљен без нарочитог разлога па се стога не може сврстати ни у шта.

16 Сви се изрази означени бројем у загради јављају и као самосталне формуле: "подиже се..." (37 пута), "лов ловио..." (14 пута), "још од зоре..." (35 пута), "чета се је мала..." (33 пута).

17 Заправо су епски релевантне само две могућности: да је "кума кумче изнијела, / да цар крсти и да га дарива" и да су "виле чедо подметнуле". Познати обичај изношења кумчета на пут практиковао се у два случаја: кад се деца "не држе" и кад се дете роди у крвавој кошуљици (па се страхује да би могло постати ведогоња). Оба пута очекује се магични, демонски кум (вук, риба, змија – по прозној традицији и предању). Кад се кум нађе, они који су дете изложили појаве се и носе кумче кући. Како се у песми то не догађа, од цара се очигледно тражи хранитељство, а не кумство. Обичне жене, међутим, не остављају живу децу у шуми. Литература бележи да се копилад обично гуши и закопава у земљу, а ако мајка одлучи да детету остави живот, по правилу га сама гаји (СЕЗ 19 и иначе). Ово потврђују и епска и лирска народна поезија. У епици нарочито, находи познатих (природних, а не демонских) родитеља не остављају се у шуми (за разлику од мртвог детета у "Кумовању Грчића Манојла", на пример), већ се намењују хранитељима на неки други начин (Вук II,15; VI,5).

18 Мада се и ово може сматрати одређеном врстом епске формуле, морамо имати у виду да се она везује само за две врсте јунака: оне чије је порекло грешно или неприродно (Симеун, Момир, Краљевић Марко), и оне којима је предодређен неки велики задатак, обично породична освета (рецимо Ненад Југовић). Таква се деца могу родити или као последња или као посмрчад. О наглом расту деце неприродног порекла говори и Роман Јакобсон у тексту "Srpski Zmaj Ognjeni Vuk i ruski ep o Vseslavu„ (*Lingvistika i poetika*, Beograd, 1966, стр. 26,27,29).

19 Види о томе: В. В. Иванов и Н. В. Топоров, *Славянские јазыковие моделирующие семиотические системы (Древний период)*, Москва, 1965.

20 E. Meletinski, *Poetika mita*, „Nolit„, Beograd, s.a. стр. 267. Од радова који су посвећени искључиво овом мотиву и рађени на нашем материјалу, помињемо овде само Бранислава Крстића и његов чланак *Женидба човека вилом*, ППНП, 1937, IV, 1-2, стр. 99-118 једно зато што је исцрпан, а друго зато што даје доста добар преглед литературе. И Мелетински и Крстић држе да је мотив женидбе човека вилом у епику стигао из приповедне традиције.

21 О томе говори и Мелетински у нав. делу, али је само том предмету посвећена студија Наде Милошевић-Ђорђевић, *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд, 1971. И Томо Маретић у раду *Kosovski junaci i dogadaji u narodnoj epici* (Rad JAZU, 1889, XCVII) инсистира на прозном пореклу многих епских мотива, али је за нас битно да он – анализирајући Петрановићеве песме II,14,16, и III,44, као и две приповетке о прогањаној девојци без руку (Aath 706: једна из Афанасјева и друга из "Виле") – на више места даје рачуна и о судбинском лову са замењеном ловином (стр. 84,85,90,97,105). Мада на стр. 97 чак и

цитира карактеристичну реченицу главног јунака приповетке ("Ово ми је Бог данас уделио у место лова"), Маретић, на жалост, остаје потпуно неосетљив на везу између неуспешног лова и судбине и уопште јој не посвећује пажњу. Зато Маретићев рад не можемо узети као први покушај дефиниције нашег мотива.

22 Hatidža Krnjević, *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd, 1980, стр. 292 (напомена бр. 33).

23 Исто.

24 Томе у прилог иде и податак да је лов у многим старим и у неким савременим примитивним културама (као, уосталом, и добрим делом у средњем веку) био активност забрањена обичним људима. На њу су имали право само владари и посебна врста ратника, а касније и племићи. Без обзира на социјални статус, свако ко лови био је изложен разним опасностима, те су се пре лова, током и после њега предузимале мере заштите (ловца) и одбране (колектива) од разгневљених анималних и природних сила (D. Bandić, *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, Beograd, 1980, стр. 211-239; Chevalier-Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, s.v.). И у нашој епици лов је знак отмености и привилегија великих јунака и владара. У песмама са новијом тематиком, ту привилегију узурпирају Турци-освајачи и тад се први пут као очекивана ловина помињу и људи (каурин и кауркиња).

25 Изрази који чине наше уводне формуле друге врсте могу се јавити више пута током песме, уколико за тим буде потребе. У том смислу на њих би се најпре могла применити Баурина дефиниција епске формуле као "скупа речи који се с малим или никаквим изменама употребљава кад год наступи ситуација коју описује" (*Heroic Poetry*, London, 1952, стр. 222). Ако, на пример, јунак или неки лик треба неком да пише, то ће се сваки пут радије изрећи постојећом формулом него на неки други начин. По правилу, свака се ситуација (ако само има одговарајућу формулу), решава овом линијом мањег отпора, а да би то било изводљиво, формуле се управо не смеју везивати за једну одређену епизоду, а нарочито не искључиво за њу.

26 Песму Вук II,14 испевао је Тешан Подруговић; песма II,15 потиче од непознатог певача, а добијена је од Уроша Волића из Вршца; песма VI,5 је Вуку стигла од Марка Утвића који је, вероватно, и њен певач. Сва тројица, ма колике разлике међу њима биле, непогрешиво су осетила да песма стварно почиње мотивом нађеног детета. Тешан Подруговић, несумњиво једна од најјачих индивидуалности међу Вуковим певачима, одбацио је пролог као непотребан (а вероватно и као недоличан). За нас је он утолико занимљивији што једини не повезује библијски мотив са мотивом судбинског лова.

27 До сличног закључка дошао је и Алојз Шмаус у чланку *Гавран гласоноша* (ППНП, 1937, IV, 1-2, стр. 1-20) говорећи о *композиционој схеми*, термину који преузима од Г. Геземана (на стр. 2). Композициону схему Шмаус очигледно сматра једним од основних чинилаца епског стила, скупом свих композиционих константи, онако како смо их ми одредили нешто раније у овом раду. Шмаус је, међутим, још одређенији, будући да као генератора композиционе схеме види управо уводну формулу. Мада даље у тексту не истиче значај који у тако замишљеној схеми имају гранична подручја њених сегмената, из следећих његових

ставова види се да "најзначајнији фактор епске импровизације" не би ни могао бити на неком другом месту у песми: "Тиме што се нова грађа уноси и распоређује по већ готовој схеми, догађај губи такорећи своју хаотичност. ... Схема у неку руку структурира догађај. [...] Схема је за целину радње и догађаја оно што је за опис епски клише, формула, 'калуп'; заједно са мноштвом готових формула она претставља најзначајнији фактор епске импровизације" (стр. 2).

ЗАКЉУЧАК

На самом почетку овог рада, као основу свих планираних и приказаних истраживања, одредили смо неколике опште претпоставке, које сада можемо рекапитулирати на следећи начин.

1) *Култура и књижевност су корелативне појаве.* Из тога произлази да се односи међу њима не могу ваљано означити као односи сличности, идентичности или различитости, већ једино као односи функционалне корелативности, непосредно происходећи из чињенице да је књижевност, уз друге појединачне моделе, уграђена у глобални модел културе као њен елемент. Одатле нужно следи да је

2) *Књижевно дело модел у којем је "кодирана и запамћена одређена количина информације о времену, друштву и култури"* из којих оно потиче. Декодирање ове информације своди се, стога, на анализу односа између оригинала и модела, а то није ништа друго до испитивање специфичности процеса књижевног моделовања. Једна од најупадљивијих таквих специфичности без сумње је то што се за оригинал врло често узима неки од већ готових, некњижевних модела, а не реални објект или "исечак стварности", односно стварност сама. Услед тога, књижевно дело се јавља као модел модела, а процес његовог настанка као трећи степен моделовања. То постаје нарочито актуелно у покушају реконструкције епске слике света као простора, будући да је

3) *Модел простора једна од основних културних категорија*, тј. да је уписан у саму матрицу културе, у онај унутрашњи регулативни систем којим култура организује себе саму. У том својству, он је уграђен и у све темељне културне вредности и у све појединачне моделативне системе, те у процес књижевног моделовања не улази као апстрактна категорија, већ увек као један од елемената оригинала. Сваки напор ка откривању параметара поетизације простора у епици као књижевном моделу мора се, услед тога, кретати у две аналитичке равни: у равни оригинала и у равни модела. Управо смо то и имали на уму када смо предложену анализу дефинисали као *две различите али једнако релевантне могућности читања наше епске поезије.*

Прва таква могућност (представљена кроз анализу отвореног и затвореног простора у I делу ове студије) без тешкоћа се може фиксирати за аналитичку раван којом доминирају проблеми оригинала, будући да је њен циљ *покушај реконструкције оног скула, или општег фонда оригинала који се у епици најчешће узимају за основу моделовања слике света као простора.* И сама се та реконструкција рашчлањава, даље, у две етапе јер јој је први задатак да од расутих делова слике простора у моделу традицијске српске културе сложи целину, а потом и да одреди одступа ли епика од те слике или

не, и – ако одступа – у коликој мери. Другим речима, требало је утврдити шта је епика – стварајући своју слику простора – преузела готово, чему се прилагодила, а шта је постојећим моделима додала као сасвим ново.

Прво што овде уочавамо јесте да и традиција и епика дефинишу простор као *дискретан низ јаких места*, што је у апсолутној супротности са њутновским схватањем простора као хомогеног и изотопног еуклидовског континуума, који је уграђен у свест припадника актуелног модела европске културе и мериторан за формирање њихових представа о свету. Ова је подударност била очекивана, те не треба посебно наглашавати да не би ни смела бити друкчија до потпуна, ако имамо у виду да усмена књижевност и традицијска култура деле заједнички глобални систем вредности – како је описано у основним ставовима Лотманове естетике истоветности. Из овога непосредно следи и друга подударност општег типа, а она се тиче *бинарне логике* као доминантног модела на аксиолошком плану традицијске културе, за коју знамо да не припада аналитичким већ класификаторним логичким системима. Последице ових глобалних поклапања морамо одредити као далекосежне. Пре свега осталог, оне су условиле општи схематизам епске слике света као простора који у сваком свом сегменту подлеже двовалентној категоризацији: према параметрима ситуативности (горе-доле, десно-лево, близу-далеко) и према параметрима знаковности истовремено (свето-профано, добро-лоше, своје-туђе, итд). Тиме се уједно добија и кључна назнака за одређивање песничког простора у епици као динамичке вредности чије се место помера дуж осе која повезује чулни са митским простором, остављајући његову научну парадигму потпуно пострани.

Са необичним дејством овог дуплог кодирања сусрели смо се већ при општем раздвајању епског космоса на небо и земљу. Изостанак света под земљом – који препознајемо као једну од највећма архаичних црта наше епике будући да сведочи о снази и виталности њених митских, паганских и ранохришћанских космолошких представа – условио је неуобичајену поделу простора на горње небо, доње небо и земљу, што се на плану знаковности одмах очитава у низу: Бог → посредник → човек. Тиме се епска слика простора, у поређењу са традицијом, деформише у следеће три тачке:

1) спуштена на само дно вредносне лествице оријентисане одозго према доле, земља постаје простор изузетно великих могућности, па се у њеним оквирима – у истој, хоризонталној равни – непротивречно смештају и људи и демони, и овај и онај свет, чиста и нечиста места подједнако. Услед тога, земља није униформан простор који линеарно учествује у својој ситуативној означености. Напротив, из ње се издвајају посебни локуси, *места-знакови* која у себи сажимају сав семантички потенцијал негативног одређења, а њих смо током анализе препознали као *гору, воду, пут* и *поље*. Мада у архаичним религијама и културама сва ова места имају амбивалентан лик – дакле, и светлу и тамну страну – те су у таквом облику уграђена и у модел традицијске културе (сваке, па и српске), наша народна епика издваја из њих само негативно кодирану информацију и само њу узима у поступак књижевног моделовања.

2) Свођење земаљског света само на једну раван, тј. на свет без дубине и без висине, условило је деформацију лика планине – као тачке пресека хоризонтале и вертикале – у место са само једном димензијом ("равна планина") и са само једном врстом конотативности – негативном.

Здруженим дејством ова два фактора, планина се у епици јавља у свом архаичном и синкретичком виду – као *гора*, и у том се смислу изједначује са *шумом*, смештајући се дефинитивно на десну страну опозиције кућа-шума. Даља епска разрада овог односа развија се у два гранања. Прво гранање, ка опозицији *културно-природно*, формулисано је најснажније у песми "Марко Краљевић и Муса Кесеџија", о чему је посебно било речи. Друго, које води ка опозицији *живот-смрт*, реализује се кроз многобројне мотиве смрти и сахране у гори као месту нарочите означености (забрана певања кроз гору, демонски господари горе, нечисти мртваци, виша сила и магија речи као узрочници смрти у гори, општи антагонизам чистог и нечистог). Услед свега тога, гора се јавља као елемент одређене врсте *митског схватања света* у којем и простор мора имати такве одлике.

3) Из тога произлази да се гора, у свету чија је структура хоризонтална и који не фаворизује правац горе-доле, може јавити – а у епици се и јавља – у функцији *оног света*, чиме се у ствари актуелизује најархаичнији слој митских представа на релацији културно-природно. У терминима поетизације простора то, заправо, значи да се хаотични, природни свет идентификује са светом мртвих и супротставља се уређеном, додатно организованом свету живих. Захваљујући изворној синкретичности митопоетске слике света која допушта неограничен број пресликавања са једног модела на други, сви елементи отвореног простора, делимично или у потпуности, учествују у реализацији дихотомије културно-природно на исти начин. То се најбоље дало видети у приказу мотива катавасиса, приликом анализе песама "Јован и дивски старјешина" и "Јакшићима двори похарани". Тада је такође била прилика да уочимо још два типа надокнаде за свет под земљом (вода и "црна", арапска земља), тамо где се тродимензионални простор преводи на односе који владају у једној равни. Ту треба тражити и разлог наглашеној улози граница у овом мотивском комплексу (вода ступница, сребрни мост, демонски чувари воде или границе на води, "jus talionis", итд.).

Из оваквог скупа околности произлази читав низ последица. Пре свега, као главна, опредељујућа црта отвореног простора јавља се његова *нуминозност* и само се она – приликом избора из оригинала – узима у поступак књижевног моделовања епске песме. Држећи се консеквентно овог полазишта, поетизација простора у епици нужно иде ка одређењу затвореног простора као овоме супротног, дакле као скупа места на којима је немогуће уочити дејство више силе, божанске или демонске – свеједно. На тај се начин отворен и затворен простор одређују као инкомпатибилни, те у први план ступа питање њиховог разграничења. Анализа песама је показала да се границе између инкомпатибилних светова увек драматизују као *јаке* (мотив смрти на кућним и градским капијама, односно зидинама; мотив небеских врата), те се – из тог угла гледано – отвореним може сматрати све што се простире између таквих граница. С једне његове стране остаје Бог у небеским висинама, с друге човек заштићен у својој кући, а средишња, свачија и ничија земља добија значај медијаторног појаса, јединог у којем човек може доћи у додир са вишом силом. Ова слика простора непосредно происходи из низа: Бог → посредник → човек који, како смо видели, допире до епике из најстаријих слојева српске традицијске културе.

Остајући доследна својим мерилима, епика тему посредништва увек везује за елементе отвореног простора, што се дало видети приликом анализе

песама "Часни крсти", "Пропаст царства српскога", "Женидба Душанова" и сл., али при том прави оштар рез међу *типовима посредништва* – зависно од тога да ли је медијатор свети или профани лик. Крајњи домет овог поступка остварен је у лику кнеза Лазара као живог свеца преко кога се изливање милости Божје шири на читав народ ("све је свето и честито било, / и миломе богу приступачно"), чиме се – у једном безвременом тренутку – укида граница између неба и земље, односно између светог и профаног простора, а самим тим и потреба за посредовањем између Бога и човека.

Мимо теме посредништва, постизација отвореног простора развија се даље у три мотивске групе, од којих прву чине мотиви Божјег чуда, другу мотиви смрти од натприродног узрочника, а трећу мотиви фаталног сусрета. Свима је њима заједничко то што се увек везују за епска јака места, а – са становишта сижеа епске песме – таква су сва места на којима се прекида линија радње и започиње линија догађаја. У том смислу, јако место би се могло одредити као *тачка пресека динамичких и статичких момената радње*. Оно што га чини "јаким" јавља се у овом контексту као везивање инваријантних елемената епског сижеа за одређену тачку у простору која тако и сама постаје инваријантом, те се око ње формира известан дух места. Гледано из позиције која би за епску песму била унутрашња, дух места је ванкњижевна чињеница чије је порекло у "предисторији" изабраног локуса, у оном комплексу информација који је у њега уписан по правилима неког другог, у односу на књижевни старијег, а често и сложенијег кода. Тако се из садејства онога што место само собом носи и прилива новине коју собом у свакој појединој песми доноси њена радња, стварају залихе значења – заправо знаковности – те можемо говорити не више о јаком месту него о *месту које постаје знак*. Битно је уочити да разлози успостављања описане везе између слике места у простору и епског сижеа не долазе из области слободног певачевог избора, већ су условљени нужношћу епског виђења отвореног простора као дискретног низа нуминозних места.

У тој светлости анализа односа између оригинала и модела заиста се јавља као покушај ишчитавања некњижевних кодова из књижевног текста. Како је текст увек оно што нам је дато, и како у такве датости можемо рачунати и познавање коначног броја епских сижеа, према избору и врсти реакције на скривени код/кодове можемо скоро поуздано одредити какав је морао бити сигнал на који је епика одговорила и где га треба тражити. Ипак, такав сигнал није увек довољно снажан да би се пробио кроз несумњиво доминантан песнички код. У многим случајевима наилазимо само на његове трагове, и тада морамо говорити о *превласти поетике догађаја над поетиком простора*, за шта смо драстичан пример дали приликом анализе топоса поља и цркве, као и приликом разматрања песничке слике простора у епици на примеру песама "Косовка девојка", "Обретеније главе кнеза Лазара" и "Смрт мајке Југовића".

Посебан, до крајњих консеквенци изведен вид доминације догађаја над местом где се он збива, приказан је у ономе што смо назвали тривијализацијом мотива чије је порекло у миту. Видели смо тада да је у песмама са хајдучком и устаничком тематиком доминација историјске самосвести над митопоетском свешћу српског народа пресудно утицала на поетизацију читавог комплекса мотива који се везују за епску слику горе, почев од виле као њеног демонског господара и чувара, па све до основних прерогатива планине као хтонског места и, најзад, "оног" света. Први

наговештаји ових промена понуђени су нам у хајдучким песмама где се гора јавља као замена за кућу (своје → безбедно → затворено), и где функције њеног господара прелазе са виле на хајдучког харамбашу. До овог преокрета дошло је, како смо тамо рекли, под утицајем дуготрајне турске окупације која је условила нужне промене у систематизацији темељних културних вредности. Изражене у бинарним опозицијама, оне су се морале преоријентисати тако да одразе нови однос између *својег* и *туђег*, односно *доброг* и *лошег*, као аналоган односу Срби-Турци. Највеће промене претрпео је, нужно, модел *простора у којем дотадашње позитивне величине* (затворено → град → кућа/кула) прелазе у сопствену супротност, а њихов положај заузимају места за која се такво значење никад раније није везивало (отворено → гора → пећина). Када, коначно, током првог и другог устанка, песме почну да бележе историју "каква јесте" а не "каква би могла бити", сва епска јака места губе своју митску неодређеност и постају само попришта важних догађаја, она места чије се реалне коте лако очитавају на земљописној карти.

Нигде, међутим, доминација поетике догађаја над поетиком места није тако изразита и тако свеобухватна као у затвореном простору, и нигде епика у толикој мери не одступа од традиције као ту. Видели смо, кад је било говора о традиционалној кући, да се њен простор сматра светим, чак у правом смислу божјим – будући да бог (или демон) на много начина и на много места бораве у њој (испод прага, у огњишту или испод њега, на тавану, у иконлуку, у подруму). Веровање у божанску природу човековог дома може се сматрати једним од највиталнијих елемената наше традицијске културе, о чему сведочи очуван обичај приношења градбене жртве темељима, слемену и огњишту новоподигнуте куће, као и многобројне ритуалне радње, нарочито приликом свадбе или у случају смрти у кући, иако им је право значење заборављено и замењено једноставнијим, прагматичким тумачењима. Епика је, међутим, потпуно равнодушна према могућностима митологизације *живота у човековом дому, које јој традиција на овај начин пружа.*

То је, без сумње, последица ригорозног тумачења затвореног простора као свега онога што остаје унутар заштитних, материјалних или магијских граница које човек поставља између себе и хаотичног спољашњег света. Кад се тако схвати, кућа – одељена јаком границом од свега што кућа не може бити – није само човеком створен и освојен, већ пре свега *човеком испуњен* простор у којем нема места ни за Бога ни за ђавола. Такав простор неминовно губи самосталност и самосвојност које елементима отвореног простора обезбеђује његова нуминозност. Стога ни слика унутрашњег простора човековог дома нема у епици сталне обрисе већ се формира сваки пут изнова, зависно од врсте и сложености односа међу људима који га испуњавају, служећи драмском развоју људских радњи и сукоба као сцена, или као оквирна просторна претпоставка. У том контексту поетика догађаја није само доминанта, већ апсолутни регулатив свега што се са простором има десити током процеса књижевног моделовања епске песме.

С друге стране, то – такође – значи да се живот унутар граница човековог дома измешта из низа: Бог → посредник → човек и своди, заправо, само на *људску меру*, те се према њеним параметрима мора и уређивати. Ту "људску меру" епика идентификује као *етичко начело*, а у терминима простора његов традицијски предложак налази у *јавности живота* у традиционалној кући. Одређујући, потом, критеријум за избор из оригинала, епика поступа исто као што је и у питањима отвореног простора чинила, будући да у процес

књижевног моделовања узима само *тајност* за коју знамо да је једна од ретких универзално негативних особина и једина под чијим се дејством затворен, пријатељски простор дома драматизује као негативан, често са трагичним исходом.

У тој светлости, тајност затвореног и нуминозност отвореног простора у епици јављају се као *изоморфне и изосемичне* појаве. Тек под њиховим здруженим дејством епски оцаци, дворови и куле показују своје митопоетске димензије, актуелизујући напон између категорија *унутра* и *напољу* у ономе што долази споља, односно уводећи у затворен породични круг лик *странца* ("Бог ником дужан не остаје"). Тако се монолитна слика куће, на свим нивоима традицијске културе дефинитивно опредељена као лева страна сваке релевантне бинарне опозиције, у епици и сама раслојава на нове низове односа своје-туђе, добро-лоше, горе-доле итд.

Најзад, најуочљивије дејство доминације песничког кода препознајемо у идентификацији епског града и куће са њиховим држаоцем, услед чега се епска слика њиховог пада или пропасти у пророчанском контексту сна тумачи увек и само као власникова смрт. Следећи управо ову нит коначног брисања разлике између дела и његовог творца, ми смо закључили како у крајњој линији и кућа и град за епског певача имају вредност орнамента, једног из класе оних елемената помоћу којих се гради песничка визија великог епског јунака. Кућа и град не би се, у том случају, битно разликовали од одела, коња и оружја – од свега онога што чини, заправо, структуру таквог лика и што се у овом контексту има сматрати једним од темељних жанровских одређења епске поезије. Тиме је теза о превласти песничког кода над свим другим културним кодовима доведена до своје крајње консеквенце.

Ипак би се закључак да епика у стварима отвореног простора остаје максимално доследна традицији, док у стварима затвореног максимално одступа од ње – морао сматрати произвољним. И сама традиција – термин помоћу којег овде означавамо модел традицијске културе као контролни систем при одређивању параметара постизације простора у епици – није фиксиран већ динамичан појам. На њој се одражавају све промене кроз које модел културе пролази и прилагођава им се, развијајући тако – по Лотману – своју "самосвест". Епика је на те промене изузетно осетљива и реагује на њих врло успешно, како се показало у анализи топоса и једне и друге врсте простора. Осим тога, у начелним питањима везаним за систем глобалних вредности, она од традиције не одступа ни у једном јединому случају. Другим речима, епика се међу понуђеним опцијама (јавно-тајно, своје-туђе, кућа-шума итд.) може определити за једну – била она позитивна или негативна, али никако не може променити знаковност изабране опције (тајно ће увек бити лоше, шума ће увек бити туђе), уколико се таква промена противи глобалном систему вредности. Напротив, ако у самом систему дође до промена, епика на њих мора адекватно одговорити (кућа = туђе, шума = своје).

То су, у главноме, границе унутар којих се може говорити о врсти и обиму слободе при формирању критеријума за избор из оригинала. У њима се исцрпљују и претпоставке онога што смо назвали *прва могућност читања*, а сада је већ сасвим јасно да се такво читање зауставља у тренутку у којем епска песма још није ни настала. Тиме се само хоће рећи да је однос између епике и традиције, на нивоу система, решен унапред за сваког појединог певача и за сваку појединy песму, и да у тренутку епског креативног чина

свест о том решењу уопште не мора постојати да би се оно поштовало. Оно аутоматски улази у правила кода и одатле се не може одстранити, али се зато може из њих ишчитавати као *дејство система* – што смо и желели да покажемо.

Никако се, међутим, не сме закључити да је примена овог системског решења у процесу књижевног моделовања аутоматска – самим тим што је оно унапред дато. Унапред датим, заправо, можемо сматрати само оквирне претпоставке, тзв. културни контекст епског певања, при чему то што се он показује сложенијим и раслојенијим него се из глобалних разматрања види, само по себи укида могућност аутоматизма у његовој примени. Осим тога, дејство система је – уз меморију врсте и индивидуалне певачеве слободе – само један од фактора који битно утичу на моделативност епске песме. Анализа често комплексних односа до којих међу њима долази једини је – по нашем мишљењу – пут ка реконструкцији самог процеса књижевног моделовања у епици, те је томе био посвећен други део ове студије.

Оно, дакле, што се показује као *друга могућност читања* наше епске поезије, упућено је – најопштије речено – на испитивање односа између епске слике простора (каквом се она формирала у првом делу овог рада) и моделативних способности епске песме (то јест онога што нам је дато као њен *текст*). Текст песме, једина грађа којом располажемо, у своме коначном, фиксираном облику није само ужи од процеса током којег је настао. Он је уз то још и непрозиран, јер ниједан аналитички апарат није толико оперативан колико би морао бити кад се од њега очекује да прегледно и употребљиво систематизује све различите, а истовремене, факторе који битно утичу на књижевно моделовање. Стога смо прегледности поступка жртвовали истовременост његових токова, те смо разбили текст на три аналитичка сегмента, према областима у којима се сваки од поменутих фактора јавља као доминантан: дејство система на нивоу сижеа и мотива, меморија врсте у равни песничке слике, индивидуалне певачеве слободе на плану уводних и завршних формула.

Дејство система, без обзира о каквим се текстовима ради, увек треба тражити у области избора из оригинала, а он може бити доминантан само у најширој структурној равни, каква је за епску песму раван *сижеа и мотива*. Анализа коју смо тамо обавили уједно је послужила и као детаљна провера претходних теза о књижевном делу као *моделу модела* и о процесу његовог настајања као о *трећем степену моделовања*, под условом да се као полазна тачка – као *оригинал* – јави неки некњижевни модел. Због тога је за предмет испитивања изабран низ од 19 песама о јуначкој женидби с препрекама, будући да се у њима као оригинал јавља обредни комплекс фолклорне свадбе, која је – сама по себи – врло сложен модел одређене врсте културног понашања. Како је и требало очекивати, избор из оригинала показао се овде као серија одлука чије су последице изузетно значајне.

Ако обредни комплекс свадбе замислимо као посебну врсту сижеа у којем се развијају две истовремене али супротно оријентисане линије радње: мушка (женидба) и женска (удаја), песме о јуначкој женидби с препрекама јављају се као књижевни модел прве сижејне линије – и то је први и најважнији избор који је у процесу њиховог настанка извршен. Сви остали, могло би се слободно рећи, нужно произлазе из њега.

Једну од тих нужности – будући да мушком линијом свадбене драме доминира кретање – препознајемо у фаворизовању отвореног простора на

рачун затвореног, при чему се конотативност елемената отвореног простора пење до највише потенције. Дејство система очитава се овде у носећој улози медијатора, за кога смо већ видели да се мора везивати за отворен простор. Штавише, будући да је у епици све што се везује за тему посредништва произашло из низа: Бог → посредник → човек, а његове су нам архаичне конотације познате, логично је очекивати да се то посведочи и у женидбеним песмама. Потврду налазимо у епизоди сукоба медијатора са хтонским бићем у гори (у свадбеном ритуалу – препрека при одвођењу невесте) јер управо овде, самим тим што један у пракси одавно избледео обичај преводи у главни догађај и врхунац драме, епика потврђује своју велику старину, али се истовремено највише и одваја од оригинала.

Одступања од оригинала јављају се још два пута: једном кад се од слабе границе прави јака (градске зидине), а други пут кад се јака граница из женског текста прекодира у мушки (препреке у гори). Мада може изгледати друкчије, и ово је ипак последица првог избора којим доминира поетика отвореног простора, будући да се границе постављају између две инкомпатибилне врсте простора (отвореног и затвореног, односно демонског и људског), те тако доследно остају у домену његове митопоетске структуре.

Највећи отклон од оригинала – укидање привида на глобалном плану – такође је последица коначне превласти отвореног простора над затвореним. У песмама се то очитава као потпуно брисање условности (а оно, као што знамо, може доћи само из поетике места-знака): свака санкција је смрт, свака борба је до смрти, свака претња је претња смрћу. Тамо где се ритуал служи заменама и позивањем на традицију ("ваља се", "треба", "добро је"), епика – слично миту – прича своју причу први пут.

Међутим, ова сличност са митом заправо је само варка. "Прва прича", архидогађај, није у епици *коначан циљ* књижевног моделовања већ његов, фигуративно речено, претпоследњи степеник, међуфаза у заснивања жанровског обрасца краљевске и царске свадбе, у којој привиди и травестије (тако важни за фолклорну свадбу) могу бити део књижевног поступка, али не смеју угрожавати његов логички систем. У овој светлости, књижевни текст јавља се управо као трећи степен моделовања, у највећој могућој мери удаљен од стварне фолклорне свадбе с којом везу може да успостави само преко њене ритуалне форме, па и тад у детаљима од малог значаја. У битним стварима – битним за текст – мерила се траже и налазе *у односима између две норме*, обредне и књижевне, и само се у овим оквирима оригинал и модел могу сматрати упоредивим. Даље и више од овога, дејство система уопште се не може пратити.

Међутим, у питањима *меморије врсте* већ је много теже одредити шта се сматра облашћу њене доминације. Кад је реч о епици, нема разлога да се овим термином (меморија врсте) не означе сви инваријантни елементи у структури епске песме (врста стиха, формуле, итд.), односно све оно што је у њој унапред дато и предвидљиво, и што – по Лотману – у први план избацује релациона значења књижевног текста као монотоног низа. Ми смо, пак, њену доминацију тражили у песничкој слици која је, заправо, *варијабилни* елемент текстовне структуре – и за то смо имали посебан разлог.

Наиме, ни у једном од инваријантних, унапред датих елемената те структуре меморија врсте не може бити доминантна зато што се испољава механички, а тада се њено дејство повлачи у други план као неупадљиво. Логично је, дакле, трагати за оним елементима текста у којима се то дејство

дезаутоматизује и препознаје као *одступање од предвиђеног*. С друге стране, да би се могло посматрати на нивоу врсте, и ово одступање мора испољити одређену меру поновљивости или правилности, што смо управо и нашли у три различита контекста песничке слике простора у епици (сан, словенска антитеза и стално поређење).

"Одступање од предвиђеног" схваћено је, у оквирима наше анализе, као посебан однос према ономе што је у литератури о епици познато као *фонд готових решења*, а што је, заправо, кроз традицију и употребу проверен велики али коначан број конвенционалних израза, слика и поступака који певачу стоје на располагању у процесу комуникације епске песме. Кад знамо како се слика простора у епици формира на нивоу система, с лакоћом можемо претпоставити који се и какви њени елементи уграђују у фонд готових решења. Знајући, такође, да је означеност тих елемената стабилна, ми немамо никаквог разлога за сумњу да она неће таквом и остати, односно да везе између ознаке и означеног неће остати монотоне, тј. непромењиве.

Упоредивши табеларно однос између ознаке и означеног у песничким сликама сна, словенске антитезе и сталног поређења, установили смо да се он – мимо очекивања – у свакој врсти слика друкчије артикулише. Уочили смо, такође, и то да је избор означеног за исту ознаку у свакој појединој врсти слика мотивисан искључиво потребама саме те врсте, те да велике разлике међу њима управо и долазе из различитости функција које су им у песми поверене и из различитости потреба којима су те функције изазване. Монотоност избора постоји, стога, унутар сваке врсте понаособ, али је синхроно нема, нити би је икако могло бити.

То, уједно, значи да се ни фонд готових решења не сме сматрати наменски неутралним и стилски неспецифичним. Кад би такав био, класе у нашој табели показале би се као униформне, а процес креирања песничких слика свео би се на механичко посезање за готовим решењима, те би његова креативност била немерљиво мала. Како је случај управо обрнут, намеће се закључак да није фонд готових решења генератор песничких слика у епици (чиме се често објашњава њихова конвенционалност), већ да конвенционалне слике, по правилима (или меморији) жанра, генеришу тај фонд и намећу му одређену – истина, не много чврсту – структуру. Услед тога, такозвана готова решења у епици нису фактор ентропије већ уређен, мада у великој мери редундантан систем. Он никако није носилац нових значења (као што слике, захваљујући својој контекстуалности, јесу), али је зато изванредан чувар нарочите врсте кодних информација чији је значај за проучавање народне епике непроцењив. То нам је лако било показати на примеру слике простора у контексту пророчанског сна.

Из поменуте табеле већ се дало уочити да слике у сну показују и највећу бројност, и највећа одступања у односима између ознаке и означеног. Такав њихов изглед проистиче непосредно из специфичности службе која им је у епици намењена, а њу смо већ раније одредили као чување архаичне слике простора у контексту нарушене структуре митопоетске свести колектива. Отуда се за њихову реализацију морају испунити два претходна услова: *сликање простором*, где се простор јавља увек као ознака, и *једнозначност денотата* (једно означено за више различитих ознака – табела 1). Тај денотат је за све снове, без разлике, *пропаст и смрт*, а у формирању њене песничке слике густо су ангажовани различити елементи отвореног простора (вода, ватра, ветар, магла, тама, муња, гром, облак, киша, небеска тела), као и разни

облици кретања наниже (откидање, отпадање, одношење водом, скидање, обарање, итд.), управо онако како су били употребљени и у поетизацији негативних значења затвореног простора. Битно је овде уочити да се у епици *једино овај модел простора не формира из низова бинарних опозиција већ из односа еквиваленције* (смрт = доле = тама = ватра = вода, итд.), услед чега управо слика простора постаје стабилни, готово идеални носилац оне кодне информације која самом својом појавом активира митопоетске конотације свега што уђе у структуру пророчанског сна. Због тога за песме са старијом мотивиком, у којима је друкчија слика простора тешко замислива, ова околност нема нарочитог значаја. Напротив, тамо где историјска свест надилази митопоетску и тако рећи "у ходу" драстично мења стару слику света у њој супротну, интервенције ове врсте постају врло честе јер представљају *једну од ретких* линија континуитета у традицији која на неки начин мора довести у везу и тако удаљене песме као што су "Пропаст царства српскога" и "Бој око Дрежника". Та линија континуитета није, у овом случају, ништа друго до широко схваћена меморија врсте.

Најзад, о *односу између традиције и индивидуалног талента* тешко је говорити одвојено од свега другог о чему је овде већ било речи. Ова два неравноправна, али несумњиво коегзистентна творачка начела усмене књижевности, активирају се у свакој тачки књижевног поступка, односно процеса књижевног моделовања, и ми ни о чему другом заправо и нисмо говорили, него о дејству непомерљивих захтева традиције на певачеве стваралачке слободе. Кад је требало одредити област у којој те слободе доминирају, ми се нисмо одлучили за упоредну анализу текстова различитих – а познатих – певача, иако би она несумњиво дала врло занимљиве резултате, већ смо се определили за истраживање слобода које су уписане у текст, или – још тачније – *у саму традицију*. Тако смо, у ствари, свели појам креативне слободе на посебну врсту кодне информације, на ону врсту обавештења коју певачу нуди сама текстовна структура. Због тога смо и трагање морали усмерити ка оним областима у којима доминира информација на нивоу кода, а то су – природно – клишеи, међу којима смо, за потребе анализе, одабрали уводне и завршне епске формуле. Овакав избор био је мотивисан специфичношћу проблема који за ову врсту истраживања представљају *конструктивне границе текста*, будући да су на њима певачеве слободе – по дефиницији – најмање. Сматрали смо да би покушај утврђивања њиховог стварног обима и дејства на том месту представљао, макар и скроман, допринос познавању структуре и функције епског креативног чина.

Показало се већ на самом почетку анализе да је, у говору о епској песми, неопходно водити рачуна само о двема врстама текстуалних граница (унутрашњим и спољашњим), али зато чак о четири концентрична круга њихових актуелизација. Најшири такав круг тешко би се и могао везати за текст (у оном смислу у којем га ми употребљавамо), будући да се њиме обележавају *границе комуницирања* песме, оно – укратко – што се у литератури означава као говорна ситуација или *performance*. У другом, нешто ужем кругу, нашли смо опште уводне у завршне формуле које смо, према врсти употребе, одредили као *неспецифичне клишее*. Тек у трећем и четвртом кругу дошли смо до текста песме и његових конструктивних граница, у лику *посебних уводних и завршних формула*. Схвативши ове формуле као нарочиту врсту граничних текстова који се на одређен, предвидљив начин везују за "тело" песме и чине интегралан део њене целине,

тачке у којима до таквог везивања долази – одредили смо као *унутрашње конструктивне границе текста.* (Таквих граница, дакако, има више, али само ове поменуте улазе у оквире наше анализе.) Само се по себи разуме да су слободни крајеви формула (горњи и доњи) означени као *спољашње такве границе.*

Анализом је, даље, утврђено да стабилност и једних и других граница опада од почетка ка завршетку текста, уколико се као меродавни показатељ таквог пада прихвати нумеричка разлика између уводних и завршних формула. Оно што је за нас битно у толикој мери да се нешто битније од тога у оквирима овог рада тешко може очекивати, јесте *апсолутни приоритет дефиниције просторних односа над свим другим односима у уводном блоку епске песме,* тамо, дакле, где се постављају основе будућег текста и где се уочавају прве колизионе тачке међу његовим сегментима. У оквирима нашег узорка, песма може почети на најмање 53 различита начина (толики је број изведених уводних формула), али се њен уводни блок увек завршава једном од формула убикације или којом другом врстом одређења *простора* за који ће се будућа радња везати. Место на којем се та веза остварује *увек* је горња конструктивна граница текста, док се на доњој таквој граници радња, по правилу, завршава, и то рекапитулацијом (често и реваловризацијом) *просторних односа* постављених на почетку песме. У томе потоњем, певач за собом има све о чему је песма певала, а то значи *најмање један начин више* да свој текст заврши (наиме, поклопивши га са завршетком радње), него што је имао када је требало да песму почне. Колики је стварно простор слободе кроз овај "вишак" освојен, види се и из резултата бројања који показују да певач два пута чешће посеже за уводним него за завршним епским формулама.

Може се учинити да је овај добитак несразмерно мали упоређен са притиском који на певача врши традиција, али управо ова мала освајања имају изузетно велики значај. То је показала и анализа песама са мотивима судбинског лова и замењене ловине, где се развој фабуле и реализација сижеа директно условљавају правовременом и адекватном употребом уводне формуле, односно оне тачке у којој се она везује за наративни блок песме. У тој се тачки дешавају две изузетно значајне ствари: 1) у њој се формулативни текст "прикопчава" за наративни блок песме, чиме се уједно повлачи и граница међу наративним сегметнима њене композиције; 2) у њој долази до највеће дестабилизације доње границе уводне формуле, будући да се на том месту њена структура нарушава, тј. отвара – а граница практично укида – ка приливу значења из наративног комплекса песме. На плану сижеа, то је тренутак у којем се одлучује чиме ће ловина бити замењена и већ се по томе може одредити као амбивалентан, максимално нестабилан сегмент текста, који позиционо у једнакој мери припада потпуно различитим песничким целинама. Он, међутим, нема за сваку од тих целина једнак значај. Док је за уводну епизоду важна сама замена, за наративни комплекс песме битно је чиме се ловина надокнађује, јер од врсте и судбине такве надокнаде зависи о чему ће песма певати.

Утврдили смо, даље, да је као архетип за овај мотивски комплекс могао послужити мотив женидбе човека вилом и да се он, кроз даље видове своје епске службе, уклопио у седам различитих типова контекстуалних замена. Ако сад имамо у виду да у читавом корпусу само један текст доноси ову

епизоду у њеном изворном облику ("Краљ Вукашин и вила Мандалина" МХ I,51), јасно нам је како певач, и у којем смеру, користи ове своје слободе.

Кад знамо да те слободе, и на нивоу корпуса као целине, расту пропорционално паду стабилности формулативних сегмената текста, и када држимо на уму да је ова тенденција симетрична утолико што захвата и горње и доње конструктивне границе подједнако – онда нам не остаје друго до да закључимо како *стабилна равнотежа између "традиције и индивидуалног талента" у великој мери зависи од могућности дестабилизације унутрашњих граница текста, будући да су оне тачке судара формулативности и оригиналности, два супротно усмерена стваралачка начела епске поезије.*

Достизање равнотеже између традиције и индивидуалног талента, довођење њиховог односа на праву меру, заиста јесте најопштији креативни принцип, онај који налазимо у основи сваког типа књижевног стварања – усменог као и писаног, колективног и традиционалног једнако као и индивидуалног и ауторског. Сав наш рад, приказан на ових неколико страна, водио је заправо ка откривању те мере у процесу стварања епске песме и, унутар њега, у процесу формирања епске слике простора на различитим плановима њеног књижевног моделовања. Ако бисмо сада, после свега што је о томе речено, морали да дамо неки општи закључак о сврси и резултату онога што смо назвали првом и другом могућношћу читања наше епске поезије, он не би смео гласити друкчије, до како следи.

У процесу стварања и комуницирања епске песме, највеће креативне слободе и највећу оригиналност показаће онај певач који успе да схвати и да максимално искористи могућности које му за то пружа сама традиција, а на нивоу текста – сама његова структура. Само тако појам креативних слобода остаје непротивречан естетици истоветности, с којом је оригиналност – у смислу нарушавања традиције и укидања норме – неспојива. Није никакво чудо што смо и у првом и у другом делу овог рада, као лоше и неуспеле препознавали увек само оне песме у којима је норма немотивисано мењана, или погрешно тумачена. Епика, у којој се – како смо видели – мало тога дешава механички и аутоматски, нуди *могућност* за стваралачке слободе, а како ће се она искористити, у великој мери зависи од тога где се за њом трага.

Најзад, све о чему је овде било речи – архаична слика света представљена кроз епски идиом отвореног простора, доминација етичког начела у сликању затвореног кроз односе међу епским јунацима, моделовање обредног простора у епски разрадом односа између обредне и књижевне норме, једнако као и изузетан значај слике простора за очување архаичних црта епике и за структурисање текста епске песме – све то, дакле, говори у прилог реалних могућности заснивања поетике простора у епици, па – консеквентно – и у народној књижевности уопште. Многе индиције о томе добијали смо и у току анализе, када смо своје налазе упоређивали или подупирали сличним или бар упоредивим ликовима у басмама, загонеткама, бајкама и лирским песмама. Епика је у таквим упоређивањима увек показивала неке особености које се на другом месту не могу наћи, и ми сматрамо основаном претпоставку да те специфичности происходе из општих ставова поетике епске песме као књижевне врсте. Такође је реално очекивати да би и све друге врсте усмене књижевности показале своја специфична обележја кад би се подвргле довољно пажљивој и детаљној анализи. Оно, међутим, што им је свима заједничко, онај еталон према којем одређујемо шта се има сматрати као одступање или као *differentia specifica* одређеног књижевног жанра, без

сумње се мора тражити у моделу света какав нуди традицијска култура, односно у моделу простора који је у њега уписан. Идентификација, опис и тумачење одступања од тог еталона у епској поезији били су предмет и сврха нашег рада. Нема никакве сумње да би се тек широким захватањем у друге и различите књижевне врсте створили услови за заснивање једне комплексне и широко примењиве поетике простора у усменој књижевности. На известан начин, оглед са усменом десетерачком епиком који смо овде дали, могао би послужити као проба за будућа истраживања у том смеру.

SUMMARY

At the very beginning of this work, we defined several common postulates as the basis of the research planned and presented, which we can recapitulate in the following manner.

1) *Culture and literature are correlative phenomena.* It therefore folows that their relationship cannot be described as one of similarity, identity or diversity, but only as a relationship of functional correlativity, resulting directly from the fact that literature, together with other individual models, is built into the global model of culture as its element. Therefore, it necessarily follows that

2) *A literary work is a model wherein "a certain amount of information is coded and memorized about the period, society and culture" of its origin.* Decoding this information is thus reduced to an analysis of the relationship between the original and the model, which is nothing else but an examination of the specific quality of the process of literary modeling. One of the most conspicuous specific qualities of that kind is the fact that some of the existing nonliterary models are quite often taken as the original, rather than an actual object or a "segment of reality", i.e. reality itself. Thus, a work of literature is a model of a model, and the process of its inception the third level of modeling. This is especially true when endeavoring to reconstruct an epic image of the world as a space, considering that

3) *The model of space is a fundamental cultural category,* i.e. it is recorded in the very matrix of culture, in the interior regulative system whereby culture organizes itself. In that capacity, it is built into the fundamental cultural values and all individual modelative systems, and fails therefore to be part of the process of literary modeling as an abstract category, but always as an element of the original. Every effort to discover the parameter of poeticizing space in the epics as a literary model must therefore proceed along two analytic planes: the plane of the original and the plane of the model. This is precisely what we had in mind when we defined the proposed analysis *as two different but equally relevant possibilities in the reading of our epic poetry.*

The first possibility (presented through an analysis of open nad closed space in the 1st part of this work) can be attached without difficulty to the analytic plane dominated by problems of the original, considering its aim is *to attempt a reconstruction of the array, or overall fund of originals used most often in the epics as the basis for modeling an image of the world as a space.* This reconstruction is furthermore divided into two stages, as its first task is to compose a whole from the disprersed parts of the image of space in the model of traditionary Serbian culture, and then to determine whether or not the epics deviates from it,

and, if it does, to what extent. In other words, the aim was to establish what the epics, in creating its image of space, took as the granted, to what it adjusted, and what it added to the existing models as entirely new.

The first thing we observed here was that both tradition and the epics defined space as a *descrete series of strong places*, which was in complete contradiction to Newton's comprehension of space as a homogeneous and isotopic Euclidean continuum, which is built into the consciousness of members of the actual model of European culure and is competent in forming their notions about the world. This congruity was expected, and it is therefore needless to emphasize that it should not be otherwise, if we bear in mind that oral literature and traditionary culture share a common global system of values (as described in the basic stands of Lotman's aesthetics of sameness). Directly ensuing is the other congruity of general type concerning *binary logic* as a dominant model on the axiological plane of traditionary culture, which we know belongs to classificatory and not analytical systems of logic.

We must describe the consequences of these global congruities as being farreaching. First of all, they conditioned a general schematism of an epical view of the world as a space which is subject to a bivalent categorization in its every segment: according to the parameters of situation (up-down, right-left, near-far) and according to the parameters of signability (sacred-profane, good-evil, own-alien, etc.) simultaneously. We encountered the unusual effect of this double coding in the overall separation of the epical cosmos into heaven and earth. The absence of the world under ground (which we recognize as one of the most archaic features in our epics, considering it testifies to the strength and vitality of its mythic, pagan and early Christian cosmological notions), conditioned an unusual division of space into an upper heaven, a lower heaven and earth, which is immidiately reflected on the plane of signability in the sequence: God → mediator → man.

The epic image of space, in comparison with tradition, is therefore deformed into the three following points:

1) lowered to the very bottom of the scale of values starting from the top downwards, the earth becomes a space of exceptionally great possibilities, and within its framework (in the same, horizontal plane) people and demons, this world and the other, pure and impure places alike stand unopposed. As a result, the earth is not a uniform space which linearly takes part in its situational significativeness. On the contrary, separate loci - *sign—places* - are singled out compressing the entire semantic potential of a negative attribute which we recognized during the analysis as *highland, water, road* and *field*. Although in archaic religions and cultures all these places have an ambivalent figure - a brighter and darker side - and as such are built into the model of traditionary culture (into every such culture, including the Serbian one), our folk epics singles out only its negatively coded information, using it *alone* in the process of literary modeling.

2) The reduction of this world to one plane alone, i.e. to a world void of depth and height, conditioned a deformation in the shape of the mountain (as the point of intersection of the horizontal and vertical) to a place with only one dimension ("flat mountain") and with only a negative connotation. Through a

concerted action of these two factors, the mountain in the epics appears in its archaic and syncretic aspect - as *the highland*, and in that sense becomes equal with *the forest*, locating itself conclusively to the right side of the house-forest opposition. Further epical elaboration of this relationship leads to subsequent branchings. The first branching, towards the cultural-natural opposition, is expressed most emphatically in the poem "Marko the Prince and Musa the Highwayman" *(Marko Kraljević i Muša Kesedžija)*. The other, which leads to the opposition life-death, is realized through numerous motifs of death and funerals in the highland, as a place with a particular significativeness (prohibition of singing through the highland, demonic masters of the highland, impure dead, divine powers and the magic of words as the causes of death in the highland, general antagonism of the pure and impure, etc.). Because of all this, the highland comes over as an element of a certain kind of *mythical comprehension* of the world in which space, too, must have such features.

3) It thus follows that the highland, in a world whose structure is horizontal and which does not favor the up and down direction, can appear (and in the epics so it does) in the function of *the other world*, whereby the most archaic layer of mythical images along the cultural-natural line is in fact actualized. In terms of the poetization of space, this really means that the chaotic, natural world identifies with the world of the dead, and opposes the ordered, additionally organized world of the living. Owing to the original syncretism of the mythopoeic image of the world which permits the infinite copying of a model, all elements of open space are included, in part or wholly, in the relization of the cultural-natural dichotomy in the same manner. This was best seen in the representation of the motif of katabasis in the analyses of the poems "John and the Giants' Chief" *(Jovan i divski starješina)* and "The Jakshich Courts Devastated" *(Jakšićima dvori poharani)*. It was also an opportunity to observe two other types of compensation for the underworld (water and "black", Arab land), where threedimensional space is transposed to the relationships prevailing on one plane. There lies the reason for the prominent role of boundaries in this motif complex (water step, silver bridge, demonic guardians of the water or the boundary on the water, "jus talionis", etc.).

A whole series of consequences arise from such circumstances. Above all, the *numinous* quality of open space appears as its chief, designatory trait which alone is taken into the process of the literary modeling of an epic poem when selecting from the original. Maintaining consequently this point of departure, the poetization of space in the epics necessarily moves towards establishing closed space as its opposite; therefore, as an array of places in which it is imposible to observe the effect of acts of God, divine and demonic alike. In this manner, the open nad closed spaces are defined as incompatible, and the question of their demarcation steps into the foreground. An analyses of the poems has shown that the boundaries between the incompatible worlds are always dramatized as strong (the motif of death on house and city gates, i.e. walls; the motif of heavenly doors) and, viewed from that angle, everything extending between these boundaries may be considered open. On the one side remains God in heavenly heights, and on the other man, safe inside his own house, while the middle every man's and no man's land acquires the significance of a mediatory belt, the only one through which man can contact a divine power. This image of space results directly from the

sequence: God → mediator → man, which, as we have seen, attains to the epics from the ancient layers of Serbian traditionary culture.

Remaining consistent to its standards, the epics always links the theme of mediation to the elements of open space, which could be seen in the analyses of the poems "Honorable Crosses" *(Časni krsti)*, "The Fall of the Serbian Empire" *(Propast carstva srpskoga)*, "Stephen Dushan's Wedding" *(Ženidba Dušanova)* and others, but makes a sharp distinction between the types of mediation, depending on whether the mediator is a sacred or profane figure. The ultimate range of this procedure was realized in the figure of Prince Lazar as a living saint through whom the effusion of God's mercy extends unto the entire nation ("all was holy and honorable, / and to the dear God attainable"), whereby, at a timeless moment, the boundary between heaven and earth, i.e. between the holy and profane space, is relinquished, and thereby the need for mediation between god and man.

Apart from the theme of mediation, the poetization of open space develops further into three motif groups, the first comprising motifs of God's miracle, the second motifs of death by supernatural causes,and the third motifs of the fatal encounter. They all have in common the fact that they are always linked to *epically strong places*, and, from the standpoint of an epic story, those are the places where the thread of the plot ends and that of the events begins. In that sense, a strong place can be defined as *the point of intersection of the dynamic and static moments of a plot*. That which makes it "strong" emerges in this context as the linking of invariant elements of an epic story to a specific point in space which thus becomes an invariant itself, with a certain genius loci forming around it. Viewed from a position considered inner to an epic poem, the spirit of place is an extra-literary fact whose origins lie in the "prehistory" of a selected locus, in the complex of information inscribed into it according to the rules of some other code, older and sometimes more complex than the literary code itself. The joint effect of what is inherent in a place and the influx of a novelty that every poem brings through its plot stocks meanings (more precisely signability), which is why we can no longer speak of a strong place but of *one which becomes a sign.* It is essential to discern that the reasons for establishing the described connection between the image of a place in space and the subject matter of an epic lie not in the domain of a poet's free choice, but are conditioned by the need for an epical notion of open space as a discrete series of numinous loci.

In this light, an analyses of the relationships between the original and the model indeed appears as an endeavor to read through non-literary codes in a literary text. As a text is always that which has been given us, and into which we may include the knowledge of a definitive number of epic plots, we can determine almost positively, by the selection and type of reaction to the hidden code/codes, what the signal had to be in order for the epics to respond and where it should be sought. However, such a signal is not always strong enough to penetrate a certainly dominant poetic code. In many instances we only come across its traces, and then we must speak of *the predominance of the poetics of events over the poetics of space,* in support of which we presented a drastic example in our analyses of the topoi of a field and a church, and in our examination of the poetic image of space in the poems the "Kosovo Maiden" *(Kosovka devojka)*, the

"Appearance of the Head of Prince Lazar" *(Obretenije glave kneza Lazara)*, and the "Death of the Mother of the Jugovichi" *(Smrt majke Jugovića)*.

A special aspect of the domination of events over the locale, extracted to its ultimate consequences, was shown in what we referred to as the trivialization of motifs, the origin of which lies in the myth. We then saw that in poems with themes about rebels and uprisings, the domination of historical self-awareness over the mythopoeic consciousness of the Serbian people crucially affected the poetization of the entire complex of motifs connected with the epic image of the highland, from the fairy („vila") as its demonic master and guardian to the fundamental prerogatives of the mountain as a chthonic place and, ultimately, to "the other" world. The earliest intimations of these changes were offered us in poems about rebels where the highland appears as a substitute for the house (one's own → safe → closed), and where the functions of its master change from the fairy to the rebel chieftain. This turn took place, as we have mentioned, under the influence of the longlasting Turkish occupation which conditioned necessary changes in the systematization of fundamental cultural values. Expressed in binary oppositions, they had to be reoriented in order to reflect the new relationship between the one's own and the alien i.e. the good and the evil, as analogous to the Serbs-Turks relationship. The model of space necessarily underwent the greatest changes in which its thereuntil positive instances (closed → town → house/tower) crossed over to their own opposties, and their position was occupied by places to which such a meaning was never before linked (open → highland → cave, etc). When poems finally began to record history "as it is" and not "as it might be" in the First and Second Serbian Insurrections, all epically strong places lost their mythic vagueness and became only a scene of important events, places whose real elevations are clearly visible on a geographic map.

Nowhere, however, is the domination of the poetics of events over the poetics of place so expressed and comprehensive as it is in closed space, and nowhere does the epics deviate from tradition to such an extent as it does there. We have seen, speaking of the traditional house, that its space is regarded as sacred, literally even as God's own - considering that God (or the demon) resides in it in various ways and various places (under the threshold, in or under the hearth, in the attic, in the iconostasis, in the cellar). The belief in the divine nature of a man's home may be considered one of the most vital elements of our traditionary culture, as witness the preserved custom of offering building sacrifices to the foundations, the ridge of the roof and the hearth of a newly built house, as well as numerous ritual acts, especially at a wedding or in the case of a death in the house, although their true meaning had been forgotten and replaced by simpler, more pragmatic interpretations. The epics, however, is completely indiferent to the possibilities of mythologizing life in a man's home, which tradition so offers it.

This is undoubtedly the result of a rigorous interpretation of closed space as all that remains within the safe, material or magic boundaries that man draws between himself and the chaotic outer world. When comprehended in this way, the house - divided by a strong boundary from everything a house cannot be - is not only a man—made and conquered space, but one occupied by him, in which there is no room neither for God nor the devil. Such space inevitably loses the

independence and special trait provided to elements of open space by its numinous quality. Thus the image of the inner space of a man's home does not have constant contours in the epics; it is formed anew each time, depending on the type and complexity of relations among the people who occupy it, serving the dramatic development of human actions and conflicts as a stage, or a general spatial postulate. In this context, the poetics of events is not only a dominant, but *an absolute regulative* of everything that is to happen with closed space in the process of the literary modeling of an epic poem.

On the other hand, this also means that life within the confines of a man's home is relocated from the sequence: God → mediator → man and in fact reduced only to human proportion, and should be arranged according to its parameters. The epics identifies this "human proportion" as the ethic principle, and in terms of space finds its traditionary model in the openness of life in a traditional house. Defining, then, the criterion for selecting from the original, the epics proceeds in the same manner as it did with questions of open space, considering that only secrecy is taken in the process of literary modeling, which we know to be one of the rare universally negative traits and the only one under whose effect the closed, intimate space of a home is dramatized as negative, often with a tragic outcome.

In this light, the secrecy of closed space and the numinous quality of open space in the epics appear as *isomorphic and isosemic phenomena*. Only under their combined effect do the epic chimneys, courts and towers display their mythopoeic dimensions, actualizing the tension between the categories *inside* and *outside* in whatever comes from the outside, i.e. introducing into a closed family circle the figure of a *stranger* ("God remains indebted to no one"). Thus the monolithic image of a house, on all levels of traditionary culture definitely identified as the left side of every relevant binary oppostion, becomes stratified in the epics into additional series of relations own-alien, good-evil, up-down etc.

Finally, we recognize the most conspicuous effect of poetic code domination in the identification of an epic town and house with their holder, as a result of which the epical image of their fall or demise in the context of a prophetic dream is always and only interpreted as the owner's death. Following precisely this line of the ultimate obliteration of the difference between a work and its creator, we have concluded that, in the end, both the house and the town have ornamental value to the epic poet, representing one in the class of elements with which a poetic vision of a great epic hero is built. In that event, the house and the town would not essentially differ from the clothes, horse and weaponry - all of which, in fact, constitute the structure of such a figure, and which - in this context - has to be considered one of the fundamental genre distinctions of epic poetry. Thus the thesis on the predominance of the poetic code over all other cultural codes was brought to its ultimate consequence.

Nevertheless, eventual conclusion that the epics remains maximumly consistent to tradition concerning objects of open space, while deviating to the utmost from it in objects of closed space, must be regarded as arbitrary. Tradition itself (a term here signifying the model of traditionary culture as a control system in establishing parameters for the poetization of space in the epics), is not a fixed but a dynamic notion. It reflects all the transitions through which the culture

model passes and adjusts to them, developing thus - according to Lotman - its "self—awareness". The epics is particularly sensitive to these changes and reacts quite successfully to them, as was shown in the analysis of the topoi of both kinds of space. Besides, in principal issues concerning the system of global values, it adheres to tradition in every single case. In other words, the epics can choose one of the proferred options (public—secret, own—alien, house—forest etc.) - be it positive or negative, but it cannot alter the signability of the selected option (a secret will always be evil, a forest forever alien), if such an alteration contradicts the global system of values. However, if changes should occur in the system itself, the epics must respond to them adequately (house = alien, forest = one's own).

These are, in substance, the confines within which one can discuss the type and scope of freedom in forming criteria for selecting from the original. They also exhaust the postulates of what we called the *first possibility of reading*, and now it is quite clear that such a reading stops the moment an epic poem has not even been created. This is to say that the relationship between the epics and tradition, on the system level, is resolved beforehand for every individual poet and for each individual poem, and that at the moment of a creative epical act, awareness of that solution need not exist for it to be upheld. It automatically enters the code rules from where it cannot be removed, but it can be read from them as *the effect of a system* - which is what we wanted to show.

It must not, however, be concluded that the application of this systemic solution on the process of literary modeling is automatic by the mere fact that it was given beforehand. Actually, we may consider only general presuppositions as given beforehand, the so—called cultural context of epic—poem—making, whereby the fact that it appears more complex and stratified than is evident from global exeminations, in itself cancels the possibility of automatism in its application. In addition to this, the effect of the system is - with the memory of the genre and individual freedom of the singer - only one of the factors which essentially affect the modelativity of an epic poem. The analysis of the often complex relationships which occur between them, in our opinion, is the only path towards reconstructing the very process of literary modeling in the epics, wherefore the second part of this work is devoted.

That which is indicated as *the other possibility of reading our epic poetry* is directed (speaking most broadly) to an examination of relations between the epic image of space (such as was formed in the first part of this work) and the modelative abilities of an epic poem (i.e. what we were given as its text). The text of the poem, the only material we dispose of, is not, in its final, fixed form, only narrower than the process during which it was created, but also vague, since no analytic device is so operative as when it is expected to clearly and usably systematize all different, yet simultaneous, factors which substantively affect literary modeling. We therefore sacrificed to the clarity of procedure the simultaneity of its developments, breaking the text into three analytic segments according to the fields in which each of the mentioned factors appear as dominant: the effect of the system on the plane of plot and motif, the memory of the genre on the plane of poetic image, the individual freedom of the poet on the plane of introductory and concluding formulas.

The effect of the system, regardless of the kind of texts involved, should always be sought in the field of selecting from the original, which can be dominant only in the widest structural plane, as the plane of *plot and motif* are reserved for an epic poem. The analysis we made over there served at the same time as a detailed test of the previous theses on literary work as *a model of a model* and on the process of its development as *the third level of modeling*, on the condition that a non—literary model appears as the starting point - the original. For this reason a series of 19 poems about heroic weddings with obstacles was selected, considering they featured the ritual complex of a folklore wedding as the original which in itself is a complex model of a specific kind of cultural behavior. As should have been expected, the selection from the original proved to be a series of decisions with consequences of paramount importance.

If we consider the ritual complex of a wedding as a particular kind of plot wherein two simultaneous but oppositely oriented lines of a plot develop - male and female - poems about heroic weddings with obstacles appear as a literary model of the first line of subject matter - and this is the primary and most important choice made in the process of their development. All others, it could safely be said, necessarily develop from it.

We recognize one of the necessities (considering that movement dominates the male line of a wedding drama) in the preference of open space over closed space, whereby the connotation of the elements of open space rises to the highest power. The effect of the system is reflected here in the supporting role of the mediator, who, as we have seen, must be linked to open space. Moreso, considering that everything connected with the theme of mediation in the epics emanated from the sequence: God → mediator → man (the archaic connotations of which we are familiar with), it is logical to expect this to be attested in matrimonial poems. Affirmation of this can be found in the episode of a conflict between a mediator and a chthonic being in the highland (in the wedding ritual an obstacle to the taking of the bride) since precisely at this point, by mere fact of a custom long faded in practice being transposed to the main event and the climax of the drama, the epics confirms its antiquity while at the same time departing from the original the most.

Deviations from the original appear two more times: once when a strong boundary is made from a weak one (city walls), and the other time when a strong boundary from a female text is re—coded into a male text (obstacles in the highland). Although it may appear otherwise, this is the result of the first selection dominated by the poetics of open space, considering that boundaries are drawn between two incompatible types of space (the open and the closed, i.e. demonic and human), thus consistently remaining in the domain of its mythopoeic structure.

The greatest deviation from the original - the abnegation of illusions on the global plane - also results from the ultimate predominance of open space over closed space. This is displayed in poems as the obliteration of the conditional quality (which, as we know, can result only from the sign—place poetics): every sanction is death, every struggle is to the death, every threat is a threat of death.

Where a ritual uses substitutes and calls on tradition ("it should", "it ought to", "it is good to"), the epics, like the myth, tells its story for the first time.

However, this similarity with the myth is in fact only a delusion. The "initial story", the arche—event, is not the ultimate goal of literary modeling in the epics, but, speaking figuratively, its second to last step, an intermediate stage in the forming of genre patterns of the royal and imperial wedding, in which illusions and travesties (so important for a folklore wedding) may be part of a literary procedure, but must not imperil its logical system. In this light, a literary text appears precisely as *the third level of modeling*, remotely distant from a true folklore wedding with which it can establish contact only through its ritual form, even then in details of minor import. In essential matters - essential for the text -standards are sought and found *in relations between two norms - the ritual and the literary, and only within these frames can the original* and the model be considered comparable. Further and more than this, the effect of the system cannot be followed at all.

However, in questions regarding *the memory of the genre*, it is much more dificult to determine what is considered to be the field of its domination. Speaking of the epics, there is no reason for this term (memory of the genre) not to designate all invariant elements in the structure of an epic poem (the type of verse, formula etc), i.e. everything in it given beforehand and predictable and which (according to Lotman) puts in the foreground relational meanings of a literary text as a monotonous train. Nevertheless, we have sought its domination in the poetic image which is, in fact, *a variable* element of a textual structure - for which we had a particular reason.

Namely, the memory of the genre cannot be dominant in any of the invariant elements of the structures given beforehand because there it is displayed mechanically and its effect retires to the background as inconspicuous. It is logical, therefore, to search for those elements of a text in which this effect is de—automatized and recognized as *a deviation from the anticipated*. On the other hand, in order to be observed on the level of the genre, this deviation must display a certain degree of space in the epics (dream, a Slavic antithesis and formulaic comparison).

"Deviation from the anticipated" is apprehended, within the frameworks of our analysis, as a special relationship towards what is known in the theory of epics as the fund of ready—made solutions, but which is in fact a large but definitive number of conventional expressions, images and procedures, tested through tradition and usage, which are at the poet's disposal in the process of epic communication. Once we know the way the image of space is formed on the system level, we can easily assume which of its elements are built into the fund of ready—made solutions. Knowing, as well, that the significativeness of these elements is stable, we have no reason whatsoever to doubt that they will not remain so, i.e. that the connections between the signifier and the signified will not remain monotonous or unchanged.

Comparing the relationship between the signifier and the signified in the poetic images of a prophetic dream, Slavic antithesis and formulaic comparison,

we established that, contrary to our expectations, it is articulated differently in every image. We also observed that the choice of the signified for the same signifier in each individual type of image is motivated only by the needs of that genre, and that great differences between them occur precisely due to the diversity of the functions entrusted to them in a poem and the diversity of needs whereby those functions were caused. A monotony of choice thus exists inside every individual genre, but synchronously there is none, nor could it ever exist that way.

This also means that the fund of ready—made solutions should not be considered neutral in assignation and unspecific in style. If it were so, the classes in our table would have been presented as uniform, and the process of creating poetic images would have been reduced to a mechanical dive for ready—made solutions, and its creativity would be immeasurably small. As the case is just the opposite, the concluision that springs to mind is that the fund of ready—made solutions is not the generator of poetic images in the epics (by which their conventionality is often explained), but that conventional images, according to rules (or memory) of the genre, generate that fund and impose upon it a certain, though, in truth, not very solid, structure. Consequently, so—called ready—made solutions in the epics are not a factor of entropy, but a defined, though largely redundant, system. It is in no way the bearer of new meanings (as images are, due to their contextuality), but an excellent guardian of a particular kind of code information the importance of which is invaluable to the examination of the folk poetry. This was easy to exemplify by the image of space in the context of a prophetic dream.

One was able to observe in the mentioned table that images in a dream display the biggest number of and the greatest deviation in the relationships between the signifier and the signified. Their appearance results directly from the specific quality of their prescribed function in the epics, which we defined earlier as preserving the archaic image of space in the context of a disturbed structure of a collective mythopoeic consciousness. Thus two preconditions must be met for this realization: depicting by means of space, where space appears always as a signifier, and the monosemy of denotata (one signified for several different signifiers). This denotatum is, without exception, the fall and demise in all dreams, whereas various elements of open space are densely engaged in the forming of its poetic image (water, fire, wind, fog, darkness, lightning, thunder, cloud, rain, stars and planets), as well as various forms of downward movement (breaking off, falling off, carrying away by water, taking down, pulling down etc.), precisely as they were employed in the poetization of the negative meaning of closed space. It is essential to observe here that the activated model of space is not formed from the relationship of opposition (as it usually is in poems), but from the relationship of equivalence (death = down = darkness = fire = water etc), which is the result of its adjustment to the demands of the subject matter. (As we were able to see earlier, this is just the opposite to the effect of the system on the plot.)

Only this, and nothing else, is the reason that precisely the image of space becomes the stable, almost ideal bearer of the code information which, without further mediation, activates the mythopoeic connotation of everything that enters the structure of a prophetic dream. For this reason, this circumstance bears no

particular import to poems with older motifs, in which a different image of space is difficult to imagine. On the contrary, where historical consciousness supercedes the mythopoeic one and, so to speak, drastically changes "en passant" the old image of the world into its opposite, interventions of this sort become very frequent as they represent one of the rare lines of continuity in a tradition which somehow must link such distant poems as the "Fall of the Serbian Empire" *(Propast carstva srpskoga)* and the "Battle of Drezhnik" *(Boj oko Drežnika). The line of continuity in this case is nothing but a broadly apprehended memory of the genre.*

Finally, regarding *the relationship between tradition and individual talent,* it is difficult to consider it apart from everything else discussed here. These two unequal, though certainly co—existent creative principles of oral literature, are activated at every point of literary procedure, i.e. process of literary modeling; as a matter of fact, we have spoken of nothing else but the effect of the unmovable demands of tradition on a poet's creative freedoms. When the field in which these freedoms prevail was to be determined, we did not decide on a comparative analysis of texts of different (though well—known) singers, although it would have certainly produced very interesting results, but opted instead for researching the freedoms inscribed into the text, or, to be more accurate, into *tradition itself.* We thus reduced the notion of creative freedom to a special kind of code information, to the type of information which textual structure offers itself. We were thus compelled to direct our quest towards fields dominated by information on the code level - and these are, naturally, cliches. Therefrom we selected, for the sake of the analysis, the introductory and concluding epical formulas. This choice was motivated by the specific nature of the problem which the constructive confines of the text present for this kind of research, considering that the poet's freedoms in them are (by definition) the smallest. We believed that the endeavor to establish their true scope and effect in that place would present, if nothing else, at least a modest contribution to learning about the structure and function of a creative epical act.

From its very beginning, the analysis has shown that, concerning the epics, it is necessary to take care of only two types of textual confines (the internal and external), but of as many as four concentric circles in their actualizations. The widest circle could hardly be linked to the text (in the sense in which we use it), considering it marks *the communication confines of a poem* which, in short, is referred to in literature as *performance.* In the second, somewhat narrower circle, we found the general introductory and concluding formulas, which we defined as unspecific cliches, according to the type of usage. Only in the third and fourth circles did we come upon the text of the poem and its constructive boundaries, in the figure of special introductory and concluding formulas. Comprehending these formulas as a particular kind of boundary texts which are linked to the "body" of the poem in a specific, predictable way and constitute an integral part of it, we defined the points at which such a link takes place as *the internal constructive confines of a text.* (There are, of course, several such boundaries, but only those mentioned are relevant to our analysis.) Understandably, the free ends of the formulas (upper and lower) are marked as external such confines.

It has further been established through analysis that the stability of both boundaries declines from the beginning towards the end of the text, if the numeric

difference between the introductory and concluding formulas is taken to be the competent indicator of such a decline. What is essential to us to such an extent that something more substantial within the framework of this work could barely be expected, is the *absolute priority of the definition of spatial relationships above all other relationships in the introductory block of an epic poem,* whre the bases for a future text are set and the earliest points of collision discerned between its segments. Within the framework of our sample, a poem may begin in at least 53 different ways (this is the number of types of introductory formulas), but its introductory block always ends with one of the formulas of ubiety or with another kind of a definition of space to which the future plot will be linked. The place where this link is realized is always the upper constructive boundary of a text, while the plot ends at the lower one, as a rule, by the recapitulation (often revalorization) of spatial relations set at the begining of the poem. In the latter instance, the poet has behind him the entire course of the poem, which means at least one more way to end his text (namely, by covering it with the end of the plot) than when he started the poem. The actual space of freedom achieved through this "surplus" can be seen from the results of the count which indicate that the poet reaches out for introductory epic formulas two times more than for the concluding ones.

It may seem that the acquisition is disproportionately small compared with the pressure tradition exerts on a poet, but it is these small conquests that are of paramount importance. An analysis of poems about the fatal hunt and substituted prey motifs has shown this, where the development of the plot and the realization of the subject matter are directly conditioned by the timely and adequate use of the introductory formula, i.e. of the point of linkage to the narrative block of a poem. That point, on the plane of the subject matter, is the moment of deciding the prey substitution, and can thereby be defined as an ambivalent, maximumly unstable segment of the text belonging equally to completely different poetic wholes regarding its position. However, it lacks in equal importance for each of the wholes. Whereas substitution itself is important for the introductory episode, the compensation of the prey is important for the narrative complex, as a poem's story depends on the type of compensation and its future.

We have further established that the motif of the marriage of a man to a fairy may have been used as the archetype for this motif complex and that, through further aspects of its epical function, it fit into seven different types of contextual replacement. If we now bear in mind that only one text in the entire corps brings this episode in its original form ("King Vukashin and Fairy Mandalina" MH I, 51; *Kralj Vukašin i vila Mandalina)*, it is clear how the poet used these freedoms and in which direction.

When we know that these freedoms, on the plane of the corps as a whole, grow proportionately to the decline of the stability of the text's formulative segments, and when we bear in mind that this tendency is symmetric in as much as it encompasses both the upper and lower constructive boundaries equally, then we cannot but deduce that *a steady balance between "tradition and individual talent" depends to a large extent on the possibility of destabilizing the internal boundaries of a text, considering that they are the points of collision between*

formulativity and originality, two of the epic's oppositely directed creative principles.

The achivement of balance between tradition and individual talent - bringing their relationship to the right proportion, is indeed the most general creative principle, the one we find in the basis of every type of literary creation - both oral and written, the collective and the traditional as well as individual and auctorial. Our entire work, presented on these few pages, led to an unveiling of this proportion in the process of creating an epic poem and within it the process of forming an epic image of space on the different planes of its literary modeling. After all that has been said, if we should now have to profer a general conclusion on the purpose and results of what we refferred to as the first and second possibility of reading our epic poetry, it should not read otherwise but as follows.

In the process of creating and communicating an epic poem, most creative freedom and originality will be displayed by the poet who succeeds in comprehending and using to the utmost the possibilities offered by tradition nad its very structure on the text level. Only thus does the notion of creative freedoms not contradict the aesthetics of sameness, with which originality (in the sense of disturbing tradition and abolishing norms) is incompatible. It is no wonder that, in the first and second part of this work, we recognized as inferior and abortive only those poems in which the norm was changed without motive, or wrongly interpreted. The epics, where little happens mechanically and automatically (as we have seen), offers a possibility for creative freedoms, but the way it will be used depends to a large extent on where it is sought.

Finally, everything discussed in this work - the archaic image of the world presented through the epical idiom of open space, the domination of the ethic principle in depicting closed space through relationships among epic heros, the modeling of a ritual space in the epics by elaborating relations between ritual and literary norms, as well as the exceptional importance of the image of space for the preserving of the archaic features of the epics and for the structurization of the text of an epic poem - speaks in favor of the realistic possibilities for establishing a poetics of space in the epics and, consequently, in folk literature in general. We received many indications of this during the analysis, when we compared or substantiated our finds with similar or at least comparable figures in fables, riddles, fairy tales and lyric poems. In such comparisons, the epics always displayed some specific qualities that were not found elsewhere, and we believe to be well—founded the postulate that these specific qualities result form the general stands of the poetics of epic poetry as a literary genre. It is realistic to expect that the other types of oral literature would exhibit their specific traits if subjected to a careful and thorough analysis. However, the common trait of all, the standard weight by which we determine what is to be regarded as a deviation or a *differentia specifica* of a particular literary genre, must surely be sought in the model of the world as offered by traditionary culture, i.e. in the model of space inscribed into it. The identification, description and interpretation of the deviations from that standard in the epics were the topic and purpose of our work. There is no doubt that only by a wider grasp into other and different literary genres would the conditions be created for founding a complex and widely applicable poetics of space in oral literature. In a certain way, the experiment with the oral decasyllablic epic poetry, which we presented here, could serve as a probe for future research in that direction.

ЛИТЕРАТУРА

Скраћенице:

ГЕИ	=	Гласник Етнографског института, САН/САНУ, Београд
ГЕМ	=	Гласник Еногрфског музеја у Београду
ГЗМ	=	Гласник Етнографског музеја, Сарајево
ZNŽOJS	=	Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, JAZU, Zagreb
ПКЈИФ	=	Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Филолошки факултет, Београд
ППНП	=	Прилози проучавању народне поезије, Београд
СЕЗ	=	Српски етнографски зборник, СКА/САН, Београд
СКГ	=	Српски књижевни гласник, Нови Сад

- Aarne — Thompson, *The types of the Folktale*, FFC, LXXXV, 184, Helsinki, 1961.
- Alexander, R.: *Space, Time, and Deity*, London, 1947.
- Andelić, Pavao: *Trgovište varoš i grad u srednjevekovnoj Bosni*, GZM, Arheologija, n.s. XVIII, Sarajevo, 1963, 185.
- Анисимов, А.Ф.: *Космологические представления народов севера*, Москва – Ленинград, 1959.
- Антонијевић, Драгослав: *Алексиначко Поморавље*, СЕЗ, LXXXIII, 35, Београд, 1971.
- Antonijević, Dragoslav: *Cotribution a l'etude de la symbolique du cercle magique et de la marche en rond autour du defunt*, Balcanica, 1972, III.
- Аверинцев, С.С.: "Золото в системе символов ранневизантийской культуры", *Византия. Южные славяне и древная Рус. Западная Европа*, АНСССР, Москва, 1973.
- Аверинцев, С.С.: "Порядок космоса и порядок истории в мировозрении раннего средневековья (Общие замечания)", *Античность и Византия*, АНСССР, Москва, 1975.
- Аверинцев, С.С.: *Поетика рановизантијске књижевности*, Београд, 1982.
- Бахтин, Михаил: Вопросы литературы и естетики, Москва, 1975.
- Bahtin, Mihail: *O romanu*, Beograd, 1989.
- Байбурин, А.К. & Левингтон, Г.А.: "К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе", *Русский народный свадебный обряд*, Ленинград, 1978.
- Байбурин, А.К.: *Жилище в обрядах и представлениях восточных славян*, Ленинград, 1983.
- Bakotić, Петар: *Dopuna sveta u narodnoj književnosti*, Venac, 1930-31, 16.

- Bakotić, Петар: *Pojav čuda i zakon reda u narodnoj književnosti*, ZNŽOJS, 1937, XXXI, 1.
- Банашевић, Никола: Белешке и објашњења за трећу књигу Српских народних пјесама Вука Стеф. Караџића, Београд, 1954.
- Банашевић, Никола: Песничка легенда о бадњем вечеру, ПКЈИФ, 1957, XXIII, 1-2.
- Банашевић, Никола: Ранија и новија наука и Вукови погледи на народну епику, ПКЈИФ, 1964, XXX, 3-4.
- Банашевић, Никола: Летопис попа Дукљанина и народна предања, Београд, 1971.
- Bandić, Dušan: *Tabu u tradicionalnoj kulturi Srba*, Beograd, 1980.
- Banović, Stjepan: *O nekim historičkim licima naših narodnih pjesama*, ZNŽOJS, 1928, XXVI.
- Banović, St.: *Orman planina naših narodnih pjesama*, ZNŽOJS, 1936, XXX/2
- Баришић, Фрањо: Чуда Димитрија Солунског као историјски извори, Београд, 1953.
- Барјактаровић, Мирко: О земљишним међама у Срба, САН, Посебна издања CCIII, Етнографски институт књ. 4, Београд, 1952.
- Basri, Saul A.: *A deductive Theory of Space and Time*, Amsterdam, 1966.
- Bassi, Domenico: *Mitologie orientali, I: Mitologia Babilonese-Assira*, Milano, 1899 (Reprint antichi manuali Hoepli, Cisalpino-Goliardica, Milano, 1976).
- Беговић, Никола: Живот Срба граничара, Београд, 1986.
- Белић, А.: *Стара Србија са историско-језичке тачке гледишта*, СКГ, 1912, 29, 9.
- Benoist, Luc: *Segni, simboli e miti*, Garzanti, 1976 (naslov originala: *Signes, symboles et mythes*, Collection „Que-sais-je?„, Presses Universitaires de France, 1975).
- Berg. William: *Eleusinian and Mediterranean Harvest Myths*, Fabula, 1974, 15, 3.
- Birket-Smit, Kaj: *Putovi kulture*, Zagreb, 1960.
- Благојевић, Наталија: Обичаји у вези са рођењем, женидбом и смрћу у титовоужичком и косјерићком крају, ГЕМ, 1984, 48.
- Bloch, Marc: *Feudalno društvo*, Zagreb, 1958.
- Борели, Рада: Трагови авункулата код Срба, ГЕИ, 1958, VII.
- Borst, Arno: *Forme di vita nel medioevo*, Guida editori, 1988. (naslov originala: *Lebensformen im Mittelalter*, Frankfurt-Berlin, 1973)
- Bošković — Stulli, Maja: *Narodne pripovijetke*, Pet stoljeća hrvatske književnosti, MH Zagreb, 1963.
- Bošković — Stulli, Maja: *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, Zagreb, 1975.
- Bošković — Stulli, Maja: *Usmena književnost nekad i danas*, Beograd, 1983.
- Божовић, Раде: Арапи у усменој народној песми на српскохрватском језичком подручју, Филолошки факултет БУ, Монографије XLVII, Београд, 1977.
- Bratić, T.: *Svadbeni običaji na selu u Gornjoj Hercegovini*, GZM, 1903, XV.
- Браун, Максимилиян: Композиция героических народных песен (на материале сербо-хорватского эпоса), Русский фольклор, 1960.
- Buchan, David: *The Ballad and the Folk*, London and Boston, Routledge and Kegan Paul, 1972.
- Будимир, Милан: *Агон у класичној и у нашој народној песми*, ППНП, 1936, III, 2.
- Bynum, David: *Kult dvaju junaka u kulturnoj istoriji Balkana*, Anali Filološkog fakulteta, 4, 1965.
- Capretini, G.P.: *Strutture dei testi e modelli della cultura*, Torino, 1977.

- Chevalier, J. & Gherbrant, A.: *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983.
- Цивьян, Татьяна В.: *К семантике пространственных и временных указателей в фольклоре*, Сборник статей по вторичным моделирующим системам, Тарту, 1973.
- Цивьян, Татьяна В.: *Сюжет "приход мертвого брата" в балканском фольклоре (к анализу сходных мотивов)*, Труды по знаковым системам, Тарту, 1973, VI.
- Цивьян, Татьяна В.: *К семантике пространственных елементов волшебной сказки*, Типологические исследования по фольклору, Сборник статей памяти В. Ја. Проппа (1895-1970), Москва, 1975.
- Цивьян, Татьяна В.: *Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок)*, Труды по знаковым системам, Тарту, 1978, X.
- Цивьян, Татьяна В.: *К мифологическим обоснованиям одного случая табу: ласка (mustela vulgaris)*, Проблемы славянской етнографии, к столетию со дня рождения члена-корреспондента АНСССР Д. К. Зеленина, Ленинград, 1979.
- Clifford, James & Marcus, George (eds.): *Writing culture: the Poetics and Politics of Ethnology*, Berkeley UP, 1986.
- Coote, M.P.: „Serbocroatian Heroic Songs„, *Heroic Epic and Saga: An Introduction to the World's Great Folk Epics*, ed. F.J. Oinas, Bloomington, 1978.
- Corno, D.: *Segno, fiaba, racconto*, Torino, 1979.
- Cox, Harvey: *The Secular City*, Macmillan, New York, 1965.
- Cristofani, Mario: *Etruschi. Cultura e società*, De Agostini — Novara, 1981.
- Чајкановић, Веселин: *Студије из религије и фолклора*, Живот и обичаји народни, СЕЗ, XXXI, Београд, 1924.
- Чајкановић, Веселин: *Петнаест српских народних песама*, Београд, 1925, поговор стр. 134-187.
- Чајкановић, Веселин: *Неколике опште појаве у старој српској религији*, Годишњица Николе Чупића, XLI, Београд, 1932.
- Чајкановић, Веселин: *О врховном богу старе српске религије*, СКА, CXXXII, 34, Београд, 1941.
- Чајкановић, Веселин: *О постанку и развоју српске народне епске поезије*, Зборник МС за књижевност и језик, 1958-59, VI-VII.
- Чајкановић, Веселин: *Мит и религија у Срба*, приредио Војислав М. Ђурић, Београд, 1973.
- Чајкановић, Веселин: *Речник српских народних веровања о биљкама*, приредио Војислав М. Ђурић, Београд, 1985.
- Čelić, Džemal: *Arhitektura Gradačca i restauratorski zahvat na kuli Huseinkapetana Gradaščevića*, Naše starine, 1954, II.
- Čović, Borivoj: *Pogrebni običaji praistorijskih stanovnika glasinačkog područja*, GZM n.s., 1963, XVIII.
- Чубриловић, Васо: *Сењанин Иво*, ПКЈИФ, 1938, 18, 1-2.
- Ђоровић, Владимир: *Српске народне пјесме, Библиографски преглед збирки*, СКГ, 1911, 27, 8, стр. 593-603; 9, стр. 672-681; 10, стр. 751-758.
- Ćorović, Vladimir: *Iz narodne književnosti*, GZM u BIH, 1913, XXV, 3-4.
- Ђоровић, Владимир: *Мотиви у предању о убиству цара Уроша*, Прилози за књижевност, 1921, I.
- Dal, Erik: *Danish Ballads and Folk Songs*, Copenhagen, 1967.
- Davidson, Ellis H.R.: *Folklore and Myth*, Folklore, 1976,II,87.
- Davies, P.C.W.: *Space and Time in the Modern Universe*, Cambridge, 1977.

- Дебељковић, Дена: *Обичаји српског народа на Косову Пољу*, СЕЗ, 1907, VII.
- Дедијер, Јевто: *Стара Србија. Географска и етнографска слика*, СКГ, 1912, 29, 9.
- Deretić, Jovan: *Struktura pesme „Ženidba od Zadra Todora„*, Književna istorija, 1971, IV, 14.
- Дероко, Александар: *Наша фолклорна архитектура*, Уметнички преглед, 1940, 3.
- Дероко, Александар: *Средњевековни градови у Србији, Црној Гори и Македонији*, Београд, 1950.
- Дероко, Александар:*Град Голубац*, Старинар, 1951, II.
- Дероко, Александар: *Смедеревски град*, Старинар, н.с., 1951, II.
- Дероко, Александар: *Средњевековни градови*, Југославија, 1952, VI.
- Дероко, Александар: *Маркови кули – град Прилеп*, Старинар, 1956, V-VI.
- Дероко, Александар: *Народно стваралаштво*. II: *Стара варошка кућа*, Споменик CXVIII, Одељење друштвених наука, н.с., САНУ, 1968, 20.
- Deroy, Louis: *Le culte du foyer dans la Grece mycenienne*, Revue de l'Histoire des Religions, 1950, 137, 1.
- Derrida, Jacques: *Razlom*, Slovo razlike. Teorija pisanja, Zagreb, 1970.
- Динић, М. & Здравковић, И. & Јовановић, Д. & Кораћ, В. & Савић, М.: Ново Брдо, Старинар, 1956, V-VI.
- Doxtater, Dennis Charles: *Thursday on the Crossroads: the Symbolism, Structure, and Politics of „Center„ in the Old Scandinavian Farm Culture*, Ann Arbor, University microfilms international, 1982.
- Драгојловић, Драгољуб: *Врзино коло и јеретичка традиција о Верзевулу код Јужних Словена*, Народно стваралаштво-Фолклор, 1974, XIII, 49-52.
- Dragojlović, Dragoljub: *Mitska simbolika u staroj srpskoj književnosti i umetnosti*, Književna istorija, 1976, VIII, 31.
- Драгојловић, Драгољуб: *Мит о "златном веку" и "небеском краљевству" у старој српској књижевности*, ПКЈИФ, 1976, 1-4.
- Dukat, Zdeslav: *Pojam i funkcija epske formule*, Umjetnost riječi, 1977, XXI, 4.
- Dukat, Zdeslav: „Similarity of Motives in Oral Epic Traditions„, *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури*, ВАНУ, научни скупови IV, colloquia litteraria, 1988.
- Dumezil, George: *Le festin d'immortalite*, Paris, *1924*.
- Dumezil, George: *Gods of the Ancient Northmen*, Berkeley: University of California Press, 1973.
- Dundes, Alan: *The Study of Folklore*, Engelwood Cliffs, 1965.
- Ђорђевић, Драгутин М.: *Живот и обичаји народни у Лесковачкој Морави*, СЕЗ, 1958, LXX.
- Ђорђевић, Тихомир Р.: *Неколики самртни обичаји у Јужних Словена*, Годишњица Николе Чупића, 1937-1940, XLVI–XLIX.
- Ђорђевић, Тихомир Р.: *Природа у веровању и предању нашега народа*, I-II, СЕЗ, LXXI-LXXII, Живот и обичаји народни, Београд, 1958.
- Ђорђевић, Тихомир Р.: *Наш народни живот*, I-IV, Београд, 1984.
- Ђурић, Војислав М.: *О Рељи Крилатици у песништву*, ПКЈИФ, 1976, 1-4.
- Ђурић-Замоло, Дивна: "Џамије у ужој Србији из XIV-XIX века", *Градска култура на Балкану* (XV-XIX век), зборник радова, Балканолошки институт, посебна издања књ. 20, Београд, 1984,
- Ђурић, Милош Н.: *Везе Хомерове поезије с нашом народном и уметничком епиком*, Зборник радова САН, X, Институт за проучавање књижевности, 1, Београд, 1951.

- Eimermacher, Karl & Shiskoff, Serge: *Subject bibliography of Soviet Semiotics*, Ann Arbor University Michigan, 1977.
- Eliade, Mircea: *Centre du monde, temple, maison*, Actes de la conference internationale e Rome, 1955, Serie orientale, 14, Rome, 1957.
- Eliade, Mircea: *The History of Religions*, Chicago, 1959.
- Eliade, Mircea: *The Myth of the Eternal Return, or: Cosmos and History*, London, Arcana, Princeton, 1974.
- Eliade, Mircea: *Okultizam, magija i pomodne kulture*, Zagreb, 1981.
- Eliade, Mircea: *Kovači i alkemičari*, Zagreb, 1983.
- Елиаде, Мирча: Свето и профано, Нови Сад, 1986.
- Емељанов, Л.И.: Проблема художественности устного рассказа, Русский фольклор, 1960.
- Feglova, Viera: *Funkcia priestoru pri obradnom prijat nevesty do domu muža*, Slovensky narodopis, 1989, 37, 1-2.
- Ferraro, Guido: *Il linguaggio del mito*, Feltrinelli, 1979.
- Филиповић, Миленко С.: *Обичаји и веровања у Скопској котлини*, СЕЗ, 1030, LIV.
- Филиповић, Миленко С.: *Живот и обичаји у Височкој нахији*, СЕЗ, 1949, LIX.
- Филиповић, Миленко С.: Трачки коњаник у обичајима и веровањима савремених балканских народа, Нови Сад, 1950.
- Филиповић, Миленко С.: Бугар-кабаница, ПКЈИФ, 1957, XXIII, 1-2.
- Filipović, Milenko S.: *Bakarno ili mjedeno gumno*, Etnološki pregled, 1959, I.
- Финдрик, Ранко: *Народна архитектура. Путеви чувања и заштите*, Београд, 1985.
- Foley, J.M.: *Oral-formulaic Theory*, New-York — London, Garland, 1985.
- Fontenrose, Joseph: *The Ritual of Myth*, Berkeley, 1966.
- Fortes, Meyer: *Kinship and the Social Order*, Chicago, 1969.
- Foster, Norman: *Hodočasnici*, Zagreb, 1986.
- Frazer, J.G.: *Creation and Evolution in Primitive Cosmogonies*, London, 1935.
- Frejdenberg, Olga: *Mit i antička književnost*, Beograd, 1987.
- Гацак, В.М.: "Восточнороманский эпос войницкий и южнославянский юнацкий эпос", Типология народного эпоса, АНСССР, Москва, 1975.
- Galinec, Franjo: *Književno porijeklo nekih hrvatskih narodnih pripovijedaka*, ZNŽOJS, 1940, XXXII, 2.
- Gavrin, Mira: *Oblikovanje prostora i simbolika prostora u Kafkinu romanu* **Der Prozess**, Umjetnost riječi, 1963, VII, 3.
- Gennep, Arnold van: *La Question de Homere*, Paris, 1909.
- Gennep, Arnold van: I riti di passaggio, Universale scientifica Boringhieri, 1981 (naslov originala: *Les rites de passage*, Paris, 1909).
- Gimbutas, Maria: *The Gods of Old Europe*, Thames and Hudson, London, 1974.
- Gottdiner, M. & Lagopoulos, A. (eds.): *The City and the Sign*, New York, Columbia UP, 1986.
- Graf, Arturo: *Miti, legende e superstizioni del Medio Evo*, Arnaldo Forni editore, ristampa, 1980.
- Graves, Robert & Patai, Raphael: *Hebrejski mitovi*. Knjiga postanka, Zagreb, 1969.
- Грбић, Саватије М.: Српски народни обичаји, СЕЗ, 1909, 14.
- Грђић-Бјелокосић, Лука: Свадба у Херцеговини, Босанска вила, 1890, V, стр. 243-245; 264-266; 301-304; 335-337.
- Гуревич, Аарон: Что есть время?, Вопросы литературы, 1968, 11.
- Gurevich, A. Ya.: *Space and Time in the Weltmodell of the Old Scandinavian Peoples*, Medieval Scandinavia, 1969, 2.
- Гуревич, А. Я.: Категории средневековой культуры, Москва, 1972.

- Gurevič, A.J.: *Problemi srednjovekovne narodne kulture*, Beograd, 1986.
- Gurevich, Aaron: *Historical Anthropology of the Middle Ages*, Cambridge, 1989.
- Gunter, Heinrich: *Psychologie der Legende*, Studien zur Wissenschaftlichen Heiligen-Geschichte, Verlag Herder Freiburg, 1949.
- Халанский, М.: *Южнославянские сказания о Кралевичъ Маркъ*, Варшава, 1893.
- Hammel, Eugene A.: *Alternative Social Structures and Ritual Relations in the Balkans*, Engelwood Cliffs, N.J., 1968.
- Han, Verena: *Profani nameštaj na našoj srednjovekovnoj fresci*, Zbornik Muzeja primenjene umetnosti 1, Beograd, 1955.
- Hirtz, Miroslav: *Što je utva zlatokrila narodnih pjesama?*, ZNŽOJS, 1928, XXVI.
- Hol, Edvard: *Nemi jezik*, Beograd, 1976.
- Иванов, Вяч. Вс. & Топоров, В.Н.: *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*, Москва, 1965.
- Иванов, Вяч. Вс. & Топоров, В.Н.: *Исследования в области славянских древностей*, Москва, 1974.
- Иванов, Вяч. Вс.: *Реконструкция индоевропейских слов и текстов, отражающих культ волка*, Известия АНСССР, серия литературы и јазыка, 1975, 3-4.
- Иванов, Вяч. Вс. & Топоров, В.Н.: *Инвариант и трансформации в мифологических и фольклорных текстах*, Типологические исследования по фольклору, Сброник статей памяти В. Я. Проппа (1895-1970), Москва, 1975.
- Иванова, Радост: *Българската фолклорна сватба*, София, 1984.
- Jagić, Vatroslav: „Dunav-Dunaj u slavenskom narodnom pjesništvu", *Izabrani kraći spisi*, Zagreb, 1948.
- Jammer, M.: *Concepts of Space*, Cambridge Massachusets, 1954.
- James, Edwin Oliver: *From Cave to Cathedral. Temples and Shrines of Prehistoric, Classical, and Early Christian Times*, London, 1965.
- Janićijević, Jovan: *U znaku Moloha*, Beograd, 1986.
- Jason, Heda: *Aspects of the Fabulous in Oral Literature*, Fabula, 1978, 19, 1/2.
- Jason, Heda: „Folk Literature in its Cultural Context„, *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури*, ВАНУ, 1988, IV, стр. 69-98.
- Јиречек, К.: *Историја Срба*, I, Београд, 1922.
- Jonson, Bengt R. & Solheim, Svale & Danielson, Eva: *The Types of the Scandinavian Medieval Ballads*, Svenskt Visarkiv, Stockholm, 1978.
- Jovanović, Bojan: *Camera obscura svadbenog obreda*, Savremenik, 1986, 7-8.
- Karanović, M.: *Duborezna soba u jednoj Hercegovačkoj kuli*, GZM, 1937, XLIX.
- Karanović, Zoja: *Funkcija i značenje prikazanog prostora u bajci*, Književna istorija, 1979, XI, 44.
- Караџић, Вук Стеф.: *Етнографски списи О Црној Гори*, "Просвета", Београд, 1969.
- Касирер, Ернст: *Филозофија симболичких облика*, 1-3, Нови Сад, 1985.
- Kern, Stephen: *The Culture of Time and Space 1880-1918*, London, 1983.
- Килибарда, Новак: *Поезија и историја у народној књижевности*, "Слово љубве", Београд, s.a.
- Kirk, Geoffrey Stephen: *Myth, its Meaning and Functions in Ancient and Other Cultures*, Cambridge, 1970.
- Kirk, Geoffrey Stephen: *La natura dei miti greci*, Universale Laterza, 1980 (naslov originala: *The Nature of Greek Myths*, Penguin books, Harmondsworth, 1974).

– Клеут, Марија: *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама*, МС, Нови Сад, 1987.
– Kojić, Branislav: *Kuća u Srbiji na početku XIX veka*, Godišnjak Tehničkog fakulteta Univerziteta u Beogradu, 1935 (poseban otisak).
– Којић, Бранислав: *Стара градска и сеоска архитектура у Србији*, Београд, 1949.
– Којић, Бранислав: *Стари балкански градови, вароши и варошице*, Београд, 1976.
– Kokjara, Đuzepe: *Istorija folklora u Evropi*, 1-2, Beograd, 1985.
– Колева, Татяна Ангелова: *Герговден у Јужните Славяни*, София, 1981.
– Кољевић, Светозар: "О неким обележјима поетике јуначких песама Вукових збирки", *Поетика српске књижевности*, Институт за књижевност и уметност, Научна књига, Београд, 1988.
– Костић, Драг.: *Старост народног епског песништва нашег*, Београд, 1933.
– Костић, Драгутин: *Који је то Милош био у Латинима?*, СКГ н.с., 1934, XLI, 8.
– Костић, Драгутин: Тумачење друге књиге Српских народних пјесама Вука Стеф. Караџића, Београд, 1937.
– Костић, Драг.: *Латински (леђански) краљ Михаило*, ППНП, 1937, IV, 1-2.
– Костић, Драг.: *Откуд Змај-Огњеном Вуку тај надимак*, ППНП, 1939, VI, 1.
– Костић, Драг.: *Два косовска цикла*, ППНП, 1939, VI, 1, стр. 1-8.
– Краснићи, Марк: *Кула у Метохији*, ГЕИ, 1958, VII.
– Kreševljaković, Hamdija: *Stari bosanski gradovi*, Naše starine, Sarajevo, 1953, I.
– Kreševljaković, Hamdija: *Kule i odžaci u Bosni i Hercegovini*, Naše starine, 1954, II.
– Kreševljaković, Hamdija i Kapidžić, Hamdija: *Stari hercegovački gradovi*, Naše starine, 1954, II.
– Krnjević, Hatidža: *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Beograd, 1980.
– Крстић, Бранислав: *Окултни мотиви у нашим народним песмама*, ППНП, 1934, 1-2, стр. 67-71; 184-187.
– Крстић, Бранислав: *Природни снови у нашим народним песмама*, ППНП, 1935, 1-2.
– Крстић, Бранислав: *Женидба човека вилом*, ППНП, 1937, IV, 1-2,
– Крстић, Бранислав: *Коњ као пророчка животиња наших народних песама*, ППНП, 1939, 2.
– Крстић, Бранислав: *Пророчанства о косовском боју*, ППНП, 1939, VI, 1.
– Krstić, Branislav: *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, priredio Ilija Nikolić, SANU, Posebna izdanja DLV, 1984.
– Kulišić, Špiro: *Tragovi arhaične porodice u svadbenim običajima Crne Gore i Boke Kotorske*, GZM, n.s., 1956, XI.
– Кулишић, Шпиро & Петровић, П.Ж. & Пантелић, Н.: *Српски митолошки речник*, Београд, 1970.
– Латковић, Видо: *О певачима српскохрватских народних епских песама до краја XVIII века*, ПКЈИФ, 1954, 20, 3-4.
– Латковић, Видо: *Народна књижевност*, I, Београд, 1982.
– Leach, Maria (ed): *Funk & Wagnalls Standard Dictionary of Folklore, Mythology, and Legend*, New English Library, London, 1972.
– Le Goff, Jacques: *Srednjovekovna civilizacija zapadne Evrope*, Beograd, 1974.
– Левингтон, Г.А.: *Нека општа питања изучавања свадбеног обреда*, Расковник, 1982, IX, 31.
– Leže, Luj: *Slovenska mitologija*, Beograd, 1982.
– Лич, Едмунд: *Два огледа о симболичком представљању времена*, Градина, 1983, 5-6.
– Лихачев, Д.: *Время в произведениях русского фольклора*, Русская литература, АНСССР, 1962, 4.

- Lockwood, William G. (ed): *Essays in Balkan Ethnology*, Berkeley, 1970.
- Lopac, Matija: *Narodne pjesme tipa Vukove pjesme „Ženidba Dušanova" u svijetlu etnologije*, Etnološki pregled, Beograd, 1960, 2.
- Lopez, Roberto S.: „Caratteri originali della citta medievale„, *Concetto, storia, miti e imagini del medio evo*, a cura di Vittore Branca, Sansoni, Venezia, 1973.
- Lord, Albert B.: „Some Characteristics of Oral-traditional Poetics", *Усмено и писано/писмено у књижевности и култури*, ВАНУ, Нови Сад, 1988.
- Lord, Albert B.: *Pevač priča*, 1-2, Beograd, 1990.
- Lotman, J. M.: *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo, 1970.
- Lotman, J. M.: *Ogledi iz tipologije kulture*, III program RB, 1974, 23.
- Lotman, J. M.: *Struktura umetničkog teksta*, Beograd, 1976.
- Lotman, J. M.: *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor, Michigan, 1984.
- Lotman, J. M.: *The Semiotics of Russian Cultural History*, Ithaca, New York Cornell University, 1985.
- Lucas, J.R.: *A Treatise on Time and Space*, London, 1976.
- Lynch, Kevin: *What Time is this Place?*, Cambridge Massachusets, 1972.
- Љубинковић, Р.: *Привредна организација и материјална култура сеоских насеља средњовековне Србије*, Студије из средњовековне уметности и културне историје, Београд, 1982.
- Максимовић, Љубомир: "Корени и путеви настанка градског патрицијата у Византији", *Градска култура на Балкану* (XV-XIX век), САНУ, Посебна издања 20, 1984.
- Малеш, Бранимир: *Почетак године у прастарој култури нашега народа*, Просветни гласник, 1942, 1-2.
- Манојловић, Коста: *Свадбени обичаји у Пећи*, ГЕМ, 1933, VII.
- Манојловић, Коста: *Свадбени обичаји у Дебру и Жупи*, ГЕМ, 1935, X.
- Marchi, Cesare: *Grandi peccatori. Grandi cattedrali*, Rizoli, 1988.
- Maretić, Tomo: *Kosovski junaci i dogadaji u narodnoj epici*, Rad JAZU, 1889, XCVII.
- Марић, Растислав: *Антички култови у нашој земљи*, Београд, 1933.
- Марјановић, Душан: *Проблем Ђерзелез Алије*, ППНП, 1936, III, 1.
- Martino, Ernesto de: *Morte e pianto rituale*, Universale scientifica Boringhieri, 1977.
- Maticki, Miodrag: *Poetika narodnog pesništva*, Književna istorija, 1970, III, 9, str. 3-53; 1974, VII, 25, str. 49-91.
- Матић, Светозар: *Творци народног епа. I Слепи гуслари*, СКГ, 1931, XXXIII, стр. 437-447; II Хајдуци, стр 509-515.
- Матић, Светозар: *Значење географских детаља у народном епу*, ГЕМ, 1934, I, 1-2.
- Матић, Светозар: *Белешке и објашњења* за другу књигу Српских народних пјесама Вука Стеф. Караџића, Београд, 1953.
- Матић, Светозар: *Нови огледи о нашем епу*, Нови Сад, 1972.
- Матл, Јозеф: *О питању компаративног проучавања народне поезије балканских Словена односно балканских народа*, ППНП, 1936, III, 1.
- Meletinski, Eleazar: *Poetika mita*, „Nolit„, Beograd, s.a.
- Мелетинский, Е.М.: *О генезисе и путях дифференциации епических жанров*, Русский фольклор, Москва-Ленинград, 1960.
- Мелетинский Е.М.: *Происхождение героического эпоса*, Москва, 1963.
- Мелетинский, Е.М.: "Народный эпос", *Теория литературы, Москва, 1964.*
- Мелетинский, Е.М. & Неклюдов, С.Ю. & Новик, Е.С. & Сегал, Д. М.: *Проблемы структурного описаниы волшебной сказки*, Труды по знаковым системам, Тарту, 1969, IV.
- Meletinski, Eleazar: *Mit i istorijska poetika folklora*, Savremenik, 1986, 7-8.

– Мелетински, Елеазар: *Питање примене структурно-семиотичког метода у фолклористици*, Расковник, 1982, IX, 31.
– Meridi, Bruno: *Mitološki elementi u srpskohrvatskim narodnim pesmama*, Anali Filološkog fakulteta 4, Beograd, 1964.
– Meringer, R.: *Pučka kuća u Bosni i Hercegovini*, GZM, 1899, 11.
– *Мифы народов мира*, I-2, Издательство "Советская енциклопедия", Москва, 1970.
– Mihaljčić, Rade: *Izvorna vrednost kultnih spisa o knezu Lazaru*, Književna istorija, 1979, XI, 44.
– Михаљчић, Раде: *Лазар Хребељановић Историја – култ – предање*, Београд, 1984.
– Мијатовић, С.: *Левач и Темнић*, СЕЗ, 1907, VII.
– Милићевић, Милан Ђ.: *Живот Срба сељака*, Београд, 1984.
– Милошевић-Ђорђевић, Нада: *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*, Београд, 1971.
– Миодраговић, Јован: *Женидба у Срба на селу*, ЛМС, 1880, 122.
– Младеновић, Оливера: *Коло у Јужних Словена*, Београд, 1973.
– Младеновић, Живомир: *Топографски елементи народне песме "Женидба Душанова"*, Трећи конгрес фолклориста Југославије, Цетиње, 1958.
– Морган, Луис Х.: *Древно друштво*, Београд, 1981.
– Mumford, Lewis: *Grad u historiji. Njegov postanak, njegovo mijenjanje, njegovi izgledi*, Zagreb, 1968.
– Murko, Matija: *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike*, I-II, JAZU, 1951.
– Muslea, Jean: *La mort mariage: une particularite du folklore balcaniuque*, s.n.t.
– Nagler, Michael: *Oral Poetry and the Question of Originality in Literature*, Actes du V Congres de l'Association Internationale de Literature Compare, Belgrade, 1967, 1969.
– Наумов, Е.П.: "Южнославянский эпос и проблемы сербского средневековя", *Славянский и балканский фольклор*, АНСССР, Москва, 1971.
– Недић, Владан: *Рукопис Милутиновићеве "Пјевanije"*, ПКЈИФ, 1958, XXIV, 3-4.
– Недић, Владан: *О усменом песништву*, Београд, 1976.
– Неклюдов, С.Ю.: *Чудо в былине*, Труды по знаковым системам, 1969, IV.
– Неклюдов, С.Ю.: *Время и пространство в былине*, Славянский фольклор, Москва, 1972.
– Неклюдов, С.Ю.: *Заметки об эпической временой системе*, Труды по знаковым системам, Тарту, 1973, VI.
– Неклюдов, С.Ю.: *Ритм, пространство и время в литературе и искусстве*, Ленинград, 1974.
– Неклюдов, С.Ю.: *Статические и динамические начала в пространственно-временной организации повествовательного фольклора*, Типологические исследования по фольклору, Сборник статей памяти В. Я. Проппа (1895-1970), Москва, 1975.
– Nekljudov, S.Ju.: *O vezi prostorno-vremenskih odnosa sa sižejnom strukturom u ruskoj bilini*, III program RB, 1979, 42.
– Ненадовић, С.М.: *Кућа у Призрену*, Старине Косова и Метохије (Приштина), 1961, 1.
– Николић, Владимир М.: *Из Лужнице и Нишаве*, СЕЗ, 1910, 16.
– Nimis, Stephen A.: *Narrative Semiotics in the Epic Tradition*, Bloomington, Indiana UP, 1988.
– Nodilo, Natko: *Stara vjera Srba i Hrvata*, Split, 1981.

- Norberg-Schulz, Christian: *Genius loci. Towards a Phenomenology of Architecture*, Academy Editions, London, 1980.
- Новаковић, Стојан: "Велики челник Радич или Облачић Раде 1413-1435", *Слике из традиционалне народне историје*, Београд, 1881.
- Новаковић, Стојан: *Срби и Турци XIV и XV века*, Београд, 1933.
- Новаковић, Стојан: *Село*, Београд, 1965.
- Новаковић, Стојан: *Из српске историје*, Српска књижевност у сто књига, 63, Београд – Нови Сад, 1972.
- Новиков, Н.В.: *Образы восточнославянской волшебной сказки*, Ленинград, 1974.
- *Обреди и обреден фолклор*, София, 1981.
- *Обряды и обрядовый фольклор*, Москва, 1982.
- Ong, Walter N.: *Orality and Literacy*, 1982.
- Орхановић, С.М.: *Време постанка косовске поезије*, СКГ н.с., 1932, 37, 1, стр. 107-119; 3, стр. 196-203.
- *Остаци средњовековног града Рас*, Културно наслеђе Србије, Београд, 1982.
- Острогорски, Георгије: *Из чега је и како створена Византија*, СКГ н.с., 1934, 41, 7.
- Острогорски, Георгије: *Византија и Словени*, Сабрана дела Георгија Острогорског, IV, Београд, 1970.
- Освалт, Сабина: *Грчка и римска митологија*, Београд, 1980.
- Parnov, Jeremej: *Luciferov presto*, Beograd, 1988.
- Павловић, Добросав Ст.: "Некадашња гостинска здања у Србији", *Градска култура на Балкану* (XV-XIX век), Балканолошки институт, Посебна издања 20, Београд, 1984.
- Павловић, Леонтије: *Преглед светих моштију кроз историју у Српској православној цркви*, Зборник Православног богословског факултета, III, Београд, 1954.
- Павловић, Леонтије: *Култови лица код Срба и Македонаца*, Смедерево, 1965.
- Павловић, Миодраг: *Обредно и говорно дело. Огледи са српским предањем*, Београд-Приштина, 1986.
- Pavlović, Miodrag: *Poetika žrtvenog obreda*, Beograd, 1987.
- Павловић, Радослав: *Како су код нас цркве "летеле"*, Београд, 1961.
- Penčić, Sava: *Bahtinovo učenje o hronotopu*, Umjetnost riječi, 1975, XIX, 2-4.
- Пешић-Максимовић, Надежда: *Споменичке вредности сеоских центара Србије*, Београд, 1984.
- Pešić, Radmila & Milošević-Đorđević, Nada: *Narodna književnost*, Beograd, 1984.
- Петковић, Новица: *Од формализма ка семиотици*, Београд, 1984.
- Петковић, Новица: *Сеобе Милоша Црњанског*, Београд, 1985.
- Петковић, Новица: *Огледи из српске поетике*, Београд, 1990.
- Петровић, Михаило Д.: *Божанства и демони црне боје код старих народа*, Београд, 1940.
- Петровић, Петар Ж.: *Свадбени обичаји у Галичнику*, ГЕМ, 1931, VI.
- Петровић, Петар Ж.: *Живот и обичаји народни у Гружи*, СЕЗ, 1948, LVIII, 26.
- Петровић, Петар Ж.: *О Перуновом култу код јужних Словена*, ГЕИ САН, 1952, I, 1-2.
- Pilar, Ivo: *O dualizmu u vjeri starih Slovjena i o njegovu podrijetlu i značenju*, ZNŽOJS, 1931, XXVIII, 1.
- Померанцева, Е.В.: *Мифологические персонажи в русском фольклоре*, Москва, 1975.
- Поповић, Павле: *Из књижевности*, 1-4, Београд, 1906-1938.
- Puhvel, Martin: *The Mistery of the Crossroads*, Folklore, 1966, 87, 2.

– Путилов, Б.Н.: *Исторические баллады в сборниках Вука Стеф. Караџича*, Анали Филолошког факултета, 4, Београд, 1964.
– Путилов, Б.Н.: *Русский и южнославянский героический эпос*, Москва, 1971.
– Путилов, Б.Н.: "Об епическом подтексте. (На материале былин и юнацких песен)", *Славянский фольклор*, АНСССР, Москва, 1972, стр. 3-17.
– Путилов, Б.Н.: *Героический эпос черногорцев*, Ленинград, 1982.
– Раденковић, Љубинко: *Женидба на превару (о значењу народне песме "Стојан и Љиљана")*, Расковник, 1982, IX, 33, стр. 123-145.
– Раденковић, Љубинко: *Имена нечисте силе у народним бајањима*, Зборник радова Лексикографија и лексикологија, МС, Нови Сад-Београд, 1984.
– Radenković, Qubinko: *Simbolika boja u narodnim bajanjima slovenskih naroda*, Književna istorija, 1986, XIX, 73-74.
– Раденковић, Љубинко: *Место истеривања нечисте силе у народним бајањима словенско-балканског ареала*, ГЕМ, 1986, 50.
– Радић, Зоран: *Сеоска кућа и привредне зграде у косјерићком крају*, ГЕМ, 1984, 48.
– Радојичић, Ђорђе Сп.: *Савременици Краљевића Марка и њихови записи*, Зборник МС за књижевност и језик, 1958-59, VI-VII.
– Радовић, Јован: *Прошлост Старе Србије*, СКГ, 1912, 29, 10.
– Rebić, Adalbert: *Biblijske starine*, Zagreb, 1983.
– Rohajm, Geza: *Nastanak i funkcija kulture*, Beograd, 1976.
– Sack, Robert David: *Conceptions of Space in Social Thought. A Geographic Perspective*, Macmillan, London, 1980.
– Самарџија, Снежана: "Финалне формуле у српскохрватској усменој прози", *Поетика српске књижевности*, Београд, 1988.
– Sanders, Irwin T.: *Balkan Village*, Westport, 1975.
– Савић-Ребац, Аница: *О народној песми "Цар Дуклијан и крститељ Јован"*, САН, Зборник радова, књ. 10, Београд, 1951.
– Scully, V.: *The Earth, the Temple, and the Gods*, New Haven, 1962.
– Sebeok, Thomas A. (ed.): *Approaches to Semiotics: Cultural anthropology, education, linguistics, psychiatry, psychology*, The Hague, 1964.
– Sebeok, Thomas A. (ed.): *The Tell-Tale Sign*, Lisse, Peter de Rid, 1975.
– Seemann, E. & Stmbck, D. & Johnson, B. (eds.): *European Folk Ballads*, published by Council of Europe, Copenhagen, 1967.
– Segers, Rien T.: *The Evaluation of Literary Texts*, Lisse, 1978.
– Segre, Cesare: *Introduction to the Analysis of the Literary Text*, Bloomington Indiana UP, 1988.
– Shukman, Ann: *Lietrature and Semiotics*, Amsterdam North-Holland, 1977.
– Симовић, Љубомир: *Дуплодно*, Београд, 1983.
– Скарић, В.: Тешкоће што их сватови морају савладати кад дођу по девојку, ГЕМ, 1931, VI.
– Smart, J.J.C.: *Problems of Space and Time*, New York — London, 1964.
– Соколова, Зоя Петровна: *Культ животных в религиях*, Москва, 1972.
– Соколова, Зоя Петровна: "Типы восточнославянских топонимических преданий", *Славянский фольклор*, Москва, 1972.
– Sorabji, Richard: *Time, Creation, and the Continuum; Theories in Antiquity and the Early Middle Ages*, London: Duckworth, 1983.
– Срејовић, Драгослав: *Јелен у нашим народним обичајима*, ГЕМ, 1955, XVIII.
– Станојевић, Ст.: *Још о старини наше народне традиције*, ППНП, 1936, III, 1.
– Старостин, Б.А.: "Византийская наука в контексте средневековой культуры", *Античность и Византия*, АНСССР, Москва, 1975.

– Стефановић, Светислав: *Сунчани мит у нашој народној поезији*, ППНП, 1936, III, 1.
– Stipčević, Aleksandar: *Kultni simboli kod Ilira*, Sarajevo, 1981.
– Stojković, Marijan: *Rog*, ZNŽOJS, 1933, XXIX, 1.
– Stojković, Marijan: *Sobna prašina, smeće, metla i smetlište*, ZNŽOJS, 1935, III, 1.
– *Studies in Biblical and Jewish Folklore*, ed. Patai, Bloomington, Indiana, 1960.
– Šajnović, Ivo: *Sveta Petka i Nedelja (Kola u Bosni)*, ZNŽOJS, 1928, XXVI.
– Шкриванић, Гавро: *Путеви у средњевековној Србији*, Београд, 1974.
– Шмаус, Алојз: *О косовској традицији код Арнаута*, ППНП, 1936, III, 1.
– Шмаус, Алојз: *Гавран гласоноша*, ППНП, 1937, IV, 1-2.
– Шневајс, Едмунд: *Апотропејски елементи у свадбеним обичајима код Срба и Хрвата*, ГЕМ, 1927, II.
– Тановић, С.: *Зашто младожења не скида капу при венчању*, ГЕМ, 1928, III.
– Тарнер, Виктор: *Друштвене драме и обредне метафоре*, Градина, 1983, 5-6.
– Thompson, Paul: *The Voice of the Past: Oral History*, Oxford UP, 1978.
– Thompson, Stith: *Motif-Index of Folk-Literature*, I-VI, FFC, 1932-35, 106-109, 116.
– Токарев, С.А.: *Религиозные верования восточнославянских народов XIX – начала XX в.*, Москва – Ленинград, 1957.
– Токарев, С.А.: *Ранние формы религии и их развитие*, Москва, 1964.
– Томић, Јов. Н.: *О српским народним епским песмама о одласку Св Саве у калуђере*, Глас СКА, 1910, LXXXIV.
– Tomlinson, Richard Allan: *Greek Sanctuaries*, London, 1976.
– Toporov, Vladimir N.: *Kosmološki izvori prvih istorijskih opisa*, III program RB, 1979, 42.
– Топоров, Владимир Н.: "Об одном способе сохранения традиции во времени: имя собственное в мифопоетическом аспекте", *Проблемы славянской етнографии*, Ленинград, 1979.
– Трифуновић, Ђорђе: *Српски средњевековни списи о кнезу Лазару и косовском боју*, "Багдала", Крушевац, 1968.
– Тројановић, Сима: *Старинска српска јела и пића*, СЕЗ, 1896, 2.
– Тројановић, Сима: *Стари словенски погреб*, СКГ, 1901, III, 1-2, стр. 50-60; 125-137.
– Тројановић, Сима: *Главни српски жртвени обичаји*, СЕЗ, 1911, 17.
– Тројановић, Сима: *Змије и друге немани водене по народним причама*, СЕЗ, 1934, L; IV Расправе и грађа, књ. 1.
– Тројановић, Сима: Ватра у обичајима и животу српског народа, Просвета", Београд, 1990.
– Успенский, Борис А.: *Культ Николы на Руси в историко-культурном освещении*, *Семиотика культуры*, Тарту, 1978, Труды по знаковым системам, X.
– Успенский, Борис А.: *К символике времени у славян: "чистые" и "нечистые" дни недели*, Finitis duodecim lustris: Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана, Таллин, 1982.
– Utley, Francis Lee: „Noah, His Wife, and the Devil„, *Studies in Biblical and Jewish Folklore*, ed. by Raphael Patai, Francis Lee Utley, Dov Noy, Indiana UP, Bloomington, 1960.
– Велецкая, Наталия Николаевна: *Язическая символика славянских архаических ритуалов*, АНСССР, Москва, 1978.
– Vernant, Jean-Pierre: *Mito e pensiero presso i Greci*, Einaudi, Torino, 1982. (Naslov originala: *Mythe et pense chez les Grecs. Etudes de psychologie historique*, Paris, 1971.)
– Веселовский, А.Н.: *Историческая поетика*, I-II, Ленинград, 1940.

- Веснић, Мил. Р.: *Празноверице и злочини*, Годишњица Николе Чупића, 1894, XIV.
- Vitković, Dimitrije: *Ko su Gavan i Gavanka u narodnoj pesmi*, ZNŽOJS, 1935, XXX, 1.
- Влаховић, Петар: *Трагови авункулата у јужнословенској народној поезији*, ГЕМ, 1956, XIX.
- Voigt, Vilmos: *Structural Definition of Oral (Folk) Literature*, Actes du V Congres de l'Associoation Internationale de Literature Compare, Belgrade, 1967, Beograd, 1969.
- Вукомановић, Јован: *Свадба у Перасту*, ГЕИ, 1958, VII.
- Вукомановић, Јован: *Иван Црнојевић у народном предању*, Народно стваралаштво - Фолклор, 1969, 29-32.
- Vyncke, Frans: *Trojan. Pokušaj tumačenja*, Anali Filološkog fakulteta, 4, Beograd, 1964.
- Vyncke, Frans: „La religione degli Slavi„, *Storia delle religioni, 5: Slavi, Balti, Germani e Celsti*, a cura di Henri-Charles Puech, Editori Laterza, 1977.
- Withrow, Gerald James: *The Natural Philosophy of Time*, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- Зечевић, Слободан: *Десна и лева страна у српском народном веровању*, ГЕМ, 1963, 26.
- Зечевић, Слободан: *Култ велике мајке у српској народној драми*, Рад Савеза удружења фолклориста Југославије на Цетињу, Цетиње, 1964.
- Зечевић, Слободан: *Змај у народном веровању североисточне Србије - са словенским и балканским паралелама*, Македонски фолклор, 1969, II, 3-4.
- Зечевић, Слободан: *Паганско-хришћанска симбиоза неких митских бића српске народне традиције*, Народно стваралаштво - Фолклор, 1974, XIII, 49-52.
- Зечевић, Слободан: *Митска бића српских предања*, Београд, 1981.
- Зечевић, Слободан: *Култ мртвих код Срба*, Београд, 1982.
- Зечевић, Слободан: *Из народне митологије ужичког краја*, ГЕМ, 1984, 48.
- Златар, Бехија: "Типологија градских насеља на Балкану у XVI вијеку", *Градска култура на Балкану (XV-XIX века)*, 2, Балканолошки институт, посебна издања 36, 1988.

ЗБОРНИЦИ

- Aspects of Time, ed. Patrides, Manchester UP, 1976.
- *Finitis duodecim lustris. Сборник статей к 60-летию проф. Ю. М. Лотмана*, Таллин, 1982.
- *Исследования по славянскому литературоведению и фольклористике*, АНСССР, Москва, 1960.
- *Народно градитељство на Балкану*, Београд, 1987.
- *О кнезу Лазару*, Научни скуп у Крушевцу 1971, Филозофски факултет у Београду, Народни музеј Крушевац, Београд, 1975.
- *Ослобођење градова у Србији од Турака 1862-1867 год.*, САНУ, Одељење друштвених наука, 1970.
- *Religijski obredi, običaji i simboli*, Beograd, 1980.
- *Руске фолклорне теме*, Расковник, 1982, IX 31.

ИНДЕКС ПОЈМОВА

БАЈКА - 9, 31, 62, 63, 114, 216, 243
БАСМА - 44, 58, 89, 113, 127
{Бог ником дужан не остаје| (анализа) - 43-45, 170-175

ВАТРА, жива - 34, 135, 136, 228

ГРАНИЦА
- актуелизација г. 229-232
- јака - 32, 33, 65, 96, 97 ,215, 233, 240, 249, 305
- г. куће - 136, 137, 138
- оборавање - 34, 132
- постављање г. - 22, 88, 130, 133

ДЕКОРАТИВНОСТ - 148, 149, 188, 189
ДЕМОНСКА БИЋА
- аждаја - 34, 60, 91, 94
- Арапин (*црни, троглави*) - 34, 59, 99, 180, 246, 247, 248
- вила - 58, 60, 64-67, 81, 94, 102, 247, 291, 292
- гуја/змија - 30, 59, 62-64, 94
- див/џин - 30, 58, 59, 60, 247
- змај - 19, 30, 58, 59, 61, 62, 91, 94, 247

{Женидба Душанова| (анализа) - 235-247, 249
{Женидба сина Ива Сењанина| (анализа) - 100-102, 230, 246

{ЈАД| - 31, 45 ,53, 88
ЈЕЗЕРО
- зелено, мутно - 34, 45, 106
- и утва златокрила - 107, 108

КАТАВАСИС - 53, 68, 94-99
КЛЕТВА - 68-70
КЛИШЕ - 11, 259, 260, 268, 178, 312
КОСОВО - 120-124
КУЛТ
- гроба - 60, 74, 76, 77, 91, 228
- домаћи - 223, 230
- мртвих - 51, 53, 66, 77, 90, 106, 225, 228
- предака - 136, 225, 233

{Маргита дјевојка и Рајко војвода| (анализа) - 182-189
МАСКА И МАСКИРАЊЕ - 194, 228, 229, 231, 232, 245, 246, 248
МЕДИЈАТОР, епски јунак као м. - 8,9,240,241,242-247
МИТ
- космогонијски - 19, 30, 57
- о изгнању из раја - 22, 37
- о Атини и Арахне - 30
- о Громовнику и његовој породици - 21, 30, 62
- о Едипу - 168

МОСТ, између раја и пакла - 31, 53, 98
МОШТИ - 50, 51

ОГЊИШТЕ - 128, 134-137, 226, 227, 230

ПАКАО - 21, 25, 26, 32, 33, 53
ПОДЕЛА ДАРОВА ({пошљедње вријеме|) - 28, 36
ПОКЛАДНИ СВАТОВИ - 232, 245
ПРАГ - 128, 129, 137, 216, 226, 230, 231
ПРОСИДБА НА ДАЛЕКО - 237, 238

РАЈ - 21,25,26,32,33,53
РАСКРСНИЦА - 44, 46, 111, 112

САН, пророчански - 261-266
СВЕТ
- горњи - 20, 21
- доњи - 20, 21, 58, 67, 88
- с. мртвих - 24, 65
- онај с. - 24,31,32,33,37,80,89,244,246
СВЕТИТЕЉИ
-и анђели - 25,27
- култ с. - 28, 51, 54
- положај с. на небу - 35, 36
- с. у сабору - 35, 37
по имену:
- Аранђел (Арханђел Михајло) - 27, 28, 29, 32
- Блага Марија - 29
- св. Ђорђе - 28, 29, 33-35
- св. Илија - 27-29
- св. Јован - 28, 29, 31, 46, 73
- Марија Магдалена (Марина) - 29
- св. Мрата - 33
- св. Никола - 28, 31-33, 49
- Огњена Марија - 28, 29, 31
- св. Павле - 28, 37
- св. Пантелија - 29
- св. Петар - 24, 25, 28, 33, 37
- св. Петка и Недеља - 29-31, 45, 96
- св. Сава - 28, 29, 33, 45 ,52
- св. Спас - 29
- св. Тома - 29
- св. Трифун - 51

СЕЛО - 203-207
СЛОВЕНСКА АНТИТЕЗА - 259-261
СМРТ
- на вратима - 180, 181
- с. и сахрана у гори - 58, 68-80, 105
СУДБИНА, сусрет са њом - 47, 112, 114, 115, 286-295

ТАЈНОСТ - 146, 147, 148, 161, 169, 174
ТАМНИЦА - 144, 153, 158, 196, 197
ТУЂИНАЦ - 172, 173, 178, 231

ФОЛКЛОРНА СВАДБА - 223, 233

ЦЕНТАР
- града - 191-194
- куће - 128, 134, 172
- света - 57, 59, 112, 130, 133

ЦРКВА - 43, 44, 214, 215
ЧУДО - 8, 9, 42-48, 52, 55, 80, 170