

Снежана Самарџија

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

За разлику од Земљине коре, година дрвета или археолошких ископина, слојеви традиције нису хронолошки сложени, већ се њихов редослед више слуги као део ритма цивилизацијских промена. Најстарији талози некад су скривени у дубини стилских фигура, формула и мотива, а понекад се препознају на самој површини песме, приче, предања или говорних форми. Тај необично изокренут поредак карактеристичан је и за открића материјалних доказа о прошлости српског усменог песништва. Тек пошто су Вукове *Пјесмарице* и збирке-антологије народних умотворина постале део европске културне баштине, интересовања за старине и њихова истраживања водила су до различитих писаних споменика у којима су откривани помени о животу усмених песничких врста и записи варијаната.<sup>1</sup> Бележили су их непознати, заборављени или славни учени људи и песници пређашњих епоха. Чинили су то с разним побудама, према афинитету свога времена и своје средине, било да су осећали уметничке вредности тих стихова, било да нису ни разумели речи њима страног језика.<sup>2</sup> Ту историју сведочанстава су, од друге половине XIX века, обогатиле

---

<sup>1</sup> Преглед помена и записа: Јагић 1876; Љубић 1877: 130–140; Богишић 1878, 2003<sup>2</sup>; Поповић 1913; Латковић 1954: 184–203; Пантић 1964, 2002<sup>2</sup>; Ђурић 1973; Милошевић-Ђорђевић 1977: 541–561; Вошковић-Stulli 1978; Пантић 1984; Решић & Милошевић-Ђорђевић 1984; Крнјевић 1986; Деретић 2000.

<sup>2</sup> Када је, готово случајно, 1497. настао најстарији запис, Рођери де Пачијенца није разумео шта су певали некакви Словени уз своју чудну игру. Другачији однос према стваралаштву пука имали су ренесансни и барокни песници са Хвара, из Задра, Сплита или Дубровника. То потврђује и чињеница да су Ханибал Луцић, Петар Хекторовић, Јурај Бараковић и други након њих међу сопствене брижљиво састављане стихове уносили песме које су трајале у усменој импровизацији. Током времена се то интересовање није изгубило, већ су редовници из Приморја, племићи или људи у њиховој служби, бележили народне песме и стварали рукописне песмарице (Пантић 1964, 2002<sup>2</sup>).

мање и веће рукописне песмарице, сачуване дуж Приморја, међу самостанским списима и као део оставштине угледних породица.

За историју песништва балканских народа, сасвим неочекивано, постао је значајан и један баварски градић, од 1913. када је ту откривена стара збирка. Никада се неће сазнати када је „рукопис почео своја лутања кроз земље и векове до Ерлангена“ (Геземан 1925: V), како је настао, коме је био намењен и због чега се нашао у фиоци Универзитетске библиотеке. Германиста Фон Штајнмајер га је проследио колеги Ериху Бернекеру, професору словенске филологије на Минхенском универзитету. Пошто је Бернекер 1914. представио зборник члановима Баварске академије наука, истраживања је поверио Герхарду Геземану. Он је најдетаљније до данас проучио овај зборник. Објавио га је под насловом *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама* у Сремским Карловцима 1925. Научној јавности одмах је постао јасан значај те дванаесте књиге едиције *Споменици на српском језику* Српске краљевске академије.<sup>3</sup> Али, само издање потврдило је и бројне тешкоће са којима се Геземан суочавао, од транскрипције до реконструкције времена, терена и околности настанка записа и преписа.

Проучавања су захтевала спој различитих и веома специфичних знања – конзерватора и калиграфа, истраживача повеснице, историчара језика, књижевности, уметности и културе. Постепено су се указивала решења и претпоставке, али је сваки одговор покретао нова питања. Према прецизно постављеним задацима, Геземан је испитао: спољашњу страну рукописа, његово порекло и историјат, графику и иницијале, могуће време настанка и постојбину, личност записивача и сакупљача.

У зборнику нема коментара, напомене или било какве назнаке о терену и околностима бележења. Записи 217 песама немају наслове (што ће бити важно за утврђивање аутентичности корпуса). Свака песма требало је да почне црвеним иницијалом, али су неке, из ко зна каквих разлога, остале без првог слова. Ти украси се и међусобно разликују, од једноставних потеза пера до барокних орнамената дуж читаве странице.

---

<sup>3</sup> Током транскрипције и припреме рукописа за штампу Геземану су, како напомиње у предговору, пружали драгоцене информације: Љ. Стојановић, Т. Р. Ђорђевић, Ј. Цвијић, док су за грађу показивали интересовања: Ф. Шишић, М. Решетар, В. Јагић, М. Мурко, Р. Траутман.

Према спољашњим знацима и након испитивања повеза указао се први конкретан траг атрибуирању: рукопис је био „укоричен у макулатурне<sup>4</sup> листове неког немачко-аустријског црквеног календара из год. 1733“ (Геземан 1925: XIII). Како је календар губио намену по истеку своје године, рукопис је могао бити укоричен непосредно после 1733. Други путоказ помолио се из опеваних историјских догађаја и споменутих личности, могућих савременика певача и записивача. Такву подлогу Бернекер је видео у варијантама бр. 81, 125 и 166, а Геземан им је придружио још две, бр. 29 и 91. Ниједна од њих није значајна због естетских домета, али су драгоцене за боље сагледавање живота епске песме, поетике и процеса усмене стилизације.

Песме о појединим сукобима из аустро-турског рата (1716–1718) сведочиле су и о могућем времену бележења, иако су обликоване помоћу пригодних, а дуговеких епских образаца. Символичан сан Градишке девојке је подлога за приказивање турског пораза 1716, када су Турци били принуђени да се повуку до Бањалуке (166). Други популаран „шаблон“ локализује кликовање виле за Авалу и Београд, а представља победу принца Еугена Савојског, чија војска 1717. заузима овај град (91). Исти оквир, појачан сликом гаврана, по Геземановом мишљењу односи се на пад сремског града Моровића (90). Истоветна иницијална формула открива измену гласника у развијеној варијанти чија се историјска подлога може везати за Ракоцијев устанак (81). И донекле измењен мотив делије–девојке на челу хајдучке дружине у позадини такође има период из „Петрашких година“.<sup>5</sup> Пошто су набројана места из певачеве перспективе одређена као „каурска“, чита је промена границе, јер су иначе те територије од Карловачког мира до 1716, припадале Турцима (125). Другачији тип обраде, особену пародију епских подвига, открива варијанта о украденим девојачким гаћама, чувеним по чудноватом везу. Међу извезеним ликовима љубавника спомиње се Јефто Витковић. Према архивској грађи једног Јефту Витковића, родом из Ваљева, баш Еуген

---

<sup>4</sup> Макулатуре су пробни, умрљани, лоше наштампани табаци хартије или већ коришћени штампани листови који се махом користе за паковање.

<sup>5</sup> „Петраш [...] има у Зворнику један топ који се зове Петраш. Онуда Србљи приповиједају да је прије сто и неколико година (*Петрашкијех година*) некакав *Петраш капетан* (њемачки) био узео Зворник од Турака, па кад је послје стигла турска војска, а он побјегао из Зворника и онај топ оставио у путу, те га Турци нашли и однијели у Зворник. Приповиједају да је тај капетан имао још један топ, који се звао *Зеленко*, али будући да је био врло голем, зато га је одмах под Зворником бацио у Дрину (и кажу да ондје и сад кашто буче у води као во), а овај је био повукао са собом, па кад је видио да ће га отети Турци, а он натрпао на њега дрва па запалио да би изгорео и растопио се: али дрва изгоре, а топу не буде ништа“ (Рјечник: 687).

Савојски произвео је у чин капетана (29). На основу склопа иначе популарних ругалица,<sup>6</sup> Геземан сматра да су и за грађење осталих јунака дали подстицаје конкретне личности из одређене средине. Рефлекси историјских збивања назначили су почетну временску границу, јер песмарица није могла бити „старија“ од аустро-турског сукоба из друге деценије XVIII века. По Геземановом мишљењу, записивање је омеђено 1716–1718. и 1833, односно „рукопис је настао око год. 1720“, што се поклапа и са стилом исписивања иницијала (Геземан 1925: XXI).

Знатно више недоумица и различитих мишљења односило се на терен бележења. Непознати певачи спомињу и топосе српске традиције и песништва: Будим, Пешту, Цариград, Београд, Сарајево, Мостар, Удбине, Прилеп, Сењ, Задар, Солун,<sup>7</sup> Дунав, Саву, Дрину, Свету Гору. Некада се наводе и шире области (Босна, Срем, Приморје), али су догађаји смештени и у конкретне варошице и локалитете из различитих географских тачака: Дубица, Костајница, Јасеновац, Градишка, планине Козара, Псуњ, Мотајица, Фрушка Гора, места у Мађарској (Сентош, Чонград, Ђула и Ђулинско Поље). Неки су записи и „праве путописне карте које је могао учртати у песму само неко ко је тим крајевима прошао или у њима живео“ (Кrnjević 1986: 115). То све, међутим, уопште не мора да указује и на области записивања рукописне песмарице. Пошто се варијанте преносе усменим путем, а и певачи разним поводима одлазе из једног места у друго, опевани простор није поуздано полазиште при утврђивању терена настанка и бележења текстова. Ипак, Геземан је „оцртао“ границе могуће постојбине зборника: *Сисак, река Сава, Градишка, Вировитица, Крижевци, Сисак* (Геземан 1925: LXII), чиме су означени делови *Војне Крајине*, а постоје и мишљења о *Босанској Посавини* као простору сабирања грађе. Душан Ј. Поповић (Љубинковић 2010: 120–131) је, међутим, баш на основу локалних ругалица (о ћел-Николи и Ради Миријевки, бр. 40), сматрао да су песме бележене у околини *Београда*. Недовољно аргументовано се настанак записа везивао и за „приморје и загорје далматинско и хрватско“ (Prohaska 1928: 392–396). Певачи су, свакако, могли бити савременици неких локалних скандала, познатих и (тренутно) занимљивих и делу

---

<sup>6</sup> Говорећи о одликама и трајању народне поезије, Вук је ругалицама посветио посебну пажњу, указујући и на популарност и на несклад између опеваних збивања/ликова и стилизације. Овакве пародије епских песама – „смијешне пјесме“ – се „и данас спјевавају по народу, но будући да нијесу ни од какви важни и општепознати догађаја, зато се и не разилазе на даље, него ће постају, ту и остају док се и не забораве“. С друге стране, „какогођ што шаливи старци и момчад спјевавају оваке шаливе пјесме, тако и други спјевавају збиљске од бојева и од остали знатни догађаја“ (Карацић 1975: 560–566).

<sup>7</sup> О заступљености ових локалитета у епској стилизацији в. Detelić 2007.

слушалаца. Али, чак ни таква претпоставка не доказује да су се импровизације и бележења одвијали на истим местима која се у песмама спомињу.

Језичко шаренило још више отежава поузданост закључака. У целом зборнику (па чак и у појединим варијантама) одражавају се разлике и недоследности. Уз доминантне штокавске, срећу се и кајкавске и чакавске црте. Геземан је пописао бројне бугаризаме, провинцијализме, турцизме (Кrnjević 1980: 270). Калиграфски препис није без грешака, док посебан проблем представља писање и читање „јата“ (џ), који је у тексту исте песме често сачуван напореда са својим различитим рефлексима – екавским, јекавским, ијекавским и икавским. Лингвистичким дисциплинама овај корпус отвара обиље сложених питања, али им треба додати једно Геземаново запажање: „никад и нигде језик народних песама није верно огледало говорног језика, а не може ни да буде [...] јер је већ један литерарни језик – иако језик нештампане усмено створене и усмено предане књижевности“ (Геземан 1925: XXII–XXIII).

Песме није испевала само једна особа. Певача је било више, а њихове судбине не могу се чак ни наслутити. *Ерлангенски рукопис* чине песме из Славоније и Македоније, Србије и Приморја, Хрватске и Босне и Херцеговине. Због тога је Геземан претпоставио да су стихови бележени у неком *војном логору* на Крајини, где су се нашли војници из различитих крајева, али и из језички сродних подручја. Зборник није морао настајати током краћег временског интервала, чак ни на једном месту, већ из године у годину, на путовањима или по разним варошицама и војним постајама где је боравио сакупљач. Биографски подаци би потврдили или оспорили тачност разних домишљања, али нема поузданих наговештаја. Очито је само интересовање за песме пука и спремност да се записује оно што су други радо певали и слушали.<sup>8</sup>

Решавајући тајну записивача проучаваоци су такође долазили до различитих претпоставки. Сви су ипак сматрали да није могао бити Србин или Хрват, већ странац, који је добро познавао српско-хрватски језик, па и саму усмену поезију. Путоказ до таквог закључка

---

<sup>8</sup> „Српске рукописне песмарице 18. и 19. века јављају се у контексту сличних појава у европским књижевностима, посебно онима са којима су Срби у Аустроугарској монархији били у непосредном контакту [...] Све до седамдесетих година 19. века састављање ових својеврсних антологија било је и обичај и мода“ (Клеут 2012: 16–17). „Рукописне песмарице су приватне антологије, у њих су бележене песме до којих је састављачу било стало, те свака појединачно очитује укус (испољени хоризонт очекивања) свога власника [...] Традицију грађанског песништва, дакле, карактерише одсуство свести о различитости учене и народне поезије и одсуство потребе да се разлика успостави; овај вид рецепције је иначе у многоме спонтан, лишен институционализоване контроле (на пример штампе, школе, цркве)“ (Клеут 2012: 19–20).

пружила су доследна мешања звучних и безвучних сугласника (б – п, д – т, г – к, з – с). Појава је карактеристична за особе које науче српски, док им је матерњи језик турски или немачки. Геземан је одбацио идеју о писару Османлији или Србину Мухамеданцу из Босанске Крајине (Геземан 1925: LXXI), мада је касније разматрана и таква могућност. Најчешће се ипак понављало Геземаново мишљење о Немцу или Аустријанцу, чије је службовање било везано за Војну Границу. Захваљујући рукопису „препознао“ је човека који је „вичан и ћирилице и латиници [...] чак калиграф и вешт цртач канцеларијских иницијала“ војни или канцеларијски чиновник. Он је и записивао и преписивао текстове, а „по свом одласку или премештају из Војне Границе, пренео рукопис на аустро-немачко земљиште и ту га дао да се повеже“ (Геземан 1925: СIII-CIV). Одгонетајући анонимну личност, Д. Поповић је пратио податке о Јохану Гуршицу, тумачу за српски језик, чије се напредовању у каријери поклапало са аустро-турским ратом из 1737–1739. Према мишљењу Д. Костића и Б. Маринковића записивач *Ерлангенског рукописа* је био лекар Лудвиг Франц Хак фон Анкерау (Љубинковић 2010: 124–126). Није лакше ни питање порекла преписа. И касније изгубљен запис и калиграфски препис можда је начинила иста рука, али су послове могли обавити различити људи, или је било и више преписивача. При новом исписивању зборника, на одговарајућим местима где су чита подударна понављања већих одломака, уношена је ознака о скраћивању „etc“ (10, 17, 42, 48, 120, 142, 194; Krnjević 1986: 120). Зато се чини логичан закључак о личности која са сопствених исписа саставља калиграфски препис. Међутим, и преписивач би тако олакшао посао. Једино је извесно да то не би могао учинити сакупљач у тренутку бележења, односно да је препис израђен и украшен касније.

Песме из *Ерлангенског рукописа* не разликују се међусобно само по језичким и дијалекатским особинама. Попут сличних песмарица из XVIII и XIX века, зборник чине варијанте различитог размера, форме, тематике, естетских домета, па и порекла. О жанровској разноврсности говорили су већ први проучаваоци, издвојивши примере певања „на народну“, измешане са усменим баладама, романсама, лирском и епском народном поезијом. Популарност посебних песама, ствараних у грађанским круговима, спомиње и Вук Караџић. Говорећи 1824. о условима трајања народне поезије, он је приметио како се у „Сријему пак и у Бачкој и у Банату по варошима“ певају „којекакве н о в е“ песме „што праве учени људи и ђаци и калфе трговачке“ (Караџић 1975: 560). Та мешавина стила, фолклорних форми, сентименталног или забавног штива живела је и преносила се некад такође усменим путем.

Аутор (или творац неке „посрбе“) брзо се заборављао или се није ни знао, али су се стихови мешали са разним препевима, преводима и песничким подухватима, са старијим фондом традиције и свима добро познатим стиховима. Према Геземановом мишљењу овакав вид стваралаштва препознаје се у записима бр. 1, 2, 20, 37, 38, 39. Љубавна чежња, изјаве нежности, туга због растанка и раздвојености љубавника, гнев због невере, саопштавају се с много патетике, уздаха и страсних изјава, уз китњаста поређења и описе. Овом кругу је Б. Маринковић придружио још десетак текстова,<sup>9</sup> мада се међу њима налазе и варијанте из Вукових збирки.

Разнородна грађа није распоређена по неком чвршћем критеријуму. Чини се да су песме и преписиване онако како их је записивач слушао. Понекад управо редослед варијаната указује на природу усмене импровизације. Јер, по принципу асоцијација, након одређене теме следи слична обрада (варијанта у ужем смислу, Pešić & Milošević-Đorđević 1984: 263) или песма о истом јунаку. Некада иницијална формула<sup>10</sup> (а можда и мелодија) призива из сећања

---

<sup>9</sup> По процени Б. Маринковића грађанску лирику *Ерлангенског рукописа* представљају још и песме бр. 7, 41, 144, 148, 152, 153, 178, 182, 196 и 199. Лични суд проучаваоца и познавање рукописних песмарица нису умањили могућност међусобних утицаја и мешања народских и народних песама. Тако се верижна структура похвала лепоте биља, девојке и момка (EP 7) среће и код Вука (Вук I, 619, 620; V, 540, 541), као и надпевавање славуја и невесте (EP 41; Вук I, 535; V, 172, 576). Истоветне су варијанте или поједине формуле о туговању и чежњи растављених љубавника (EP 148; Вук I, 531, 548, 549; EP 152; Вук I, 554, 555), о дерту варадинског бана (EP 178; Вук I, 633) или клетве због невере (EP 182; Вук I, 504, 544, 545; V, 422).

<sup>10</sup> 18 – Шетала је Јерина госпођа и  
21 – Шетала се Јерина госпођа;  
24 – Оправља се аго Асанаго и  
25 – Лов ловио Туре Асанаго;  
58 – Књигу пише царе господине и  
59 – Књигу пише краљу Матијаше;  
66 – Свадише се у гори ајдуци и  
67 – Кад Новака уфатише Турци;  
76 – Пију вино четири војводе и  
77 – Пије вино паша Мемед-паша;  
78 – Тужило дванаест сужањах и  
79 – Тужила је сестра Иванова;  
104 – Куне мајка сина Усеина и  
105 – Куне мајка Краљевића Марка;  
133 – Јошт зорице није бијела данка и, такође о војводи Јанку,  
134 – Наслонио се војвода Јанко;  
139 – Вино пије Краљевићу Марко и  
140 – Пије вино Краљевићу Марко;  
156 – Подигла се једна мала чета и  
157 – Подиже се војвода Јанко;  
169 и 170 – клетве љубавника; 191 и 193 – лажни болесник намами удату жену;  
194 – Истече ми једна вода са Београда и  
195 – Истече ми једна вода река;  
208 – Вино пије кнез Лазаре и

низ стихова са сличним почетком. Но, ни такве појаве не могу се везати за репертоар једног певача, тим пре што је фонд формула део заједничких знања одређене средине. Осим тога, певачи и слушаоци лако замењују улоге. Наравно, процес усмене импровизације не мора се одвијати само под окриљем асоцијација по сличности, већ су битне и разлике,<sup>11</sup> мада је контекст увек непредвидив и непоновљив.

Има још доказа који елиминишу сумње у изворност усмено извођених песама овог корпуса. Варијанте је писар графички одвојио и оставио *без наслова*, (а при објављивању су те засебне целине обележене бројевима). Некада је ипак током преписивања могло доћи до необичних контаминација, те су две-три лирске минијатуре боље или лошије повезане сложенијим склопом (бр. 62, 84). Све то посредно говори и о суздржаном записивачу, чије интервенције некада угрожавају „текст“, али нису последица намере да се опевани догађаји, ликови или сама варијанта накнадно „поправе“. Осим тога, сваки запис је већ лишен пратећих вантекстовних компонената, чим су усмено извођени стихови „преведени“ у писану форму. Поред стилско-језичких неусаглашености (Krnjević 1986: 119), зборник открива разноврсност усмених облика, али и жанровску нестабилност, нарушену симетрију стихова и метричку недоследност.

Особености зборника, међутим, могу некад водити и до нетачних закључака. Разноликост песничких врста повезана је и са структуром стиха, јер су лирске, лирско-епске и епске песме испеване у седмерцу, осмерцу, симетричном и асиметричном десетерцу, дванаестерцу, четрнаестерцу, шеснаестерцу. Најчешће иста песма нема у сваком стиху једнак број слогова. То се посебно уочава међу најбројнијим десетерачким песмама, где напоредо са правилном структуром постоје деветерци и једанаестерци. Потпуно би било погрешно тумачити ову појаву као етапу развоја десетерачког размера или помоћу ње „доказивати“ недовољну оформљености метричког система у једном периоду „еволуције“ стиха. Не сме се занемарити чињеница да овакво нарушавање обрасца може имати више узрока. Најпре,

---

209 – *Вино тије Димитрије*;

213 и 214 – баладе о смрти љубавника итд.

Мали круг чине и песме о распусним калуђерима (27, 28, 29, 30) или о ослобађању из ропства (78, 79, 80); док једна за другом чак четири песме отвара исти стих: *Ни зорице ни бијела данка* (88, 89, 90, 91).

<sup>11</sup> Слепи гуслар Раде Рапајић је, на пример, имао обичај да након епске песме исприповеда неколико шалвих прича (Кордунаш 1935: 78–81). Није искључено да је и Вуков омиљени казивач Тешан Подруговић спонтано осећао истоветну потребу – након епског патоса уследили би тренуци опуштања. Вук је, уосталом, истакао и ту Тешанову карактеристику: „врло је радо којешта весело и шаливо приповедао, али се притом нигда није смејао, него је све био мало као намрштен“ (Вук IV: 394).



неуједначеност је некада последица замора, лошије пажње и концентрације преписивача. Могући су слични „пропусти“ и услед немогућности записивача да чује свако слово и у перо „ухвати“ сваки отпевани слог. Али, такве појаве су карактеристичне и за усмену импровизацију и контекст – околности и начине извођења песама. Певач је можда спонтано и сам изостављао или додавао слог, јер се песма могла певати уз пратњу музичког инструмента (тамбуре, гусала), по ритму неке популарне мелодије или се само казивати. Свакако, не треба занемарити даровитост ствараоца – певача/казивача, његов слух и гласовне могућности. Самим тим би управо метричка недоследност и колебаљивост такође били докази аутентичности грађе, односно усменог извођења варијаната.

Ни динамична прожимања облика нису усамљене појаве из *Ерлангенског рукописа*, које би сведочиле о интервенцијама сакупљача, о гашењу интересовања за поједине форме или путевима њихове „генезе“. Напротив, преплитања врста представљају битна обележја целокупне усмене књижевности. Мада су оформљене поетичке законитости, а намене облика различите у комплексу традиције, жанрови су веома флексибилни. То, уосталом, потврђује пластична Вукова одредница песама и приповедака „на међи“, као и записи умотворина из различитих периода, са читавог балканског простора.

На основу добро проучене садржине рукописа Геземан је јасно истакао да у овом корпусу нема бугарштица.<sup>12</sup> Ипак, Д. Костић је препознао два примера бугарштичког напева (бр. 51 и 116), сматрајући да су само преписивањем добили нову форму (Костић 1926/27; 1933/1934). Дилему је, чини се дефинитивно, разрешила Шмаусова анализа разлика између структуре лирског осмерца и најчешћег односа полустихова (7 + 8; 8 + 8) међу бугарштицама (Шмаус 1936: 211–221). Али, чак и ако не садржи примере „српског начина“<sup>13</sup> којим су се песме бугариле (од Приморја до Мађарске), *Ерлангенски рукопис* открива бројне додире са

---

<sup>12</sup> Геземан је у предговору, додуше, издвојио песму бр. 51, али је одмах указао на писарски поступак, док је недвосмислено закључио „да у нашем зборнику, који припада најстаријим од очуваних, нема ниједне бугарштице“ (Геземан 1925: СХХV–СХХVI, напомена 1). И наредне године, другом приликом, поновио је исти став: „у *Ерлангенском рукопису*, који је настао у Славонији, нема више ниједне песме дугог стиха“ (Геземан 2002: 47).

<sup>13</sup> Према недвосмисленом сведочењу Петра Хекторовића, рибари из његове пратње су бугарштице певали *српским начином*. Мада је оставио нотни запис, хварски песник чак није морао посебно да тумачи особености бугарења, јер је то било свима добро познато:

„Recimo po jednu, za vrime minuti,  
Bugaršćinu srednu i za trud ne čuti,  
da sarpskim načinom, moj družo primili,  
Kako me v družinom vazda smo činili.“ (Hektorović 1968: 187)

бугарштицама и млађом грађом, због чега је „драгоцен беоцуг који спаја старије слојеве традиције са новијим“ (Кrnjević 1986: 125).

После Геземановог читања *Ерлангенски рукопис* је у целини поново објављен тек након шездесет и две године. Руковођени жељом да зборник приближе ширем кругу читалаца, Р. Меденица и Д. Аранитовић су саставили популарно издање (Самарција 1987/1988: 184–199), а препевани текстови су добили наслове. Због бројних интервенција и измена ова књига се умногоме удаљила од старих записа и изгубила значај за научна истраживања баштине.

Током друге половине XX века Геземанов подухват остао је познат само у академским и стручним научним срединама. Поједине песме и тематски кругови разматрали су се при истраживањима народне књижевности или су, веома ретко, текстови налазили пут до антологија усменог песништва. На то су свакако утицале и тешкоће при транскрипцији, као и све дилеме са којима се суочавао први издавач зборника. Упркос неразјашњеним и различито тумаченим питањима, усаглашени су ставови о естетским донетима старе песмарице. Песме нису подједнако уметнички успеле, јер непознати сакупљач није, у свом времену, могао поставити онаква мерила којих се придржавао Вук Караџић. Баш због тога боље долази до изражаја природа усменог стваралаштва. Испољавају се улоге и склоп стилских средстава, особености облика и путеви склапања поетских биографија, рукавци којима се крећу обраде мотива. Указује се и важност интересовања колектива за трајање усмених родова и врста, модела и фабула. Захваљујући овој рукописној збирци могу се уочити слојеви традиције, везе усмене и писане речи, законитости обликовања песничких система и динамика њихових међусобних односа.

### 1. *Лирске песме*

У *Ерлангенском рукопису* „нема, или ми данас више нисмо кадри да их препознамо, коледарских, краљичких, крстоношких, божићних, ђурђевских, лазаричких песама, нема тужбалица, ни успаванки“ (Кrnjević 1986: 136). А таква појава је првенствено последица особеног трајања и природе ових усмених облика. Специфични по намени, „текстови“ (и мелодије) обредних песама су пратећи, саставни чиниоци ритуално-магијских радњи.

Сакрално време извођења подразумева пригодан тренутак аграрног календара или се поклапа с обредима прелаза (склапање брака, рођење новог члана заједнице, смрт). Самим тим, одсуство обредне лирике у *Ерлангенском зборнику* не значи да су ови важни сегменти традиције неповратно нестали с почетка XVIII века на одређеним просторима, мада се интересовање за поједине форме мења под притисцима животних услова колектива. Много је вероватније да су песме заиста певане и бележене у војном логору, где обредни стихови нису могли бити изведени на одговарајући начин, изван обредног контекста. Такве околности не условљавају љубавну лирику, чији је живот много слободнији. Није зато случајно што су у *Ерлангенском рукопису* доминантне управо љубавне песме, различите по мотивима, структури и поступцима исказивања осећања.

Најдетаљније сагледавајући ове лирске руковети, Х. Крњевић је издвојила неколико записа из којих се, некада само кроз значења детаља, уочавају танане везе међу обредним и необредним врстама „женских пјесама“. Такав је траг породичних светковина при обележавању крсног имена (127) или одјек митских представа у стилизацији чудесног здања девојке – неимарке (42). Неколико записа показује и како се отвара живот текста изван обредних оквира, када се тонови свадбене атмосфере преливају у љубавне чежње и наде (3, 145, 189, 203). Много је више примера који настају као резултат споја еротике и хумора (4, 5, 9, 19, 153, 154, 195), а када су ласцивости биле пренаглашене, Геземан их је изостављао. Неспутане било каквим конвенцијама, овакве песме варирају мотив чудноватог веза (29, 95, 101, 184) или распусног живота свештеника (27, 28, 29, 30).

Као и у каснијим збиркама, изразита је тематска ширина љубавне лирике. Најчешће су опеване љубавне стрепње и жудње (3, 31, 33, 35, 174, 189, 197, 215), очараност лепотом и реакција на саму њену појаву (3, 145, 203), јачина страсти (178), туга због растанка и раздвојености (48, 148, 199, 207, 211). Песме о несрећној љубави некада се изразито приближавају баладама, али и у сведеној форми између драге и драгог стају воља породице и различите забране (30, 45, 202). Опевана је и несталност љубавника, због чијих се поступака упућују или размењују клетве (169). Приликом посредног исказивања осећања активирају се сва стилска средства, честа у каснијим записима. Композиционе схеме се не разликују од

најчешћих поступака, који се срећу не само у потоњим записима, већ чине опште поетичке одлике лирске народне поезије.<sup>14</sup>

Када се ови записи упореде са Вуковим збиркама, постаје очита дуговекост варијаната. У размаку од око 100 година срећу се, готово без икаквих измена, не само сличне слике, исте формуле или групе стихова, већ су песме – заокружене целине – остале неизмењене. Ипак, упоређен са корпусом Вука Караџића, део записа из *Ерлангенског рукописа* се по нечему и разликује. То се посебно односи на појаву (или процес) стапања неколико (мање-више сродних) мотива у једну целину, чиме се на формалном плану ремети основна структура лирског „текста“, а граница између лирике и лирско-епских врста постаје флуиднија. Сложенија композиција некада обухвата лирске минијатуре, које у каснијим записима функционишу самостално и том приликом мање или више мењају намену, па и смисао. У неким случајевима уочава се посебан тип анахронизма – јер је млађа варијанта део обредне праксе, а старији запис разара такву функцију исте песничке слике.

Развијена песма бр. 36, на пример, заснива се на честом мотиву љубавне лирике – тајном љубавном састанку младића и девојке. Пошто се крај воде дуго забаве, од поноћи до поднева, момак саветује драгој да избегне прекоре мајке посебним оправдањем:

јелен бијаше на ладној води:  
рогом смути студену воду,  
рогом је мути очима бистри,  
ја сам чекала док је избистри.

Мајка лако препознаје лаж:

то не би, кучко, из горе јелен,  
већ би добар јунак из града.

Бурна реакција мајке открива и неке претходне, девојци непознате, околности. Тај јунак је несуђени просац, за којег мати није хтела да уда кћер. Контуре драмског заплета су успостављене, а исход може бити и срећан и кобан, пошто зависи од снаге освете и увређене сујете или јачине искрене и истрајне љубави. Међутим, потпуно изван приче о љубавном

---

<sup>14</sup> У тој традиционалној подели композиционих схема издвајају се: „монолог и дијалог, приповедна форма у комбинацији с монологом или дијалогом, троструко понављање, постепено сужавање слика, ланчано низање слика“, с тим што склоп лирског догађаја „убличава особену стварност – душевна стања и промене“ (Крњевић 1988: 120–122).

сусрету и конвенцијама патријархалне породице, иста слика је особена метафора, саставни члан обредне стварности која је везана за пролећно буђење природе:

Пораниле девојке,  
Јело ле, Јело, добра девојко!  
Пораниле на воду,  
Јело ле, Јело, добра девојко!  
Ал' на води јеленче,  
Јело ле, Јело, добра девојко!  
Рогом воду мућаше,  
Јело ле, Јело, добра девојко!  
А очима бистраше,  
Јело ле, Јело, добра девојко! (Вук I, 199)

Наративна опна песме из *Ерлангенског рукописа* указује управо на изградњу троделне композиције, у чијем се саставу осећају „копче”. Сижејну нит испреда скуп надовезаних исказа, било да се женик опрема у својеврсни лов или да је младић задивљен бујношћу неспутаног девојачког тела. Нелокализована и сведена радња, започета монологом, добија убрзање и не зауставља се на љубавној жудњи или еротском поигравању. Стари записи, тајновити и по тренутку и по околностима бележења, откривају сложеност процеса обликовања усмене творевине. Кроз непрекидну интеракцију животних реалија, обредне праксе и поезије, истоветне слике функционисале су на различите начине. Сама фигура, у средишту поетских конструкција, реализује се кроз сва три нивоа значења: синкретичан је чинилац обреда, метафора и једноставно поређење. Сусрет девојке и јелена на води пулсира и као ознака човекове жеље да слободно прати ход природе и као разиграни љубавни занос и еротски изазов тела. Када ће се, како, у ком трену једна од ових компоненти (или све заједно) активирати зависи од одлика и функција поетичких система, али и од сензибилитета певача, очекивања, знања и захтева његове публике.

Осим поступка ширења наратије око песничке слике, чија се метафоричност разбија и „своди“ до компарације, неколико песама добија сложенију структуру повезивањем (сродних) лирских мотива – модела. Млађи записи, кондензовани до монолога, истичу драматичан тренутак изневерених нада:

Годинице, лоша ти ми дође!  
А и мени, а и коњу моме:  
Моме коњу не роди ливада,  
А мени се препроси девојка. (Вук I, 504)

Мада се поступком паралелизма само приближавају две констатације, оне кондензују емотивно стање лирског јунака, уз подразумевање претходних и предстојећих околности. Чак и када се исповест развија око дилеме одласка у сватове или изостанка из славља, откривања тајне љубави или скривања истине (Вук I, 544, 545), радња је подређена исказу, душевним немирима и унутарњој драми позлеђеног момка. Певач(и) варијаната из *Ерлангенског рукописа* као да од тог стања полазе, како би представили *догађај* – суочавање љубавника (бр. 62, 169, 182). Ипак, уместо наратије доминирају дијаложке сцене. Мали лирски двобоји речима померају временску перспективу садашњости – ка ономе што је било и ка призивању тешке будућности (62). Отуда се завршница љубавног конфликта, готово логично, обликује помоћу клетви. Занимљиво је, такође, да љубав двоје младих нико објективно не омета, већ се они међусобно удаљавају због неспоразума. Девојка се удајом свети зато што је била занемарена, а њен инат угрожава целу породицу бившег драгог:

„вас четири сина једној мајки:  
тројицу вас чума поморила,  
ни тебека четвртог не било.“

Док девојка призива смрт и удес рода, момак узвраћа посебним типом изопштавања жене из заједнице. Пошто је мушкарац повређен и изневерен, његова клетва се обрушава на чедност и девојачку част:

„ако си ми отишла за друго,  
ишла, душо, од руке до руке.“

Он, додуше, саопштава да и сам има другу, али се његова права осећања откривају завршном целином – песмом у песми, с неочекиваном еротском поентом. Бећар најављује како ће неверници уз тамбуру певати:

„[...] моја драга, јеси л' се удала?  
А ти ћеш ми говорити, душо,  
с твојега висока чардака:  
`Јесам, драги, и сина родила  
и од мила твоје име дала,  
а кад хоће да га зовне мајка,  
од мила га именом не зове,  
веће вели: Ходи име драго!  
Жив ми био и оцу и мајки  
и ономе који је мајки мио,  
врло мио, међ' ногама био.`“

Уланчавање лирских минијатура успоставило је нови склоп романсе (120 стихова), али се у њој уочавају особени „шавови“, тим пре што каснији записи показују и самостални живот сегмената. Осим уводне ситуације, вариране у Вуковом корпусу, и завршница је била дугог века, само што је добила потпуно супротна значења:

„Драга моја, јеси л’ се удала? –  
Јесам, драги, и чедо родила,  
Твоје сам му име наденула,  
Кад га зовем, да ме жеља мине:  
Не зовем га: Оди к мени, сине;  
Већ га зовем: Оди к мени, драги.“ (Вук I, 564)

Само шест стихова ове лирске минијатуре згуснули су личне драме младог пара, трагику неостварене љубави, нежељене преокрете судбине, али и радост успомене, како је Вук насловио овај запис (*Радост у опомињању*). Баш због тога што је све остало непознато и само се слуги, почев од разлога расанка, постала је изразитија снага љубави, којој ни време, ни људи не могу наудити. С друге стране, поређење ових песама, показује колико су спољашњи контекст (импровизација) и унутарњи контекст (теме или сижеа) битни и за смисао љубавне лирике. Истоветни стихови исказују потпуно опречне емоције и душевна стања – од ината до тихе, вечне сете, од освете до нежности, од гнева до топлине. Уместо горчине и мржње, стапају се различите, оплемењене љубави, уз чију снагу се живот наставља, чак и онда када пође неким другим, неочекиваним путевима.

И остали примери контаминације ове лирске теме са другим мотивима приближавају се романси у *Ерлангенском рукопису*, нарочито када девојка даје предност драгом (182). Мушка перспектива необично је изнијансирала честа лирска поређења између вољеног и недрагог (84), али се такође уочавају копче ове троделне композиције. Док се на опис девојачке лепоте надовезују изјаве љубави, завршница истиче нови, посебан тип контраста – између девојке и удовице.<sup>15</sup> Можда су овакве целине настале и због особених околности импровизације, исте или сличне мелодије. Особен мотивски ланац, међутим, показао је и танане споне између песничких врста. Али, како процеси стварања ни у усменој књижевности нису једноставни и једносмерни, могућ је и супротан ток обрада. У том случају се из развијеније структуре издваја мање-више заокружен сегмент и постаје засебна целина –

<sup>15</sup> Вук I, 323–326. И Вукови записи показују флексибилност лирских модела и велике могућности комбиновања различитих елемената, од ширења структуре лирске “приче” до сажимања исказа и пословичног уопштавања.

песма, која се може чути и самостално, али се са лакоћом појављује и као саставни члан неког другог, развијенијег склопа.

С друге стране, није искључен ни удео записивача, који је више песама „чуо“ као једну, а могући су и низови стихова веома популарног и распрострањеног бећарца бележени (преписани) као један, целовит „текст“. Нису случајно баш неки од ових записа укључени међу примере грађанске лирике, јер се сличне варијанте све до данас радо певају у веселом друштву и различитим срединама. Формула „О, девојко, душо моја“ или „Ој, девојко, драга душо моја“ није примарно мерило за распознавање бећарца, јер је то чест почетак лирских монолога и дијалога.<sup>16</sup> Међутим, ова „најкраћа народна песма“ је увек затворена и завршена – „баш и онда када се једна надовезује на другу, или се оне једна с другом преплићу, смењују и узајамно допуњују, у ватри чарке, било као перфидно питање и лукаво избегнут одговор, било као насртљива назлобрза фраза“. Искључиво је певана песма, махом двостих, „кокетан или пикантно разметљив“ (Лесковац 1979: 9–10), богат ласцивним алузијама, а још чешће толико слободан да „није за штампу“. Уосталом, баш је тако и Геземан означио изостављене сегменте оваквих песама (Геземан 1925: 321). На ритмичком плану, бећарци се издвајају и по једноставно успостављеном римовању. Ти се поступци уочавају у ерлангенском корпусу чак и онда када се момачко обраћање девојци састоји од неколико неспретних рима (175) или кад се гради ланац мање-више самосталних целина, чију границу обележава исти стих, који у новој конструкцији постаје – рефрен:

*„Ах, девојко, душо моја!  
На теби је памуклија,  
ти си моја јауклија.  
Ах, девојко, душо моја!  
За кућом ти боровина,  
све ти чума поморила,  
тебе једну оставила,  
те те са мном саставила ...  
Ах, девојко, душо моја!  
У башчи ти лубеница,  
ти си моја сућеница [...]“ (137)*

<sup>16</sup> Вук I, 374, 427, 428, 439, 562, 563; или *А, дјевојко, душо моја* (632) и *Ај, ђевојко, душо моја* (235). При том се други полустих варира поређењима (морска трњинице, 631; плава перунико, 602; румена/питома ружице, 594, 422), истицањем делова тела (и обрве твоје, 339; каракоса, 519), одређене особине (мала 543; плава, 162; не много лијепа, 530) или на другачији начин од римоване фразе која призива цветну орнаментику (селен велен, 338) до клетве којом се открива љубавни зов (ти се не удала! / Док на моме крилу не заспала, 443) итд.



У поменутој песми бр. 84 се чак чини као да је певач, низом апострофа, покушавао да одложи почетак лирске ситуације, колебајући се између ласцивних пошалица и надговарања двоје младих. Можда и због неког неодговарајућег контекста, уместо римованог дистиха, само су наређане формуле, помоћу којих се отварају лирске исповести:

„Ах, девојко, зелена јагодо! [...]  
Ах, девојко, матерна рано!  
Ах, девојко, зумбул и каранфил!  
Ах, девојко, румена ружице!  
Ах, девојко, стручак каранфила!  
Ах, девојко, струк рана босиљка!  
Ах, девојко, драга душо моја!  
Ах, девојко, моје поуздање! [...]“ (84)

Уосталом, формалне разлике између тематски блиских песама (137, 147, 175, 194, 195) показују и особености бећарца, али и динамичну природу формула из фолклорног фонда. Уводни стих варијанте, на трен, као да отвара епски заплет, јер истиче ситуацију типичну за окупљање јунака: „Вино пије кита од Сењана“ (100).<sup>17</sup> Међутим, пажња се одмах усмерава ка девојци која служи вино, чиме се потпуно ремети епска тензија. Поступци стилизације су веома разнолики, јер могу пратити захтеве лирске структуре (нпр. Вук I, 424), али могу и да откривају елементе брачне иницијације и валере песама на међи (EP 100; Вук I, 738)<sup>18</sup> или да чак постану делотворан сегмент хроничарске епике (Вук IV, 25). При том, ови динамични процеси и реинтеграција сегмената у оквирима поетичког система (љубавна лирика, романса, балада, епика) одвијају се симултано, јер исти корпус (и *Ерлангенски рукопис* и Вукови записи) потврђује различите могућности реализације „исте“ слике. Особене жанровске осцилације осећају се и на нивоу номенклатуре, када се догађа нека врста судара (другачијег) поетичког система (романса, лирска песма) са снагом номенклатуре коју покреће знање колектива о биографијама епских јунака (EP 208, 217). У тим процесима прожимања, заправо, нема правила, што одлично показују све песничке врсте из *Ерлангенског рукописа*.

<sup>17</sup> В. посебне уводне формуле, тип I: *Вино пије/Вино пију* и сл. (Детелић 1996: 134–137).

<sup>18</sup> В. варијанте песме „Цетињка и Мали Радојица“ (Krstić 1984: 625; 233). Примарни мотивски склоп Крстић јасно формулише: „Девојка каже да ће поћи за онога ко преплива реку обучен и под оружјем. Један то учини и ожени се њоме“ (J 1, 1, 6; Krstić 1984: 233). Испиање/служење вина подређује се примарном члану (обредне) радње, али је занимљиво да ознаком модела Крстић сугерише лирску, сведену ситуацију у којој се не развијају тешки задаци („Вино пију аге Сарајлије“); Клеут 1987: 98, 99, 201.

## 2. Лирско-епске песме

Ако су лирске подврсте само делимично заступљене на страницама старе песмарице, онда се појединим варијантама могу веома добро илустровати и Вукова и савремена подела песама „на међи“. Посебно су заступљене баладе и романсе, док се новелистичке песме о породичним односима везују и за епска имена и за изразито типизирани ликови. Један запис има све одлике бајке у стиху, а неколико стилизација открива удео архаичних представа и елемената легенде.

Иако се често понављају опаске о недаровитости непознатих певача, изузетно су успеле баладе о смрти младог ратника. Околности прерано и насилно угашеног живота нису потанко описане, већ се пажња усмерава на сам трен одласка са овога света или последње речи умирућег. Додуше, има и примера контаминације мотива у процесима преплитања поетичких законитости. Као да слути погибију, Али-пашин син Усеин моли мајку да код оца посредује, не би ли изостао из цареве војске. Мати га, међутим, проклиње због избора девојке која јој није по ћуди. Мада се драма смешта у неко од турских војевања на Будим и Беч, окршај је потребан само због последица материне клетва. Зато је и аманет смртно рањеног јунака упућен њој, заједно са опремом, оружјем и коњем, који ће се вратити без свога господара (58). Још је изразитији преплет мотива захвалних птица, злослутних гласника и разговора између мајке и погинулог сина (86). Рањеног Ибру сред горе негује драга, али залута када крене да му донесе воде и стиже прекасно (108). Попут сабласне, тајновите судбине, урока, клетве или последица крвавог окршаја, невидљиви непријатељи задају Даничићу Ђури три ране. Опраштајући се од побратима, ратник моли да га сахране крај мора. Ту, где се састају дванаест друмова и најчешће воде бојеви, остаће на вечитој стражи, жив у успомени дружине (89). Словенском антитезом, тако познатом по најави удеса Хасанагинице, сужава се слика до белине рањеникове кошуље. За њим тужи само коњ и придружује се господару на његовом последњем путовању. Скривена до тог часа, дубоко потресена снагом оданости, умире и горска вила (177).

Са изразитијим епским одликама завршница једне варијанте призива честу формулу из бугаршtica. Метафора приближава два обреда прелаза – смрт и свадбу, те се погибија младића саопштава као његово венчање с непознатом лепотицом у далеком царству заборавља

(Богишић 6, 20, 21, 22, 82; Сувајџић 2005: 151–167). Истоветан је и контекст ерлангенске варијанте о коби Јанковог сестрића, док је порука коју ујак шаље на међи фигуративног исказа и његовог дословног значења:

„Секулу сам одавно оженио  
црном земљом и травом зеленом.“ (157)

Од омиљених тематских кругова народних балада нарочито су заступљене песме о трагичним љубавницима. Док Андру и Марицу или Ива и Аницу раставља куга која мори по Мостару (56, 213), Омерова мајка стаје између сина и његове Мериме, бирајући отменију и лепшу снају „милу секу Асанагинице“ (65). Као рефлекс старијих слојева иницијације, смрт и свадба се непрекидно преплићу. Некада демонска љубавница одводи младожењу прве брачне ноћи (35) или се разлози трагедије не објашњавају, већ лебде над заплетом као тајанствена последица урока или судбине (46, 204). Нагло завршен млади живот повезује у систему мотивације ирационалне утицаје, моћ оностраних сила и животне реалије. Када се момак придружи ратничком походу, испраћа га клетва његове мајке, што је већ на походу сигуран знак да се јунак неће вратити из окршаја (58). Љубав и љубомора такође постају снажни покретачи породичних сукоба, па ће ујак погубити сестрића покушавајући да сачува брак са лепотицом (48). Али, има и супротних одлука. Као стилизован траг древног авункулата, једна песма, на међи усмених облика, прати особену личну и породичну драму. Мада су нејасне околности због којих војводу Јанка чека смртна казна, његова сестра решава да брата сачува тако што уместо њега жртвује најмлађег сина (134). Удео виле у завршници трагедије уводи особену категорију казне, док елементи фантастике битно мењају карактеризацију мајке, која иначе, у другачијим околностима, умире од бола након смрти синова или јединца.

Преокретање свадбе у погребну поворку, готово по правилу се дешава усред горе. Међутим, заплет се не мотивише дејством урокљивих погледа и речи или демонских утицаја, већ се обрт максимално рационализује. Када сватове нападну хајдуци, младожење гину (109, 180), а насилно обљубљена невеста одузима себи живот (180). И опсаде градова трају дуго због лепоте жена (11, 70), али победници остају поражени пред жртвом, која бира смрт као спасење. Овакви мотиви, као и различити конфликти међу члановима породице, потврђују динамичну осцилацију обрада између законитости различитих песничких врста. Јер, драматична ситуација може се разрешити на два опречна начина. Тако мудра невеста братими насилнике, спасавајући сватове и сопствену будућност (15). Истим промишљеним поступком

девојка разрешава и могуће крвопролиће међу петорицом просаца у развијенијој епској песми (76). Служење због девојке и отмица уз девојачки пристанак могу имати сасвим супротни исход. Сходно емотивном ангажовању певача и слушалаца, карактеризација ликова варира, али и независно од тога, сами јунаци некада умеју да суспрегну страсти и сујету, у име живота. Због снажног удела номенклатуре овај модел женидбе постаје и сегмент епских биографија, али заокрет ка романси или балади зависи управо од тога како ће реаговати сукобљене стране. Ако девојачка породица осуди младог љубавника или потера пресуди бегунцима, умиру и младић и девојка (161, 214). При откривању љубавне тајне брат може и другачије поступити, јер потенцијалном противнику даје сестру за љубовцу (26, 50). Чак и муж некад има толико неочекиваног разумевања да прашта прељубници и неверу и лажи (25, 186). Сестра–крвница ради брату о глави (129) или не позива сестру на бабине (44). И, док животно угрожен брат чак и традиционалне околности похођења мора да преокрене у двобој, занемарена сестра сама долази с даровима и аманетом мајке о узајамном сестринском поштовању и бризи. Но, како нема правила у људским животима, поступцима и наравима, неспоразуми се међу члановима породице разрешавају на безброј начина.

Посебно је занимљив „случај“ песме (6) у којој је Геземан препознао најстарији запис чувене „жалосне пјесанце“ о племенитој кадуну. Могуће је, додуше, да обе обраде воде корене из истог језгра, јер се конфликти групишу око породичних односа и неписаних правила понашања. Истоветно је, међутим, само именовање главних јунака – Хасанаге и његове љубе (Крпјевић 1980: 72–73). Хасанага из Фортисовог путописа болује дуго и далеко, у самоћи која управља страховима, сумњама и погрешним одлукама. Његов имењак из *Ерлангенског рукописа*, напротив, остаје затечен сред веселог друштва и кафанских теревенки. Када лепоту Хасанагине похвали странац, ага позлеђене сујете одлази своме дому, решен да преступницу казни. И, мада се млада жена заклиње у невиност, муж узвраћа ударцима „златна буздо’ана“.

Све епизоде, чак и малобројни ликови, могу се, заправо, посматрати као потпуна инверзија најпознатије баладе са јужнословенских простора. Овај млади пар нема деце, а за расплет није пресудан кадунин брат, већ предузимљива агина сестра. Она два пута одлучује о судбини брата и снаје: када саветује Хасанагу да жену врати мајци „унатраге“ и када спречи агино самоубиство. Отерана жена нема ничег од оне племените кроткости с које страда јунакиња баладе. Она није ни повређена матери, јер се деца не спомињу. Озлојеђена љуба

сујетно тријумфује – преудајом. Сама позива Мују, чије су речи покренуле ток догађаја, и нуди му своју љубав „на срамоту аги Асанаги“. Охола жена ужива у освети и заједно с новим мужем понижава старог, позивајући га на сватовско славље.

Особине јунака и преокрети судбина граде се уз садејство епских, лирских и драмских елемената. Улога наратора је такође максимално сведена и повлачи се пред монолозима и дијалозима ликова. Али, док се кроз „тамна места“ (Крњевић 1997: 16–32) пјесанце из Фортисовог *Путовања по Далмацији* унутарње борбе слуте, а јунаци се ћутањем неумитно међусобно удаљавају, у овој обради ништа није прећутано, напротив. Све почиње од речи и због приче се руши једна породична идила. Хасанага из баладе нема снаге да призна сопствену грешку, већ убрзава страдања ближњих и сопствени удес. И „ерлангенски“ Хасанага је сујетан и плаховит, немоћан да прикрије јад и бруку, брз на ударцу и речима. А, када бура прође, мада ни он не мења наредбу, гнев замењују очај и кајање, док смера да себи одузме живот. Хасанагиница, као лик баладе, доследно, смрћу окајава стид и љубави патријархалне жене. Млада кадунцика из *Ерлангенског рукописа* не препушта се туђим одлукама, већ их преокреће у сопствену корист. Зато се ова „песма на међи“ не може придружити баладама, већ увећава богат круг романси из песмарице.

Породични конфликти махом чине и заплете романси. Али, ликови су лишени трагичке кривице и нарушена равнотежа се успоставља без патње, патоса или катарзе. Ако неко и страда, онда је такав обрт заслужена казна. Премда муж продаје жену како би намирао дугове, она у купцу препознаје одавно изгубљеног брата (141). Док се сужањ из зетове тамнице јада Месецу, његову исповест чује робиња и то јавља сестри, која ослобађа брата (115). Брат спремно избавља заробљену сестру и прерушен, сам, одлази међу непријатеље (79). Мати крвнице кују завере против синова (85, 162), али се зле намере благовремено откривају. Ипак, не значи да је свака превара унапред осуђена на пораз. Када лажни болесник покушава да намами девојку или удату жену, његов план се редовно заврши жељеном љубавном насладом (55, 130, 191, 193). Препрека нема, обзири су небитни, а такви бећари имају помоћнике и нико их из њихове средине не осуђује. Догоди ли се да разуздани момак дојади чаршији, тужбе могу подстакнути пашу на изрицање смртне пресуде. И тада, уместо погубљења, постаје доминантан весели инат (57). Зато се „прича“ о челебији, чији је страх од мајке већи него зазор пред пашом, стилизује на међи лирике и романсе или баладе. Лирска сцена је заустављена на дијалогу и исказу, али може постати и уводни сегмент неког заплета

„рад’ тамбуре и рад’ јауклије“. Такав заматак радње допушта и ширење епизода са неизвесним исходом, јер су жанровске норме баладе или романсе равноправне при обликовању расплета и епилога варијаната.

Још више разигране, животне енергије подстичу опкладе између момака и девојака – док спавају да се не дирају. Али баш девојка раскида договор и занемарује закон чедности пред изазовима љубавне игре (99, 101). Нарочито су разуздане песме о украденим гађама, надалеко чувеним по детаљно описаном везу (9, 29, 95, 184). Успостављен каталог љубавника открива јавне тајне различитих средина – шехер Сарајева и каменог Рудника, бегова Копчића и куће Даскалове. Страст ћел-Николе намамљује Раду Миријевку (40), а зову тела не могу одолети ни калуђери, ни калуђерице (27–30). У том свеопштем слављењу путености, у распусној, раблезијанској атмосфери, све су забране немоћне. Ритуална подлога овог модела (Карановић 2010: 299–309) је избледела, али доминира слободан и ослобађајући дух карневала, неспутани „материјално-телесни моменти живота“ (Bahtin 1978: 251). Изразите су пародијске трансформације формула (типа: „Закукала кукавица сиња“, 29) и фигура (попут сведене словенске антитезе „Уста журба у двору Копчића, / Или је жалост или голема радост? / Није радост, већ голема жалост: / Погинуле гађе Ајкунине“, 184). Тиме се појачава раскорак између патетике (форме) и тривијалног (садржина). Када се додају имена савременика и бројност љубавних афера, грохотан смех се обрушава на наличје углађеног породичног живота и лицемерје друштвених конвенција. Али, мада обраде не зависе од професионалних оквира, такви ефекти су могући само у локалној средини, где се актери згода и незгода знају и препознају, чак и када су пародијски двојници подједнако удаљени и од типских ликова поетског фонда и од конкретног „прототипа“.

Нешто су универзалније варијанте о свадби животиња, птица, биља или намирница и јела (4). Функције њихове архаичне подлоге су се такође временом модификовале, те су изван свадбеног или другачије осмишљеног обредног контекста (Карановић 2010: 312–322) овакве варијанте постале део шала и забаве, удаљених од слављења и призивања плодности.

Популарност обрада и дуговеконост модела потврђује и бајка у стиху о рађању змије (34). Овим варијантама је Вук Карацић више пута поклатио пажњу, излажући особености стилизације и бирајући најуспелије прозне и стиховане обраде (Милошевић-Ђорђевић 1971: 76–111). Посматран према један век млађим записима, текст из *Ерлангенског рукописа* могао би се означити и као комад или иницијални сегмент сложенијег заплета. Међутим, наративно

тежиште стиховане бајке не мора бити неминовна смрт змије–младожење као последица откривања тајне (Вук II, 12). Црногорском певачу је, на пример, било важније тумачење порекла змајевитог јунака (Вук II, 13) и опис његових обележја након збацивања змијског свлака. Старија обрада доследно чува сложене услове чудесног зачећа, док се преокрету даје посебан смисао. Примарна је осуда издајства. Девер заменом чудесних делова рибе добија златоруког сина, а његова снаха рађа змију, тужи над својим удесом и упозорава на опасности од сличне невере.

Невидљива сила речног тока моћнија је од цареве војске, када из потпуно практичних разлога владар жели да се сазида мост преко Неретве (155). Кроз дискретно сукобљене паганске и хришћанске представе, моћ над природном стихијом добија неимар *Богдан*. Тек када три пута сребрном лопатом захвати благо и баци га у таласе, зауставља се „мутна и помамна“ вода. Али и тада градња траје дуго, да би на крају мудар и вешт градитељ потврдио и своју правичност. Очито, приношење људске и крвне жртве, очувано у млађим варијантама и бројним предањима, овде је стилизовано на посебан начин. Реци су принети гроши и дукати, а та је моћ попут тајног знања, *Богом дана* смртнику. То не значи да је из свести колектива нестао старији вид општења између природе и човека. Уосталом, кроз снажни уплив епске технике, Марко Краљевић као спасилац јуначког рода, погубиће бродарицу Мандалину и укинути њен тешки харач: „од коњика коња поводника, / а од пјешца једну бјелу руку“ (176).

Још једна варијанта можда чува неке старије слојеве традиције. И један век млађи ствараоци су трагове древних космогонијских представа стилизовали као свадбу Сунца или Месеца (Вук I, 229–231). Поглед певача је, међутим, са небеског свода спуштен на облике рељефа, док се обредни поредак склапања брака међу смртницима пројектује на распоред речних токова (12). Чудесно знање географије „тумачи“ усеке речних корита, док ушћа великих река представља као последицу брачне везе и духовног сродства. Притоке Дунава, Тамиш и Мориш, постале су важне сватовске званице. Изабраница је река Сава, а девер највећа притока невесте. Ту реку је век касније, кроз монолог Карађорђа, издвојио и Филип Вишњић на посебан начин. Но, и пре устаничких борби и после њих, током Првог светског рата и потоњих ратова, Вишњићева „племенита међа“ (Вук IV, 24) била је и крвава граница. Дуж обала Дрине сударале су се разне војске, браниоци и освајачи, а она је, подједнако и не бирајући „стране“, носила рањена тела и гутала погинуле ратнике. Зато и у овој песми девер

шаље снаји сабласне дарове – „злаћене прстене“ с одсечених јуначких руку и „самурли калпаке“ погинулих. Тако је човек, и онда када су обредни дарови води били сасвим заборављени, још увек таласима приносио људске жртве из међусобних сукоба и различито мотивисаних ратних покоља.

За разлику од Вукових збирки, песмарица непознатог сакупљача не садржи већи број легенди у стиху. Овој подврсти песама „на међи“ могла би се придружити судбина великог грешника, чије тело након смрти не примају ни земља, ни вода (Милошевић-Ђорђевић 1971: 213–245). Уз стабилност обрасца, одолело је и типско име преступника (190). Друга, необична осмерачка песма односи се на пустошење светогорских манастира. Бранећи светиње, Димитрије се у класичној формули писма обраћа силнику, цару Константину. Он не прети одмаздом и мноштвом војске, већ казном која ће стићи зулумћара од:

„[...] три небеске војводе:  
једнога ћу војводу  
Михаила Аранђела,  
другога ћу војводу  
ах Илију громовника,  
трећегу ћу војводу  
Николају помоћника.  
Михаил ће Арханђеле  
он ће својим мачем сећи,  
ах Илија громовниче  
љутим громом ударити,  
Николају помоћниче  
из далека помагати.” (210)

Престрављен пред таквим противницима, цар враћа похарано благо и робље у јединственој стилизацији која спаја ратнички поход и слику три војводе бојне са атрибутима и моћима тројице светаца. Контаминација представа почива на спајању епског обрасца са елементима легенде, док се из дубине модела помаљају архаични слојеви у садејству са библијским и хагиографским мотивима. Заправо, кроз ову варијанту се преламају различити утицаји и више представа, од мотива средњовековних фресака до бледог сећања на историјске личности. Ма колико била уобичајена, иницијална формула већ ритмом осмерачког стиха сигнализира особен тип „приче“. Тајанствени глас извештава јунака о пљачкашком походу, уз истоветне прекоре који прате сличне обрте у животима епских јунака: „Зле си сео, Димитрије, / зле си сео и попио“. Али, ту се и прекидају чвршће везе са епском песмом.



Самостално или у одговарајућим композицијама, светитељи у ратничким одорама и ратници–мученици пострадали због своје вере и за веру живописани су и као (симболични) чувари хришћанства.<sup>19</sup> И Димитрије, бивши проконзул Ахаје, римски војник из доба прогона хришћана, након мученичке смрти постаје светац, „бранилац, заповедник, господар, заступник и посредник града Солуна“ (Недељковић 1990: 278). Лишен у старом запису свог ореола, Димитрије Солунски чува основна обележја. Он је чудотворац и заштитник не само свога града, већ и угроженог средишта православља. Јер, када противници опседају његов град, „он сам у лику оружаног војника, или праћен мноштвом наоружаних анђела, излази из зидина Солуна, најчешће ноћу, убија непријатеље или их застраши, па се они разилазе“ (Маринковић 1998: 304). Но, и сећање на њега и име цара Константина, само успостављају оквирни сукоб, развијен око напада/одбране Свете Горе, који је вероватно почивао на историјским реалијама. Све те компоненте је, ипак, засенила појава светих ратника, мада је сама варијанта још један од бројних примера динамичних преплета усмених облика.

Нема, при том, правила које би у оваквим процесима једном импулсу, поетичком сигналу, формули или имену дало предност. То готово идеално показују особени „судари“ епског система са романсом о породичним односима (208) и љубавном тематиком (217), али ти примери нису усамљени, већ су такви и слични процеси карактеристични за усмено стваралаштво. И када почетни стихови најаве епски образац, сиже се може преусмерити – од јунаштва ка девојачкој оданости и мудрости. Тако ће верна Алагина јауклија ослободити драгог када обавезе млетачког дужда – духовним сродством. Поочим је разоружан, а бој и двобој замењује лепота раскошног веза, који поћерка поклања дужду (172).

Побратимским везама нису међусобно приближени само епски јунаци, већ им и девојке постају посестрима, при чему само Новакова по Богу сестра одступа од узорног понашања (150). Често у невољи, невесте тако смирују тензију и спречавају крвопролића, мењајући намере хајдука (15) или просаца (76). Али, и када робиња препозна на непријатељу одличја свога мужа, да би се уопште обратила непознатом, претходно га мора ословити на посебан начин: „Богом брате, Сењанин јуначе“ (97). Иако се уверава да јој је муж погинуо, млада Марковица спасава девера, јер јој сењски барјактар обећава: „те ти нећеш бити робињица, / него хоћеш бити сестра моја, / а твој дјевер мјесто брата мога“. Међутим, исти чин орођавања

---

<sup>19</sup> Понекад је сачувано и име живописца, попут трага на зиду Лазареве задужбије, јер се „главни мајстор раваничких фресака потписао на оклопу једног светог ратника (у северној певници, западно од прозора)“ (Радојчић 1982: 142).

постаје и особена препрека. Кроз монолог лирске минијатуре хвалисави момак се вајка што га је девојка, чувајући чедност, Богом братимила (185). У широком распону од трагедије похараног дома, преко спасавања сватова и вереника, до осујећене љубавне игре – иста ситуација из кодекса патријархалног света постаје споредна, пратећа или примарна честица стилизације.

Захваљујући *Ерлангенском рукопису* могући су потпунији увиди у динамичне процесе који су пратили стварање, извођење и рецепцију усменог песништва. Указују се, такође, односи историје и поезије, песме и културно-историјских услова, старијих и млађих варијаната. Напоредо са неминовним променама и афинитетима колектива испољавају се и стабилни нивои формулативности, од стилско-изражајних средстава и мотивског фонда, до неписаних правила понашања и универзалних етичких норми. Све песме нису подједнако уметнички успеле, али се и због тога боље уочавају сложеност импровизације, живота усмених врста и самог „текста“. Истовремено, помала се и важност интересовања средине за поједине теме и облике, историјске личности и типске ликове. Језичко шаренило можда представља највећу тешкоћу савременој публици при читању збирке. Међутим, управо таква неусаглашеност потврђује да је језик усмене поезије изнад дијалекатских разлика. И, мада се локалне теме брже заборављају, постаје очито да су људске судбине опеване током векова тим језиком више биле „условљене“ жанровским законитостима него социјалним, класним, економским или конфесионалним баријерама. Зато није случајно што, између осталог, *Ерлангенски рукопис* сведочи и о плодотворним, непрекидним додирима сродних и особених култура на балканским просторима. Иако су недокучиве околности бележења, а трајно непознати певачи, казивачи и записивач, без ове старе, чудом сачуване песмарице били би још више замагљени слојеви традиције, постојаност и променљивост обрада, одлике усмених облика и њихових међусобних прожимања.

## ИЗВОРИ

- Богишић – *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*, сабрао и на свијет издао Валтазар Богишић. Биоград: Гласник Српског ученог друштва, 1878 [Горњи Милановац: ЛИО, 2003<sup>2</sup>].
- Вук I – *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић. *Књига прва у којој су различне женске пјесме*. У Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1841. Сабрана дела Вука Карацића, књига четврта. Владан Недић (прир.). Београд: Просвета, 1975.
- Вук II – *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић. *Књига друга у којој су пјесме јуначке најстарије*. У Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1845. Сабрана дела Вука Карацића, књига пета. Радмила Пешић (прир.). Београд: Просвета, 1988.
- Вук IV – *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић. *Књига четврта у којој су пјесме јуначке новијих времена о војевању за слободу*. У Бечу, у штампарији јерменскога манастира, 1862. Сабрана дела Вука Карацића, књига седма. Љубомир Зуковић (прир.). Београд: Просвета, 1986.
- EP – *Ерлангенски рукопис*. Мирјана Детелић, Снежана Самарџија, Лидија Делић (прир.).

## ЛИТЕРАТУРА

- Геземан 1925 – Герхард Геземан. Увод. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, издао Герхард Геземан. Ср. Карловци, I–CXLVIII.
- Геземан 2002 – Герхард Геземан. *Студије о јужнословенској народној епизи*. Избор, превод и поговор Томислав Бекић. Београд – Нови Сад.
- Деретић 2000 – Јован Деретић. *Српска народна епика*. Београд.
- Детелић 1996 – Мирјана Детелић. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд – Крагујевац.
- Ђурић 1973 – Војислав Ђурић. *Антологија јуначких народних песама*. Београд.
- Карановић 2010 – Зоја Карановић. *Небеска невеста*. Београд.
- Карацић 1975 – Вук Стефановић Карацић. Предговор [НСП I]. *Сабрана дела Вука Карацића*, књига четврта. Владан Недић (прир.). Београд, 553–583.
- Клеут 1987 – Марија Клеут. *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама*. Нови Сад.
- Клеут 2012 – Марија Клеут. *Из Вукове сенке: огледи о народном песништву*. Београд.
- Кордунаш 1935 – Манојло Бубало Кордунаш. Раде Рапајић, народни гуслар. *Прилози проучавању народне поезије* III/1 (1935): 78–81.
- Костић 1926/27 – Драгутин Костић. Ерлангенски рукопис [.../приказ]. *Јужнословенски филолог* VI (1926/27): 278–295.
- Костић 1933/34 – Драгутин Костић. Још једна бугарштина из 18. века у Ерлангенском зборнику. *Јужнословенски филолог* XIII (1933/34): 165–169.
- Крњевић 1988 – Хатица Крњевић. Скица за видове композиције лирске народне песме. *Поетика српске књижевности*. Београд, 117–139.

- Крњевић 1997 – Хатица Диздаревић Крњевић. *Утва златокрила. Дело творност традиције*. Београд.
- Латковић 1954 – Видо Латковић. О певачима српскохрватских народних песама до краја 18. Века. *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор XX/2–3* (1954): 184–203.
- Лесковац 1979 – Младен Лесковац. *Бећарац. Антологија*. Нови Сад.
- Љубинковић 2010 – Ненад Љубинковић. *Трагања и одговори. Студије из народне књижевности и фолклора I*. Београд.
- Маринковић 1998 – Радмила Маринковић. *Светородна господа српска*. Београд.
- Милошевић-Ђорђевић 1977 – Нада Милошевић-Ђорђевић. Бугарштице. *Књижевна историја IX/35* (1977): 541–561.
- Недељковић 1990 – Миле Недељковић. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд.
- Пантић 1964, 2002<sup>2</sup> – Мирослав Пантић. *Народне песме у записима 15. до 18. века. Антологија*. Београд.
- Пантић 1984 – Мирослав Пантић. *Сусрети с прошлошћу*. Београд.
- Поповић 1913 – Павле Поповић. *Преглед српске књижевности*. Београд.
- Радојчић 1982 – Светозар Радојчић. *Српска уметност у средњем веку*. Београд – Загреб – Мостар.
- Рјечник – *Српски рјечник* (1852). Сабрана дела Вука Карацића, књига једанаеста (1–2). Јован Кашић (прир.). Београд, 1986/87.
- Самарџија 1989 – Снежана Самарџија. Ново издање *Ерлангенског рукописа. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор LIII–LIV* (1989): 184–199.
- Сувајчић 2005 – Бошко Сувајчић. *Јунаци и маске*. Београд.
- Шмаус 1936 – Алојз Шмаус. Има ли бугарштица у „Ерлангенском рукопису“?. *ППНП III/2* (1936): 211–221.
- Bahtin 1978 – Mihail Bahtin. *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*. Beograd.
- Bošković-Stulli 1978 – Maja Bošković-Stulli. *Usmena književnost, Povjest hrvatske književnosti I*. Zagreb.
- Detelić 2007 – Mirjana Detelić. *Epski gradovi. Leksikon*. Beograd.
- Hektorović 1968 – Petar Hektorović. *Ribanje i ribarsko prigovaranje. Pet stoljeća hrvatske književnosti, VII*. Zagreb.
- Jagić 1876 – Vatroslav Jagić. Građa za slovinsku narodnu poeziju. *Rad JAZU XXXVII* (1876).
- Krnjević 1980 – Hatidža Krnjević. *Živi palimpsesti ili o usmenoj poeziji*. Beograd.
- Krnjević 1986 – Hatidža Krnjević. *Lirski istočnici. Iz istorije i poetike lirske narodne poezije*. Beograd – Priština.
- Krstić 1984 – Branislav Krstić. *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*. Ilija Nikolić (prir.). Beograd.
- Ljubić 1877 – Šime Ljubić. Prilog Jagićevoj raspravi o građi za slovinsku narodnu poeziju. *Rad JAZU XXXVII* (1877): 130–140.
- Pešić & Milošević-Đorđević 1984 – Radmila Pešić & Nada Milošević-Đorđević. *Narodna književnost*. Beograd.
- Prohaska 1928 – Dragutin Prohaska. Najstariji rukopis srpsko-hrvatskih narodnih pesama. *Književni sever IV/7–9* (1928): 392–396.