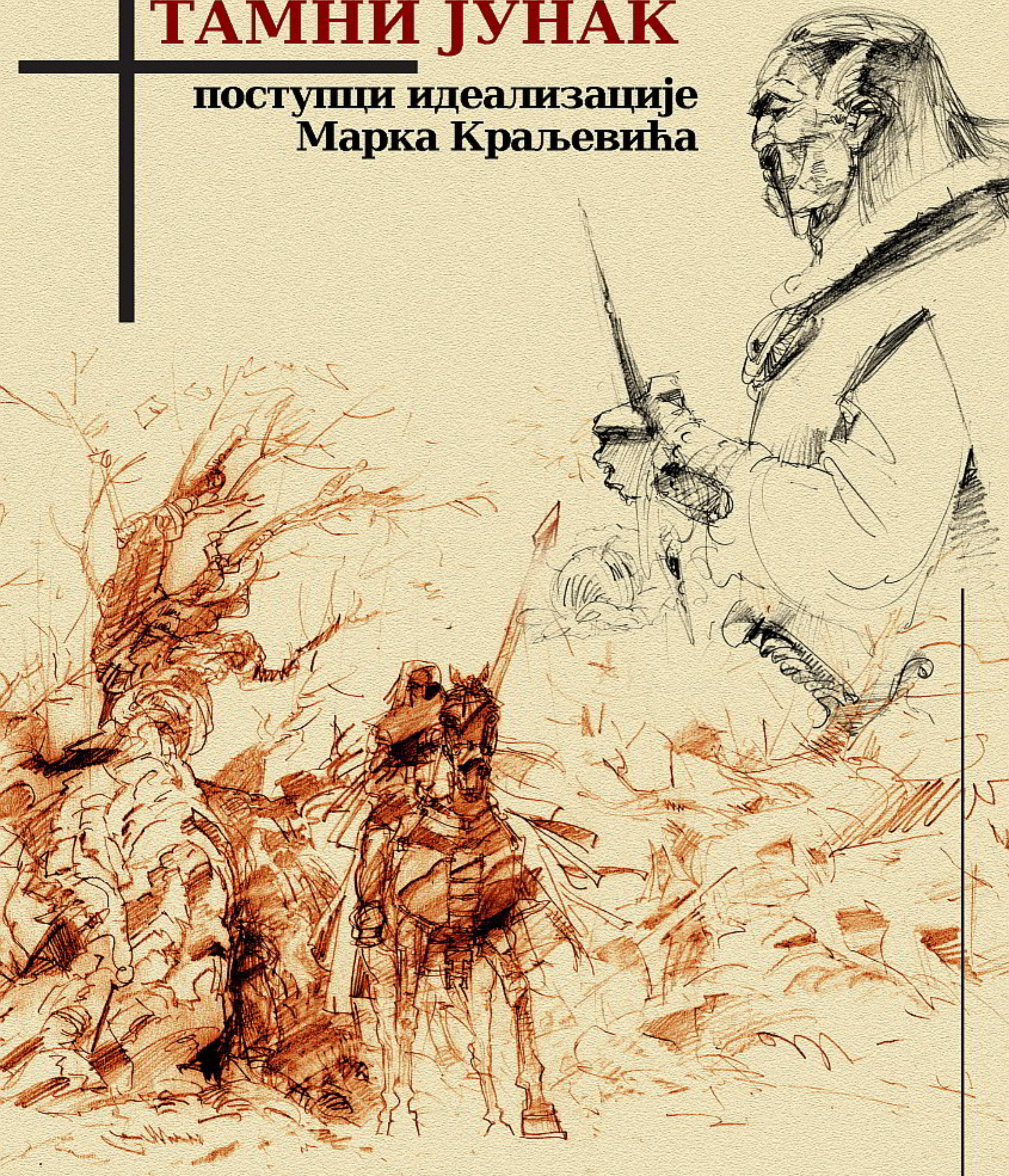


Петар Грујичић
ТАМНИ ЈУНАК

поступци идеализације
Марка Краљевића



СРБИСТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА, КЊ. 1

STUDIA SERBICA, VOL. 1

Петар Грујичић
ТАМНИ ЈУНАК
Поступци идеализације Марка Краљевића

СРБИСТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА • STUDIA SERBICA
књига 1 • vol. 1

Уредник
Зоран Стефановић

Рецензент
др Снежана Самарџија

Књига представља нешто измењен текст докторске дисертације „Поступци идеализације Марка Краљевића“, одбрањене на Филолошком факултету у Београду, марта 2008.

Петар Грујичић

ТАМНИ ЈУНАК

Поступци идеализације
Марка Краљевића

ТИА Јанус
Београд • 2010

Част ми је и дужност да искажем захвалност проф. др
Снежани Самарџији, чији су помоћ и разумевање допри-
нели настанку овог списка.

Аутор

ГДЕ ЈЕ ШТО

УВОД	7
КРАЉЕВИЋ МАРКО, НЕГАТИВАН ЕПСКИ ЈУНАК	17
ТЕМАТСКИ МОДЕЛИ	20
1. Убиство рођака	20
1.1. <i>Марко Краљевић и брат му Андријаш</i>	20
1.2. <i>Убиство сестрића и нећака</i>	22
2. Царев слуга	24
3. Женски ликови у Марковој биографији	31
3.1. <i>Мајка и љуба</i>	32
3.2. <i>Демонске јунакиње</i>	45
КОМПОЗИЦИОНИ МОДЕЛИ	51
УЗБУЂЕНА НАРАЦИЈА	54
Стравичан јунак	60
Сцене насиља и бруталности	69
Епски антиклимакс	76
ЕПСКА ИДЕНТИФИКАЦИЈА	79
ИДЕАЛИЗОВАН ЛИК	94
Уозбиљавање	94
Историјска реконструкција	103
Време и простор	113
ТВОРЦИ МАРКОВОГ ЛИКА	118
1) Марков лик у песмама Тешана Подруговића	118
2) Маркова смрт у Вишњићевим стиховима	124
3) Милијино виђење Марка Краљевића	127
4) Марков лик у песмама старца Рашка	129
5) Стилизације слепих певачица	132
ПЕСМЕ О МАРКУ У ВУКОВИМ РУКОПИСИМА	134
МЕДИЈСКА (САМО)ДЕЗИНТЕГРАЦИЈА	143
ЗАКЉУЧАК	155
ЛИТЕРАТУРА	159
Рецензија (др Снежана Самарџија)	163
Petar Grujić: Techniques of idealizing Marko Kraljević (abstract)	167
О аутору	168

Приступи епици углавном истичу њен дефинисан и заокружен поглед на свет, а само дело као једно од најстабилнијих категорија поетског стварања. У комуникацији између певача и публике, текст епоса или епске песме био је њен најутврђенији део, са ауторитетом од обавезујућег значаја приликом усменог преношења и писаног бележења. Самим тим, и типологија епских јунака је задобила одређеност и јединство који су је учиниле препознатљивом код читавих генерација епске публике, понекад много шире од географског или националног језгра њеног постанка.¹

У српској епици, међутим, опажамо специфичне појаве и процесе. Што је неки епски лик омиљенији, то су разлике у његовој карактеризацији веће, чак противуречне, понекад и у обрадама једног истог сижеа. Који су били разлози овог нејединства у опису и интерпретацији минулих догађаја и личности, несвојственог већини најпознатијих примера епског жанра из других епоха и националних култура? Одговори су до сада тражени на различитим странама, у разматрањима о географској дисперзивност наше епике, идеолошким забранама и притисцима, или на основама социјалне позадине која је током времена погодовала развоју једних, на штрб других мотива.² Најопсежнија тумачења овог феномена, она у огледима Ал-

1 „Епски свет познаје само један-једини и јединствени, потпуно заокружен поглед на свет, једнако обавезан и несумњив и за јунака, и за аутора, и за слушаоца.” (Михаил Бахтин, *О роману*, Нолит, Београд, 1989, 468.) „Захваљујући епској дистанци, која искључује сваку могућност активности и промене, епски свет и добија своју потпуну завршеност не само са гледишта садржине него и са гледишта њеног смисла и вредности. Епски свет се гради у зони апсолутне даљинске слике, изван сфере могућег контакта са садашњошћу која настаје, која није завршена и стога може да се преосмисли и поново вреднује.” (Бахтин, *Исто*, 450.) Ово су, на пример, само нека од запажања Михаила Бахтина на чије радове ћемо се највише позивати у предстојећим разматрањима, а која формулишу неке од најважнијих особености епског жанра у свету писане речи.

2 Ово питање разматрано је у радовима великог броја изучавалаца, још од самих зачетака изучавања јужнословенске епике. Овим поводом навешћемо нека од најистакнутијих имена који су се бавили овим питањима: Ватрослав Јагић, *Грађа за словинску народну поезију*, Рад ЈАЗУ 37, Загреб, 1876; Стојан Новаковић, *Историја и традиција, изабрани радови*, СКЗ, Београд, 1982; Асмус Серенсен, *Прилог историји развоја српског јуначког пеништва*, Завод за уџбенике и наставна средства/Матица Српска, Београд/Нови сад, 1999; Томо Маретић, *Наша народна епика*, Београд, Нолит, 1966; Видо Латковић, *Народна књижевност I*, Научна књига, Београд, 1982; Војислав Ђурић, *Постанак и развој народне књижевности*, Знање, Београд 1954; *Антологија народних епских песама*, Матица српска, Нови Сад, 1954; Јован

берта Лорда и Милмана Перија, базирају се на схватању да записи наших епских песама обележавају само међуфазе у настанку националних епова, сачуваних код других народа. Живост те, током 19. века прекинуте комуникације најбоље осликава њена варијантност, тј. постојање више варијанти песама истог мотивског склопа. Ту је и питање медијске реконструкције наше епике, тј. разлике између њеног усменог и писаног стила. „Нама је тешко да схватимо промену од усменог ка писаном стилу између осталог и због тога што ми о писаном стилу расуђујемо имајући у виду квалитет, и то највиши квалитет. Ми без размишљања полазимо од тога да је писани стил увек изврснији, чак и на самом почетку.“³ У овом запажању Алберта Лорда наговештено је полазиште и за наше разматрање о идеализацији као једној од основних естетских техника епске поезије, сасвим по страни од њеног литерарног вредновања. У расветљавању овог феномена, као нарочита потешкоћа се намеће и моменат епске пристрасности у виђењу појединих личности и догађаја. Та димензија трајања дела неминовно крњи и доводи у питање историографску веродостојност епског виђења, при чему се уочавају динамика и трансформација ове пристрасности у временској перспективи. Управо овај, емоционални ниво комуникације је у епици често невидљив на нивоу текста, без адекватног одзива у психи модерног читаоца. Упркос томе, некадашњи токови и правци ових емоционалних струјања се, као у кориту неке пресахле реке, могу назрети и реконструисати управо на основу забележених епских песама.

У покушају да се приближимо феномену идеализације на примеру епског лика Марка Краљевића, навешћемо нека од становишта која разматрају поједине стране овог особитог естетског процеса. Таква становишта су заиста бројна и препознајемо их у већини разматрања о феномену епске историје и логике епског стварања уопште. На пример, Хегел је говорио о „индивидуализовању“ као сврси епске поезије која у свом опевању мора да буде „индивидуално жива и одређена“.⁴ Епски карактери морају да прикажу „тоталитет карактерних црта, да су у томе смислу цели људи, и да због тога показују на себи потпуно развијене све стране душевности уопште, а нарочито одлике националног мишљења и начина делања“.⁵ Овакви ставови можда највише иду у правцу предстојећих разматрања о епској идеализацији, јер наглашавају психолошко портретисање и тежњу ка

Деретић, *Историја српске књижевности*, Нолит, Београд, 1983, *Српска народна епика*, Филип Вишњић, Београд, 2000), и др.

3 А. Лорд, *Певач прича* (1), Београд, Идеа, 1990, стр. 246.

4 Г. В. Ф. Хегел, *Естетика III*, Београд, Култура, 1961, 447.

5 Хегел, *Исто*, 451.

постизању што универзалније, тоталне слике јунака, препознатљиве у што већем броју различитих сижеа. Одређени епски лик се, дакле, у традицији издваја од других, и тиме препоручује за улогу у којој се сусрећу његова индивидуална посебност и колективни интерес заједнице. Усамљеност акције јунака уједно демонстрира и одређени колективни принцип, што је спој који се, по Хегелу, најбоље препознаје у песмама о Сиду. Додуше, Хегел се том приликом ограђује на следећи начин: „у Сидовом животу и његовим подвизима сав интерес на отаџбинском тлу усредсређује се само на један велики индивидуум који остаје веран себи у свим приликама: у свом развићу, своме јунаштву и у својој смрти; његови подвизи пролазе поред њега као поред неког бога скулптуре и напослетку он је сам прошао поред нас, поред себе самог; међутим, песме о Сиду ни као хроника у слику нису еп у правом смислу, и као позније романсе представљају, као што то захтева тај род песама, само једну расцепканост тога националног херојског живота на поједине ситуације које не морају да се повежу и уједине у један нарочити догађај.“⁶

Зато ни спевови о Сиду, иако их наводи као најбољи пример индивидуализовања у епском песништву, не успевају да у потпуности задовоље све критеријуме које наводи Хегел, пре свега онај о подударану епске радње као историјске парадигме и биографије јунака. Биографија ту исувише долази у први план и обично се намеће као универзалнији контекст и естетска структура, нека врста синтагме чија заокруженост око једне личности оставља утисак о њеном судбинском, али и мање-више случајном присуству у опевањим историјским догађајима. Истоветну ситуацију затичемо и у епици о Марку Краљевићу. Не само да у овој традицији обимом претеже њен неисторијски део, него и у историјском и епском слоју напоре до егзистирају различите, по духу и интерпретацији понекад сасвим опречне верзије истих мотива. Осим тога, идеализација се у српској епици препознаје у два основна облика: као естетска трансформација, присутна у самом чину опевања једног догађаја-прототипа, али и као процес у времену који, суштински, може да траје колико и сама епика. У том смислу, индивидуализовање о којем говори Хегел схватамо тек као крајњу тачку идеализације и њен имагинарни циљ, интегрални спој универзалног и појединачног, оличен у „тексту“ националног епоса.

О епској идеализацији као естетском виђењу јунака говорено је још на самом зачетку бележења наших народних песама у 19. веку. Зачетак ових размишљања препознајемо код Вука, у запажању о песмама из његовог завичаја које су опевале локалне догађаје. Такве

6 Хегел, *Исто*, 450.

песме, „будући да нијесу ни од како важни и опште познати догађаја“ не шире се даље, „него ће постају, ту и остају док се не забораве“.⁷ Као облик естетског памћења, дакле, епско виђење стварности не подразумева само чин опевања одређене личности или догађаја, већ и временски процес у којем прототип задобија или губи одређен степен колективне важности унутар заједнице. У том смислу, већ у Вуковом запажању препознајемо два облика идеализације од значаја и за наше разматрање — онај који се одвија на самом зачетку, у моменту епске инспирације и опевања једне личности или догађаја, и онај који долази много касније, као резултат трансформације кроз време и колективне процене важности наслеђеног мотива.

Што се првог облика идеализације тиче, он је у досадашњој науци разматран углавном поводом изражајних техника наше епике. Тако је о идеализацији као методу стилизације и компоновања епске структуре писао још Герхард Геземан, наводећи схеме хероизације и феудализације као техничку испомоћ у импровизацији епских песама. Његова истраживања о композиционој схеми десетерца, међусобној повезаности текста, декламаторске и инструменталне пратње, као и о начину на који се у традицију укључују скорашњи и савремени догађаји, значајна су и још увек актуелна. Особит допринос осветљавању идеолошког аспекта идеализације налазимо и у истраживањима Максимилијана Брауна, нарочито у разматрањима о епском хиперболисању. По Брауну, „јуначка песма је песнички приказ јуначког идеала живота и средство да се потпомогне и уобличи форма живота заснована на том идеалу“.⁸ Тај свој задатак епика углавном остварује уметничким укрупњавањем и величањем, тј, како га Браун назива, хиперболисањем стварности. Ово хиперболисање се у епици тиче поглавито материјалне и физичке појавности, док у сликању психологије она јунаке оставља углавном нетакнуте. „Она без зазора“, наводи Браун, „претерује тамо где се ради о бројевима, мерама и спољашњим појавама, али у духовном погледу оставља човека онаквим каквим он јесте“,⁹ при том мислећи на ситуације у којима јунак као Марко, на пример, иако силан попут грчких богова у Хомеровим еповима, истовремено одаје и своје препознатљиве људске мане.

Саглашавајући се са овим запажањем о постојаности и независности психологије јунака у односу на његов хиперболисан физички опис, дужни смо да скренемо пажњу и на следеће: ако се за примере

7 Караџић, *Српске народне пјесме* I, Београд, Просвета, 1975, 563.

8 Максимилијан Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Матица Српска, Завод за уџбенике, Вукова задужбина, 2004, 27.

9 Максимилијан Браун, *Исто*, 44.

развијене епске традиције заиста може рећи да теже објективном и што непристраснијем виђењу човекове природе, онда то, као што ћемо видети на примеру Марка Краљевића, свакако не важи за саме зачетке традиције, обележене снажним импулсима пристрасности. Штавише, без ове почетне пристрасности као певачеве инспирације, без обзира на њен предзнак симпатије или антипатије, скоро да је немогуће замислити каснији развој традиције.

Овим дотичемо разматрање и о другој врсти идеализације, као трансформације кроз време. Још је Стојан Новаковић запазио у нашој традицији „чудновате разлике у карактеристикама људи и времена“.¹⁰ Смер ових промена је наизглед непредвидив и нелогичан. Једна опевана личност или догађај временом потпадају под контекст не само различитих, већ и сасвим супротних тумачења и емоционалних ставова нових генерација. Епска традиција о Марку Краљевићу је код нас најбољи пример овакве врсте идеализације. У њој препознајемо токове и мене различитих виђења Марковог лика, почев од несимпатије, па до оних који су обојени изразитом симпатијом и величањем. Узрочне везе између ових процена и ставова није увек лако препознати и, мада њихова смена не мора нужно да води естетском побољшању, она ипак носи обележје развојног процеса. Објекат овог процеса је сам јунак, временом све више независан од пристрасности у виђењу народног певача. Истовремено, он задобија стабилност сопствене карактеризације, паралелно јачајући једну препознатљиву и све изразитију индивидуалну боју. У овом процесу естетског опажања, зависно од околности, активну улогу преузимају час епски јунак, час народни певач, час поједини сижејни или типолошки клишеи епске поезије. У том смислу, ако се може рећи да иницијални моменат идеализације доживљавају свака личност или догађај у тренутку њиховог опевања као инспирације, онда се то не може рећи и за овај други облик идеализације, који траје и развија се кроз време. Њега у српској епци успева да преброди и преживи само мали број јунака.

Сложеност ових процеса потврђује у науци често навођен пример песме *Анђелко Вуковић и Синан Кесеџија* (Вук IV, додатак-4). Вуков певач Анђелко Вуковић овде је опевао сопствени подвиг по узору на наративну схему неколико песама о Марку Краљевићу, нарочито на ону из варијанте *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* (Вук II, 67). Куриозитет песме је не само у томе што се у њој локални догађај опева по узору на неке од најпознатијих песама о Марку Краљевићу, већ и у томе што је песма јединствени пример аутопортрета у нашој епци, јер главни јунак песме је уједно и њен певач.

10 Стојан Новаковић, *Историја и традиција*, Београд, СКЗ, 1982, 11.

Сиже је следећи: Синан кесеџија је заузео Косово, препречио све друмске и речне путеве, и забранио све женидбе и удаје. Вучитрнски паша не проналази јунака који би изашао на мегдан Синану, све док не добије савет да потражи Анђелка Вуковића у његовом селу Орову. По Анђелка долазе пашини изасланици. Овај сумња да ли га они можда прате, али га изасланици умирују и преносе му пашину понуду да ће добити на управу пола санџака уколико погуби Синана. Анђелко прихвати понуду, али одбије да се изравно договори са пашом, са образложењем да „Волим исти, те Синана тражит', него л' исти паше у Вучитрн“. Анђелко иде код ковача да му поткује коња, а затим креће у потеру за Синаном. Код „Старога Трга Манастира“, на „најтешњем месту“ у „Клисури тврдој“, он проналази Синана. У покушају да се нагоди са Анђелком, Синан му нуди ослобађање таоца Павла Папуџића којег је претходно заробио у Анђелковом селу. Анђелко одбије понуду и упусти се у мегдан. Из тренутка у тренутак, однос снага се мења, баш као и оружје. У једном тренутку, Анђелко сабљом пресеца копље које Синан баца ка њему. Синан потеже кубуру и пуца, али промашује. Анђелко такође потеже кубуру, устрељује Синана, али уместо да клоне и попусти, овај напада још бешње. Потеже се и други пар кубура, али када им ни то не помогне, машају се сабљи. Пола сата траје њихов двобој сабљама, све док Анђелко изненада не поклекне. У одсудном часу, Анђелко се помоли „Богу јединоме“ и Светом Николи, правдајући се овако:

„Боже јаки, опрости грешнога!
Ја данаске не гинем за благо,
Но за веру и велику правду;
Прими тебе а у име твоје!
Да остане овде спомен мене!“

Неочекивано, Синан клоне и Анђелко га убије. Ипак, Анђелко неће да му одсече главу, већ наложи ослобођеном Павлу Папуџићу да обавести Вучитрнског пашу о Синановом смакњућу. При том напомиње да не жели да оде код паше, и то следећим речима:

„Ал' ја к њему у град ићи не ћу,
И на част му и наџак и благо;
Ако ли ме паша више тражи,
Грђи ћу му бити од Синана“.

У опевању једног личног и савременог догађаја, ова песма је добар пример идеализације као изражајне епске технике: мали, поједи-

начни догађај или искуство се опевају уз помоћ наслеђене, већ готове сижејне схеме у чијем средишту се налази неки давнији, много познатији догађај или јунак. Сучељују се два плана: један традиционални и један који тек претендује да постане традиција. У том смислу, песма је до сада привлачила пажњу многих изучавалаца, па је тако Герхард Геземан први у њој уочио несвакидашњи пример настојања да се коришћењем „хиљаду пута провежбане схематске комбинације мотива“ припише одређена индивидуална боја опева-ним ликовима и догађајима. Геземан овом приликом објашњава развој епске идеализације, чија упечатљивост је и за наше разматрање од особитог значаја:

„Како у песни *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* Муса потре-са царство до Стамбола, а у песни *Марко Краљевић укида свадбарину* Арапин намеће раји нељудски порез на женид-бу, како Муса везује за коња султановог изасланика везира Ђуприлијића, тако ради и Синан Кесеџија. Као што везир затим указује султану на Марка, тако онај Дедеић Осман упућује пашу на Анђелка. Дотле иде хероизација. Сад на-лази и феудализација: Анђелко из песме је природно угле-дан господин, веома богат сељак, с понашањем феудалног земљопоседника који поседује простране дворове и сваке године гони велика стада у планину и опет их сјављује у ши-роке стаје — управо наређује гоњење: та он сам врши једино надзор над својим слугама и момцима! У стварности је тај Анђелко био мали сељак, али с којим достојанством он уме у песни да иступа пред пашиним гласницима, да одјаше на свом бојном парипу, дебелом белцу који као и чудесни Ша-рац Марка Краљевића нањуши Турке већ издалека — с ка-квим поштовањем њега ословљавају гласници (управо као гласници који су послани Марку, у песни *Урош и Мрњав-чевићи*) — како су поносне његове речи иза којих се скрива неповерење раје у турске господаре!“¹¹

11 Герхард Геземан, Композициона схема и херојско-епска стилизаци-ја, у *Ка поетици народног песништва*, приредио С. Кољевић, Београд 1982, 277. Сличним поређењима са Марковим ликом унутар наслеђене компози-ционе схеме бавио се и Новак Килибарда на примеру песама о црногорском јунаку Петру Бошковићу (Н. Килибарда, *Усмена књижевност — епска мје-ра историје*, Подгорица, 1998.) Уопште, коришћење композиционе схеме већ само по себи подразумева одређен степен идеализације, о чему посредно и непосредно говоре сви радови који су се бавили епском композиционом схемом. Издвојићемо најзначајније: Матија Мурко, *Трагом српскохрватске народне епике 1*, Загреб 1951, Маја Бошковић Стули, *Постојаност епског модела у две песме из дубровачког краја*, Загреб, 1966; Светозар Матић, *Наш народни еп и наш стих*, Нови Сад; као и у најновије време Мирјана Детелић,

Очигледно, Геземан је задивљен Анђелковим подвигом, не одајући ни траг сумње да се све догодило онако као што је и опевано. Износећи податке о својим певачима, и Вук описује Анђелка Вуковића „добрим и побожним“.¹² Али, колико се такав утисак заиста добија и из песме? Стварни пориви Анђелкове акције остају недоречени (главно је питање: зашто он хоће да убије Синана?) и, самим тим, отвара се простор сумњама о потпуној веродостојности епског сведочења. Најаутентичније опеван догађај у читавој песми је сцена двобоја у којем се назире Анђелково изненађење и страх када угледа Синана. Упечатљиво лично искуство је помогло Анђелку да осети језгро једног традиционалног епског мотива о Марку Краљевићу, али истовремено, коришћење истог мотива је у песми отворило и питања о стварним поривима и истинском току Анђелкове акције као позадини опевања.

Доведен под циновску сенку легендарне историје, опевани подвиг не само да је у песми остао без примерене естетске форме која изазива дивљење, већ је, због самовеличања певача, добрим делом остао девалвиран и, у извесном смислу, чак пародиран. Да стицајем околности није остала забележена у додатку Вукове збирке, као својеврстан куриозитет за потоње научне расправе и анализе, за ову песму би се зацело могло рећи исто оно што је Вук приметио поводом „смијешних“ песама из његовог краја, које су опевале локалне догађаје, тј. да „ће постају, ту и остају док се не забораве“.

Понекад, дакле, у најбољој намери да овековечи савременика (или самога себе, као Анђелко Вуковић у наведеном случају), народни певач користи сижејни и типолошки репертоар који треба да улепша и узвиси опевану личност. Истовремено, уколико је тај репертоар пренаглашен у било којем погледу или детаљу, он објективно детронира и девалвира опевану личност до мере која памћење о њој знатно обесмишљава, понекад већ у самом зачетку. На парадоксалну страну овакве врсте пристрасности указивао је и Веселин Чајкановић поводом епских песама и тужбалица као облика искривљеног сећања, где породица својим прецима приписује туђу славу и част. „Песме у славу предака“, наводи Чајкановић, „уколико је реч о својим сопственим, најближим прецима и покојницима, и уколико су оне биле израз акутне или временски блиске жалости и пијетета према њима и имале приватан карактер, биле су, и остале су, сасвим ушаблоњене, једноставне и просте у форми, претеране и нетачне у

Урок и невеста, Београд 1996.

12 У предговору за четврту књигу својих народних песама, Вук наводи: „Анђелко је онда, кад је ову песму певао, био момак око 35 година, раста је средњега, леп, црномањаст, добар и побожан, али велики јунак.“ (Вук, *Српске народне пјесме IV*, Издање и штампа државне штампарије, 1932.)

садржини“.¹³

Код Срба се, као што је познато, у јуначкој епици могао опевати само покојник, док се у опевању савременика видео предзнак њихове скорашње погибије.¹⁴ Овакав обичај у епици одсликава и једну унутрашњу, естетску суштину.¹⁵ Епска идеализација и њена пристрасност која се може и описати изреком „о покојнику све најлепше“, овде делује као двосекли мач. Са једне стране она доводи до тога да огромна већина савременика и догађаја остане заборављена већ у самом зачетку њиховог опевања, док сасвим на другој страни, остаје приметно немоћна управо против оних личности и догађаја које заједница хоће да потисне у заборав, прећути као непријатну успомену или оцрни као објекат погрде и изругивања. Због тога је и аутопортрет, као естетска рефлексија лишена пристрасности, у епици непостојећа и, у суштини, апсурдна категорија. На сасвим супротној страни, из најразличитијих разлога омражена личност или догађај, око себе успостављају један ограђен забран и за певача и за публику, али чија дистанца привлачи пажњу, временом се претварајући и у лако уочљиву границу естетске форме која инспирише унутрашње осмишљавање и, самим тим, трансформацију.

У том смислу, примери развијене идеализације у нашој епици, попут оних у песмама о Марку Краљевићу, јесу резултат и једне сложене трансформације која поседује свој спољашњи и свој унутрашњи садржај. Под спољашњим садржајем подразумевамо тзв. текстовну структуру, тј. све оне формалне одлике епских сижеа, модела и текстова песама као расположивих и егзактно проверљивих чињеница. Под унутрашњим садржајем подразумевамо једну широку вантекстовну структуру традиције у чијем се средишту концентрише слика јунака, али поглавито на нивоу емоционалног доживљавања и препознавања. Као што ћемо покушати да покажемо у предстојећим излагањима, ниједна од ових категорија није у потпуности стабилна и отпорна на промене, већ трансформација једне од њих утиче и на остале елементе у комуникацији.

Реч је о процесу који се не тиче само наше епске поезије и раздобља њеног активног постојања и развитка. У том смислу, Свето-

13 В. Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1925-1942*, Београд, 1994, 506 и даље.

14 „У Срба је, по правилу, могао бити опеван само покојник, а допадне ли некога изузетно та част за живота, видео се у томе предзнак скоре погибије.“ (Александар Лома, *Пракосово*, САНУ, Балканолошки институт, Београд, 2002, 14.)

15 У контексту разматрања о епској идеализацији као о слици неког давног доба, Бахтин наводи и ово: „Мртви се воле другачије, они су изузети из сфере контакта, о њима се може и мора говорити друкчијим тоном. Реч о умрлом се дубоко разликује од речи о живом“. (Бахтин, *О роману*, 453.)

зар Кољевић је већ приметио да „без идеализације нема, разуме се, крајњих облика уметности; разорна критичка визија може да се успостави као уметност тек ако с ону страну својих разорених идеала досања и неку идеалну норму поретка и смисла који преживљава и њене разорене моћи. Али суштина идеализације у уметности уопште, па и у српскохрватској народној епици, није апстраховање, него драматизација људских судбина и ситуација“.¹⁶ Аспект идеализације као естетске драматизације један је, као што наводи Кољевић, од универзалних особености уметности. Истовремено, наша епика је и редак, заиста јединствен пример из историје уметности, где имамо могућност да посматрамо како једне те исте личности и догађаји, зависно од раздобља и поднебља у којем су песме записиване, потпадају под различите, понекад чак опречне интерпретације и фазе емоционалног доживљавања. Епика о Марку Краљевићу, централном јунаку српске и јужнословенске епике је по том питању изванредан пример, нарочито у светлу оног броја песама у којима је он окарактерисан као негативни јунак.

16 С. Кољевић, *Наш јуначки еп*, Београд, Нолит, 1974. 39.

КРАЉЕВИЋ МАРКО, НЕГАТИВАН ЕПСКИ ЈУНАК

Питања о Марку Краљевићу као негативном јунаку у појединим деловима традиције, до сада су углавном постављана и разматрана поводом хипотеза о његовој популарности. Хипотезу овакве врсте је први навео Томо Маретић, указујући да популарност једног епског јунака не мора да зависи од омиљености и симпатија које је његов прототип уживао за свога живота. У том смислу он наводи познату хипотезу да је „Марко могао бити човјек необичне тјелесне јакости, па су се можда већ за његова живота или кратко вријеме послје његове смрти разносила по народу од уста до уста гдјекоја његова дјела, којима је доказао своју велику јакост“,¹⁷ али при том напомиње и „да се добро зацјело знало, да је Марко турска удворица и да српском народу ништа није много учинио, а многа зла.“¹⁸

У новије време су се јавила и она тумачења која Марков лик антихероја, кукавице, убице и пијанице објашњавају углавном као позни резултат идеолошких утицаја са рубних, међусобно завађених географских и конфесионалних подручја на Балкану. Притисци ове врсте су, тврди се, ишли у правцу потискивања или брисања Марковог оригиналног националног и верског идентитета.¹⁹ На другој страни, поједина разматрања сведоче и о нечем супротном, тј. о повременим утицајима црквених кругова да у одређеним периодима потисну и умање Маркову епску популарност. На разлоге ових притисака, чак својеврсне „кампање“ коју су црквени кругови против Марка повремено водили у 18. веку, први је скренуо пажњу Никола Банашевић, тумачећи то омразом коју је у традицији и историји имао Марков отац, краљ Вукашин. Већ током 15. века је, наводи Банашевић, била развијена легенда о краљу Вукашину као узурпатору и убици цара Уроша, због чега црквени људи „нису могли дозволити да син узурпатора и убице, макар какав глас у народу имао, буде заштитник и бранилац српског цара, а уметнику певачу је баш тај елеменат био

17 Томо Маретић, *Наша народна епика*, Београд, Нолит, 1966, 144.

18 Маретић, *Исто*, 144.

19 „Позно створени лик Марка антихероја, кукавице, пијанице — убице — резултат је осмишљеног чина. Новонастали негативни јунак етички је, национални и верски утук намењен житељима области које су у епској личности Краљевића Марка виделе етички, етнички и конфесионални узор. Супротна страна у лимитрофним областима инсистира, пак, агресивније на ационалној и верској особености Марковој“ (У: Ненад Љубинковић, „Краљевић Марко — историја, мит, легенда“, у алманаху *Даница*, Београд, Вукова задужбина, 1995, 187.)

добро дошао.“²⁰

У новије време, историчар Раде Михаљчић даје за право оваквим запажањима. У том смислу наводи податак о црквеном помену из XVII века, написаном вероватно након турског пораза код Беча, где су имена краља Вукашина, краља Марка и Вука Бранковића, за разлику од осталих имена, прецртана. Монаси су их, тумачи Михаљчић, очигледно сматрали недостојним помена, а само по себи индикативно је што се Марко ставља у исто друштво са Вукашином и Вуком Бранковићем.²¹

Ово су нека од најважнијих запажања о историјској подлози Марковог негативног лика, довољна да укажу на сву сложеност његовог доживљавања код публике. Целовити утисак о њему не оличава само опевана акција у једној песми, већ и његова укупна традиционална типизација, као и са овом типизацијом мање или више (не)подударна слика прототипа. Довођење у први план једног од ова три нивоа је, као што ћемо видети из предстојећих примера, понекад у стању да измени целокупни емоционални утисак о јунаку. У композиционом склопу песме, на пример, јунак може да почини злодело а да се, у датим околностима, на нивоу емоционалне рецепције то доживи и вреднује као подвиг. Слично томе, на нивоу „текста“, модерни читалац може да са осећањем критике или гнушања реагује на исто оно што је слушалац епске песме некада препознавао као моралан или идеолошки исправан чин. Парадокс овакве комуникације је и у томе да она не само да не тежи стабилној типизацији јунака, већ сасвим супротно — непредвидивост јунакових поступака је и главно оружје њене драматургије. Питање „ко је тај јунак“, дакле, открива се и проверава у односу на емоционалну реакцију коју његово поступање изазива у публици. Зато, када говоримо о негативном епском јунаку, онда мислимо пре свега на емоционално, а мање на, сходно владајућој, често промењивој друштвеној етици, морално вредновање од стране епске публике и народног певача.

У том смислу, у предстојећим разматрањима разликујемо две основне ситуације у вредновању јунака. У првој, певач користи сижејни модел којим се Марку већ унапред додељује улога са јасним негативним карактеристикама. У другој ситуацији, Марко се у негативној улози потврђује сопственом акцијом. Док прва ситуација подразумева певачеву оцену Марковог лика као претходницу у опевању јунака, дотле се у другој ситуацији емоционални моменат у виђењу

20 Н. Банашевић, *Циклус Марка Краљевића и одједи француско-талијанске витешке књижевности*, Скопље, Књиге скопског научног друштва, 1935, 36.

21 Раде Михаљчић, *Јунаци Косовске легенде*, Београд, БИГЗ-СКЗ, 1989, 184.

јунака остварује унутар сижеа, певачевим подстицањем драмске неизвесности, узбуђења или бојазни публике око расплета епске приче. У првој групи песама, певач нема дилему каквог јунака опева и коју улогу он заслужује у композицији епске приче, док у другој групи певач такође нема дилему о свом јунаку, али га доводи у први план епске радње и ту испитује предвидљивост његове акције. Очигледно је да ова подела подразумева и различит степен независности јунака у односу на виђење певача, где се, кроз испољену независнију позицију јунака, издвајају примери друге групе. У овом приступу, највећу помоћ смо пронашли у студији Михаила Бахтина *Аутор и јунак у естетској активности* и тамошњој подели на три врсте односа аутора и јунака. Прва је позиција у којој аутор овладава јунаком, у другој јунак овладава аутором, а у трећој јунак постаје сам свој аутор.²² Граница између јунака и аутора у књижевном делу за Бахтина тежи једном специфичном укидању и стапању идентитета, због чега се аутор овде не схвата као индивидуални креатор и оригинална психологија, већ пре свега као „јединствено активна енергија, дата не у психолошки конципираној свести, него у чврстом значењу културном продукту“. Аутора он такође дефинише као потенцијал „тоталне реакције на јунака“ и „активног виђења јунака као целине, у структури његовог лика, ритма његовог откривања, у интуитивној структури и у избору смисаоних момената“.²³ Сходно овом схватању, позицију епског певача, упркос његовој неупоредиво већој условљености традицијом и колективом којем се обраћа, можемо без устручавања изједначити и са позицијом аутора писане књижевности.

Такође, три врсте односа аутора и јунака које наводи Бахтин се могу донекле разумети и као етапе у идеализацији јунака, током којих се он временом све више осамостаљује од ауторове тачке гледишта, као вредносне оцене која га, мање или више пристрасно уобличава. Најпоследње, ослобођен ове пупчане врпце, јунак тек тада постаје могућ као „естетски савршена појава“;²⁴ што је ситуација какву чешће затичемо у епици него у осталим књижевним жанровима.

Што се прва два наведена типа у подели тиче, границе између њих у предстојећим примерима о Марковом негативном лику су ретко кад изразите и јасне, па обично наилазимо на њихову међусобну мешавину, са тенденцијом да се поједине песме више приклањају једном или другом типу. Код прве групе песама, где се у тематском

22 У Михаил Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, Братство-јединство, Нови Сад, 1991, 17-22.

23 *Исто*, 9.

24 *Исто*, 17.

склопу Марку већ унапред додељује негативна улога, за почетак смо издвојили неколико најважнијих модела: песме у којима Марко игра улогу убице блиског рођака, песме које опевају његов однос у троуглу Марко-мајка-љуба, као и песме о његовом односу са демонским јунакињама.

Тематски модели

1. Убиство рођака

1. 1. Марко Краљевић и брат му Андријаш

Прву песму о Марку Краљевићу, *Марко Краљевић и брат му Андријаш*, бележи 1555. г. Петар Хекторовић, слушајући хварског рибара, Паскоја Дебеља. У њој је Марко недвосмислено опеван као негативни јунак, мада мотив братоубиства не затичемо у потоњој, развијенијој традицији о овом јунаку. Оно што у њој највише привлачи пажњу је, заправо, композиција и драмски склоп. Реч је о већ запаженој особености песама дугога стиха поводом честе појаве тзв. маскираних јунака и маскираних догађаја у њима, о којима је писао Милорад Павић и у новије време Бошко Сувајцић.²⁵ Епски мотиви у бугарштицама, запажа Павић, не само да обилују епизодама о прерушавању јунака, него као особити ефекат користе тзв. маскирани догађај. Један догађај може бити представљен на сасвим супротан начин – на пример, венчање јунака као његова погибија или обрнуто — и то тако да „живот и смрт могу измењати места а да се при том ништа не промени.“²⁶

А бугаршtica о Марку и Андријашу је по том питању изразит пример. Наративни увод конструисан је по обрасцу словенске антитезе, као облик ретроспективе у првом лицу множине:

Два ми ста сиромаха дуго вриме друговала,
Липо ти ста друговала и липо се драговала

(Богишић, 6)

Током поделе ратничког плена, браћа се посвађају и Марко сабљом убије Андријаша. На самрти Андријаш моли брата-убицу да по

25 У Бошко Сувајцић, „Три виле на три љељене – о метафори смрти у бугарштицама“, у *Јунаци и Маске*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, 2005, 169-184.

26 Милорад Павић, *Историја српске књижевности — барок*, Београд, Досије/Научна књига, 1991, 137-138.

повратку кући мајци каже да је сабљу окрвавио убивши јелена. Саветује га да братовљеву смрт прикаже као венчање у „гујој земљи“ где се овај заљубио у „гиздаву девојку“ која му је дала „многа биља непознана, и онога винца јунаку од забитја“. Најпосле, Андријаш саветује брата и то да, у случају да га нападну гусари, „кликује“ његово име, не би ли се ови, као и у ранијим ситуацијама, разбежали од страха.

Композициони ребус ове песме изузетно је сложен, и обухвата читав низ симболичних детаља попут изједначавања јелена и жртве, или испијања вина као воде заборавља, мотива који однос два брата и опевани догађај уводе у сасвим нову раван битисања. Једна од загонетки у песми проистиче и услед ретроспективног излагања у првом лицу множине, где главни јунак, Марко Краљевић, уопште не проговара нити саопштава било какву реакцију на почињено злодело, већ се искључиво преносе речи брата на самрти. Као да у песми присуствујемо још једном маскираном догађају на размеђи живота и смрти, где покојни брат, истински протагониста песме, ступа у необичну врсту идентитета са његовим преживелим, очигледно инфериорнијим братом. У песми нема изричитог кајања, нити било какве друге емоционалне реакције од Маркове стране, али ни било какве емоционалне реакције или коментара од стране певача тим поводом.²⁷ У песми је упадљив и један безлични моменат, тим више ако се, као необичан емоционални контрапункт, уочи клишејна одјава која у облику здравице, заправо, и не припада тексту песме.²⁸ Певач се обраћа слушаоцу, у конкретном случају Хекторовићу, на начин који одражава природу усмене комуникације, где напоредо, у једном необичном међуодносу, егзистирају два опречна емоционална стања, оно трагичко у опеваном догађају, и оно весело-забављачко, у амбијенту где се песма изводи.

27 У до сада најисцрпнијој анализи која је написана о овој песми, Маја Бошковић Стули наводи између осталог и ово: „По класичном обрасцу народне песме ова би слика имала бити лаж којом се прикрива прави трагичан догађај: убојство тихога јеленка могло би бити и симболичка слика, метафора извршеног злочина, што такођер одговара пракси народних пјесама. Али да жртва сама, замишљајући себе у улози убојице, исказује убојичин болан осјећај и његово кајање при погледу на „тихог јеленка“ у часу када се јелен одијели с душом, те се више не зна умире ли јелен или брат Андријаш, говори ли то убијени или говори убојица — такво згушњавање, такво антиципирање својствено је само истанчаним облицима поезије какви су нам се сачували у овој и другим бугарштицама.“ (Маја Бошковић Стули, *Усмена књижевност као умјетност ријечи*, Младост, Загреб, 1975, 18.)

28 Стихови гласе:

Весел буди, господару, и весела ти дружина,
Наш господару!
Ова писан да буде твој милости на почтење!

Као плаховитом братоубици, Марку је у сижејном склопу очигледно додељена негативна улога, али на начин који, помало парадоксално, не оставља простор за певачеву пристрасност или коментар, нарочито не од оне врсте коју касније затичемо у десетерачкој традицији. Штавише, помирљиве речи Андријаша на самрти пре су усмерене на свеопшти утисак уравнотежености и праштања, по страни од сваке осуде или гнушања где, стиче се утисак, опевано злодело у потпуности засењује утопијска визија коју саопштава брат на самрти.

Зашто у потоњој традицији више не проналазимо варијанте о Марковом убиству Андријаша? Питање постаје важно ако се има у виду потенцијал традиције да, упркос и најјачим притисцима идеализације и идеологизације, у свом првобитном склопу поједине мотиве у дугим периодима сачува од заборавља, као што је у епици о Марку Краљевићу, на пример, био случај са мотивима о сукобу са Мином од Костура или убиству кћери краља Арапског.

Одговор је донекле у стању да понуди начин на који је мотив о убиству Андријаша касније модификован у десетерачкој поезији, где Марко више не убија рођеног брата, него сестрића. У овим варијантама такође препознајемо певачеву, негативно обојену пристрасност при грађењу и виђењу Марковог лика. Али, за разлику од лирске интонираности бугарштите о убиству Андријаша и рафиниране емоције праштања која је обојила читав мотив, овде се отвара простор за једну другачију врсту идентификације и емоционалног живљавања. Као да је бугарштите о убиству Андријаша за укусу потоњих генерација била исувише лирска, а мање епска, услед чега њен сижејни склоп није био у стању да оптимално послужи једном узбудљивом, бурнијем, али и грубљем доживљају епског јунака за каквим је временом нарастало интересовање публике.

1.2. Убиство сестрића и нећака

Мотив о Марковом убиству блискога рођака преноси и десетерачка поезија, али у другачијем сижејном склопу. У овим песмама Марко Краљевић обично полази у лов и среће јунака који одбије да му се уклони са пута. Започиње мегдан, али постаје јасно да је Марков непријатељ јачи и да ће га савладати. У одсудном тренутку, долази до препознавања, јер се непознати противник открива као Марков блиски рођак, обично сестрић или нећак. Препознавање изненада мења расположење дотадашњих ривала, непријатељство сплашњава и, наизглед, све се завршава срећно јер се Марко и његов рођак обрадују сусрету. Али изненада, у расплету песме, Марко елимини-

ше бољег јунака. У варијанти у којој улогу Марковог сестрића има Змај Огњени Вук, то изгледа овако:

Тад поскочи Краљевићу Марко,
Па заметну игре свакојаке,
Док у игри преварио Вука,
Те погуби својега сестрића. (Стојковић, 1496)

Разлоге оваквог Марковог поступања делимично објашњава варијанта у којој Марко саопштава:

„Нек с´ не легу змије ни гуштери!
Када нема од мене јачега,
Нека нема ни мојег нећака!“ (Матица, 153)

Као и у бугарштици о Марковом братоубиству, и овде је Марко окарактерисан као негативан јунак, мада мотивација његовог поступка остаје недовољно разјашњена. Поједине варијанте уопште не дају никакав коментар нити Маркову реакцију на почињено злодело. Зато је у појединим песмама идеализоване традиције Марков сестрић једноставно преименован у идеолошког непријатеља, тј. у Турчина (САНУ II, 39). Тиме је емоционални став народног певача само променио предзнак, а композициони склоп мотива остао је нетакнут.

Са пуно разлога овај мотив можемо да разумемо и као реинтерпретацију традиције о Марковом братоубиству, при чему у тој реинтерпретацији запажамо две битне модификације. Прва се тиче околности да убијена жртва више није брат. Са истанчанијим слухом за тумачење породичних релација ликова, и под очигледним упливом започете идеализације, десетерачка епика је развила један сасвим другачији, углавном пријатељски и заштитнички однос између Марка и његовог брата. Али, да идеализација не подразумева и поништење традицијом наслеђене карактеризације, већ само нијансирану диференцијацију мотива, сведоче управо сижеи наведених песама. Тиме што Марко не убија брата, његово традиционално злодело није ублажено, него је лишено легендарне надградње мотива о братоубиству. Самим тим, оно постаје пластичније и психолошки реалистичније у историјском амбијенту антитурских зађевица и хајдучије, у којем је настајала и опстајала таква врста мотива.

Друга модификација тиче се композиционог склопа који у десетерачким варијантама ни изблиза није онако сложен као у Хекторовићевом запису. Драматичност наведених десетераца, очигледно, сасвим је другачије природе и превасходно се темељи на постизању

драмске напетости у опевању борбе два јунака. Драстичан обрт на завршетку песме, указивање на почињено убиство, може се разумети и као амбиција певача да Марков противуречан лик-братоубице, као драгоцену информацију из претходне традиције, прилагоди једном новом, диференциранијем и пластичнијем виђењу прошлости. У естетском смислу, међутим, ове песме, по свом једноставном склопу, по бруталности и сировој емоционалности осликавају једну упадљиву деградацију традиције. Њихове текстове обично не затичемо у репрезентативним песмарицама, већ углавном међу необјављеним записима или у часописима. Без обзира на различитост две поетске форме, бугарштице и десетерачке поезије, овај пад посредно оповргава и мишљења да понављање једног истог мотива у епизици нужно води његовом побољшавању.²⁹ Једини развој који се у овој промени може запазити јесте онај са становишта историјског прототипа. Личност краља Марка овде је такође стилизована, али без изражене негативне карактеризације коју чувају стихови бугарштице о убиству Андријаша.

2. Царев слуга

Тема Марковог вазалства Турцима присутна је мање-више у свим раздобљима певања о Марку Краљевићу, а њен идеолошки подтекст постаје нарочит проблем за певаче и публику током све масовнијег бележења народних песама, од почетка 19. века, дакле управо у времену првих антитурских устанака. Отуда и карактеристична збуњеност поводом Марковог лика коју открива Вук: „Но откуд он међу Турцима? То управо неznam.“³⁰

Најстарија традиција не осврће се превише на чињеницу Марковог служења Турцима и, штавише, то питање једва и да тематски фокусира. Песме Ерлангенског рукописа чак и не приказују Марка као антитурског јунака, што Светозар Матић, на пример, образлаже претпоставком о тадашњој забрани антитурског певања.³¹ У најста-

29 У поређењу варијанти једног истог мотива из муслиманске епике, Лорд примећује: „У овој песми смо видели промене настале додавањем детаља и описивањем, проширивањем кићењем, промене у радњи (...) што као да произилазе из тензије битних елемената која одржава конгломерате и конфигурације тема, промене у редоследу појављивања *dramatis personae*, премештање тема с једног места на друго, чиме се стварају нове равнотеже и образци. Па ипак, повест је у суштини остала иста: промене нису такве да извитоперавају причу. Ако ишта чине, оне је побољшавају“, (А. Лорд, *Певач прича I*, 188-189)

30 В. Карадић, *Пјеснарица 1814/1815*, Београд, Просвета, 1965, 107.

31 Светозар Матић, *Нови огледи о нашем јуначком епу*, Матица српска, Нови Сад, 1972.

ријим записима, међутим, примећујемо да пажња народних певача и није превасходно била усмерена на Марков идеолошки лик, већ више на његов јуначки и приватно-психолошки профил у којем је служење Турцима био само део укупне, ионако већ довољно сложене слике јунака, а не њена најважнија одредница.

Једина бугарштица која Марка опева као турског вазала, *Марко Краљевић и Мина Костуранин*, иначе је и једина сачувана бугарштица која Марка не опева као недвосмислено негативног јунака. Тема вазалног служења се подређује епској причи о отмици Маркове љубе и њеном ослобађању. У композиционој структури бугарштице, пристрасност народног певача долази до изражаја у сасвим ограниченој мери. Упркос царевом доброј вољи да му понуди војну помоћ против Мине Костуранина, Марко одлучи да се „сам свети својом, Марковом десницом“. У епском виђењу Марка као вазала изглед нема ничега понижавајућег. Штавише, цар Марку нуди и помоћ. Ипак, цар Марка непрестано, наглашено и учестало, ословљава „слуго“. Поступак је у складу са препознатљивим стилем бугарштице, у којем се једна реч или обраћање доводе у различите контексте, па самим тим и интерпретације. Међу стиховима, на пример, уочава се следећа конструкција:

„Дођи, слуго, до мене, ере си ми од потребе,
Ере ми ћу војевати л’јепом арапском земљицом,
Слуго, добро моје.“ (Богишић, 7)

У исказу цара, припев „Слуго, добро моје“ понавља се кроз песму три пута, а ословљавање „слуго“ шест пута, у готово свакој царевом реплици, што карактерише не само Маркову вазалну позицију, већ дискретно сенчи и детронира његов херојски лик.

Тек у неким песмама потоњих времена, питање Марковог вазалства излази на видело у свој својој деликатности. Ово се нарочито дотиче композиционе схеме у песмама типа *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* (Вук II, 67), где султан наређује Марково ослобађање из тамнице, не би ли га искористио у борби против јунака који угрожава његову власт или породичну част. Марко слепо следи султаново наређење, да би се тек напослетку, пошто изврши задатак и убије противника, уверио да је починио злодело, тј. да је убио јунака који то није заслужио.

Док новија традиција Марково убиство „бољега јунака“ покушава да оправда, у појединим песмама се ублажава и прикрива Маркова негативна улога турског слуге. Тако, на пример, у песми *Марко Краљевић и Арапин* (САНУ II, 48), Арапин зове Марка, свога побратима,

да му пронађе девојку којом би се оженио. Арапин сазнаје да је Марко утамничен у Стамболу, после чега одлази да ослободи Марка и од цара силом испроси његову кћер. Арапин убија једног по једног царевог јунака, све док цар, немајући другог избора, не ослободи Марка и пошаље га против Арапина. У мегдану Марко убија Арапина, својег побратима и спасиоца. Тек потом, у једном прилично наглом расплету песме, сазнаје се да Марко, касније, у знак покајања због свог недела, испред Стамбола подиже Арапину задужбину.

Није тешко у песми препознати симпатије које код публике изазива Арапин. После година ратовања и одметништва, он жели да се заслужено скраси и ожени у својој импозантној кули, чијим описом песма започиње. Но упркос таквим намерама, Арапин се одлучује на подвиг Марковог ослобађања и конфронтацију са најјачим царевим јунацима. Уколико његово јунаштво и пожртвованост више плене наклоност публике, утолико су уочљивији Маркова бесловесност, тупост и безморалност, али и невештина и индиферентност певача да овај однос боље образложи.

Деликатност и амбиваленција у карактеризацији Марковог лика као турског слуге постају јасније када се ове песме приближе њиховој историјској основи. У обиљу литературе о односу поезије и историје у песмама о Марку, посебно се издвајају радови Јована Деретића. Деретић је илустративно расветлио у којој мери је негативна конотација Марковог служења Турцима била утемељена у најстаријем слоју традиције, из раздобља пре него што је подаништво Турцима постало историјска и политичка нужда. Тим поводом он учава да су позицију краља Марка Мрњавчевића, као првог српског владара који је прихватио улогу турског вазала, касније морали да поделе и сви потоњи српски династи и владари. На основу тога, Деретић закључује да негативна слика Марка Краљевића као слуге турског цара потиче из „историјске ситуације која је претходила коначном турском освајању српских земља, пре него што је цео народ постао раја, ситуације полузависности у којој су наши династи прихватајући вазални однос према Турцима сачували власт у својим земљама“.³² Деретић примећује и то да епске песме о Марку лоцирају историјско време које није само период Маркове владавине. Ову владавину обухватају два периода које дели Косовска битка: онај од битке на Марици до битке на Косову, када у турске руке потпадају јужни делови Душановог царства, и онај од Косовске битке до Маркове погибије на Ровинама, када под турску власт потпадају и преостали делови српског царства. Песме о Марку, међутим, одражавају и историјску

32 Јован Деретић, *Загонетка Марка Краљевића*, Београд, СКЗ, 1995, 196.

ситуацију након његове погибије на Ровинама, када служење Турцима за српске владаре постаје политичка реалност и потреба. Управо поводом ових песама, Деретић закључује да „најуже, те песме упућују на период владавине цара Бајазита, односно на време између Косовске и Ангорске битке, и то како на први део те епохе, до битке на Ровинама у којој је погинуо краљ Марко, тако и на њен други део. Тада је највећи број српских династа признао турску власт, а односи између Срба и Турака, посебно односи између деспота Стефана и султана, најсличнији су онима какви су описани у песамама о Марку Краљевићу. Еписки лик Марка Краљевића као 'слуге' и 'посинка' турског цара највише дугује том добу.“³³

Али, упркос читавој једној археологији коју овим поводом обелодањује, Деретић најпосле ипак напомиње да Марково служење Турцима није могло бити и главно полазиште епике о Марку Краљевићу, па самим тим ни негативне карактеризације о којој говоримо. У том смислу, Деретић закључује: „Ако се узму у обзир све историјске индиције ове епике, ти догађаји никако нису могли бити почетак, 'полазна тачка', читавог еписког певања о Марку. Тај почетак морао је наћи узроке у много ранијим догађајима и приликама, пре него што је Марко постао краљ, чак пре него што је постао краљевић, када је он био само младић, син једног од најмоћнијих великаша у држави. Али мотив Маркове службе султани, последњи по хронолошком редоследу, имао је снажно повратно дејство. Он је ударио неизбрисив печат на читаву еписку судбину најпопуларнијег народног јунака, постао главни историјски знак препознавања његовог лика“.³⁴

Деретићева запажања наслућују и то да је негативна конотација Марка као турског слуге потекла из првог периода његове владавине, док је ублажавање таквог става настало у последњем периоду Марковог живота, па чак и касније, након његове смрти. Ова ситуација је, може се рећи, и својеврсна аналогија читавој традицији о Марку, где је њен најстарији слој непријатељски окренут Марку, да би га каснија времена пригрлила, бранила и оправдавала. Очигледно, постанак једне традиционалне слике еписког јунака се не базира само на временској хронологији стварања, где типичне црте прототипа остају сачуване и наслеђене из најстаријих времена. Напротив, потоња традиција је обично та која долази у позицију да подари естетску форму претходном времену и оствари његову трајнију слику, ослобађајући је пристрасне реакције савременика. У том смислу, са правом се може претпоставити да је белег „слуге“ Марков лик понео у времену када то и није био начин да се превасходно опева ње-

33 Деретић, *Исто*, 196.

34 Деретић, *Исто*, 197.

гова позиција као владара, већ пре да се образложи једна критичка, у појединим сегментима ругалачка традиција из старијих времена.

Такође, парадоксално је и то да негативне конотације Марковог лика као царевог слуге излазе нарочито на видело у оним песмама које опевају његову изразиту непослушност султану. Као пример нека послужи песма из Вукове рукописне заоставштине под називом *Правдање Марка Краљевића* (Вук, САНУ II, 46), у којој турски цар врши истрагу о погибији својих војника. Сумња за ово злодело пада на Марка. Након што се уплашени Турци уопште усуде да га пробуде у његовом дому, Марко ипак одлази султану на двор. Султан захтева да му Марко покаже сабљу, да види да ли је крвава, али уместо да га послуша, Марко му погуби сву војску. Најпосле, Марко насрне и на самог султана, али се овај уплаши и, уместо да прихвати борбу, дарује Марка са 100 дуката, говорећи:

„Ево теби напојница, Марко,
Те ти иди па се напиј вина,
Тешко су те измучили Турци -
Иди, синко, куда теби драго
И погуби куда теби драго!“

Певач потом закључује у завршним стиховима:

Цар не даје напојницу Марку
Што је њему одвећ мио Марко,
Већ да би се опростио Марка.

Овакав расплет затичемо у великом броју песама. Парадоксално, правдање идеолошке слике јунака неминовно отвара питања и о његовој проблематичној карактеризацији. Скоро и нехотице, у намери да опева Маркову екстремно индивидуалну позицију и тако оправда служење султану, певач нам представља јунака чија укупна слика, мимо њене идеолошке одреднице и комичних детаља, оставља утисак опаког особењака и мрачног, ђудљивог кавгације којег је тешко замислити као поданика и витеза било којег, па и турског цара.

Поводом негативне Маркове слике као турског слуге, посебну пажњу привлачи песма *Сестра Леке Капетана* (Вук II, 40) и једно њено тумачење из новијих дана. У овој познатој песми, Марко Краљевић, заједно са своја два побратима, Милошем и Рељом, одлази да проси лепотицу Росанду, сестру Леке Капетана. Росанда пркосно одбија сва три просца, а Марка под образложењем да је турски придворича. Уследи крвави расплет, јер Марко Росанди одсече руку и ископа

очи, наочиглед Леке, непомичног „како камен студен“.

Ова Милијина варијанта је до сада углавном изазивала неподељене негативне коментаре и осуде Марковог лика,³⁵ све до једног новијег тумачења у студијама Александра Ломе „Лик Марка Краљевића у светлу типологије индоевропских епских јунака“, и „Трофункционална структура песме Сестра Леке Капетана“.³⁶ Марково злодело Лома тумачи и пореди са скитском повести о одбијеном просцу и његовим побратимима, коју проналази код Лукијана из II века и која, иако другачије фабулирана, поседује мотивску сличност са Милијином песмом. Сличност се пре свега огледа у контексту откривања њеног индоевропског, традиционалног корена, као приказа једне универзалне, друштвене и идеолошке трофункционалне структуре. Поред Милоша који оличава ратарску функцију и Реље који оличава магијску, Марков лик овде оличава јуначко-херојску функцију.³⁷ Осим што тројица јунака своје функције понаособ оличавају, они их, како то у песми открива пркосна Росанда, и на различите начине изневеравају. Такође, Лома у песми разоткрива њен идеолошки план и заборављену историјску заснованост, пре свега поводом лика Леке Капетана, арбанашког старешине. Иако статусом нижи од Марка, он очигледно ужива већи друштвени утицај у околностима историјског нестајања српске властеле и читавог једног традиционалног државног устројства у XIV веку. Необично је и то, запажа

35 Између бројних негативних оцена Марковог лика у овој песми, издвојићемо две новије. Прва је Звонимира Костића који наводи да „песма оставља мучан утисак и нема шта да каже савременом читаоцу“ (Звонимир Костић, *Лик Марка Краљевића у српској јуначкој песми*, Принцип, Београд, 2002, 303). Такође, у осврту на Марков негативни епски лик, Бранко Брђанин наводи да је Марко „непосредно груб, горд, увредљив, прек и напрасан, а највише и најприје у пјесми *Сестра Леке капетана* када повријеђена сујета, предимензионирана гордост и мушка позлијеђеност (а нарушен је и патријархални ред по коме је мушкарац, овдје Росин брат, Лека, потпуно потиснут силином личности несрећне несуређене невесте), навлачи крваву мрену не само на очи нашега јунака, него и на његов лик.“ (Бранко Брђанин, *Марко Краљевић и српска драма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2003, 95).

36 У Александар Лома, *Пракосово*, САНУ, Балканолошки институт, Београд, 2002.

37 Ове три функције Лома наводи по узору на поставке Жоржа Димезила и његових истраживања из индоевропске упоредне митологије: „Његова основна теза је да теолошке и митолошке представе старих Индоевропљана мање-више доследно одражавају тзв. идеологију трију функција („трофункционалну идеологију“). Прву функцију чинила би власт, свештена, државна и правна; другу телесна снага и борбена вештина; трећу обиље и плодност. На друштвеном плану, овим трима функција би одговарала раслојеност на три стаљежа, свештеничко-краљевски, војнички и сељачки, било да је она код појединих индоевропских народа постојала реално, или само као идеолошки постулат, одн. поетски идеал.“ (*Исто*, 16)

Лома, што српски певач доводи ликове српских војвода у један такав неочекиван контекст, имајући у виду историјску улогу Леке Дукађина, утемељивача албанског обичајног права као прототипа лика Леке Капетана. Наиме, Лека Дукађини је у нашој епској традицији³⁸ предмет несимпатије и негативне карактеризације на које се певач овом приликом и не осврће. Тиме излази на видело и дубински слој мотива, као израз једне давно наслеђене историјске фрустрације на коју су певачи потоњих времена углавном били заборавили, а која је, захваљујући песми старца Милије, умешно евоцирана. У таквом контексту, Маркова прошња Лекине сестре више није обична проsidба, већ великодушни политички гест са идеолошком позадином коју Лома реконструира на следећи начин: „Марко води своја два побратима са собом да би Леки и његовој сестри предочио структуру идеалне друштвене и државне заједнице, оличене у 'једносушном тројству' првих српских јунака, од којих сваки персонификује један од три њена нужна елемента. Одбијајући сву тројицу, Росанда одбацује тај основни идеолошки постулат и погађа саму срж српског националног поноса. Марков одговор на то, сурово сакаћење несудожене невесте, без обзира колико био у складу са тамним странама Маркова епског лика, овде треба схватити симболично: то је драстичан начин да се покаже несавршеност и чак наказност Лекине државне творевине, оличене у његовој прелепој сестри којом се она дичи међу другим земљама“.³⁹

Следећи анализу о трофункционалној структури песме, Лома уочава да чак ни кажњавање Росанде није ирационални излив Маркове опаке суровости и гнева, већ да он има и симболички контекст у виђењу физичког тела као слике друштва и државе. Сакаћење се, наиме, обавља осмишљено, тј. на оним деловима Росандиног тела који традиционално симболизују основне три државне и друштвене функције. Прилично је вероватно да старац Милија ове структуре није био свестан када је певавао песму. Она се, запажа Лома, као скривена порука преносила кроз генерације, из раздобља када је идеја о трофункционалном државном и идеолошком устројству још увек била жива. Овим је за Маркову сурову акцију први пут пронађено уверљиво образложење, али, разуме се, не и потпуно оправдање. Осмишљеност Маркове акције тешко да се могла доживети и као морални тријумф, не само због суровости призора унакажене лепотице. Оно што највише баца сенку на Марково поступање јесте повод за његову акцију. Упркос Росандиног арогантног одбијања

38 Лома наводи пример негативне традиције о Леки Дукађину у нашој традицији (у Лома, *Исто*, 113),

39 Лома, *Исто*, 113

просаца, посебан утисак остављају речи које одају њен став о јунаштву и статусу просца:

„Вољела бих с'једу косу плести
„У Призрену, нашој царевини,
„Но ја поћи у Прилипа града,
„Маркова се називати љуба;
„Јел је Марко турска придворица,
„Са Турцима бије и сијече,
„Ни ће имат' гроба ни укопа,
„Ни ће с' Марку гроба опојати“ (Вук, II, 40)

Ако се са правом може рећи да старац Милија није био свестан једне древне структуре на којој је почивала његова песма, онда се то не може рећи и за његов осећај и познавање традиционалног Марковог лика. Маркова слика се овде драматично укључује као знатно заокруженији, очигледно виталнији сегмент традиције од оног којег је препознао Лома. Зато, кажњавање Росанде открива и један Марков особит лични порив који се промолио у први план. Реагујући као одбијени просац, Марко заправо реагује и на истину о самој себи. Тако је, поред опеване радње, у песми скоро исто толико узбудљиво откривање и подлоге на којој се два историјска наслеђа боре за приоритет — оно о „једносушном тројству“ епских јунака и државе коју оличавају, и оно о епској и историјској личности Марка Краљевића. Иако се оба наслеђа заснивају на скоро истоветном историјском раздобљу, тј. оном са краја XIV и почетка XV века, прилично је очигледно да се „знање“ о Марку Краљевићу много дубље урезало у памћењу колектива, као искуство и тековина од приоритетног значаја.

3. Женски ликови у Марковој биографији

Карактеризација Марка Краљевића у песми *Сестра Леке Капелана* подробно илуструје удео Марковог вазалства у слици вишеструко проблематичног, противуречног јунака. Та својства су нарочито долазила до изражаја поводом песама о његовим породичним односима. „Са Марком мушкарцем као да нешто није у реду; то је, уосталом, једна од најупадљивијих црта у његовом лику“, запажа Владимир Дворниковић, у једном од првих заокружених епских и психолошких портрета Марка Краљевића. Поводом противуречне слике Марка као борца и јунака, и Марка као мушкарца, Дворниковић примећујући како би се „Сигмунд Фројд морао њиме позабавити“, закључујући своје разматрање тврдњом да „Марко има стално неке неприлике са

женама — у песми као и у историји.⁴⁰

Што се историографије тиче, у питању је један од ретких сачуваних података о Марку Краљевићу којег је још Мавро Орбини навео, а Никола Банашевић први пут изнео и уједно оспорио као хипотезу о узроку Маркове епске популарности. Краљ Марко је, наиме, отерао своју жену Јелену због, како се наводи, неморалног живота. Јелена је после тога предала Костур, град у јужној Македонији, Балши Балшићу који се с њом венчао, пошто је пре тога отерао своју прву жену. Маркови војни покушаји да уз помоћ Турака поврати Костур нису успевали, али се у међувремену, запажа Банашевић, Јелена ни код Балше није боље провела, јер ју је и овај због непоштеног живота затворио и протерао.

Опевање Марковог односа са женама, поглавито са онима из породичног круга предмет су изузетно деликатне и прилично обимне карактеризације у свим периодима певања о Марку Краљевићу. Новија десетерачка поезија једва је успевала, а често се није ни трудила да сакрије традиционално наслеђе у којем је Марков лик на посредан или непосредан начин углавном окарактерисан мрачним бојама, са подсмехом и несимпатијом. Пажња певача овде је нарочито усредсређена на Марков однос са мајком и „љубом“, који су понекад толико међусобно испреплетени да се може говорити и о драмском троуглу. Упркос разноликости песама које опевају Марков брачни живот, може се рећи да све оне опевају исту ситуацију: овај живот није складан и скопчан је са потешкоћама и кривицом од које не остаје поштеђен ниједан од актера. Такође, посебно је занимљиво у овом тематском кругу апсолутно одсуство Марковог оца, краља Вукашина, који се углавном и не помиње, као да не припада породичном кругу.

3.1. Мајка и љуба

У традицији о Марку Краљевићу мајка има улогу најистакнутијег Марковог саветника и помагача. Околност да велики број песама у уводној формули приказује разговор мајке и сина, указује на специфичан значај и садржај овог односа, али и на природу том приликом изречених савета. Ова експозициона слика присутна је не само у песама о Марковом породичном животу, него и у великом броју песама о Марковим јуначким подвизима. Разговор са мајком је за Марка честа прилика да послуша савет од одласку у далеки ратнички поход, или је повод да исприча или исповеди свој недавни доживљај.

40 Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Просвета, 1990, 543.

Фамилијарни контекст опеваног увода даје специфичан подтекст и потоњем дешавању. Сва деликатност овога односа, разуме се, излази нарочито на видело у песмама о Марковој женидби и невољама у брачном животу. У песмама о Марковој женидби, на пример, остарела мајка формулативно опомиње Марка да се најзад ожени. Марко се, такође формулативно правда:

„Ђе ја нађох за мене девојку,
Онђе нема за те пријатеља;
Ђе ја нађох за те пријатеља,
Онђе нема за мене девојке.“ (Вук, II, 22)

Марко, додуше, признаје да је ипак изабрао девојку, али модификован модел женидбе обухвата двосмисленост и психолошку зависност која ни мајку ни сина не приказује у најповољнијем светлу.

Мајчина негативна улога у синовљевом породичном животу најочигледнија је у песмама које певају непријатељство мајке и снаје док је син у одсуству. Упадљиво је да песме ове групе више одражавају патријархална схватања, напетости и реалије из свакодневног живота на један уопштен, често бруталан и драстичан начин, него што настоје да укажу на специфичности Маркове породичне позиције како у поезији тако и у историји. Према једној варијанти, чим Марко оде у ратни поход, мајка отера Марковицу у планину да чува овце. Када се после дуготрајног одсуства врати кући, Марко затиче своју измучену љубу и, згрожен, враћа је кући. Потом грди мајку:

„А старице, мила моја мајко!
Да ми није од Бога грихота,
А од људи велика срамота,
Русом би те главом подилио.“ (Стојковић, 45б)

Но, у појединим варијантама овог сижеа, као у оној под насловом *Како је урадила, онако је и прошла*, Марко не остаје само на речима:

„Па погуби своју стару мајку“ (Матица, 152)

Очигледно, Марково име је накнадно унето у распрострањену фаблу о прогоњеној жени-девојци. На то упућује и блискост наслова којима антологичари истичу примарни мотив и дидактичност понте песме, односно бајке (као, на пример, у познатој бајци *Како су радиле, онако су и прошле*).⁴¹

41 Вук, *СНП*, 36.

Постоје и варијанте које овај однос опевају другачије. Према једној од њих (Вук, VI, 25), управо мајка открива Марку да га жена вара. Он испрва не верује, али када по мајчином савету буде приређена вечера на коју једино не буде позван Дука, типски љубавник Маркове жене, Марко се уверава у истинитост мајчиних речи. Марко потом Дуки одруби главу, али према неверној љуби поступи попустљиво и оставља јој великодушни избор:

„Љуби, љубо, кога теби драго.“

У варијанти истог сижеа из *Ерлангенског рукописа*, међутим, Марко није толико попустљив, па после Дуке кажњава и љубу тако што јој извади очи (EP, 151).

Специфично присуство мајке у укупној традицији о Марку Краљевићу није само одраз патријархалне климе у којој је настајала народна песма, већ слуги и на свој историјски корен, у чињеници да је након Вукашинове погибије на Марици 1371. године, Маркова мајка свакако имала одређен утицај на двору. О том утицају се данас може само нагађати, али он изгледа тим значајнији и специфичан у светлу истовремене Маркове брачне афере. Ова афера је необичан, провокативан, али незаобилазан моменат у разумевању Марковог епског лика, нарочито поводом песама овог тематског круга. О овој афери и њеној повезаности са епском традицијом је, као што смо већ помињали, први писао Никола Банашевић. С обзиром на историјске податке, Банашевић закључује да у читавом скандалу „Марко игра гору улогу од Јелене, јер пристаје да је узме натраг и да наложницу Тодору пошаље ником другом него својем тасту“.⁴² „Такви поступци нису били згодан предмет за епске песме и слављење Марково за његова живота“, сматра Банашевић, јер, како се наводи, „ако је Марко узалудно ратовао под Костуром, онда би савремени певачи (...) били у великој недоумици на који начин да почну славити његове подвиге“.⁴³ Поводећи се за својом конструкцијом о Марковој трагичној погибији и о Марковом сукобу са Вукашином око цара Уроша као главном разлогу његове будуће епске популарности, Банашевић долази и до уверења да експлоатисање Марковог приватног живота није почело за његовог живота, „јер слава епског јунака не почиње опевањем његових размирица са женом“.⁴⁴

Колико се, међутим, ово становиште може прихватити? Занимљиво је да истим поводом Банашевић изучава и историјску заснованост

42 Банашевић, *Исто*, 118.

43 Банашевић, *Исто*, 118.

44 Банашевић, *Исто*, 121.

лика Дуке Сенковића који се у једном броју песама појављује као љубавник Маркове жене, инсистирајући на његовој подударности са историјским прототипом Балше Балшића (реч је о оном истом Дуки којег А. Лома, опет, на основу сасвим других података, доводи у везу са Леком Капетаном, тј. Леком Дукађинијем). Дука Сенковић је такође и пасивни љубавник жене бана Милутина у мотивској песми из Вукове збирке (Вук, II, 31). Ту везу, иако се наочиглед ради о две различите историјске личности, Банашевић образлаже, веома карактеристично, увиђањем схеме епске хероизације и идеализације у настајању једног мотива: „ако су Беле и Дука две историјске личности, онда би народ сачувао тачну успомену на два љубавника Маркове жене и онда би се заиста слабо разумела толика популарност јунака кога жене тако често варају“.⁴⁵ Банашевић касније указује на оправдану везу Дуке Сенковића са познатим Дуком Херцеговцем или Дуком „зулумћарем“, легендарним грешником „коме трава живом кроз кости избија јер је обрубљивао венчане и крштене куме и посестрима, а своју мајку је тукао и просипао јој литургију“.⁴⁶ Лик Дуке Сенковића био је, по Банашевићу, независно опеван, па му је тек накнадно додата улога љубавника Маркове жене.

Овај детаљ са Дуком Сенковићем свакако да није од великог значаја за реконструкцију Марковог историјског лика и његове епске биографије, баш као ни за укупно Банашевићево разматрање, али начин на који Банашевић приказује калемљење мотива на прототип историјске личности несумњиво је упечатљив, јер истовремено открива кључну важност успостављања наративних токова тамо где потреба за чувањем историјских чињеница није била довољно изражена. Управо на примеру драстичних догодовштина из Марковог приватног живота, Банашевић доказује да „Маркова служба султану, не само, дакле, да није умањила његову популарност него је омогућила да се на њега, лакше него на ма ког другог јунака накалеме многи општи мотиви који би се теже везали, односно прилагодили за неког другог јунака с одређенијом личношћу и улогом.“⁴⁷

Упркос оваквом закључку, Банашевић инсистира на начелном уважавању метода хероизације и идеализације Марковог историјског лика и епских ликова уопште. Али, зар није логичније да је Марков историјски маргиналан положај управо погодовао раној појави песама које опевају његов несвакидашњи и за савременике несумњиво интригантан приватан живот? Ако се томе дода запис у Охридску из 1379. г. о којем сведочи Павић, према којем гусларске

45 Банашевић, *Исто*, 123.

46 Банашевић, *Исто*, 125.

47 Банашевић, *Исто*, 132.

песме о Марку Краљевићу већ у то време постоје, а личности из њих, крајем XIV века имају своју сасвим одређену популарност,⁴⁸ поставља се питање о чему другом би ове песме певале него о Марковом приватном животу?

Привлачност мотива из приватног и породичног живота за савременике је велика, нарочито ако садржи драстичне, сензационалне детаље. За најшири круг слушалаца она је у Марковом случају подразумевала и особену погодност, јер је била лишена цензуре средине која постоји када је реч о личностима великог ауторитета у амбијенту стабилних друштвених прилика. Ту је, можда, и оправдање за Банашевићево чуђење зашто поједине песме, између осталог, чувају и историјски подударно име Тодоре, Маркове наложнице и жене неког Гргура, личности, дакле, сасвим маргиналне како у историји тако и у поезији.⁴⁹ По свему судећи, народни певчи су дуго времена настојали да у песмама о Марку задрже оно што им се чинило занимљиво, тј. ликове из приватног, а не из државног и политичког живота. Када је сећање на њих почело да хлапи у наредним вековима, од првобитно опеваних догодовштина су преостали само драстични, махом мизогини детаљи и сцене. Такви мотиви, за које Маретић тврди да су их могли испевати „само хајдуци“, свакако да у свом буквалном облику више нису имали историјски карактер. Али у преносном смислу, као аутентично предубеђење о лику, они су очигледно следили и даље настављали наслеђену типизацију Марковог лика.

Но упркос свему, Марков брачни скандал очигледно није био споричан догађај свог доба, од оне врсте која би у данашњем времену своје место пронашао поглавито на страницама жуте штампе. У новије време, историчар Раде Михаљчић је уочио да је Марков брачни скандал морао имати битних последица у свом добу, јер је склапање великашких бракова било скопчано и са сврхом политичког јачања.⁵⁰ О великом значају ове афере, најуверљивије објашњење је до сада пружио Јован Деретић, обративши нарочиту пажњу на њен најстарији историографски извор, један од свега два која су сачувана о Марку Мрђавчевићу. Наиме, у запису на једној књизи, некакав дијак Добре саопштава о времену када је књигу преписао и наводи: „Писа се сија књига у Порече, у селу зовом Калугерец, в дни благовернаго краља Марка, јегда отдаде Тодору, Гргурову жену, Хлапену,

48 Павић, *Исто*, 141.

49 Иако Банашевић наводи више варијанти које чувају Тодорино име, ми смо затекли само једну, ону коју Стојковић у својој антологији бележи под бројем 54а.

50 О снази Мрђавчевића која се огледала и у њиховим разгранатим породичним везама, детаљно пише Михаљчић (Раде Михаљчић, *Крај српског царства*, СКЗ-БИГЗ, Београд, 1989, 99).

а узе жену своју прво венчану Јелену, Хлапенову дштере“.⁵¹ На основу наведеног податка Деретић препознаје необичан значај овога догађаја у времену његовог записивања, као догађаја „који се памти, помоћу којег се мери време“. Истом приликом, Деретић покушава и да реконструише читаву аферу, као несумњиви потицај у развоју традиције о Марку: „Из штурог записа дијака Добре назире се драма или, тачније, комедија брачног троугла у којој се Марко нашао између две жене, своје супруге Јелене и љубавнице Тодоре. У позадини су још два лика, Тодорин муж Гргур и Марков таст Хлапен, који породичној драми дају ширу, друштвену димензију. Марко враћа жену кући а љубавницу уступа тасту. Цео случај има обележја великог скандала о којем су се морале испредати приче и, можда, певати песме, тако да је преписивач по њему, а не по години, одредио време рада на својој књизи“.⁵² Ако се томе још додају и околности Марковог изненадног ступања на престо, после Вукашинове погибије 1371. г, те очигледни проблеми око потврђивања ауторитета новог краља, онда није тешко наслутити и једну специфичну климу политичког и сваког другог калкулисања у позадини поменутог скандала. „По свему изгледа“, закључује тим поводом Деретић, „да је владавина краља Марка била доба лабавог морала и великих поремећаја у људским односима и да је сам Марко био прави јунак свог доба.“⁵³

Шта је, међутим, од овог скандала који је сачувала историја остало у песмама? У онима које чувају подударно име Маркове жене Јелене (за разлику од чешће употребе имена Анђелија), записаних углавном у Македонији, углавном имамо две верзије. У једној (Стојковић, 54а), Марко је окривљен за неверу са наложницом Тодором. Мајка моли Јелену да буде попустљива према Марку, те да га по повратку кући дочека и опрости му неверство. У другој варијанти, жена је окривљена за неверу. Марко, готово случајно, слушајући подругливу песму девојака које беле рубље на реци, сазнаје за женино неверство. По повратку кући, из освете типски убија жену, палећи је катраном (Стојковић, 54б).

Наравно, ту је и круг песама о сукобу Марка и Мине од Костура, као један од најпознатијих и најпостојанијих мотивских клишеа у песмама о Марку уопште. Развој овог мотива скоро да није нимало одмакао од склопа каквог затичемо у бугарштици и десетерачким верзијама из *Дубровачког рукописа*. У песми, Марко недраговољно прихвата учешће у султановом походу, слутећи колико је опасно да породицу и иметак остави незаштићене. Његове слутње се обисти-

51 Деретић, *Исто*, 129.

52 Деретић, *Исто*, 129.

53 Деретић, *Исто*, 129.

њују: Марков непријатељ, Мина од Костура попали његово имање и отме му жену. Султан прихвата Маркову молбу да одсутује са бојишта, не би ли се осветио Мини. Марко се прерушава у калуђера и одлази код Мине који га не препознаје. Марко убије Мину и враћа љубу кући.

У тематском склопу о сукобу Марка и Мине, уочавамо сложену структуру једне наслеђене традиције, чији маниризам и епске конвенције, са драмским преокретима, прерушавањима и препознавањима своје јунаке чувају на дистанци у погледу њиховог емоционалног вредновања. По том питању, бугаршtica о Марку и Мини Костуранину је изразит пример: нити је у њој „добар јунак Марко“ окарактерисан са толиком несимпатијом као у осталим бугарштцама, нити је његова љуба окарактерисана као неверница. Штавише, певач као и да не помишља да би у песми Маркова „гиздава невјеста“ могла да има негативну улогу, иако је завршетак песме делимично отворен и по том питању. Јер, не саопштава се да ли се Марко по извршеној освети над Мином враћа кући са љубом или без ње, што је детаљ чије одсуство донекле нарушава утисак о срећном завршетку песме.

Десетерачка поезија Вуковог доба наставила је традицију о сукобу Марка и Мине, наслеђену из старијих слојева традиције.⁵⁴ Композициони склоп епске приче се између варијанти разликује само у жанровској боји. Један тип обраде комично акцентују поједине детаље, нарочито оне о Марковом прерушавању и његовом игрању „ситно, калуђерски“, пре него што убије Мину (Вук II, 62). Друге имају трагичан призвук, где љуба на лажну вест о Марковој смрти пролива сузе, а до препознавања долази тек после Миневог убиства (Богишић, 86; Сарајлија, 37). Упркос овим нијансама, у оба наведена типа приметно је повлачење љубе у други план радње приликом расплета, па не распознајемо нити једну њену јасну активност или реакцију, као ни природу њених будућих односа са Марком. Изузе-

54 У разматрањима о старини или, пак, новини појединих песама и њихових детаља, управо поводом склопа мотива из песме *Марко Краљевић и Мина од Костура*, Алберт Лорд је навео и један драгоцен, у неку руку прилично онеспokoјавајући пример. Наиме, он је од једног својег певача, Петра Видића, у различитим временским размацама и под различитим околностима, записао четири варијанте песме *Марко и Мина*, са наративном схемом из *Марко Краљевић и Мина од Костура*. Иако је сценослед у све четири варијанте истовестан, примећујемо одређене разлике у детаљима, побољшања али и кварења одређених сцена. У исти мах, препознајемо и неке од различитих драмских решења у обликовању појединих сцена, карактеристична за временски различите записе. Да не знамо да су ове песме испеване од стране само једног певача, лако би подлегли искушењу да ову неуједначеност припишемо различитој старости варијанти, као и њиховом припадању различитим слојевима традиције. (А. Лорд, *Певач прича* (2), Београд, Идеа, 173-181).

так донекле представља варијанта из Богишићевог зборника (Богишић, 87), у којој Марко, пошто ослободи љубу из Мининог ропства, враћа је кући не као супругу, већ као робињу.

Упркос сижејној постојаности у традиционалном виђењу сукоба Марка и Мине, на начин који не затичемо поводом других мотива епике о Марку Краљевићу, контраст и разлике са историјским фактима саме се намећу. Нити је Маркова жена у историји била отета (него је од њега побегла), нити је Марко успео да поврати град Костур из руку љубавника своје жене. Једина подударност јесте да се, после свега, Јелена на крају вратила Марку. Немуштост у сведочењу поводом догађаја који су, по свој прилици, били важан подстицај у започињању традиције о Марку Краљевићу, овде је изразита и нарушавају је само два детаља. Један се дотиче ситуације која у неким варијантама настаје пошто Марко на бојишту сазна да му је Мина у међувремену похарао дворе. Султан нуди Марку обештећење, као и, уместо отете љубе, руку неке од својих робиња. Марко одбија овај предлог који у једној од варијанти садржи следеће образложење:

„Што ли ми је твоје робинице?
Када мени закон не доноси,
Да се могу оженити другом,
Докле ми је прва у животу;“ (Богишић 86)

Одбијање је изречено у облику епске формуле какву затичемо у још неким песмама дугог стиха, као у бугарштици о Бановић Страхивићу где, на пример, јунак одбија да се поново ожени, пре него што ослободи заробљену љубу.⁵⁵ Али, колико су ове речи можда биле рефлекс и једне друге, донекле сличне историјске ситуације, оне која је настала по Марковом изненадном ступању на престо, када се јавила потреба да се један брачни спор, зарад новонасталих државних околности, макар формално изглади? Ако би у оваквој претпоставци било и најмање истине — а прилично је очигледно да има — онда би то у сваком случају било веома интересно, јер би наговестило и једну ширу друштвену слику. У таквој слици слутимо обресе догађаја у којима је бизарни брачни спор из недавне прошлости довео у питање Марков легитимитет у тренутку његовог изненадног долазка на престо после Вукашинове погибије, као и његов положај као

55 Стихови којима Бановић Страхивић у бугарштици одбија савет Стјепана Уговића да заборави отету љубу и поново се ожени гласе:

„Што ти мени говориш од Јелице, љуби моје,
Да ћеш мене опета другом љуби оженити –
Ја се нећу Јелице никад веће додати!“ (Богишић, 40)

вероватног намесника цара Уроша.

Други детаљ у песми о Марку и Мини тиче се актера о којем историја не сведочи, али се овде открива као незаобилазан: у питању је Маркова мајка. Она се, као што смо већ рекли, редовно појављује у експозицији и њен савет пресуђује о Марковом будућем поступању. Ови савети и њихова природа се, зависно од варијанти, међусобно мало разликују. У својој прагматичности се крећу почев од отвореног, помало наивног калкулусања и шићарења, налик овом:

„Пођи, синко, дворит' св'јетла цара;
Ако т' Михна и опале дворе,
Цар ће теби друге оградити“ (Богишић, 86)

У другим примерима, пак, они се тичу опширних и рационалних увиђања једне сурове политичке нужде служења Турцима, попут оних у Вуковој варијанти:

„О мој синко, Краљевићу Марко!
„У свате се иде на весеље,
„На кумство се иде по закону,
„На војску се иде од невоље:
„Иди, синко, на цареву војску;
„И Бог ће нам, синко, опростити,
„А Турци нам не ће разумијети“ (Вук, II, 62)

У поређењима епске традиције о сукобу Марка и Мине од Костура посебно се издваја и македонска варијанта насловљена као *Марко и Беле од Костур*. У имену Беле од Костура очигледна је сличност са Мином, али у фабули постоје битне разлике. У овој песми Марко не одсуствује од куће зато што је отишао на цареву војну, већ зато што се посвађао са својом женом Ангелином због једног прилично баналног разлога — љуба му је бранила да пије. Марко напусти кућу и три године борави у Солуну. Марковица у међувремену шаље поруке Марку и моли га да се врати, али он поручује да се неће одљутити док не прођу још три године. У знак освете, жена шаље телале да јој пронађу новог мужа који се појављује у лику Беле од Костура. Марковица се преудаје за Белу и са собом одводи Марковог малог сина. Мајка Јевросима о овоме обавести Марка и он одлази да се освети Бели. Пред Марков одлазак, мајка га посаветује како да потуче Белу. Прерушен у калуђера-просјака, треба да присуствује крштењу Ангелининог новорођеног детета. Марко послуша мајку, убије Белу, а потом и своју бившу љубу, палећи је смолом и катраном. Потом се

са сином враћа Јевросими.

У чему је најважнија специфичност ове варијанте? У њој потпуно изостаје идеолошки контекст, тј. тема Марковог служења турском цару. Опевани брачни сукоб се у њој искључиво своди на каприце и инаћења Марка и његове жене, по страни од било каквих политичких реперкусија таквог односа. Баш због тога, без обзира на умањен естетски квалитет песме, заплет као да почива на традиционалном језгру у којем се јаче сачувало и урезало историјско памћење. У складу са тим је опевана и особита, знатно релаксиранија друштвена клима из раздобља када пометнути Марков брачни спор још увек није дошао под сенку Марковог неочекиваног ступања на престо 1371. г и каснију пропаст под Турцима.

Осим мотива Марковог сукоба са Мином од Костура и његових варијанти, при опевању несугласица у Марковом брачном животу, мајка је незаобилазан актер. Углавном је окарактерисана негативно, чак и у наведеној песми о прељуби Маркове жене са Дуком Сенковићем. Интересантно је да се тим поводом не наводе разлози због којих се Марко смилује на неверну љубу. То релативизује не само тежину љубине невере, него и мотивацију осталих ликова у песми, пре свега мајке. Без обзира на ту околност, за било који сижејни склоп да се народни певач определи у опевању односа мајка-син, карактеризација актера је у свакој од ових варијанти ретко када недвосмислена и непротивуречна.

Али, ову противуречност певач често не само да не покушава да разреши, већ настоји и да је сачува у композиционом склопу песме. Конфликт у појединим варијантама може бити изузетно сложен и драматичан. По том питању нарочито су занимљиве варијанте у којима Марко намерава да убије љубу на туђ подстрек. Подстрекач је у појединим варијантама мајка, попут песме из зборника Матице хрватске (МХ, II, 30) где мајка прислушкује снају. Мислећи да је сама, љуба се пред огледалом жали на своје убледело лице, оптужујући свог мужа, „страшка Краљевића Марка“. Мајка ово пренесе Марку, после чега Марко убије љубу и прекасно схвата да је љуба била трудна. После тога Марко напусти мајку, а она, растужена, схвата да јој се он више никада неће вратити. У другој варијанти (Лукић, Златковић, 49), Марко хоће да се ожени Шеверком девојком, зато што његова законита жена нема порода. Наређује Андријашу да убије жену, али се Андријаш у последњи час предомисли, јер схвати да је Марковица трудна. Марко прекида венчање са Шеверком девојком и прихвата своју жену назад.

Баладични обрт о жени без порода, злостављаној жени и сл, налик примерима које смо навели, веома је чест у епици и примарно се

не односи на Марка. На периферији епике, Марко се у овим песмама превасходно појављује следећи инерцију својег популарног имена, иако је очигледно да је његова сложена карактеризација дозвољавала учесталу појаву и у овом тематском кругу.

И бугарштица о вереници Марка Краљевића пева о Марку који тешко да је поникао на симпатијама народног певача. Сиже је заснован на драмском преокрету и препознавању. Тако се на почетку песме *Вјереница Марка краљевића* упознајемо са Марком као намељивцем који захтева да му све девојке које успут сусреће називају „добројутро“. Једна од њих, раздражена, не препознаје Марка и изриче му претњу:

„Ако к теби, хурјатине, под шаторе ја ушетам
хоћу теби заисто корду твоју угрбити.
Паке ћу је рођеноме брацу мому
тјем ћу хаштрит наранче по цардуну
браца мога.“ (Богишић, 3)

Испостави се, међутим, да је девојка заправо Маркова вереница. Она захваљујући томе избегне претпостављену казну и читава се догодовштина окончава срећно. Ситуације „непрепознавања у незнању“, честе у бугарштицама, по Аристотеловим схемама о трагичком препознавању су, иначе, идеалан образац трагичке приче.⁵⁶ Но, чак и када Марко у оваквој конструкцији није осветљен као негативац, његов однос са вереницом је, као што видимо, увек деликатан и на ивици опасног неспоразума.

Трагове овакве Маркове негативне карактеризације сачувале су у десетерачкој поезији и песме попут *Девојка надмудрила Марка* из Вукове збирке. И овде Марко као „хурјатин“ из пуког хира угрожава туђ живот. Начин на који Марко куша будућу вереницу нимало не карактеришу емотиван однос ни љубавничко поверење. Тек када се испостави да девојка није погрешила у избору понуђеног прстења, Марко признаје да би јој, у случају да се преварила, обе руке одсекао.⁵⁷ И, штавише:

56 У поглављу XIV, „Четири начина изазивања страха и њихов ред по вредности“ (Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988).

57 Узгред напомињемо да је овај мотив бирања непознатог супружника занимљив и са психолошког становишта, са којег Сигмунд Фројд на пример анализира мотив бирања веренице у бајкама и Шекспировим комадима („Бирање ковчежића“ у *Ћавоља неурола*, Београд, Рад, 1997). Такође, психолошки је индикативан овај необичан пример, где је вереница та која бира будућег супружника а не вереник, и то све под по живот опасном претњом од стране вереника. У варијантама овог баладичног мотива, за разлику од

„Нити би се наносила главе,
Ни на глави зеленога венца“ (Вук, II, 41)

И већ помињана песма старца Милије *Сестра Леке Капетана* очигледан је пример управо оваквог традиционалног Марковог лика, суровог најпре према женама. Одбијање пркосне Росанде да се уда за једног од тројице јунака, Марко крволочно кажњава у познатој сцени која, без обзира на њену симболичну позадину коју разоткрива Лома, оставља застрашујући ефекат:

„Оштар пињал вади из појаса,
Те јој десну осижече руку,
О'сјече јој руку до рамена,
Десну руку даде у лијеву,
А пињалом очи извадио,
Па их зави у свилени јаглук,
па јој тури у десно њедарце“ (Вук, II, 40)

Црно-комична, али ипак комична боја којом су, изгледа, веома брзо обојене песме са тематиком из Марковог брачног живота, сугестивна је и са реалистичке, психолошке стране опевања лика. Тако у анализи песама које варирају тему прељубе Маркове жене док је он у одсуству, Банашевић запажа честу модификацију устаљених, херојских детаља у наизглед тривијалне појединости: „Марко не напушта жену да би ишао у рат, него се налази обично у Солуну: у једној, јер му жена не да довољно да пије; а у другој, јер се с њом посвађао око тога ко је лепши“. ⁵⁸ Лепота јунака, иначе, у српској епици се ретко опева, али као што видимо, Марко је и по том питању изузетак, понекад претендујући на атрибуте који се обично додељују женским ликовима. ⁵⁹

Негативна карактеризација Марка Краљевића у песмама које опе-

бирања прстења, као устаљен детаљ се јавља смртна претња (на пр. *Ерлангенски рукопис*, 76).

58 Банашевић, *Исто*, 121.

59 Тако, на пример, једна песма записана у Далмацији почиње туговањем девојке која се убраној ружи обраћа следећим, помало неочекиваним речима када су у питању епски јунаци, изједначавајући Марково јунаштво са његовом физичком лепотом:

„Вени, вени ружице румена
Како вене јадно срце моје
За липотон Краљевића Марка,
За липотон његовон добротон!“

(Лукић, Златковић, 37)

вају његов однос са мајком или љубом огледа се поглавито у сценама Марковог насилништва према женама, као и у ситуацијама Маркове зависности од мајке. Иако у овим песмама често провејава особен мизогин моменат, приметно је да у њима женски ликови обично имају активнију улогу од Марка, тиме одражавајући особите приватне и обичајне односе. Њихова природа понекад чак више изгледа стилизована у друштвеним оквирима особите врсте матријархата, него патријархалне заједнице. У том светлу, јуначки лик Марка Краљевића често бива значајно девалвиран, попримајући у својим насилним реакцијама црту која упадљиво одудара од идеализоване слике епског хероја.

Овакав утисак нарочито је мотивисан тематским кругом песама које опевају Марка као размаженог јунака. Андре Вајан у свом чланку „Султанов слуга као национални јунак“ запажа да је Марко „размажен“ тип хероја,⁶⁰ док Дворниковић у својој *Карактерологији* наводи да је Марко „не само симбол отпора, нада и веровање раје, него и најинтимнији, управо размажени народни јунак“.⁶¹ И једна од најпознатијих песама из Вукове збирке, *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* апострофира ову тему. Муса опомиње Марка да одустане од мегдана, наводећи њихове различите, супротне услове живота и одрастања. За разлику од њега којег је одгајила „љута Арнаутка“, каже Муса, Марка је родила краљица:

На чардаку на меку душеку,
У чисту те свилу завијала,
А злаћеном жицом повијала,
Одранила медом и шећером (Вук II, 67)

Ако је већина песама за ову Маркову карактерну црту временом налазила оправдање и симпатије, она је, нарочиту у тематском кругу о фамилијарним и мушко-женским односима, упадљиво девалвирала укупну слику јунака. Таква слика остаће пренесена чак и касније, у слоју оформљене идеализоване традиције, као мање или више скривена залеђина појединих Маркових поступака. Чак и у наведеном примеру песме о сукобу са Мусом Кесеџијом, откриће о Марковом племенитом пореклу има двосмислен призив: оно Марку даје преимућство у јуначком мегдану, али у себи крије и један трагичан моменат, јер у борби против „бољег јунака“, својим изгле-

60 Андре Вајан, „Султанов слуга као национални јунак“, у *Ка поетици народног песништва*, ур. Светозар Кољевић, Београд, Просвета, 1982, 284-293.

61 Дворниковић, *Исто*, 542.

дом и поступањима, Марко више ничим не асоцира свој некадашњи, племићки статус на којег је очигледно и он сам до тог момента био заборавио. Маркова оживљена прошлост је, у ствари, Мусино дело, на сличан начин на који је, кроз својеврсно стапање идентитета, било опевано и у бугарштици о Марковом братоубиству.

3.2. Демонске јунакиње

У разматрању Маркове епске биографије, посебно место заузима тематски круг о Марковим односима према демонским јунакињама. Најстаријим слојевима овде припадају и варијанте о убиству кћери краља Арапског. Већ је запажено да Арапи у српској народној поезији углавном преузимају улоге демонских јунака,⁶² па се у том смислу и лик кћери краља Арапског може сврстати у ову типологију ликова. Место поменутог мотива у традицији о Марку Краљевићу је истакнуто, између осталог и због пажње коју му је својевремено поконио Гете. Он је тим поводом запазио: „Но зато наилазимо на једног свемоћног чудовишног јунака, набуситог као нико, који нас, ма колико му се дивили, нимало не привлачи. Једна несрећна принцеза црнкиња теши га у затвору кришом љубазним речима, па га ослобађа и бежи с њим ноћу с товарима блага, а он је у мраку нежно грли; али када ујутру угледа њено црно лице а беле зубе, без оклевања јој одсеца сабљом главу која му затим довикује прекоре. Тешко да ће он покајничким завештањима, од којих се потом дижу цркве и манастири, умирити Бога и наше душе.“⁶³

Гетеов доживљај је веома индикативан, јер верно описује чест парадокс у сусрету са Марковим ликом, тј. да се дивимо јунаку који нас нимало не привлачи. Марков однос према кћери краља Арапског заиста заузима упадљиво место у традицији, не само зато што је често изазивао узбуђење и научника и обичних читалаца, него и због своје садржине и слојевитости. Само по себи, занимљиво је интересовање Вуковог певача Тешана Подруговића да оживи мотив у облику који је, судећи по наводима Томе Маретића, временом преживљавао различите и битне модификације. Књижевни извор овог мотива Маретић проналази у византијској причи из X века, иако она не поседује крвав расплет из бугарштице. Крвав расплет не поседују

62 О Арапима у митовима и веровањима као о демонским јунацима доњег света писао је Веселин Чајкановић у свом већ помињаном тексту „О станку и развоју српске народне епске поезије“, као и Раде Божовић, *Арапи у усменој народној песми на српскохрватском језичком подручју*, Филолошки факултет, Београд, 1977.

63 Ј. В. Гете, „Српске народне песме“, у С. Кољевић, ур, *Ка поетици народног песништва*, Београд, Просвета, 1982, 170.

ни варијанте у Зборнику Матице хрватске, где главни јунак, захваљујући цензури редактора, баш као и у византијској причи, не убије девојку, него је напусти, али се девојка од жалости за њим утопи.

Марково убиство Арапкиње се временом, очигледно, морало модификовати. Изузетно сурово и драмски немотивисано злодело тешко да је слушаоце могло да привуче а још мање да развесели, јер су мотиви отмице најчешће описивани као јуначки подвизи, шаљиво интонирани и еротизовани. Али, упркос модификацијама у појединим варијантама, мотив је у Вуковом запису песме Тешана Подруговића преживео до новијих времена у свом архаичнијем облику, а са њиме и једна особита, противуречна карактеризација јунака. Бугарштица о убиству Арапке девојке Марка не представља са симпатијама. О комплексности опеваног догађаја сведочи и особена мотивација Марковог ирационалног поступка. Кључна сцена убиства Арапкиње је опевана на следећи начин:

„И тако ми пођоше том зеленом планином
И кад ми бјеше усред зелене планине,
Гиздава дјевојко!
Без главе је остави усред зелене планине.
Кад је мајци дош'о на своје бијеле дворе, (...)

(Богишић, 5)

Још једном можемо да се уверимо у брижљив литерарни стил бугарштице. Као најконкретнији део визуелне сугестије, доживљај колорита мора да је имао нарочит утицај на епски аудиторијум. Зелена боја подстиче интензивну чулну пријатност, а бела боја у епици обично сугерише духовну чистоту оличену у објектима патријархалног уважавања.⁶⁴ Туђина у којој је заточен Марко је, такође, дра-

64 О колоритима у епској поезији до сада је код нас највише писао Дејан Ајдачић. Посебно су занимљива његова разматрања о белој и зеленој боји, којима он придаје у свом раду „Боје у народној поезији“ посебно место (Дејан Ајдачић, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд, 2004.). Наводи неко од њих. „Бела боја“, наводи Ајдачић, „има својство светлости, и често се са њом замењује. То је боја чистоће и невиности, недодирљивости, животодавна боја. Зелена је боја бујања, наде, вечитог живота, благостања, али и незрелости“. (159) „Централни простори наше епике, природа и дан, обележени су белом и зеленом бојом.“ (...) „Боје природе, простора покривеног травом и лишћем, је зелена - планина, гора, горица, ливада, поље, луг, башћа, па чак и друм.“ (171). „Контрастне боје својом архетипском, метафоричном вредношћу изражавају супротстављеност својства бића и простора.“ (175) „Бела боја се јавља у обредима - на почетку живота (рађање детета), при склапању брака (невеста), обредима слављења нове епохе (месеца), при доласку пролећа (у обредној лирици), уз сахрану или почетак живота (мртвац и пратња се у неким културама обележавају белом). Чистотом пред том

стичан контраст у односу на средину из које он потиче и из које је невољно отишао, али и у односу на симболику боја које ова два амбијента оличавају. Сличан утисак оставља и Подруговићева верзија, али посредно, уз помоћ чињенице да је након почињеног убиства Марко отишао да се исповеди ником другом него мајци. Упркос томе, без обзира на све литерарне квалитете Подруговићеве варијанте, може се слободно претпоставити да је, у медијском погледу, у бугарштини исти мотив чак ефектније опеан.

Иако песме о Марковом приватном животу имају знатну популарност и у старијој и у млађој епској традицији, песма о убиству кћери краља арапског највероватније има основу која у први мах није имала популарно обележје. Драстичност опеаног догађаја чини се као први разлог њеног епског опстанка, и то свакако не због његове могуће историографске вредности, колико због, стичемо утисак, карактеризације јунака из времена када се за њега симпатије публике нису још нити назирале, а коју је овакав садржај пресликавао као драгоцену информацију. Зато ова песма, у свом брижљивом чувању почетне приче, може да послужи као поуздан пример онога што је Лорд својевремено препознавао као „запањујућу конзервативност традиције“.⁶⁵ Наиме, појаву једног истог мотива понекад могу да деле читави векови, наизглед без икаквих трагова међусобних веза, а да се он, упркос томе, сачува у свом истоветном првобитном облику.

Наведени породични сегмент у традиционалној карактеризацији Марковог лика и његове везаности за мајку, могуће је уочити и на другим местима као, на пример, у песмама и предањима у којима се о Марковој мајци приповеда као о вили (Богишић, 85, МХ, I, 51). У заплету великог броја песама о Марку, мајка и вила имају сличну,

новом ситуацијом, догађајима који се имају збити, жели се обезбедити свако одсуство кривце и симболизованог непознавања тог новог живота” (176.) Поред Ајдачићеве студије, од значаја је и зборник о употреби боја у словенском фолклору, *Кодови словенских култура*, Београд 2001, бр. 6.

65 Ево какав закључак наводи Лорд на основу анализе неколико варијанти истог мотива из његове документације: „Основна повест је брижљиво сачувана. Штавише, промене одговарају извесним јасним категоријама, од којих се издвајају следеће: (1) иста ствар се саопштава у мањем или већем бројем стихова, што зависи од метода којима се певачи служе при састављању и повезивању стихова, (2) проширивање украса, надовезивање појединости у описима (које можда нису без значаја), (3) промене редоследа у низу (до тога може да дође због различитог осећаја за равнотежу код ученика или чак због онога што би се могло назвати инверзивним распоређивањем, где један певач обрће редослед који је дао други), (4) додавање грађе, не из датог учитељевог текста, већ оне која се налази у текстовима других певача из истог краја, (5) изостављање грађе и (6) замена једне теме другом у конфигурацији повести коју одржавају унутрашње тензије.” (Лорд, *Певач прича* (1), 225.)

скоро истоветну амбивалентну функцију. Вила је најчешће у улози Маркове посестрима, саветника и савезника у невољи, али са друге стране, у улози је и Марковог суровог противника, опаког непријатеља који му припрема тешка искушења и пакости. И овде наилазимо на парадоксални спој драстичне патријархалне и драстичне матријархалне компоненте на једном месту, какав смо већ уочили у Марковом односу према мајци. Баш као и на примеру Маркове мајке, лик виле у већем броју песама има функцију Марковог двосмисленог савезника, него отвореног помагача. Иако ове песме скоро у потпуности следе устаљене фолклорне представе о вили,⁶⁶ само по себи је индикативно што се ниједан други епски јунак толико често не налази у њиховом друштву, као што је то случај са Марком Краљевићем. У амбијенту природе, где се Марко затиче у ситуацији усамљености, вила углавном има непријатељску улогу, некога ко пролазницима брани да се направи логориште (ЕР, 181) или им уставља воду (Даница, IV 48; САНУ II, 37). Маркова одмазда над вилом је обично изузетно сурова, нарочито тамо где се песма завршава ослепљењем виле или одрубљивањем њене главе. Овај утисак је нарочито изражен у песмама где наилазимо на еротске детаље, попут примера где Марко не може да скрене поглед од наге виле (*Краљевић Марко и Бјелогорка Вила*, Лукић, Златковић, 79), због чега га ова смртно устрељи, а Марко се, пошто га излече чудотворним биљем, потом освети и казни вилу бичевањем.

Маркова одмазда је углавном примерена, нарочито у варијантама где се опева вилина осиноост и суровост. Тако у варијанти *Ерлангенског рукописа* (бр. 176) вила у гори наплаћује водарину: коњаницама одузима коња, а обичним пролазницима одсеца руку, па зато ни Марково убиство сабљом на завршетку не изгледа претерано. Донекле другачија ситуација је у песмама где вила наилази на Марка у друштву са неким рођаком или побратимом, или се јавља усред мегдана у којем Марко посустаје пред јачим противником. Тако у Вуковој варијанти *Марко Краљевић и вила* (Вук II, 38), вила Равијојла смртно устрељује Милоша који од ње лепше пева. Марко се овде показује као много јачи и спретнији јунак него Милош. Хвата Равијојлу и натера је да излечи Милоша.

Такође, бројни су и примери у којима Марко зове у помоћ вилу да

66 Овом приликом наводимо карактеристично кратку Вукову белешку о вилама: „Виле живе по великим планинама и по камењацима око вода. Вила је свака млада, лијепа, у бијелу танку хаљину обучена, и дугачке, низ леђа и пси распуштене косе. Виле ником не ће зла учинити докле их ко не увриједи (нагазивши на њихово коло или на вечеру или другачије како), а кад их ко увриједи, онда га различно наказе: устријеле га у ногу или у рку, у обје ноге или у боје руке, или у срце, те одмах умре“. (Вук Караџић, *Етнографски списи*, Просвета, Београд, 1972, 301.

му, у одсудном тренутку, спасе живот, као у примерима Марковог мегдана са Мусом Кесецијом (Вук II, 67) или са љубавником Маркове жене (*Марко Краљевић и љуба Анђелија*, САНУ, II, 54). Оба ова спасавања се одвијају на истоветан начин: у одсудном часу током мегдана, на Марков позив у помоћ, вила одбија директно да му помогне, већ га подсећа на скривено оружје. Марко убија противника овим оружјем, али у околностима где, више од поменутог оружја, пресуди противникова изненађеност због вилине појаве. Тек после његове погибије, открива се демонска природа Марковог противника, тј. да је имао три срца. Само по себи је индикативно то што се у тренуцима опасности по свој живот Марко за помоћ не обраћа, попут већине других епских јунака, Богу или неком свецу-заштитнику, већ вили, дакле припаднику демонског света.

На другој страни, ретки су примери где вила са Марком ступа у однос беспоговорног савезништва, баш као и обратно, где Марко недвосмислено брани виле и помаже им, као у песми *Како је Марко Краљевић избавио три виле* (Петрановић III, 16). У тој варијанти Марко избавља своје виле-посестрима од арапског заточеништва. Ова прилично опширна песма од преко 500 стихова ничим не баца сенку на природу њиховог идеалног савезништва. Ипак, овакви су случајеви прилична реткост, јер чак и тамо где се опева Маркова женидба виле (*Женидба Марка Краљевића*, МХ II 19), или где вила дарује Марку снагу и оружје у најранијој младости, њена демонска природа углавном асоцира негативна својства, или бар релативизује позитивне утицаје.

У исти мах, симболична природа лика виле одражава се и као специфичан судбински утицај. Ово нарочито долази до изражаја у песмама у којима вила најављује Марку његову скорашњу смрт, попут виле с Урвине планине из најпознатије варијанте о Марковој смрти, оне коју је Вук забележио од Филипа Вишњића (Вук, II, 74). У овој песми коју одликује особит легендарно-елегични тон, као и препознатљив хришћански афинитет певача, прилично је индикативна појава виле која Марку предсказује смрт, али не од сабље, топуза или копља, већ од Бога, „старог крвника“. Као представник демонског света, вила у песми својим предсказањем, на особит начин, уводи Марка у предворје управо њеног света подземних, хтонских сила, а не онога који би, сходно очекивањима певача, његове публике, па и самог Марка уосталом, вероватно заслужио рајске атрибуте.⁶⁷

67 Иначе, о улози виле као персонификацији ратничког јунаштва, Лома је писао поводом епских песама у којима се виле доводе у везу са мотивом погибије епских јунака. У том правцу, он је реконструисао и митолошки сиже који, као својеврстан шаблон отприлике гласи: „вила, становница мртвачког града од јуначких костију – који је, видели смо, исто што и град

У том смислу, А. Лома са правом примећује да је у поменутој песми место Марковог сахрањивања умесно преименовано, уместо у Хиландар, у народном говору чешће присутан израз, тј. Вилиндар.⁶⁸

загробног блаженства у облацима - заљубљена у јунака, евентуално љубоморна на његову изабраницу, убија га, најчешће устрељује, да би се с њим здружила, јер он тек смрћу прелази из овог нашег света у њен". (Лома, *Исто*, 140) Лома примећује да овако страдају многи српски јунаци, а готово све варијанте о Марковој смрти или погибији поседују, мање или више истакнуте детаље управо овакве вилине улоге.

68 У свом Ријечнику из 1852, на пример, Вук наводи термин *Вилиндар* као једини назив за Хиландар, манастир у Светој Гори.

КОМПОЗИЦИОНИ МОДЕЛИ

У претходном поглављу указали смо на неке од централних тема у којима је лику Марка Краљевића била унапред задата улога негативног јунака. Занимљиви су и они сижејни и композициони модели током чијег развоја се протагониста опевао, емоционално препознавао и оцењивао као негативан јунак. Док је вредновање јунака у наведеним примерима претходило његовом опевању, овде је његова неодређеност и непредвидљивост такво вредновање битно ограничавала. У виђењу Марковог лика, акценат је сада почео да се ставља на поједине технике у излагању и компоновању епске приче. Ради се, дакле, о епској драматургији и њеним законитостима које су временом преузимале примат у односу на певачеву почетну намеру и његову пристрасност у виђењу појединих историјских личности и догађаја као прототипова.

Сходно Бахтиновој подели на три различите позиције аутора и јунака, ове песме најчешће можемо да уврстимо у групу у којој јунак овладава аутором.⁶⁹ За разлику од песама из претходног поглавља, где је тачка певачевог посматрања и његове пристрасности у потпуности прекривала епског јунака, овде јунак открива већу меру своје неодређености и непредвидивости. Самим тим, он је и самосталнији, индивидуално обојен, привлачећи пажњу певача и публике са извесне дистанце, о себи постављајући нова питања. Зато су у овим песмама израженије различитости и нејединство у виђењима Марковог лика, иако оне и даље чувају негативни став епског аудитооријума. Такав јунак је још увек удаљен од свог уобличења у последњем, идеализованом слоју традиције, али му је он у овим песмама очигледно ближи него у претходним примерима. У исти мах, то не значи да су ове песме и бољег квалитета у поређењу са претходницама. Штавише, нејединство, противуречности и недоумице које певач у овим песмама не успева, или чак и не покушава да разреши нити сакрије поводом Марковог лика, често остављају неубудљив, мањевише неповољан естетски утисак.

У предстојећој анализи срећемо се и са још једном особитом по-

69 У својој идеалној варијанти, ова позиција би, како наводи Бахтин, изгледала овако: „Јунаково емоционално-вољно устројство, његова спознајно-етичка позиција у свету толико је ауторитативна за јунака, да он не може да не види стварни свет једино јунаковим очима и не може да не преживљава једино из догађања његовог живота; аутор не може да нађе уверљиву и чврсту вредносну тачку изван јунака.“ (Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, 17-18).

тешкоћом, а ради се о медијској реконструкцији усменог десетерца, где текст представља тек мањи део комуникације између певача и публике. Поједине стране ове активности за данашњег читаоца остају скоро у потпуности невидљиве, понекад неразумљиве, због чега их он на нивоу текста често разуме као литерарну мањкавост и неразвијеност форме, као понављања која замарају и одвлаче пажњу од главне радње, или као површност и претерану лапидарност нечега што би у опевању тражило више објашњавања и литерарне умешности.⁷⁰ То је и разлог зашто ову категорију песама махом проналазимо у необјављеним и рукописним Вуковим збиркама, или у мање познатим зборницима, с обзиром на то да их њихови очигледни литерарни недостаци нису препоручивали ни за једну од репрезентативних песмарица.

Још један од разлога који је до сада одвлачио пажњу од ових песама јесте и тај што њихови изразити примери углавном припадају кругу тзв. неисторијских епских песама, дакле оних које немају претензије да чувају „историју у народу“, већ су поглавито биле одговор на велико интересовање публике за поједине популарне мотиве. Зато је на овом месту умесно да ближе одредимо појмове „историјске“ и „неисторијске“ епике, чије разграничење је од особитог значаја и за читаво наше разматрање. Историјски догађаји су незаобилазна претпоставка, својеврсни ресурс епике, колико и њене изражајне технике, чак и када се опевају анонимни јунаци и владари. Ипак, уочљива је разлика између песама у којима певач настоји да сачува сведочанство о личности и догађају који опева, и песама у којима се та врста одговорности не осећа. Треба нагласити да у првој групи сведочанство о некој личности може да буде пренесено кроз мотив који наизглед није инспирисан конкретним догађајем у прошлости и упадљиво се опире историјској вероватноћи. У другом случају, пак, песма такође може да опева познате историјске личности, али на начин који ничим не асоцира њихову историјску позадину.

Процена о томе у којој мери песма гравитира свом историјском прототипу, у епици се базира, очигледно, на једној врсти емоционалног вредновања певача и публике. О каквој врсти вредновања је реч, као помоћ у објашњењу може да нам послужи подела коју је Фридрих Ниче начинио у свом „несавременом“ разматрању *О користи*

70 Тако је, на пример, Дворниковић међу првима приметио да наш еп „замара“ при читању и слушању, и да „одбија 'модерног' слушаоца и читаоца“. За већину читалаца литерарне, књижевне културе и образовања, записи епских песама у највећем броју случајева заиста су деловали, и зацело још увек тако делују, као бживотна форма, као „схематичност, орнаменталност, бескрајно понављање формула, епитета и фраза“. (В. Дворниковић, „Крила колективитета“ југословенског народног епа“ у *Дело*, Београд, 1991, бр. 9-12, стр. 358.)

и штети историје за живот, познатој претечи потоњих расправа о историзму у 20. веку. Ниче у свом разматрању разликује три врсте историје: монументалну, антикварну и критичку историју. Прва је она која чува успомену на изузетне историјске личности, као врсту примера и надахнућа за будуће генерације, другу сачињава фактографија датума и чињеница, док трећу представљају негативни примери историје која „суди и осуђује“. Посебно скрећемо пажњу на ову трећу групу, тзв. критичке историје, с обзиром на то да је она, као што ћемо видети у предстојећим разматрањима, област из које је наша епика црпила највећи број својих тема и инспирација. Грубо узевши, све оно што би у епици припадало у неку од три категорије које наводи Ниче, могли бисмо да сврстамо у „историјску“ епику, а преостали број песама, у „неисторијску“ епику, махом баладичног, новелистичног, легендарног или чисто забављачког карактера.

То што је лик Марка Краљевића дозвољавао своје обилно учешће у кругу неисторијских песама, већ само по себи довољно говори о изузетној флексибилности са којом су генерације временом обликовале његов препознатљив епски лик.⁷¹ У исти мах, управо се поводом ове групе песама наслућују медијске специфичности наше епике које су погодивале једној врсти емоционалног доживљавања, тим више и ефектније уколико су предвидљивост у погледу тока и исхода јунакове акције биле мање. Овакав доживљај нарочито се огледа у елементима страве и хумора уз које често затичемо Марков лик. Наше разумевање ова два популарна епска жанра често је ограничено, пре свега на нивоу емоционалног доживљаја. Док је, на пример, хумор у песмама које опевају Марка као негативног јунака прилично очигледан за обичног читаоца, страве и ужас нису тако лако уочљиви и могу бити чак супротно протумачени, углавном као комични. Слично томе, поједине сцене драстичног насиља могу заузимати такво место у укупном склопу песме да читалац у потпуности превиди њихов забављачки, популаран карактер. О чему се тачно ради, настојаћемо да објаснимо у наредним излагањима.

71 О погодностима и ограничењима које нуди типизација историјских личности у уметности, за наша разматрања је особито занимљиво и запажање Мике Бала: „У супротности са оним што би се очекивало на први поглед, историјски ликови нису јаче детерминисани од легендарних. Напротив, легендарни ликови су управо познати по одређеном стереотипном понашању и сталним атрибутима. (...) Код историјских ликова су могућности шире. Пошто смо сигурни у идентитет таквог лика, лакше можемо показати и прихватити неку непознату страну таквог лика: тиранин у слабости, светац у сумњи или искушењу, револуционар који ужива у слави. (...) Референцијални ликови су јаче детерминисани него остали ликови, али је, заправо, сваки лик више или мање предвидив у односу на прво презентовање. Свака информација о идентитету неког лика садржи податке који ограничавају даље могућности“. (Мике Бал, *Наратологија*, Народна књига, Београд, 2000, 98-99).

УЗБУЂЕНА НАРАЦИЈА

„Психолошки изражено“, описује Владимир Дворниковић епски десетерац, „то је узбуђена нарација“.⁷² Термин „узбуђене нарације“ и ми ћемо да искористимо, свесни ограничења да се он адекватно и до краја упореди са неким од савремених облика уметничке комуникације. Потешкоћу увећава, пре свега, медијска специфичност наше епике и њена везаност за музичку пратњу, тј. гуслање. Чак и физичко присуство аутентичном гуслању једне песме још увек не значи бити делом ове врсте комуникације. За то је, по свему судећи, без намере да улазимо у подробнија објашњења тим поводом, било неопходна и извесна породична, родовска или национална повезаност,⁷³ као предуслов у подстицању једног неуобичајеног, повишеног емоционалног стања у епском аудиторијуму. Само у овој врсти узбуђености, својеврсном емоционалном трансу о којем говори Дворниковић, било је могуће оживети једну традицију и омогућити њено даље преношење.

Овај наш познати етнопсихолог је имао прилике да у свом времену, у првим деценијама 20. века, лично учи и доживи извођење епске песме као пример још увек неумрле традиције. Специфична психолошка страна ове врсте комуникације се наслуђује на различитим нивоима, а за ову прилику ћемо, онолико колико нам то омо-

72 Дворниковић потом наводи и следеће: „То рецитоване, са свим својим изражајним покретима (говора - певања - пратње) представља компликовану психо-физичку радњу и савлађивање отпора као и у свакој уметничкој експресији уопште. Већ физиологија обичног, осећањем узбуђеног, говора диктира извесну форму, технику и економију даха. Сетимо се како говори човек који узбуђено, повишеним гласом приповеда неки догађај: аутоматски пада у неку задихану ритмику, у прекидање и рашчлањавање говора. И елементи мелике су ту.“ (Владимир Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Просвета, Београд, 1990, 416.)

73 Овај аспект условљености епске поезије, учио је и подробно образложи Алберт Лорд на основу његових истраживања: „Свако појединачно извођење једне песме које одаберемо из ове групе међусобно повезаних фамилија мора бити објашњено с обзиром на његову браћу и сестре, па чак и на рођаке у неколико колена. Иако признајемо чињеницу да певач зна целу песму пре него што почне да пева (не текстуално, наравно, већ тематски), при свему томе, кад дође до кључних тачака у извођењу песме, он открива да га сличности са групама које су сродне у тим тачкама одвлаче у једном или другом правцу. Јачина те силе која га вуче може да се разликује од извођења до извођења, али она је увек присутна и певач увек изнова доживљава тај тренутак напрегнутости. Чак и ако је образац песме коју намерава да пева постављен у почетку извођења, силе које покрећу у другом правцу ипак ће се осетити на критичним спојевима, просто зато што га тема о којој је реч може повести више него једним путем.“ (А. Лорд, *Певач прича* 1, 225)

гућују текстови песама, пажњу усмерити на њихову драматичност, као тежњу да се одређеним композиционим техникама и детаљима изазове емоционални ефекат код публике.

О наративним конвенцијама народне песме, као и о ефектним манипулацијама које она може да постигне у изазивању драмске напетости и страха, узећемо пример композицијске схеме у песми бр. 181 *Ерлангенског рукописа*, где се описује Марков подухват „пењања“ шатора усред места нарочито непогодног за то. Уводна ситуација је типична, а у различитим варијантама може да се дешава на царевом друму или у механи. Овога пута ради се о „вучјем вијалишту, вилинском игралишту“, где „бјела вила“ упозорава Марка да оде, иначе ће да поруши шатор и устрелити „срце коња најбољега“. Уместо да се уплаши, Марко одговара још оштрије, да ће вили извадити очи уколико она оствари своју претњу. Упркос томе, вила испуни обећање, поруши шатор и убије коња. Али, и Марко испуни своје обећање — одметне се на још бољем коњу и, пошто је сустигне, извади јој очи.

У оквиру ове кратке, огољене фабуле у којој се догађаји смењују прилично брзо, у смеру изузетно суровог расплета, заиста се не назиру симпатије народног певача за његове ликове, иако певач у потпуности остварује своју намеру да застраши слушаоца. Тај страх, примећујемо, изазива режирана неизвесност и напетост око тога хоће ли и када доћи до крвавог сукоба између Марка и виле. Певач се служи вербалним претњама које изговарају ликови, али и типичним гестовима попут Марковог разапињања шатора који наговештавају предстојећу буру у расплету. Конвенције којима манипулише певач, како видимо, углавном се тичу епског сценоследа, као и гестуално-визуелног а мање дијалогског карактерисања ликова. Дијалог, са својим реалним одвијањем у времену, успорава радњу и омета илузију слушаоца. Тако десет стихова вилине реплике која упозорава Марка, на слушаоца само наизглед остављају јачи утисак, него једна три стиха која штуро описују намештање шатора:

„Шатор пење Краљевићу
на вучјем игралишту,
на вилинском игралишту“ (ЕР, 181)

То што је дијалогска форма добила чак петнаест од укупних тридесет три стиха песме, погрешно наводи на претпоставку да слушалац, баш као и читалац, више „чује“ него што „види“. Аудиторијум је, уз музичку пратњу каква је вероватно пратила извођење ове врсте осмерачке поезије, претходно чуо већ десетине сличних или идентичних песама у којима Марко разапиње шатор. У свести сва-

ког слушаоца већ постоји реалистичка, у нијансама комплетирана слика типичних мотива, а за њихово дочаравање је довољан и најштурији детаљ.

Асоцијативна веза је једна од специфичности српске епике, нешто што се тек делимично може упоредити са познатим облицима уметничке комуникације. У исти мах, она се у потпуности разликује од литерарне дескрипције. Као што је познато, ова веза се налази и у средишту изучавања о епској формули Алберта Лорда, и његовог запажања „да се може с правом устврдити да је формула не само огољена до своје суштинске идеје у свијести пјевача који компонује, него је лишена неких могућих естетских назнака у контексту“.⁷⁴ У прилог томе говори и Никола Банашевић који наводи пример да је имао прилику да чује како се уместо читаве песме о сукобу Марка и Мусе Кесеције, као популаран мотив, опева само сцена двобоја.⁷⁵ Штури детаљ или засебна епизода, дакле, могу да подстакну бројне, понекад дубоке и веома комплексне асоцијације које Лорд тумачи као дејство архетипа на епску публику. Тако, на пример, Лорд наводи: „сигурно је да пјевач, кад каже ‘пијана механа’, на површини мисли на механу у којој људи пију и опијају се, али би се, такође, могло устврдити да се епитет одржао у традицији зато што је употребљиван у причама у којима је механа симбол уласка у други свијет, а пијење — испијање чаше заборавља, Летиних вода, те да опијеност није обично пијанчење, него је и оно само симбол свести о неком другом свијету, можда чак и о смрти.“⁷⁶

Узбудљивост нарације, дакле, као што показује пример наведене песме о сукобу Марка и виле, превасходно се темељи на специфичностима епске драматургије. У њој је комбиновање одређених сцена и детаља од симболичког значаја много важније него дескрипција на нивоу „текста“. У том смислу, варијанте песама међусобно могу да се разликују у наизглед незнатним детаљима, а да упркос томе оне изазивају сасвим различите емоције и асоцијације код публике. Самим тим, намеће се закључак да, што је модел компоновања једног епског мотива више утврђен, утолико је емоционални доживљај јунака мање стабилан, отварајући се изазовима нових преиспитивања и реконструкције.⁷⁷

74 А. Лорд, „Формула“, у С. Кољевић, ур, *Ка поетици народног песništва*, 509.

75 Банашевић, *Исто*, 105.

76 А. Лорд, „Формула“, у С. Кољевић, ур, *Ка поетици народног песništва*, 509-510.

77 Са теоријског аспекта, у својим разматрањима односа текстовних и вантекстовних структура у књижевној комуникацији, Јуриј Лотман примењује сличну појаву: „Појмивши мали део текста, слушалац ‘надграђује’

Ипак, поједине песме се и на нивоу текста препознају као брижљиве композиције својеврсног жанра епске страве и ужаса. Термин страве и ужаса користимо условно и преузимамо га из филмске терминологије, услед очигледне потешкоће да се термини из теорије књижевности паралелно користе и у поетици усменог песништва.⁷⁸ Тако у песми из *Ерлангенског рукописа*, на пример, због одлуке Пилипа Драгиловића да оде на мегдан са Марком не би ли га „јал' довео, јал' главу донео“, Момчило војвода, Марков побратим изриче упозорење:

„Не фали се, Пилип Драгиловић,
јер је зао Краљевићу Марко.
Гди зло чује онде на зло иде.
Марко ће ти сам на ноге доћи.“ (ЕР, 124)

целину. Касније 'ауторово' кретање може да потврди то нагађање и даље читање учини некорисним, барем са становишта савремених естетских норми, или да оповргне нагађање, захтевајући од читаоца нову конструкцију. Али касније ауторово 'кретање' поново истиче те две могућности, и тако све до тренутка кад аутор, 'победивши' претходно уметничко искуство, естетске норме и предрасуде слушаоца, не наметне свој модел света, своје разумевање структуре стварности. Тај тренутак ће бити и крај дела, а може да наступи раније но крај текста ако аутор искористи модел-шаблон чија се природа открива на почетку дела. Разумљиво је да читалац није пасиван, он је заинтересован да овлада моделом који му нуди уметник". (Ј. М. Лотман, *Предавања из структуралне поетике*, Завод за издавање ушбеника, Сарајево, 1970, 242-3.) О вантекстовним структурама и о њиховом утицају на текст у естетској активности пише и Бахтин: „Стварно ауторов вредносно смисаоно контекст, који осмишљава његово дело, никако се не подудара са потпуно књижевним контекстом, и то материјално схваћеним; овај последњи са својим вредностима улази, наравно, у први, али он овде никако није одређујући, него је одређиван; стваралачки чин мора себе активно одређивати и у материјално књижевном контексту, и у њему заузимати вредносну позицију, и, неоспорно, суштинску, али та позиција се више одређује ауторовом позицијом у догађању света, у вредностима света; аутор се пре свега поставља према јунаку и његовом свету (свету живота), и то његово уметничко постављање одређује и његову материјално-књижевну позицију. Може се рећи: форме уметничког виђења и завршавања света одређују ванкњижевни поступци, а не супротно; архитектоника уметничког света одређује композицију дела (предак, распоред и завршетак, спајање језичких маса), а не супротно". (Бахтин, *Исто*, 209-210.)

78 Термин хорора, међутим, користи и, на пример, Сава Дамјанов у својој студији о фантастици у књижевности српског предромантизма, и то углавном за прозу под утицајем тзв. „готског романа“ са вампиристичким и окултно-спиритистичким елементима. Ови вампиристички и окултно-спиритистички детаљи у епици о Марку Краљевићу изражени су посредно и не толико уочљиво, па термин хорора везујемо најпре за песме чији је најважнији циљ у постизању ефекту застрашивања слушаоца народног певача. (у Сава Дамјанов, *Корени модерне српске фантастике*, Нови Сад, Матица српска, 1988.)

Упозорење се, наравно, показује као исправно, јер убрзо потом, Марко се одазива на двобој. Завршна сцена ове узбудљиве песме, убиство Пилипа Драгиловића у механи је наизглед комична због Пилиповог безумног, паничног и безуспешног млатарања буздованом по Марковој мишици. Ипак, она поседује и једну мрачну озбиљност. Озбиљност потиче из једног претходног, иако испред чаше „доброг вина“, трезно изнесеног Марковог предлога — „не чин' кавге, Пилипе војвода, него ходи да пијемо вина“ — као и због завршних стихова песме:

„Ал' га нико тјерати не смије,
јер је Марко чудновате ћуди.“

Овај спој самоуништавајуће паничности жртве и хладнокрвног Марковог става у чијем је средишту бескористан, циничан предлог који предвиђа исход, усмерен је на поигравање слушаоцима пажњом, и то на много сугестивнији начин него што опажа читалац. Епска публика, очигледно, зна оно што Маркова жртва не зна, тј. да је њено скончање неминовност, и то је оно што публици даје повлашћено место са којег читаву причу прихвата са комичне стране. Али, певач се тиме не задовољава — он се поиграва и самим слушаоцем, доводећи га у неизвесност око тога хоће ли се Марко, због своје спољашње равнодушности, уопште упустити у сукоб. И на крају, таман када је заличило да ће се све окончати мирно:

„Трже Марко буздован позлаћен
пак удари Пилипа војводу
буздованом у прси јуначке.“

У Вуковој, нешто крађој варијанти (Вук, II, 59), у потпуности изостаје ова црта Марковог мрачног особењаштва и зловоље. Супротно томе, у сценама Маркових негодовања, као и у физичким описима његове снаге, доминирају комични детаљи. У Вуковој варијанти, на пример, значајну улогу игра Шарац, дебели коњ који у једном тренутку проговара и стаје у Маркову одбрану. Пошто убије Филипа, Марко у Вуковој варијанти одлази певајући. Колико год да је овакав склоп и приступ опеваној радњи на нивоу текста изгледао ефектније, приметно је да он истовремено ограничава могућности медијског доживљаја које отвара старија, али литерарно „слабија“ варијанта.

У случају варијанте из *Ерлангенског рукописа*, примена композицијског поступка наводи нас на два битна закључка: први подразумева певачев увид о претходном уверењу слушалаца о Марку као о

заstraшујућем, злоћудном јунаку чија је акција опасна по његове противнике. Други се дотиче певачеве манипулације конвенцијама епске нарације које омогућују да се заstraшујући тип јунака, ефектно и увек изнова разоткрива као такав и пред слушаоцима. Зато се намеће закључак да колективна меморија певача и његове публике може бити потврђена или надограђена не толико уз помоћ информације о некој личности или догађају из прошлости, већ само услед емоционалног подстицаја, неке врсте иритације која ову информацију прати у епској комуникацији.

За народног певача, очигледно, излагање епске фабуле искључиво је у функцији слушаоца и провоцирања његове емоционалне реакције. Из тога произилази да стравичност појединих песама није толико последица опеваних догађаја и акције јунака, већ поигравања узбуђењем, пажњом и очекивањима публике. Суштина особите реконструкције прошлости, дакле, није у расположивим информацијама и чињеницама, него у подстакнутим емоцијама. Ова својеврсна игра епског заstraшивања одвија се, зависно од примера, у различитим смеровима. У једној групи песама, попут примера сукоба са Пилипом Драгиловићем, певач користи предубеђење слушалаца да би их учинио наивним. Слушалац се упушта у слушање једне песме у уверењу да може предвидети Марково понашање, али најпосле, уплаши се скоро као и Марков противник. У другој групи песама постојеће јавно мњење певач користи за пластично опевање психолошке стране лика. Тако, на пример, уводни приказ песме бр. 151 *Ерлангенског рукописа* такође сугерише Марков негативни лик. За вечером се, наиме, Марко усред јела насмеје и мајка га, видећи то, упита:

„Што се смијеш Краљевићу Марко?
Ил' се ти смијеш нашој вечери,
ил' се смијеш мојој старости?“ (EP, 151)

Остављајући по страни Марков нејасан одговор да јој се насмејао јер носи „црно под бијелим“, и то што се иза читаве песме назире рђав певач који спаја и крпи најразличитији материјал, очигледно је да мајка овде претпоставља неко неозбиљно или недостојно, Марку својствено понашање.

На другој страни, ђудљивост, наглост и напраситост Марковог карактера мотивисала је у појединим песмама и ничим спутану суровост Маркове акције. У том смислу, узмимо пример завршетка већ поменуте песме *Ерлангенског рукописа* под бројем 181. Упркос одмазде коју чини вила због Марковог пркосног шаторовања, Марко се за

њом одмеће, и пошто је сустигне, извади јој очи:

„Седе Марко бољег коња,
те он тјера б'јелу вилу
од планине до планине.
Када њу је сустигао,
очи њојзи извадио“ (ЕР, 181)

Овај, као и многи други слични обрти на завршетку песама прет-постављају ефекат који има и једну специфичну информативност за публику, као резултат и надградња дотадашње традиције. Што слушаца песме остаје више уплашен, ганут или запањен, саопштена информација за њега је неочекиванија, а њена информативност у погледу једне традиционалне реконструкције већа. Ова реконструкција, разуме се, није историографска, већ емоционална, као облик емоционалног памћења. У том смислу, у свету епске традиције, нарочито када се ради о њеном историјском делу, ниједна информација није релевантна и заиста нова, ако се претходно као таква не препозна и региструје на емоционалном нивоу публике.

Стравичан јунак

Експресивни став у моделовању стварности је начелан став епске поезије, видљив не само у типологији епских карактера, него као што то показују и истраживања Мирјане Детелић,⁷⁹ и у сликама епског простора. Таква визура код читаоца и слушаоца често изазива утисак стравичности, али која је, када се ради о карактеризацији јунака и њихових противника, лишена етичког вредновања. Чак напротив: доживљаван и прихватаан било са симпатијама или без њих, епски јунак није јунак ако уједно није и „страшан“. То пре свега одсликава његов физички изглед, али и његова спремност да изврши велика и опасна, „страшна“ дела у најширем смислу те речи.

Бројни су детаљи у идеализованом слоју традиције чија експресивност Марка приказује као застрашујућег јунака. Могу се нарочито издвојити физичке појединости, попут његовог големог раста и снаге, косматости, моћног оружја, облачења „ћурка наопако“, и сл. Чести су примери у којима управо ови стравични детаљи или сцене травестирају у комичне, али и обратно, комичне у стравичне. Неки од најрепрезентативнијих примера хумора у песмама о Марку Краљевићу се управо базирају на варирању његове визуелне стравичности. Узмимо само један од најпознатијих примера хумора у нашој епици, песму *Марко Краљевић и Љутица Богдан*. За Светозара Ко-

79

Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, САНУ, Београд, 1992.

љевића тим поводом Марко је „највећи комички лик нашег епа“,⁸⁰ а ми ћемо се овом приликом задржати на можда најпознатијој сцени песме, Марковим избегнутим мегданом са Љутицом. Пошто је схватио да му не приличи бег пред разљућеним Љутицом и остављање заробљених побратима, Милоша и Реље на цедилу, Марко заузима једну специфичну позу. Њен циљ је да застраши противника:

„Самур-калпак на чело намаче,
Те састави самур и обрве,
А потеже сабљу оковану,
На Богдана погледа попреко.
Стаде Богдан украј винограда,
Кад сагледа црне очи Марку,
И какав је на очима Марко,
Под Богданом ноге обумреше.“ (Вук II, 39)

Колико је, међутим, Маркова изненадна, окамењена поза, заузета у одсудном часу заиста смешна? Или она, пак, може бити и страшна, посебно из перспективе противника, Љутице Богдана? У овој живописној сцени није „замрзнут“ само Марко, него је нагло „замрзнуто“ и време, до тада узбуркано и динамично у сценама окршаја и јурњава са Љутицом, а сада заустављено у преломном тренутку, после којег догађаје није могуће предвидети. Сцена можда заиста провоцира једну етику о неустрашивости епског јунака, као што то у својој анализи објашњава Кољевић, јер очигледно је да су се у датом моменту, један од другог подједнако уплашили и Марко и Љутица. Али, није тешко наслутити и могућност једног ефекта чија је двосмисленост у стању да изазове емоционалну реакцију истовременог смеха и страха, по страни од било каквог етичког вредновања поступака јунака. Јер, нити се у песми Марко доказује као херој, нити Љутица Богдан оставља утисак кукавице зато што се уплашио Марка. Реч је о нивоу емоционалног препознавања јунака где комично и стравично често иду једно са другим, балансирајући на осетљивој граници, по чему су песме Тешана Подруговића, певача од којег је песма записана, и иначе карактеристичне.

На другој страни, уместо пуке демонстрације силе и неразумног застрашивања, Маркова снага у великом броју песма постаје естетски осмишљена, богатећи не само карактер и визуелни идентитет

80 „Марко је спреман да се довије како зна, да би, макар и 'на парче', спасавао још ово мало части и човештва што му је остало. У том довијању, његово срце остаје неустрашиво и племенито, и у бегу, и у вероломству, и у вазалству, и у лукавству, али он постаје и обешањак, и шерет — укратко, највећи комички лик нашег епа“ (Кољевић, *Исто*, 182.)

јунака, већ и читаву једну естетику епског насиља. Колико је ова естетика временом постала раскошна у појединим примерима, добијајући карактеристичну језгровитост и драматику израза, потврђује и једна песма из *Ерлангенског рукописа*. У њој Марко и Бег Костадин пију вино у Кратову и, пошто се напију, Марко упозори Бега да ће наићи Турци, и тако их пијане ухватити и обесити. Међутим:

„То не хаје беже Костадине,
Већ он пије већма црно вино“ (EP, 140)

Марко се на време склони пред Турцима, а бега ухвате и баце у тамницу. У тамници се Костадин отрезни и, схвативши да је осуђен на смрт, пише писмо Марку са молбом да га ослободи. Марко добије писмо и, након што га прочита, насмеје се грохотом. Надаље Марко, баш као и традиционално ћутљиви Марко из претходних слојева традиције, више не проговара ни реч. Пред зору узјаше Шарца, стиже у Кратово, за вешала намењених беговом смакнуту везује Шарца, а под вешалима начини шатор у који седне да пије вино. Коначно, Турци јањичари доводе Костадина у намери да га обесе, али угледавши Марка под вешалима, престраве се. Неочекивано, захвале се Марку на доласку и предају му Костадина као поклон.

Нагли преокрет јањичара поседује наизглед комичан ефекат, јер је очигледно да су се јањичари уплашили. Али, ако се има у виду усмени медијум у коме је сугестивност за публику много јача при слушању него при читању песме, постаје очигледна и стравична црта призора. Комично ту, наравно, има значајног удела, али се оно пре свега огледа у визуелној идентификацији, што публици пружа удобан положај да предвиђа исход предстојећег мегдана. У овом се случају, међутим, слушаочева перспектива у битној мери подудара и са перспективом Турака-јањичара. Турцима не треба „тумачење“ да ли је и колико тог јутра Марко био љутит или опасан. Довољно је само да виде сву очигледност наизглед штуро описане снаге, коју оличава Марков типичан, хладнокрван гест „затишја пред олују“, па да се одмах натерају у бег.

Визуелна сугестија застрашујуће физичке силе карактеристична је и, сасвим очекивано, за већину мотива кушања Маркове снаге. Линија овакве карактеризације је присутна у великом броју песама, а пример који издвајамо је Подруговићева песма *Марко Краљевић и Вуца Ценерал*, где је виђење Марковог лика у ванредној мери драматично и епски реалистично. Радња песме се одиграва у напетости концентрације и тишини, а од 302 стиха песме, ћутљиви Марко говори само у пет:

„Авај мене, драги побратиме!
Ту ли си ми болан допануо!
Ал' тако ми моје вере тврде,
Хоће тебе побро избавити
Јал' за благо, јал' за јунаштво!“ (Вук II, 42)

Ово не само да је једина Маркова реплика у песми, већ је и једина демонстрација искреног очаја и било какве његове емотивне реакције. Све што потом уследи је ритуални низ, ланац типичних, живописних појединости попут гестова Марковог испијања вина, облачења и опремања Шарца. Читаво дешавање као да још више концентрише снагу и наговештава потенцијал сурове, дивље акције која само што не експлодира. Понекад, не успевајући да сакрије нестрпљивост, снага заварнички:

„За Дунавом скела догоди се;
Двапут Марко скелецију викну,
Па га више ни чекати не шће,
Већ натера Шарца на Дунаво“

Поступно и постепено, описана дешавања мотивишу централни приказ — Марковог испијања вина под Варадином. Употреба хиперболе, леђене од дванаест ока којом Марко и Шарац пију вино, резултат је потребе да се физички опипљиво обличје примери снази чврсте одлуке. Оцртавање магичног круга емоционалне наелектрисаности, уз коришћење типичног детаља, ствара око слушаоца такву сугестивну атмосферу у којој нимало претерано не изгледа хистерична реакција Велимировице. Вучина снаха, иако не зна који јунак седи у пољу, самим визуелним опажањем слуги огромну опасност која прети њеној породици. Све оно што се догоди до краја песме, метеж у којем Марко „што погуби сабљом окованом, што погази Шарцем од мејдана, што подави у тихом Дунаву“, само је очекивана последица наговештаја који је претходио, катарзична и за јунака и за саме слушаоце.

Какав утисак, међутим, добија читалац? Његовом хладном расуђивању, лишеног чула медијске надградње десетерачке епике, овај пример Маркове акције, попут многих других, оставља утисак акције која се, пре свега, коси са сликом доличног патријархалног јунаштва и моралности. То је, између осталог, и разлог зашто су до сада изрицане бројне, прилично оштре оцене не само о Марковом лику, већ и о менталитету у чијем окриљу је настајао његов лик. Тако у својој импресивној психолошкој оцени Марка Краљевића, Владимир

Дворниковић закључује да „јест Марко Србин, Југословен, али у борца и осветника раздражени, изметнути Југословен“.⁸¹ Гете, слично томе, запажа да је у српској народној поезији „источно-национално сурово, грубо, опоро, чак и најбољи породични односи брзо се претварају у мржњу и неслогу; однос према Турцима који надиру у Европу двосмислен је као и код свих слабијих народа према моћном народу“.⁸² Такође, Гете запажа још и то да свет наше епике ствара утисак о стварности у којој „мртви устају и посећују мртве који васкрсавају; од анђела може понеки некад и да се види, али је све мучно и нигде се не види ишта слободно и узвишено.“⁸³

Поново изричемо примедбу да су наведене оцене последица рецепције из перспективе превасходно литерарног контекста, дакле, ограниченог и сасвим другачијег од медија епске поезије. Честе неповољне историјске и друштвене околности које су пратиле вишевековни живот епске песме, зацело су имале великог утицаја на учесталост и наглашено присуство неких драстичних мотива из традиције о Марку Краљевићу, као и њихово укључивање у већ и иначе довољно провокативне кругове песама о хајдучима и ускоцима. Па ипак, присуство мотива насиља и бруталности у различитом виду, у аутентичном медијском амбијенту поседовали су не само квалитет естетског доживљаја, већ су подразумевали и успостављање бурне емотивне релације као предуслова да једна традиција уопште буде пренешена.⁸⁴

Колико је Марко био неодвојиви део и једног снажно експресивног, застрашујућег епског света, илуструје песма *Турци не даду ни ти у славу божју* (Вук VI, 20). Деспот Ђураћ слави крсну славу, све док му славље изненада не прекине долазак нежељеног госта — Бећир аге. Долазак аге приказан је упечатљиво, дочаравањем амбијента епског простора:

Ал' изађе стари деспот Ђуро
На чардаку од бијеле куле,
Гледа Ђуро с десна на лијеву,
Канда је се поље замагло, и
Није пара да би магла била,

81 Дворниковић, *Исто*, 548.

82 Гете, *Исто*, 169.

83 Гете, *Исто*, 170.

84 Физичко насиље и епика су, уопште, нераздвајни феномени, о чему свакако најбоље сведочанство пружају најпознатији епоси попут *Махабхарате*, *Илијаде*, *Одисеје*, и др. Такође, примери из савремене популарне културе, нарочито визуелних медија, нуде прегршт примера естетизованог насиља као једне од својих основних компоненти.

Него пара коњска и јуначка.

Бећир ага забрањује славље, након чега, немајући другог избора, Ђурађ пошаље жену Јерину да госте послужи изван куће, на сокаку. У песми је, иначе, просторни амбијент лоциран са ретком прецизношћу. Већина дешавања одиграва се на довратку куће, на опозицији унутра-споља, са свим естетским и психолошким конотацијама које ова опозиција подразумева. Јерина среће незнаног јунака чији је долазак такође наговештен кроз опис:

Кад сокаку сиђе на калдрми,
Она сrete незнана јунака:
Појахао коња големога,
На њега је страшно одијело,
На јунака свијетло оружје,
О седлу му је копље убојито,
С десне стране топузина тешка.
(...)
Упази му поглед наопаки
Кроз космате, горње трепавице,
Опази му оба мрка брка
Јунак дише, а брци се висе.

У потоњој радњи Марко надвлада Бећир агу, после чега деспот Ђурађ наставља славље, а певач закључује: „Тешко Србљем, ђе им није Марка“. Иако песма не крије дивљење и захвалност према Марковом лику, примећујемо да су и Марко и његов антагониста на упечатљив начин приказани као „страшни јунаци“, те да стравичност описа оличава меру њихове снаге и моћи која у наведеном примеру иде наглашено у Маркову корист.

Шума, пећина и тамница, као карактеристични амбијенти у којима се опева Марко, такође поседују своју мање или више застрашујућу црту. Чак и тамо где ова црта није наглашена, са становишта целине традиције о Марку Краљевићу, делује чудно и прилично узнемирујуће што се певање о последњем српском краљу не везује за амбијенте градова, дворова и утврђења, какви у „историјском“ делу наше епике обично доликују владарима сличног ранга. Маркове акције одвијају се превасходно у екстеријеру сурове, негостољубиве природе или бруталног заточеништва. Око њега су ретке слуге и поданици, нема ни припадника дворске свите, већ он углавном на коњу „језди“, усамљен као утвара. У том смислу, Марко је, као што

примећује Деретић, „највише сам од свих наших епских јунака“. ⁸⁵ Чак и када га увод песме у његовом станишту не затиче усамљеног, онда то обично наслућује трагичне догађаје у најужем породичном кругу, као у, на пример, у варијанти о Андријашевој погибији и Марковој освети:

„Ка је гора од горе најљепша
Ал' кљенова али бриштанова,
Јер се хити дрва и камена.
Њоме језди Краљевићу Марко
С Андријашем брацом рођенијем. (Богишић, 89)

Посебан тематски круг сачињавају и песме о Марковом избављењу из тамнице. Иако формулативни, описи тамнице су стравични и изузетно сурови, као на пример уводни стихови једне од песама из збирке Симе Милутиновића:

„Какав Марко бјеше делибаша,
какве ли је допануо муке,
у тавници од Хазака краља,
у којој је вода до кољенах
и јуначке кости до појаса,
пуна му је змијих и акрепах.“ (Милутиновић, 68)

Тамнице се обично налазе у неким далеким, источњачким земљама у којима се Марко обрео из непознатих, необјашњених разлога, што већ само по себи подстиче асоцијације од богатог симболичког значаја. Тако у познатом „комаду од пјесме“ под насловом *Марко Краљевић у Азачкој тамници* доминира упечатљив, стравични опис „проклете“ тамнице у којој је заточен Марко:

„Тамница је кућа необична:
У тамници вода до кољена,
Од јунака кости до појаса;
Туде иду змије и јакрепи,
Хоће змије очи да попију,
А јакрепи лице да нагрде,
Да отпадну ноге до кољена
И јунаку руке до рамена.“ (Вук II, 65)

Експресивност епског амбијента попут тамнице је и упечатљив

85 Деретић, *Исто*, 148.

начин да се ослика унутрашње стање јунака. Оно се, у Марковом случају, препознаје у његовој карактеристичној ћутљивости и већ поменутој тенденцији ка осамљивању, као једном интровертном типу понашања. Упркос динамичности драмске акције која га окружује, Марко углавном мало говори, а у најстаријој записаној песми о њему, он уопште и не проговара. Ова дистанцираност у виђењу јунака била је, у одређеним периодима, и основ читаве једне ругачке традиције, превасходно у песмама са тематиком из Марковог породичног и приватног живота. У идеализованом слоју ова дистанцираност је поново оживела, али доживљена другачије, са страхопоштовањем.

Овакав тип идеализоване стравичности проналазимо, на пример, и у Вуковој варијанти сукоба Марка и Мине од Костура (Вук, II, 62). У борби против арапске војске, на страни султана, Марко прави предак док не прослави Крсну славу. Арапи су обрадовани његовим одсуством и ободрени да појачају нападе, са покличем:

„Навалите, љута Арапијо!
Нема оног страшнога јунака,
На шарену коњу великоме.“

Поклич се понавља још један пут, све док не настрада 100 000 царева војске и Марко се напокон не врати на бојиште. Када угледају „страшног јунака“, Арапи се повлаче, али прекасно, јер Марко их све исече и погази.

Осим примера чисто јуначких окршаја, где се Маркова ћудљивост и непредвидљивост обично намећу као моћно преимућство у сукобу са непријатељем, поменута дистанцираност добија значај у песмама о Марковој смрти, нарочито у најпознатијој, Вишњићевој варијанти. На примеру ове песме и анализе мотива о уснулом Марку, Светозар Кољевић разоткрива његов стравичан карактер, „свет притајеног страха“⁸⁶ као друштвену слику подјармљених народних слојева у времену распада турске царевине када је песма записана. Марко је у песми опеан као импозантна епска фигура са којом се публика идентификује, и то, стичемо утисак, нарочито онда када им објекат идентификације, у стању физичке смрти, дефинитивно измиче и остаје нерасветљен. Чак и у овој песми, у којој је Марков лик снажно идеализован и опеан у изразитом легендарном тону, наилазимо на неке традиционалне, Марку својствене детаље. Поред већ поменуте сцене са вилом, битан детаљ је и опажање мртвог Марка. Игуман Васа и ђак Исаја у први мах мисле да је Марко само заспао, па се

86 Кољевић, *Исто*, 196-199.

плаше да га не пробуде. Игуманово упозорење открива и разлог бо-
јазни:

„Лакше, синко, да га не пробудиш,
„Јер је Марко иза сна зловољан,
„Па нас може оба погубити.“ (Вук II, 74)

Неколико стихова раније, приказују се и остали пролазници како
обилазе Марка у страху да га не пробуде, знајући да, како наводи
певач:

Ђе је срећа, ту је и несрећа,
Ђе несрећа. ту и среће има

Овај однос особитог страхопоштовања варијација је честог моти-
ва у песмама о Марку којег нико не сме да пробуди. Када се пробуд-
и, упркос обазривости и нарочитој пажљивости оних који га буде
(обично уз звуке тамбуре), Марко реагује бурно и насилнички. Док
је у варијантама попут Вишњићеве Марков став интровертан, овде
су његове реакције екстровертне и експлозивне. У варијантама у ко-
јима Марка буде Турци, такве Маркове реакције су углавном комич-
но интониране:

„Ко од Турак' у тамбуру удара?
Тамбура му се о главу разбила!“ (Богшић, 91)

„Која курва над главом удара,
те ми не да наспавати санка?
Богме ако с' ја разабрам санка,
разбићу му и тамбур и главу!“ (ЕР, 87)

Други детаљ који у Вишњићевој песми актуелизује Марков проти-
вуречан лик је чин његовог сахрањивања на неком непознатом месту
у близини Хиландара. „Тешко је веровати да у том скривању гроба
једног великана има посебне части“,⁸⁷ примећује овим поводом Мио-
драг Павловић и даље наводи: „Марко у народној свести остаје обе-
лежен неком грешком. Којом од могућих грешака, можемо само на-
слућивати. Марко није добар да му се гроб познаје и пази, па самим
тим ни да се поново појави, и поред легенде о другом доласку њего-

87 М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, СКЗ, Бео-
град, 1993, 180.

вом“.⁸⁸ Овакав детаљ у песми има и своје унутрашње образложење, у слици јунака као застрашујуће личности која и није обичан човек, па се у том смислу и његова физична смрт не опажа на уобичајен начин. Било жив било мртав, Марко измиче адекватном опажању не само његових непријатеља, већ и за сваког другог посматрача, градећи око себе амбивалентан однос истовременог привлачења и одбијања. Иако се елегични, идеализован стил песме упадљиво удаљава од намере за било каквом историографском реконструкцијом, он у себи чува и преноси један рефлекс из дубина традиције када Марков лик очигледно није био опеван са симпатијом.

Сцене насиља и бруталности

Суровост у песмама о Марку Краљевићу нарочито је привлачила пажњу странаца и изучавалаца изван географског језгра наше епике, међу којима је био и Гете. Тако он запажа: „Њихов највећи јунак Марко, који одржава сношљиве односе са султаном у Једрену, може стати као груб пандан поред грчког Херкула и персијског Рустаана, али, истина, не скитски, посве варварски начин.“⁸⁹ О тој етнопсихолошкој црти у нашој епици на сличан начин је писао и Овен Мередит, чији став цитира Дворниковић: „Данас се могу за несрећу посматрати кроз целу Србију последице дугог робовања у свему што прља карактер и смета развоју једног народа. Оно опште обожавање лажне вере робовима, она предиспозиција за бесну крвожедност, реакција пригушене и импотентне мржње — неискреност и сервилност, препреденост и суровост — то су у исти мах и крвожедности српског карактера и резултат турског управљања. Тужно је посматрати деморализацију народа у његовој поезији. Она издиже у небо као општу врлину издају према заједничком непријатељу; погрешно схвата да је подвала стратегија, лагање финоћа, суровост одликовање и допушта у карактеру једног хероја сваки други грех сем греха физичког кукавичлука“.⁹⁰

Ове оцене свакако да су преоштре, али не због тога што оне можда крпе нашу улепшану слику о сопственој традицији и менталитету, већ онајпре зато што су изречене са дистанце хладног опажања где епика, по природи ствари, не може бити оно што јесте. На неке од сцена страве и ужаса смо већ скренули пажњу у досадашњем излагању, а овде ћемо поводом њих направити мало шири осврт. Сцене насиља, садизма, некрофилије и осталих суровости се у нашој епи-

88 М. Павловић, *Исто*, 1993, 181.

89 Ј. В. Гете, „Српске народне песме“, у С. Кољевић, ур, *Ка поетици народног песништва*, стр. 152-153.

90 У Дворниковић, *Исто*, 546.

ци највише везују за песме о хајдуцима и ускоцима, и њихова појава у осталим тематским циклусима, као у оном о Марку Краљевићу, углавном носи траг управо ове врсте утицаја. Ипак, симптоматично је да се Марков лик у толикој мери накалемио на ове мотиве, више од било којег другог нашег епског јунака. Њихово устаљено место у традицији о Марку Краљевићу затичемо нарочито у опевању два мотива: један се тиче кажњавања неверне љубе, а други освете убиства брата Андријаша. Призори насиља су кулминација и расплет у овим песмама, обично се врше над женама, и то у облику мање-више истоветних дескриптивних схема.

Као илустрацију, наводимо два типична, прилично језива примера Маркове сурове одмазде, од којих се први врши према љуби, због њене прељубе са Дуком Сенковићем:

Па дохвати неверницу љубу,
Намаза је огњеним катраном,
Запали је од главе да гори.
Љуто пишти Маркова љубовца:
Недај Марко, лице ми изгоре!
— Нека гори, Дука га љубио!
Недај Марко, грло ми изгоре!
— Нека гори, Дука га грлио!
Недај Марко, срце ми изгоре!
— Нека гори, нек би сагорело
И на срцу мушко чедо оно! (Лукић, Златковић, 44)

Други пример приказује Марково осветничко кажњавање Маре крчмарице која је, заједно са Рошом харамбашом, погубила Андријаша:

Уфатио Рошу харамбашу,
Свеза њему руке наопако;
Па уфати крчмарицу Мару,
У катран јој замочио кошуљу,
Па зажеже, жалостна јој мајка!
А кад је Мара изгорела,
Из бажавах пипе повадио,
А механу огњем запалио. (Лукић, Златковић, 12)

Уопште, по суровости се нарочито издвајају варијанте о Марковој освети брата Андрије. Укусу савременог читаоца нарочито смета једна чак ведрa интонираност којом певач опева читав догађај, као

на примеру ове варијанте:

Дочека га тридесет Тураках,
Да му даду тридесет чаша вина;
Марко вино ни гледати неће,
Него своју сабљу извадио,
Пуно софру меса напунио.
Кад исече тридесет хајдуках,
Он уфати своју посестриму,
На ханџар јој очи извадио,
Бијеле јој руке посјекао,
А на прси дојке прорезао,
Проз дојке јој руке промакао;
У муке је душу испустила.
Тадар Марко кроз механу прође,
Те Андријину главу дофатио,
Метнуо је у бисаге Шарцу,
Опходио зеленом планином.
Од невоље попијева Марко:
„А да ти се, брате, подигнути,
Како сам те дивно осветио:
За једнога тридесет и једнога!“
Здраво Марко у Прилипа дође.
А нека га, весела му мајка! (Милутиновић, 6)

Као што видимо, наведене призоре страве народни певач очигледно не доживљава са негативном конотацијом. Такве сцене се у песмама обично налазе у расплету Марковог обрачуна са непријатељем и противниковом љубом. Уопште, највећа окрутност у епици је она који се врши над женама, понегде чак и у песмама које имају изразит јуначки карактер и где је женски лик тек споредни антагониста. Упечатљив пример налазимо у кулминацији варијанте Марковог сукоба са Филипом Маџарином:

Липо га је Марко дочекао,
Али Марко добар јунак бише,
Удри ђордом Пилип Мађарију;
Како га је ласно ударија,
На дви га је поле раставија
И под њим је коња присикао.
Па ми иђе двору Пилипову,
Биле му је дворе поробио,

Живим га је огњем запалио,
За собом је врата затворија,
Да му се не би штета догодила;
Па ухвати љубу Пилипову,
Биле јој је дојке прокинуо,
Кроз дојке јој руке прокачио;
Чарне јој је очи извадио,
Па јој даде ње очи у руке,
Нека њојзи служе за јабуке;
Па је веже Шарцу коњу за реп,
Те је вуче кроз гору зелену,
Обија с њом дрвље и камење;
Довео је на раскршће пута,
Па је сиче на четири стране,
Те је виза о четири гране
Нек се даве орли и гаврани. (Стојковић, 816)

Ма колико се модерни читалац (али не и, на пример, савремени биоскопски гледалац), згражао над изнесеним примерима, они подразумевају већ постојећи, мање-више развијени сижејни склоп опевања сурове одмазде. То нам указује на одређену популарност ових мотива међу публиком, па самим тим и на парадоксалну популарност њихових протагониста, без обзира на њихову позитивну или негативну карактеризацију у појединим слојевима традиције.

Ту је и још једна специфичност: сцене насиља и бруталности у епици о Марку Краљевићу нису толико драстичне и честе у песмама које опевају јуначке подвиге, колико у онима које опевају породични живот и приватне односе. Понекад је ефекат ових сцена веома снажан, нарочито ако се има у виду драматично низање догађаја у композиционом склопу песме. У том смислу, навешћемо упечатљив пример једне од варијанти кажњавања неверне љубе из Стојковићеве антологије. Док је Марко одсутан од куће, мајка прислушкује љубу која се, мислећи да је сама, жали што још увек нема са Марком порода. По Марковом повратку, мајка открива Марку шта је чула од љубе. На то Марко, очигледно сматрајући да је тиме он окривљен за брак без потомака, реагује, најблаже речено, неумерено:

Цикну, врисну Краљевићу Марко,
Кано љута змија присојкиња,
Те ми иде у бјеле чардаке,
Тер узима праха и сумпора. (Стојковић, 52)

И, клупко ужаса и монструозног насилништва почиње да се одмотава. Још нисмо ни успели да растумачимо шта ће Марку „праха и сумпора“, али то свакако јесте разумела Маркова љуба. Њену реакцију певач опева на следећи начин:

Љуба иде у бијеле дворе,
Тер узима сјајно огледало,
тер погледа бјело лице своје;
Она лицу тихо тихо говорила:
„Бјело лице, ал' ћеш погорети,
Бјеле руке, ал' ћете се посветит',
Црне очи, ал' ћет' повенути!

Несрећна љуба се уопште није преварила, јер потом уследи садистички ритуал, тим грознији уколико се његова психолошка мотивација открива као комплексна:

Ал' ми иде својој верној љуби,
Узе љубу за бијелу руку,
Тер је води у бијеле дворе
Намаза јој косе врху главе,
Тер запали косе врху главе.
Кад догоре до очију црних,
Јадна љуба Марку бесједила:
„Вај Бога ти, Краљевићу Марко!
„Што сам ја ти данас сагрјешила,
„Да ме таком муком мучиш, Марко?
„Утри' огањ, Краљевићу Марко,
„Да не горе очи моје црне,
„Доста су те л'јепо погледале!“

Карактеристично ђутљиви Марко не престаје са својим opakим послом: спаљује љуби лице, а потом руке. Тек када ватра дође до испод љубиног паса, у једном клишејном расплету, чује се чедо како проговара:

„Утри огањ, мој мили бабајко!
Да би чедо живо ти остало.“

На то, „цикну, врисну Краљевићу Марко“ и са мртвим чедом одлази право до мајке, говорећи јој (баш као да је она једини кривац почињеног злодела):

„На ти, мајко, зелену јабуку,
Кад јој нијеси дала ни дозрети!“

Потом народни певач пушта да сам Марко изрекне наравоученије:

„Бог убио свакога јунака,
Кој´ вјерује својој старој мајци,
Не вјерује својој вјерној љуби!“

Песма је окончана и, у први мах, читалац остаје у недоумици како да разуме, пре свега, певачеву позицију, независно од наших нагађања о времену и географском терену са којег потиче овај запис. Злодело је опевано на начин који је у односу на Марков лик прилично индиферентан, као да жена-нероткиња и не заслужује другачију судбину од оне која је опевана, чак и када след догађаја такву процену оповргне. Морбидан светоназор певача, међутим, у приличном је контрасту наспрам сложене композиције песме, не само због ефектних наговештаја извршења Маркове крволочне казне, већ и због развијеног слуха за драматизацију односа ликова. Ниједан од њих, упркос могућој пристрасности певача, не губи свој противуречан смисао унутар једне наслеђене типолошке схеме. Тако остају недоумице којима певач, по свему судећи, уопште и није поклањао пажњу. Да није последњих стихова песме, могло би да се нагађа о томе са киме је Марковица затруднела. Такође, да ли Марковица заиста није знала да је трудна, и да ли је могуће да, јадајући се на почетку песме, она заиста није знала да је прислушкивана?

Ма какви били одговори на ова питања, примећујемо да они нима-ло не мењају укупан утисак поводом опеваног односа мајке и сина. Постојан композициони склоп је, у том смислу, отпоран и на најжешће упливе певачке пристрасности: својом смрћу Марковица је лишена брачне судбине у којој је, очигледно, није чекало ништа добро.

Пример поменуте песме обрађује типско страдање недужних у баладама, и прилично је очигледно да је Марково име овде накнадно унето. Учесталост оваквих песама у Марковом случају, једнако као и у бројним примерима песама о његовом односу са женама, наводи нас на запажање о именовану јунака као начину ширења епске биографије јунака, изван њеног дотадашњег историјског и мотивског језгра. Иако Марков лик у таквом сижејном склопу није био прима-ран, временом се он ту очигледно наметнуо као повољно, за већину публике прихватљиво решење.

О специфичној популарности сцена бруталности и насиља, као и у претходно наведеном примеру, сведочи и њихово истакнуто место у песми. Сва претходно опевана дешавања су, заправо, само увертира за ове сцене и њихов што јачи ефекат код публике. Тако у једној варијанти која пева неверу Маркове жене Анђелије (САНУ, II, 54), од 104 стиха песме чак 49 су описи Анђелијиног крволочног кажњавања на Марковим чардацима. Сцене попут ове су обично опеване пластично и ефектно, са умешношћу која одудара од осталих, углавном површно и непажљиво опеваних догађаја у песми. Тако у једној варијанти записаној на Кордуну (Лукић, Златковић, 118), пева се Марково кумство у сватовима извесног деспота Лазара, чија се мајка противи синовљевој женидби. Незадовољна својом будућом снајом, она одлучи да је отрује на венчању. Али на крају, уместо младе, отров грешком испије Лазар. У знак освете, Марко убије Лазареву мајку и одрубил јој главу. Током песме излазе на видело бројне мањкавости њеног певача, почев од детаља у опевању појединих сцена и ликова, па до укупног одсуства слуха за традиционални контекст у којем је било могуће чак и именовање младожење као Лазара.⁹¹ Али, упркос овим грубим мањкавостима и недостацима, помало неочекивано, завршни стихови одају пластичност, довитљивост и ефектну језгровитост у опевању Маркове освете:

И узимље троструку канџију,
Пак удара Лазареву мајку,
Удара је лако по плећима;
Како ј' куца - све јој кожа пуца,
Кроз кошуљу црна крвца врца.
Ни то Марку доста не бијаше;
Нег' потеже бритку сабљу своју:
Отсјече јој са рамена главу, -
Кад је крива, да не буде жива.
Па посједе шарца од мегдана,
Па он оде ка Прилипу граду,
Право своме двору бијеломе,
Пјевајући и попјевајући
И шарина коња играјући.

91 Као и у претходном примеру о Марковој појави у једном баладичном сижејном склопу, и ова песма је добар пример како се именовањем јунака шири његова епска биографија. Интернационални мотиви везани за породичне односе често указују на уношење познатог имена у популарну фабулу, мада сама ситуација није ни типична ни идеална (када је реч о кнезу Лазару, занимљива је и варијанта из *Ерлангенског рукописа*, бр. 208, о прељуби његове љубавнице са младим Турчином).

Као да је тек у овим стиховима певач испољио умешност и таленат, на начин за који то није нашао за сходно у осталим деловима песме. У том смислу, пример је веома речит. Он, наиме, доказује парадоксалну важност ових мотива, не само у погледу њихове очигледне популарности, већ и при остваривању емоционалног ефекта као, макар и у овако деградираном облику, важног циља епске комуникације.

Епски антиклимакс

Осим сцена насиља, пажњу привлачи и њихово место у композицији песме. Не само да су ове сцене честа кулминација, него су и нагли расплет, завршна тачка епске радње. У овим тренуцима јунак изненада почини неко ирационално злодело или непочинство, које је понекад у стању да доводе у питање читаву његову успостављену карактеризацију, као и логику претходно опеване радње. Овај антиклимакс проналазимо у огромном броју песама о Марку Краљевићу, у посредном и непосредном виду. У непосредном виду, препознали смо га нарочито у песмама о Марковом убиству нећака, као и у песмама о убиству кћери краља Арапскога. Опевана доброта и пожртвованост Арапкиње и Арапина према Марку су били само увертира за велики драмски обрт који узрокује Марков необични поступак. Није, дакле, брутално само насиље као такво, већ и његов драмски контекст, зато што га је починио јунак од којег се то не би очекивало, изненада, ирационално, без икаквих накнадних коментара или објашњења.

У посредном виду, овај епски антиклимакс проналазимо мање или више у свим тематским токовима традиције о Марку Краљевићу. Најчешћи су већ помињани примери у којима Марков противник, кроз варијацију теме о погибији „бољег јунака“ попут Мусе Кесеције и правдољубивог Арапина, доживљава смрт или престогу казну. Ту су и примери који опевају породичне односе, где Маркова љуба бива кажњена због греха који јесте или није починила, у већ наведеним сценама бруталних ритуала. Са становишта заокружености склопа епске приче и карактеризације јунака, наведени облици антиклимакса у први мах остављају утисак изузетно незадовољавајућег решења, откривајући невештину певача и рђав укус у чијем се окриљу одгајала оваква врста мотива. У драматуршком смислу, овај незадовољавајући облик расплета епске приче можда најбоље може да се упореди са Аристотеловом схватањем о облицима трагичке радње, у варијанти где пад честитих људи из среће у несрећу пред нашим очима изазива гнушање, што је по Аристотелу, од четири понуђена

облика драмских преокрета, најлошије решење.⁹²

Како разумети толику заступљеност наведеног антиклимакса у песмама о Марку? И који је уопште био смисао таквог поступка, ако је он упадљиво штетио укупном естетском доживљају песме?

Мислимо да одговор треба потражити у већ разматраном феномену „узбуђене нарације“, тј. наглашеном настојању епске песме да, понекад и не бирајући средства, изазове емоционални ефекат код публике. Врло је вероватно да епски човек по питању гнушања о којем говори Аристотел није реаговао много другачије од данашњег човека, осим што је нецелисходност оваквих завршетака он доживљавао и на један особит начин, као снажан импулс за потоњу реинтерпретацију и надградњу, са потенцијалом да формално заокружи и испуни смислом једну обелодањену, традицијом наслеђену недовршеност. Уколико се брутални антиклимас читавог низа епских песама о Марку у већини случајева може разумети као естетски веома незадовољавајуће решење, утолико се он, на другој страни, могао разумети и као емоционални подстицај трагању за адекватном естетском формом која ће јунаку подарити импулс исцељујуће идеализације у будућности. А да би се нека слика идеализовала и естетски осмислила, неопходно је било уочити и места њене претходне недовршености, неусклађености или осујећености, што у појединим случајевима, с обзиром на то да се не дотичу нивоа фактографског, већ емоционалног памћења, углавном није био једноставан подухват.

По свему судећи, епски антиклимакси, једнако као и сцене бруталности и насиља о којима смо већ говорили, вероватно су били обележје једне прелазне фазе у развоју епских мотива и типизације ликова. У прилог томе говори и то да њих у наведеном облику мање затичемо у записима десетераца са мотивима из „старијих“ времена, за разлику од песама о хајдучима и ускоцима из „средњих“ времена, где је њихова појава најзаступљенија. То у исти мах не подразумева и да је витешки морал „старијих“ времена био строжији од оног у потоњим временима, колико је реч превасходно о томе да је дужи временски проток омогућио да одређени мотиви буду смелије преиспитивани, а затим естетски прочишћени и заокружени.

У том смислу, у последњим слојевима епске традиције о Марку, захваћених плимом идеализације, наведени антиклимакс или изостаје из песама, или је праћен епилогом Марковог покајања у букувалном или симболичном виду. Најчешће је то грађење црквених задужбина, као у варијантама песама о убиству кћери краља Арап-

92 У поглављу XIII, „Трагична лица, страх и сажалење“, у Аристотел, *Исто*.

ског или о убиству Арапина (Вук II, 64, САНУ II, 48). Такође, занимљив је и начин на који се оваква епска схема, као једна очигледно врло постојана категорија, пресликала у трансформисаном облику на историјски део епике о Марку Краљевићу, где наизглед правично и морално мотивисано Марково поступање наноси штету не само његовим антагонистима, већ и њему самоме, о чему највише сведочи тематски круг о Урошу и Мрњавчевићима.

Али, као што примећује Гете поводом песме о убиству кћери краља арапског, „тешко да ће он покајничким завештањима, од којих се потом дижу цркве и манастири, умирити Бога и наше душе“. На другој страни, понекад управо они мотиви и сцене који се савременом човеку доимају немотивисано и шокантно, као што смо то видели у студијама Александра Ломе и његовој анализи *Сестре Леке капетана*, поседују и једно своје дубље образложење и подтекст. На сличан начин, може се рећи и да су нагли расплети епске радње понекад били у функцији једне естетске недовршености која је, као нека врста обелодањене противуречности, традиционалну слику јунака увек остављала отвореном и, самим тим, живом и пријемчивом за актуелизације и надградњу код будућих генерација.

ЕПСКА ИДЕНТИФИКАЦИЈА

Пре него што се подробније позабавимо особинама идеализованог Марка Краљевића, потребно је ближе да размотримо феномен епске идентификације у доживљавању епске песме. Ово питање је незаобилазно поводом многих одлика наше епике, иако смо свесни великих, понекад непремостивих ограничења са којима се данашњи сензибилитет суочава када је реч о њеним медијским условностима и њиховом разумевању.

Епска типизација Марковог лика у великом броју песама, углавном из старије традиције и наизглед споредних тематских токова, још увек је, као што смо видели у претходном поглављу, далеко од оне која га опева „као добар данак у години“. Вађење очију, убиство антагонисте у „воштаној кошуљи“, насилништво према женама, подмукле освете и лукавства, само су неки од мотива какве затичемо скоро у свим тематским токовима, на широком терену и у разним раздобљима традиције о Марку Краљевићу. Тај сегмент епске биографије представља необичан контраст идеализованом Марку из већине песама у Вуковој антологији. Ипак, мишљења смо да у овом контрасту и наизглед противуречном виђењу Марковог лика постоји узрочна веза од пресудне важности.

Теза се испрва доима апсурдно, јер дозвољава могућност да је неки јунак постао омиљен код публике управо зато што су према њему и његовом прототипу претходне генерације гајиле зазор, страх и неразумеваше, тј. да је лик постао подложен идеализацији управо зато што је на зачетку традиције био окарактерисан са критикама и антипатијом. Али смисао идеализације, не само у епици већ и у уметности уопште, и јесте у довршавању, естетском улепшавању и својеврсном исцељењу нечега што се доима као незавршено и неуспешно. У исти мах, идеализована слика није и обично поправљање, сакривање или фалсификовање „оригиналне“ подлоге. Штавише, у претходном поглављу смо видели до које се мере, на пример, епски антиклимакс у појединим песама морао доживљавати и осећати као неприродни прекид у комуникацији, остављајући публику затеченом и пред изазовима за нову интерпретацију истог мотива.

Да бисмо протумачили овај процес, неопходно је да се осврнемо и на једно од кључних питања наше епике, на њен однос према историји. У разматрању овог питања, Јован Деретић је на терену српске епике и разумевања њене историчности први применио теорију „феноменолошког пресликавања“ истакнутог српског математичара Михаила Петровића, касније надограђену и као теорију метафоре. По овој теорији, транспоновање неког прототипа као личности или догађаја из историјске стварности у поетски аналогон је истоветно феноменолошком пресликавању једног математичког скупа појава на други скуп. Оно што повезује аналошке групе Петровић назива „језгром сличности“ и дефинише га на следећи начин: „У језгро сличности улази само оно што се, кад буде апстраховано ослободивши га свога спољашњег руха, различног од једног факта до другог, покаже као истоветно за све факте. Језгро, дакле, своди *сличност*, ма колико ова била површна или овлашна, на *истоветност*.“⁹³ Имајући, дакле, у виду устаљене, углавном сижејне и композицијске моделе епске песме, овај однос пресликавања у народној поезији своди се, заправо, на превођење неког прототипа (личности или догађаја) из историјске реалности у аналогни епски тип, тј. претходно већ оформљену, традицијом наслеђену епску типизацију и композиционо-структуру. Са становишта историографије, сличности између типа и прототипа, тј. поезије и историје, никада се идеално не поклапају. Од случаја до случаја, подударане може бити веће или мање, понекад сасвим тривијално, али само на први поглед. Како прецизира Михаило Петровић у својим разматрањима: „Језгро сличности је један апстрактан комплекс чињеница у коме је апстраховано и сажето све оно што је у тој сличности неоспорно, па кад оно у себи носи још и типске примарне чињенице и начин коњуџије између ових и чињеница које су им неминовне последице, закључци су тако исто сигурни као и они што се изводе математиком из сигурних премиса. Такви закључци, који покадшто могу бити и тривијални, нису то у језгрима сличности која се изводе из научних метафора и алегорија“.⁹⁴ Када је реч о парадоксалној „тривијалности“ коју помиње Петровић, у питању је логика коју у описивању савремених

93 М. Петровић, *Метафоре и алегорије*, СКЗ, Београд, 1967, 42.

94 И даље: „Али, док су језгра што спајају диспаратне чињенице у обичним, свакидашњим метафорама и алегоријама, на домаку свакоме, оне у науци то нису, као што нису ни начини на које се из научних сличности, исказаних научним метафорама и алегоријама, изводе поуздани и тачни закључци. А ови су такве врсте да су применљиви на чињенице како материјално тако и импондерабилног света, без других измена осим оних што произилазе из спољног руха у коме ће се чињенице испољавати у бескрајном свету и шаренилу диспаратних чињеница приступних људском сазнању.“ (Петровић, *Исто*, 176.)

догађаја и личности, на пример, најчешће проналазимо у вицеима. На сажет и језгровит начин, користећи наизглед тривијалне детаље, далеко од „стварних“ личности и догађаја, виц је понекад у стању да их прслика са ефектом емоционалног препознавања који не постижу чак ни анегдоте, а још мање документарна сведочења. Логика епског виђења савременика и његова (мито)поетизације историје, упадљиво наликује управо оваквом приступу стварности.

Зато је за разумевање динамичног односа између прототипа и типа у народној поезији од посебног значаја и онај део Петровићеве теорије који говори о „моделативној способности“ феноменолошког прсликавања. Прсликавање се нужно врши из једног одређеног посматраног гледишта, али за тај угао посматрања не морају бити од интереса сви саставци скупа. Посматрано гледиште, дакле, поистовећује се са наведеном „моделативном способношћу“ неког прсликавања, што се у медијуму десетерачке епике и његове импровизаторске технике може поистоветити са субјективним ставом певача и његовом инспирацијом поводом опеваног мотива.

Шта би, на пример, примењујући Петровићево теорију о феноменолошком прсликавању, представљало језгро сличности у већ помињаној песми о сукобу Анђелка Вуковића и Синана Кесеције, том најсубјективније опеваном догађају у Вуковим збиркама? Следећи Петровићеву теорију, неопходна је подударности не само у два, већ и у три плана. Сличност не постоји само између „текста“ и опеваног догађаја, већ и унутар традиционалног клишеа, помоћу којег певач опева свој подвиг. Певајући о себи, певач пева и о Марку Краљевићу. Он поново преживљава све оно што је у поезији доживео Марко, али, где се та неоспорна сличност у Анђелковом случају заиста и успоставља? Њу, на пример, можемо тражити у појединим сценама и детаљима, попут мегдана Анђелка и Синана, двосмисленог односа према Вучитрнском паши, и др. Ипак, укупни контекст идеализације једног субјективног искуства упадљиво иде науштрб опеваних догађаја као понуђених веродостојних информација о оригиналној животној епизоди. У опевању сопственог искуства, певач више гравитира једном наслеђеном епском клишеу него описивању и реконструкцији онога што му се догодило, и то до мере унутар које претпостављено језгро сличности престаје бити видљиво, обично на штету првобитне намере певача да своје искуство овековечи и уреже у туђе памћење.

Али, ако језгро сличности није увек видљиво у некој песми, то не значи да се оно не разоткрива и на нивоу медијске комуникације и емоционалног доживљаја аутентичне епске публике. У осврту о епској поезији као узбуђеној нарацији, већ смо наговестили важност

емоционалног елемента у нашој епици, и то у мери која афинитету и чулу савременог човека није увек доступна. Обично упоређивање текста песме и историјских чињеница није довољно као критеријум истинитости, осим уколико се не потврди и на емоционалном нивоу као страх, сажаљење, или макар као наша интуиција о њиховом постојању. Смисао и оправдање ове релације може да се наслути уз помоћ још једног Петровићевог разматрања, оног о научном предвиђању по језгру сличности. По Петровићу, наиме, „једна чињеница се може сматрати као објашњена и предвиђена кад се познају: 1. Скуп свега онога што игра одређену улогу у постојању или дешавању чињенице; 2. Типови улога везаних за тај скуп; 3. Кад се из познавања онога под 1. и 2. може чињеница предвидети као неминовна последица тога.“⁹⁵ Примењено на наш предмет истраживања, научна чињеница може се разумети и као „текст“ одређене песме, скуп под бројем 1 као епски прототип, скуп под бројем 2 као коришћени сижејни и карактеролошки клишеји и формуле, тј. карактерне улоге које су на располагању, а под бројем 3 иницијатива за обнову традиције, тј. могућност да се из претходних елемената предвиди сижејни и тематски оквир нових песама као естетске реконструкције прошлости.

У овом Петровићевом разматрању препознајемо претечу и свих оних семиотичких приступа о структури језика, који су својевремено и код нас дали значајан импулс истраживањима у области народне књижевности, нарочито поводом разлике између тзв. текстовних и вантекстовних структура уметничке комуникације. На овом месту посебно бисмо истакли запажања Јурија Лотмана о томе да један језик не садржи само код него и његову историју. „Пошто је историја свести и њен властити садржај“, наводи Лотман, „историјски настала језичка структура која ту свест копира неразлучно је повезана са националним историјско-психолошким устројством народа.“⁹⁶ „Језичка структура“, наводи се даље, „имајући за циљ да систематизује знаке кода и да их учини подесним за предавање информације, у исто време копира човекове представе о везама које постоје у објективном свету. Језичка структура представља резултат спознајног акта од огромног значаја. Уметник речи се обраћа материјалу у коме су кондензовани резултати многовековне човекове делатности окренуте спознаји живота.“⁹⁷

Али, да би докучио сазнања из прошлости о којима говори Лотман, учесник у епској комуникацији за то мора претходно бити емоцио-

95 Петровић, *Исто*, 128.

96 Лотман, *Предавања из структуралне поетике*, 85.

97 Лотман, *Исто*, 85.

нално потакнут и заинтересован. На основу појединих, претходно разматраних примера песама о Марку Краљевићу, већ смо се уверили у којој је мери емоционални ефекат у епици настајао срачунато, понекад и као проста реакција на нешто што се у песми опевало као нелогично, претерано или неправедно. Негативно испољавање епског јунака, дакле, увек гарантује емоционалну реакцију публике као особиту сврху комуникације. Сасвим супротно, пример песме о сукобу Анђелка Вуковића и Синан Кесеције, и њено настојање да се похвали и до највећих сразмера увелича подвиг њеног певача, не постиже истоветну емоционалну реакцију публике и већ на првом кораку знатно обесмишљава даље преношење мотива.

Но, баш у таквој, понекад застрашујућој хијерархији митских структура народне поезије, кадрих да на наизглед немилосрдан и брз начин из памћења избришу нечији идентитет и искуство — и то баш тамо где они настоје да се одмах и без двоумљења сачувају у улепшаном, идеализованом облику — отвара се, уистину ретка, могућност једне будуће емоционалне реконструкције прототипа. Зачетак те реконструкције налазимо увек тамо где постоји недоумица народног певача услед које је овај, свестан да епски клише у потпуности не прекрива опевани прототип, подстакнут да о њему испева више од једне песме. Овим се отвара простор једне потоње недоумице и доказивања о веродостојности, као и будућег раста једне прогресије унутар, како га Дворниковић назива, „аперцептивног моста“ епске поезије. На делу је реверзибилан процес — садржај дејствује на публику, али и публика са својим жељама и решењима дејствује на садржај, творећи јединство поводом којег Дворниковић запажа: „Овај закон у диспозицији и готовим аперцептивним схемама за примање поезије и уметности не вреди само за народну поезију. Најбоље се то види у негативном случају када између уметника и његовог изражајног језика на једној и публике на другој страни нема аперцептивног моста. Свако вуче на своју страну, уметник и публика размимоилазе се.“⁹⁸

Оваква релација се може упоредити и са феноменом популарне културе, на начин на који је она у савременом добу најмасовнији облик забаве и уметничке комуникације. Подударност у доживљавању народне песме и филма, на пример, уочена је већ на самом почет-

98 „У уметности и књижевности Запада“, наставља Дворниковић, „овакви случајеви су упадљиво чести. Губи се органска веза између уметности и публике, при чему публика обично заостаје, а уметност брза у тражењу новог начина изражавања. И ову карактеристичну црту западњачке („фастовске“) културе уочио је Шпенглер у својој *Пропастима Запада*, црту коју овде стављамо у најоштрију супротност са присним духовним додиром нашег анонимног народног песника и његове не само савремене него и будуће публике“. (Дворниковић, *Исто*, 563.)

ку масовнијег гледања филмова у нас. Тако Банашевић, описујући визуелну страну појединих призора у песмама о Марку Краљевићу, сугерише да су њихови мотиви „чисто филмски“,⁹⁹ а када објашњава популарност десетерачке поезије, Банашевић је пореди са средњовековним пикарским романом, јер „популарност средњовековних романа може се мерити само с популарношћу појединих филмова садашњице, само што ова данас много мање траје.“¹⁰⁰ Уопште, читава Банашевићева студија, ако у многим појединостима није убедљиво доказала тезу о пресудном утицају који је француска епика извршила на нашу народну поезију, успела је нешто друго и не мање значајно — да појаве унутар народне песме тумачи не уз помоћ књижевне анализе, већ посредно, аналогијама са сродним, масовно популарним врстама фабулиране уметности. Такође, паралеле се могу успоставити и са савременом популарном књижевношћу, и то поглавито у оном смислу како је, на пример, дефинише Нортроп Фрај, тврдећи да: „Под популарном књижевношћу подразумевам, грубо узевши, имагинативно вербално искуство оних који немају посебно књижевно образовање или интересовање.“¹⁰¹ Публика популарне уметности је најшири пук, а романа се, запажа Фрај, обично намеће као најомиљенији жанр, са повременим модификацијама које смо имали прилике да уочимо и у нашим разматрањима о негативном јунаку. Пре свих, реч је о негативним ефектима претераног удовољавања жељама публике, где „у таквом друштвеном контексту два главна елемента романа, љубав и пустиловина постају само похота и крвожедност“.¹⁰²

Али, по страни од ових поређења, моменат емоционалне идентификације у медијском амбијенту епске поезије, као и особен доживљај времена и простора који се тим поводом дочарава, чини је упадљиво другачијим од свих осталих, данас познатих врста уметности. Тако, на пример, илуструјући своје запажање о епском десетерцу као „узбуђеној нарацији“, Дворниковић наводи епизоду сопственог присуствовања једном извођењу народне песме у њеном аутентичном амбијенту. Научен претходним искуством да новопридошлице у публици обично нарушавају осећај присног заједништва у односу певача и публике, Дворниковић је одлучио да овом извођењу присуствује анонимно, и тим поводом ево какво сведочење је забележио:

„Онога тренутка када гуслар дохвати гудало и као у некој врсти екстазе управи свој поглед у даљину, он не види ону

99 Банашевић, *Исто*, 85.

100 Банашевић, *Исто*, 8.

101 Н. Фрај, *Мит и структура*, Сарајево, Свјетлост, 1991, 73.

102 Фрај, *Исто*, 201.

скромну и сиромашну даљину (каква је обично око њега) већ гледа у епски представљену *прошлост*. У визији тог специфичног епског заноса — данас толико страног модерном човеку — он види коње и јунаке, чује звуку тока и панцијера. Нема ништа интересантније него посматрати како се добар гуслар уноси у ту епску лепоту, у тај свет слика и представа који, у *контрасту* на блиско и садашње, изазива неку нарочиту носталгију и епску 'чежњу'. Већ први потез прелудија на гуслама преноси у тај свет и гуслара и његове слушаоце. И онај дуги отегнути елегични глас, пре почетка самог текста, појачава тај психички пренос. У том тону осећамо неки уздах, поклик, дозив, улаз у неко нарочито душевно настројење и уједно техничко средство да се сврати пажња слушалаца. Песма почиње. Звук гусала стапа се са гласом, дрхтавим и подигнутим, никако гласом обичног говора. Чује се понављање једне ритмичне и меличке целине, кида се правилно уздах и издах, дејство се појачава у — стих. Нека суморна озбиљност појављује се на лицима слушалаца, мирних и укочених, али устрепталих у дубини. Свако ко има бар нешто још рудиментарне везе с тим светом, познаје тај психолошки моменат и дејство архајског тона гусала.¹⁰³

Нимало случајно, овакав опис на читаоца оставља мање утисак уметничке комуникације, а више неке врсте спиритистичке сеансе у којој певач на себе преузима улогу медијума. Он не само да технички репродукује песму, већ уједно посредује и комуницира између публике и њихових предака, са свим оним емотивним нотацијама које чак и слутња оваквог контакта подразумева. Езотерична суштина овакве комуникације, где емоционална струјања остају скривена и неразумљива не само за савременог човека, већ

103 Дворниковић, *Исто*, 419. Слично искуство, ванредно и готово савсим документарно описао је и Иво Андрић у епизоди свог познатог романа „На Дрини ћуприја”: „Сви гледају у Црногорца као да га први пут виде и у гуслама које ишчезавају у његовим великим шакама. Он се савија: гусле су му у крилу, а главу од гусала притиште брадом, маже струну смолом и хуче у гудало; све је влажно и одвугло. И док обавља све те ситне радње, самосвесно и мирно као да је сам на свету, они га нетремице гледају. Најпосле јекне први звук, резак и нераван. Узбуђење расте. А Црногорац подешава и почиње кроз нос да пушта свој глас и да њиме допуњава звук гусала. Све се слаже и све наговештава чудну причу. (...) Сељаци се све више збијају око гуслара, али без најмањег шума; дах им се не чује. Сви трепћу очима, удиљени и заблештени. Трнци пролазе уз леђа, кичме се исправљају, груди надимају, очи сјају, прсти се на рукама шире и грче, и мишићи на вилицама стежу.” И. Андрић, *На Дрини ћуприја*, Београд, Рад, 1990, 32-33.

и за сваког ко не припада групи у којој се песма пева, једно је од обележја епског доживљавања стварности. Да би се реконструисала прошлост, дакле, од учесника у комуникацији се тражи максимална емоционална ангажованост, јер само тако се могу дотаћи и исцрпити дубљи слојеви једне епске структуре у њеној предисторији. „Свака тема“, наводи Алберт Лорд у својим разматрањима о епској формули, „мала или велика, могло би се рећи свака формула — има око себе ауру значења које су оставили сви они контексти у којима се јавља у прошлости“.¹⁰⁴ Због тога је подстицај стварања емотивног набоја и неке врсте трансa код публике, у ствари покушај да се дође до прапочетка, самог „дна“ опеване прошлости.¹⁰⁵ Осећај о постојању таквог јединственог, оригиналног прототипа је нужна претпоставка и предуслов, својеврсни ресурс и златна подлога на којој ниче и обнавља се потоња, али и претходна традиција. А прототип из историјске димензије као аутентично сећање на, како га Бахтин назива, „завршени живот другогa“, истовремено је и „златни кључ естетског завршетка“.¹⁰⁶

Семиотички метод је у истраживањима наше епике већ показао значајне резултате, поглавито у студијама Мирјане Детелић о епском простору.¹⁰⁷ У тамошњим анализама о реконструкцији епске слике света као простора, проналазимо један методолошки сличан поступак. Посебно су занимљива открића о могућностима кодирања и декодирања оригинала унутар епских модела, те о „меморији врсте“ која успоставља стабилност традиције око појединих географских и историјских топонима. Предмет Детелићкиних разматрања се односи на наизглед много стабилнију естетску структуру, јер разматра топику простора, а не типологију епских карактера, тј. психологију. Разлика у поређењу, међутим, постаје упадљиво мања чим епска идеализација неки прототип уобличи као мање или више стабилну

104 А. Лорд, *Певач прича* (2), 19.

105 На сличне закључке наводе и истраживања Мирјане Детелић о епској топонимији, где историјски и географски оригинал, нарочито када су у питању мотиви градови у десетерачкој епици, упркос својој мање-више сликовној неодређености, представља само дно уметничког моделовања. (Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, САНУ, Београд, 1992.)

106 Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, 116. На особит начин, овом темом се бавио и Јуриј Лотман, поводом познатих разматрања Д. С. Лихачова о осећању времена у староруској књижевности: „Први догађаји који леже у основи поретка света не прелазе у варљиво биће сећања; они у својој реалности постоје вечно. Ниједан нови догађај те врсте није нешто одвојено од свог 'првог пралика' – он представља само обнављање и раст тог вечног 'потпорног' догађаја. Ниједно убиство кад брат убије брата није неки нови и одвојени поступак, него је само обнављање Каиновог греха, који је сам по себи вечан.“ (Јуриј М. Лотман, *Семиосфера*, Нови Сад 2004, 364-5.)

107 Мирјана Детелић, *Митски простор и епика*, САНУ, Београд, 1992.

типизацију. У том случају, јунак може да задобије чврстину и омеђеност равну оној коју у епици поседују гора, река или град. Такође, међузависност и аналогија између карактера и простора изузетно наликују повезаности која у формално и чулно-опипљивом виду, на пример, постоји у једној од најстабилнијих карактерних типологија у историји уметности, у позоришту класицизма.¹⁰⁸

Услед могућности поређења и указивања сличности између два наизглед тако опречна феномена као што су простор и психа, истраживања Мирјане Детелић се за наше анализе показују корисна и на методолошком нивоу. Као што се у овим истраживањима изводи разлика између отвореног и затвореног простора у епици, тако је могућа и подела на отворене и затворене психолошке типове. У питању је, заправо, у психологији позната подела на екстревертне и на интровертне типове.¹⁰⁹ Ова подела одређени психолошки тип не објашњава само аутономним скупом одређених карактерних црта, већ и релацијом коју он успоставља са околином, где јединка може бити опажана на мање или више адекватан начин, али са повратном рефлексијом као „реакције на реакцију“ од пресудног утицаја на обликовање коначне слике карактера. Као што у опевању неког савременика певач пази да за њега пронађе већ готов композициони клише, тако се касније отвара и једна сасвим супротна могућност — да се традиција прокомпонује и декодира управо на индивидуалним посебностима прототипа, до тада распарчаног у засебним, међусобно неповезаним епским мотивима.

Емоционални аспект је, дакле, у епици од кључне информативне и уједно креативне вредности, више од свих осталих њених текстовних и сижејних компоненти, и то је оно што га чини толико тешко разумљивим модерном, али и сензибилитету преосталих епоха. Можда се чини још даљи и данашњем човеку неразумљивији учинак идеализације као особене трансформације прошлости. Деликатно је и скоро немогуће упоредити ову димензију епике са било којом врстом савремене уметничке комуникације. Било би то као да трагамо за уметничким медијем са особинама неке врсте времеплова, уз помоћ којег учесник у комуникацији задобија могућност потпуног сагледавања прошлости, као неке врсте тоталног памћења. Актом овог виђења, који се одвија у једној сасвим новој димензији времена,

108 Посебно занимљива разматрања о наведеној зависности сценског простора, времена и карактера налазимо у књизи Фолкера Клоца, *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд, 1994.

109 Подробно разврставање на ове две карактерне типолошке врсте, са навођењем њихове предисторије у психолошкој литератури, налазимо у Јунговим *Психолошким типовима* (К. Г. Јунг, *Психолошки типови*, Матица српска, Нови Сад, 1977.)

мења се и контекст осветљене прошлости, али уједно и њене последице у садашњости. У том, смислу српску епiku и њен уметнички медијум могуће је дефинисати и као *емоционално-естетску реконструкцију прошлости као садашњости*.¹¹⁰

Тешко је још нешто говорити о овој страни рецепције осим у домену претпоставки и нагађања поводом неких других научних питања и компаративних истраживања, попут оних о индоевропским коренима наше епике, које је својим студијама наговестио Александар Лома. Такође, о емоционалном уживљавању и психолошкој страни епске идеализације можемо говорити и као о универзалном аспекту културе, присутном и у неким другим областима уметности. У расветљавању динамике емоционалног доживљавања јунака која се одвија само у једном смеру, смеру идеализације, може да послужи и један пример из теорије позоришта, области у којој се вероватно највише разматрао однос између карактеризације лика и његовог емоционалног опажања. Тамо су, на пример, у вишевековним покушајима да се прецизније одреди феномен Аристотелових појмова страха и сажалења, релативно касно уследила настојања да се они доведу у везу са феноменом поистовећења публике. Тек је Готхолд Лесниг, на пример, мерејући Пјеру Корнеју што у теорији и пракси раздваја појмове страха и сажалења, указао на неке од проблема идентификације. Лесинг, наиме, у својој *Хамбуршкој драматургији* тврди да негативан лик у позоришту није, заправо, ни могућ. На примеру трагедије *Ричард III*, али не Шекспирове, већ од Кристијана Вајсеа који се, наводно, Шекспира „сетио, тек кад је комад завршио“, Лесинг изриче негативну оцену. Јер, „Ричард III, онако како је тамо описан, без сумње је један од највећих, најгрознијих ниткова које је позор-

110 О памћењу као инструменту који повезује различите планове времена у обрасцима културе, послужићемо се и наводима Јурија Лотмана: „Прошlost чини садржај памћења, али без ње није могуће мишљене 'сада' и 'овде', то је дубински основ актуалног процеса сазнања. И ако историја јесте памћење културе, онда то значи да она није само траг прошлости, него и активни механизам садашњости.“ (Лотман, *Семиосфера*, 417.) И даље: „Узајамно деловање памћења културе и њене саморефлексије гради се као стални дијалог: неки текстови из хронолошки ранијих наслага уносе се у културу и делујући заједно с њеним савременим механизмима генеришу *представу* историјске прошлости коју култура преноси у прошлост и која сад као равноправни учесник дијалога утиче на садашњост. Али у свету трансформисане садашњости и прошлост мења свој изглед. Тај процес не протиче у празном простору: оба учесника дијалога су партнери и у другим колизијама, оба су отворена за упаде нових текстова споља, а текстови, како смо већ истичали, увек у себи крију могућност нових и нових интерпретација. Осим тога, та представа историјске прошлости није антинаучна, мада није ни научна. Она постоји паралелно с научним представом прошлости као друга реалност и делује на њу на дијалогској основи.“ (Лотман, *Семиосфера*, 417-8.)

ница икада носила“.¹¹¹ Такав лик, по Лесингу, изазива само „чуђење због несхватљивих недела“,¹¹² али не и страх или ужас, јер „ужас ван сумње потиче од осећања људскости“,¹¹³ из чега произилази питање, „зар театарски ужас није саучешће?!“¹¹⁴ Страх и сажалење Лесинг очигледно разматра као комплементарне појмове. Сажалење према лику на сцени изазива страх за нас саме, и обрнуто, након ужаса који лик доживи пред нашим очима, због сличности са нама самима, буди у нама сажалење. Тамо где, као на примеру Вајсеовог Ричарда III, лик делује невероватно и претерано ужасавалује, и где не можемо ни са ким да га упоредимо, не могу, дакле, бити потакнути ни наш страх ни сажалење.

Нешто слично наводи и Бахтин о симпатији као предуслову у грађењу целовите слике јунака. Да би се спољашње опажање јунака довело у склад са његовим унутрашњим светом, неопходно је уживљавање које ће да га преобрати у естетску форму. У супротном, ако нам објекат остане несимпатичан, ми „не улазимо у њега, одгурујемо га, одлазимо од њега.“¹¹⁵ Без ове емоционалне копче између јунака и његовог естетског виђења са стране, немогућа је и естетска љубав и идеализација коју Бахтин назива „даром форме“.¹¹⁶

Следећи смисао ових запажања, долазимо и до образложења да негативан јунак, заправо, није ни могућ као дефинисан, једном заувек задат естетски и психолошки тип. Такво становиште на особит начин потврђује и типологија наших епских јунака. Постоје и изузеци, попут проклете Јерине или колектива негативаца, како су у

111 В. Г. Лесинг, „Хамбуршка драматургија“, у В. Стаменковић, ур, *Теорија драме, XVIII и XIX век*, Београд, Универзитет уметности, 1985, 283.

112 Лесинг, *Исто*, 283.

113 Лесинг, *Исто*, 284.

114 Лесинг, *Исто*, 285.

115 Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, 91.

116 У прилично херметичном, донекле нејасном стилу, карактеристичном за овај рукопис, Бахтин то објашњава на следећи начин: „Естетска форма не може бити аргументована из јунакове унутрашњости, из унутрашњости његове смисаоне, предметне усмерености, то јест чисто животним значењем; форма се аргументује из унутрашњости другог — аутора, као његова стваралачка реакција на јунака и његов живот, која ствара вредности, начелно трансгредиентне њима, али које према њима имају суштински однос. Ова стваралачка реакција је естетска љубав. Однос трансгредиентне естетске форме према јунаку и његовом животу, узетим изнутра, јединствен је однос у својој врсти између онога који воли према вољеном (било какав је, ја га волим, а одмах затим следи активна идеализација, дар форме), однос утврђујућег прихватања према утврђеном, прихванатом, однос дара према неимаштини, опроштај gratis према греху, милости према грешнику — сви ти односи (низ може бити повећан) наликују на ауторов естетски однос према јунаку или форми према јунаку и његовом животу“. (Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, 99.)

једном броју песама окарактерисани Југовићи. Ипак, епска судбина женских негативаца, једнако као и судбина колективног јунака имају своје посебне одлике и, очигледно, идеализацији су подложни на нешто другачији начин. Наравно, ту је и најмаркантнији изузетак: епика са идеолошком цензуром. Управо је на примеру лика Вука Бранковића, чију је опевану издају у Косовском боју историографија најпре оповргла, уочљиво мимоилажење традиције и историје, и то управо у оном делу који јасно претендује на своју историчност. У том парадоксу о (не)веродостојности песама које се чувају као „историја у народу“, чини се да лежи и одговор на питање колико историјска позадина утиче на традицију. Тамо где се тражило да народна песма буде историографија, историјске чињенице су се највише изобличавале и крњиле, јер притисак колективне цензуре је за сврху имао циљ да јунаке очува и улепша као пример националне, узвишене врлине, неку врсту „монументалне историје“ о којој је писао Ниче. Тамо где, пак, идеолошка цензура није толико јака, појава једног лика и његово временско опстајање унутар традиције постајало је објектом једне много шире, временски трајније идентификације и преиспитивања.

Поводом овог питања, упутно је навести и хипотезу Светозара Матића о томе да је турска забрана певања о антитурским јунацима погодовала распрострањавању песама о Марку Краљевићу. Претпоставку, између осталог, поуздано илуструје *Ерлангенски рукопис* из XVIII века, у којем нема ниједне забележене песме из косовског тематског круга, и ниједне која би Марка приказала као отворено хришћанског, антитурског борца. Наглашавајући оправданост ове тезе ми, међутим, указујемо на још једну, можда важнију околност. Поред тога што Марко Краљевић није пружао повода турској цензури, он није имао разлога да већим делом трајања своје епске традиције подлеже ни хришћанској цензури. Штавише, одсуство хришћанске цензуре било је вероватно од далеко већег значаја за живот епског Марка Краљевића, чинећи га покретљивим не само на различитим географским подручјима и раздобљима, већ и флексибилнијим око заплитања у мање или више противуречне епске карактеризације.

Очигледно, лик српске епике који настаје и развија се по страни од националног мита има веће изгледе на нове, различитије, бројније, па самим тим и богатије презентације. Ако би се за нашу епску поезију начелно могло рећи да она не уважава и адекватно не презентује историјско-политичку улогу већине својих прототипова, онда је потребно запазити и то да историјске личности на народну песму утичу најпре као појединци – као живи карактери и приватне личности. Такође, за настанак једне уобличене слике епског јуна-

ка много је важније јавно мњење о његовој историјској улози, него историјска улога сама. Или, како је то Алберт Лорд већ својевремено написао, „тема у усменој поезији постоји једновремено по себи и због себе, и због целе песме“, па зато, у својој суштини, она и не претендује на историјску веродостојност, већ пре свега на једну ширу сагласност јавног мњења и његове пристрасности.

Намерно користимо израз јавно мњење, с обзиром на извешан степен демократичности у третирању појединих тема, догађаја, личности владара и великаша, без обзира на њихов друштвени ранг и статус. Овакав степен одсуства прокламоване или психолошке цензуре, по свему судећи, није постојао током владавине претходних Немањића, имајући у виду релативно мали број песама које су се о њима сачувале.¹¹⁷ Зашто је тек у периоду распадања Душановог царства постало могуће слободније певати о владарима и великашима, одговор вероватно треба тражити у већ цитираном запажању Јована Деретића о зачецима епике о Марку, тј. „да је владавина краља Марка била доба лабавог морала и великих поремећаја у људским односима и да је сам Марко био прави јунак свог доба.“ Поменути демократичност, али и специфична декадентност ове епохе се тако показала као особита повољност у развоју појединих епских мотива, и то не толико због драстичног јавног и приватног понашања великаша (чему су, како сведочи историографија, старији Немањићи били једнако, ако не и склонији од њихових породичних и владарских наследника), колико због изненадне могућности најширих слојева друштва да јавно и без значајних реперкусија посматрају, суде и процењују њихове поступке. Укупни распад друштва и царства, какав се потом догодио падом под Турке, вероватно је додатно, ако не и суштински погодовао таквој врсти посматрања и општег расположења у најразличитијим, нарочито нижим слојевима становништва.

Имајући у виду Марков негативни лик из најстаријих слојева традиције, могуће је уочити и поједине хипотезе о епској трансформацији историје. Једна од њих била би, на пример, да су од великог потенцијала за епику биле оне историјске теме и личности за које су везиване негативне асоцијације савременика, као нека врста друштвене трауме и фрустрације у најширем смислу. О каквој врсти историје је реч, помоћ можемо да потражимо у већ помињаној Ничевој подели на три врсте историјског памћења и том приликом

117 Ову појаву је уочио и Вук, у свом познатом ставу да „Ја мислим, да су Србљи и прије Косова имали и јуначки пјесам од старине, но будући да је она промјена тако силно ударила у народ, да су готово све заборавили што је било донде, па само оданде почели наново приповједати и пјевати.“ (Вук, *Српске народне пјесме* 1, XXXVIII).

описаној категорији тзв. критичке историје. Критичка историја, по Ничеу, припада онима који настоје да збаце јарам неслободе и потчињености, онима „којима садашња невоља притискује груди и који по сваку цену желе да збаце то бреме“,¹¹⁸ имајући пред очима примере драстичних неуспеха и посрнућа из прошлости као узроке сопственог лошег положаја у садашњици. То је она историја која се, из стања постојеће унижености, посматра са „хуљењем“ и „проклињањем“. Руководећи се претходним запажањима, само по себи се намеће и то да је Марков лик, па можда и читав круг песама о Косовском боју, имао првобитни карактер тако схваћене критичке историје, као својеврсне, снажним емоцијама обојене анти-историје, али која је временом у епици променила свој вредносни предзнак.

На крају овога поглавља, скренули бисмо пажњу на још једног, негативно окарактерисаног јунака наше епике, а реч је о Марковом оцу, краљу Вукашину Мрњавчевићу. Лик краља Вукашина у народној традицији поседује значајно место и изграђену, углавном негативну типизацију властољубивог и бескрупулозног великаша, нарочито у песмама које га опевају као убицу цара Уроша. Несимпатије које краљ Вукашин ужива у народној традицији су упадљиве и неподељене, и ми, после Вука Бранковића, скоро да немамо другог јунака који са њим може да се упореди по питању овакве врсте одијума. Већ и сама ова чињеница довољно слуги колико је однос Марка и Вукашина у епици морао бити деликатан и необичан, што он уистину и јесте, али на један помало неочекиван начин. У поређењу са ликовима осталих Маркових сродника, краљ Вукашин скоро да у потпуности изостаје из неисторијског круга песама о Марку и упадљиво га својим присуством засењује лик Маркове мајке. На другој страни, у „историјском“ кругу песама, тек у најмлађем слоју традиције, у песмама о Урошу и Мрњавчевићима, отац и син се непосредно сусрећу у оквирима једног епског сижеа. Остале малобројне песме које опевају Марка и Вукашина само варирају елементе из овога сижеа, а као најчешћи заједнички детаљ се понавља Вукашинова клетва. Тако, на пример, Вукашинову клетву сличну оној из песме *Урош и Мрњавчевићи*, налазимо и у песми *Марко се метнуо на Момчила*. Већ и сам наслов, дат од стране приређивача, указује на присан однос ове песме са традицијом о Вукашиновом убиству војводе Момчила, Марковог ујака, чији је она својеврсни наставак. У овом кратком десетерцу пева се млади Марко који испробава хаљине убијеног ујака. Хаљине, разуме се, сасвим одговарају његовој мери, због чега је мајка Јевросима срећна, али не и Вукашин који

118 Ф. Ниче, *О користи и штети историје за живот*, Београд, Графос, 21

због тога куне сина:

„Сине Марко, не синило т´ сунце!
Нит´ ти умро, нит´ ти се гроба знало!
Јер се роди мени на освету:
Ти ћеш твога осветит´ ујака,
А ујака, војводу Момчила.“ (Стојковић, 2в)

Посматрано из историјске перспективе, а још више из перспективе епске традиције, веома је карактеристично што спој оца и сина није већ раније и подробније опеван. Имајући у виду да су обе личности испрва опеване као негативни јунаци, за ово мимоилажење назире се и логичан разлог. Он задира пре свега у област епске драматургије а мање историјске реконструкције. Сећање на разлике између Маркове и Вукашинове животне и владарске судбине, чије су се позиције једва могле упоредити, већ у почетку је поставило оца и сина на основе две различите традиције и, у суштини, две различите антипатије јавног мњења. Из сучељавања два негативна епска јунака и њихових традиција, са разлогом се осећало да би један од њих морао да изађе у улепшаном светлу, са чиме се најранија традиција о Марку Краљевићу и њена пристрасност, по свему судећи, нису могле помирити. Тек у каснијим раздобљима, када је са Марковог лика одагнат одијум давних генерација, постало је могуће слободно, без идеолошких и других консеквенци посматрати овај однос који је Марка оправдавао и ишао му у прилог. У исти мах, као што је омраза са оца својевремено прелазила на сина, тако је и симпатија према Марковом лику у потоњим временима, пре свега захваљујући мотивима о Марковом препознавању очеве сабље (Вук, II, 57, 58), у којима се Марко свети за очеву смрт на Марици, почела да иде и Вукашину у прилог.

ИДЕАЛИЗОВАН ЛИК

Сада ћемо се позабавити неким од особина епске идеализације као естетске трансформације јунака. Ова трансформација се не одвија само у односу на виђење његовог историјског прототипа, већ и у односу на дотадашњу традицију и њене тематске токове који, у међусобној интеракцији, попримају нови облик, садржај и интерпретацију. Олакшавајућа и уједно отежавајућа околност у предстојећем разматрању јесте та да је идеализован Марко опеан у највећем броју сачуваних записа епских песама, с обзиром на то да се записивање наше епике махом вршило у њеним познијим фазама и раздобљима опадања којима је, уосталом, и само записивање битно поговало. Уједно, то је и онај Марко који је данашњим генерацијама највише познат и за којег оне везују своје, углавном позитивне асоцијације. На другој страни, отежавајућа околност се тиче пре свега поређења са старијим записима чији је број неупоредиво мањи, као и у погледу реконструисања претходних фаза традиције које су се, као нека врста скривене поруке, провлачиле и назирале у песмама каснијих времена.

Теоретски посматрано, идеализован Марко би највише одговарао Бахтиновој подели о односу јунака и аутора где јунак постаје сам свој аутор, „естетски осмишљава свој живот, као да игра улогу“, јунак који је „самозадовољан и сигурно завршен“.¹¹⁹ Такав јунак је, у својој идеалној варијанти, у великој мери ослобођен од пристрасности у спољашњем виђењу, и више ништа не може да наруши или доведе у питање његову довршену унутрашњу и спољашњу слику. Овакав идеализован јунак се такође приближава и Хегеловом виђењу епског јунака који открива „тоталитет карактерних црта“ и „на себи потпуно развијене све стране душевности уопште“, али на начин на који то омогућује само његова претходно оформљена оригинална типизација. Примери који следе тичу се појединих нивоа остварене епске идеализације у песмама о Марку Краљевићу, међу којима смо као најзначајније издвојили следеће феномене: стилско уозбиљавање, феномен историјске реконструкције, као и трансформацију епског времена и простора.

Уозбиљавање

Већ смо навели да народни певач у идеализацији својих савременика најчешће улази у несклад садржаја и форме, па самим тим, ма-

119 Бахтин, *Аутор и јунак у естетској активности*, 21.

ње или више нехотице пародира објекат сопственог опевања („смијешне“ песме о којима говори Вук у предговору прве књиге *Српских народних пјесама*). У идеализацији прошлости, пак, њему се отвара могућност да опева једну све уозбиљенију, рафиниранију слику у којој се композициона схема и њен сиже ослобађају пристрасно опеваних, до тада углавном комично или стравично обојених елемената.¹²⁰ То свакако не значи да у овим, литерарно успелијим песмама више нема хумора ни страве, већ се ради пре свега о томе да у њима нестаје комичко или стравично виђење јунака као доминантно, нарочито уколико је оно пре тога било срачунато на изазивање непосредне реакције код публике.

Примери ове трансформације у традицији о Марку Краљевићу су бројни, и ми смо их већ делимично наводили поводом обраде појединих мотива. Овом приликом, задржаћемо се на мотиву чије су варијанте можда најчешће упоређиване — Марково орање друмова. Композиција најпознатијих варијанти из *Ерлангенског рукописа* и Вукове збирке је скоро истоветна: мајка моли Марка да се остави ратовања и посвети породичним бригама како би прехрано и њу и себе. Марко послуша мајчин савет, али од орања не буде ништа, јер Марко напоследку изазове кавгу и врати се кући са отетим благом.

Млађа варијанте је испевана у наглашено тенденциозном, патриотско-ратничком духу.¹²¹ Као етички императив у песми се издваја и став да „зло добра донети неће“, који подразумева јасне и изоштрене односе не само између Марка и Турака, већ и између Марка и његове мајке. На читаоца песма оставља утисак бунта подјармљеног народа у времену неправде и насиља, инспирисаног устаничким временима у првим деценијама 19. века. Једини вољан однос Марка у овој песми јесте тај да је послушао мајку, а осим послушности, код Марка посредно учачамо и позитивну намеру да се живот из темеља промени. Орањем друмова симболично би се отклонило присуство оних који су узрок тешког и понижавајућег друштвеног стања, тј. Турака. А да Марково орање није никакав пркос и изазивање, већ трезна на-

120 Хумор је, уопште, као што то примећује Бахтин, супротан епском афинитету: „Исмева се да би се заборавило. То је зона максимално фамилијарног и грубог контакта: смех – псовка – туча. У бити, то је детронизација, то јест управо извлачење предмета из даљинског плана, разарање епске дистанце, напад и рушење даљинског плана уопште.“ (Бахтин, *О роману*, 456.)

121 О социолошкој и естетској компоненти ове варијанте и Марковом лику као одметнику-хајдуку који пленом привређује, писала је Радмила Пешић у свом тексту „Орање Марка Краљевића“ (*Летопис Матице Српске*, Нови Сад, јул-август 1979, 279-291). У поређењу са осталим варијантама истог мотива, Пешићева истиче све предности Вукове варијанте, наглашавајући етичку равн њеног односа према хајдучији, као и става средине према њој као тематској одредници читаве песме.

мера и огорчење, потврђује понављање упозорења „море, Турци, не газ’те орања“. Тврдоглавост Турака-јањичара се, дакле, наводи као најбитнији узрок сукоба, па читава песма поприма јак симболички карактер. Марков поступак није само демонстрација његовог карактера, већ и гест револуционарног бунта пред суровом влашћу.

Варијанта из *Ерлангенског рукописа*, међутим, иако скоро идентичне фабуле, показује једно другачије стање и један другачији лик. Већ на почетку примећујемо да мајка, за разлику од верзије у Вуковој збирци, куне Марка. Мајчин тон на особен начин претпоставља наличје Марковог јунаштва, а самим тим и подсмешљив коментар у односу на лик који одудара од устаљеног виђења епског јунака.

„Бог т' убио Краљевићу Марко,
Сви јунаци своје мајке ране,
Своје мајке својом руком ране,
а ти мене туђом муком раниш“ (ЕР, 105)

Очигледно је да Марко у верзији из *Ерлангенског рукописа* не одлази на орање због дужности и обавезе патријархалне послушности. Много су изразитији страх због изречене клетве и пуко сажаљење које изазива недостојан положај мајке. Мајчино незадовољство овде не потиче из свести да „зло добра донети неће“, већ услед разочараности што њен син није попут осталих јунака. И још горе, Марко је приказан као неодговорна, неозбиљна личност чија недела прљају савест и његових најближих. Негативну карактеризацију Марковог лика певач додатно развија током песме. Марко продаје своје јуначке атрибуте (коња и оружје), а затим започиње сукоб са Арапима (и његови антагонисти су, дакле, овде нижега ранга, јер није реч о идеолошки окарактерисаним Турцима, што је у песми очигледни рефлекс старијег наслеђа). Потом, Марко их убија нечасно, на превару, при чему Арапин није равноправни ривал, већ трговац. Негативно бојење иде до у детаље, па се као главни разлог Марковог одустајања од орања подразумева и његова лењост и плахост карактера:

Тешко тога дочекао Марко
пак остави рало и волове

За читаву песму, упркос објективно несрећном, полутрагичном склопу и исходу опеваног догађаја, карактеристичан је шаљив тон приказивања једног јунака који скоро и да није јунак. Марково завршно обраћање мајци речима „ево, мајко, шта сам узорао“ израз је незграпне, шепртљиве и суре емоционалности која читаву песму

делимично помера и у домен црног хумора.

Негде на пола пута у карактеризацији Марковог лика између ове две варијанте налази се и песма о Марковом орању горе Романије из зборника Матице Хрватске. Тамо Марко такође на наговор мајке одлази на орање, али када убије Арапина и врати се кући, мајка, дарована освојеним благом, реагује помирљиво и саветује сина овако:

„Ман´ се, Марко, врага и орања,
А прихвати што је за мегдана.
Ја имадем блага за старости,
Чијем ћу се стара сахранити.“ (МХ II, 58)

Ову ситуацију одражавају и примери које у новије време детаљно и опширно наводи Бошко Сувајдић,¹²² запажајући да међу њима бројем упадљиво претежу комичне интерпретације Марковог орања, као и оне чији детаљи одају видљив утицај традиције о хајдуцима и ускоцима. У том смислу, ево још једног одломка који јасно илуструје однос мајке и сина у таквом контексту. У питању је мајчина молба упућена Марку на почетку песме:

„А мој синко, Краљевићу Марко,
Ти си, синко, доста згријешо
И грехоте Богу учинио,
Но се прођи туђе муке синко,
Пак ти купи рало и волове,
Да се раниш правом муком синко;
Са тиме ћеш Богу угодити
И Бог ће те греха опростити.“
(Матицки, Песме у Матици, бр. 12)

Тешко је говорити о истинској старости наведених примера, не би ли се можда уочила хронологија и континуитет идеализације. Уочавамо да њихов естетски квалитет упадљиво иде у корист Вукове варијанте, почев од њеног већег тематског опсега, па до стилских детаља и језгровитости израза. Уједно, то је и варијанта у којој је Марков лик највише идеализован, али и идеологизован. У осталим варијантама, негативна карактеризација Марка Краљевића се уопште и није заснивала на идеолошкој мотивацији, већ, као што смо видели, на комичкој интонираности његовог карактера.

Процес уозбиљавања посебно је занимљив у песмама са „историј-

122 Бошко Сувајдић, „Појам варијанте и варијантности“, у *Јунаци и Маске*, 97-130.

ском“ тематиком, нарочито на примеру мотива Маркове регентуре из песме *Урош и Мрњавчевићи*. После Вука је сличну, вероватно старију варијанту објавио и Сима Милутиновић у својој збирци под насловом *Чије је царство*. Ова песма заиста наликује Вуковој варијанти, пре свега по опевању сукоба Марка са оцем, као и по готово истоветној завршној сцени у манастиру где Вукашин куне Марка. Догађај у песми је, међутим, прилично непажљиво и двосмислено опеван, пре свега због комичне интонираности у уводу. Вукашин се овде обраћа Марку писмом које по свом изненађујућем, бахато интонираном садржају делује комично:

„Ти на мени осведочи царство,
И узимљи силновито мито,
Ал' ћу твоју изгубити главу!“ (Сарајлија, бр. 69.)

Да је Вукашиново халапљиво подмићивање комично, доказује и Маркова реакција када прочита писмо. Он као да не верује у оно што је прочитао и даје писмо стрицу, владици Данилу да га и он прочита:

„Стрико гледај што ми књига пише!
Поклаше се Срби у Косово,
Ђе хоћемо изгубити царство,
Поклаше се око туђе царство;
Но ћу ходит у поље Косово,
да му право осведочим царство.“

Марко затим покушава да уразуми помахнитале претенденте. Упркос узвишеном, трагичко-легендарном маниру који налаже тема, поједине ишчашене, црно-комичне околности које Марка терају на читав подухват, чине да се Марков лик из Милутиновићеве варијанте умногоме разликује од достојанственог, бескомпромисног лика у песми старца Рашка из Вукове збирке.

Слично је и са Милутиновићевим записом песме *О смрти младог цар-Уроша*, која се наспрам своје верзије из Петрановићевог зборника односи баш као и описана верзија песме *Чије је царство* у односу на Вукову песму *Урош и Мрњавчевићи*. Песма из Петрановићевог зборника *Смрт Душанова и Урошева* (Петрановић II, 17) хронолошки прати борбу око престола након Душанове смрти, као и заслужену смрт краља Вукашина, у духу наглашене идеализације Марковог лика, где Душан на самрти Марка одређује за Урошевог регента. И у Милутиновићевој верзији Душан на самрти одређује регента свом

сину, али овога пута то није Марко, као у Петрановићевој верзији, него Вукашин. Марков лик је присутан само у краткој епизоди, али су његова улога, као и начин његове појаве оправдани у односу на претходну, традицијом комплетирану типизацију. У песми се, наиме, из страха пред Вукашином, српске велможе устручавају да кажу Урошу коме је Душан оставио престо. Осим, разуме се, Марка. О томе да ли је Марку неко наложио да овако поступи или се Марко можда осетио погођеним због неправичног поступања свог оца, немамо никакве назнаке. Сцена Марковог одавања тајне Урошу да је он наследник одвија се за трпезом, међу бројним званицама које ћуте и комично се устежу да у страху било шта прозборе пред строгим Вукашином. По свему судећи, Марково признање има значење шепртљивог испада, незграпног геста који му се отео мимо јасне намере. Чак израженије него у песми *Чије је царство*, краљ Вукашин није приказан као острашћен, властољубив завереник, већ као плаховит великаш који се нечасних радњи прихвата из кратковидости и баналних прохтева. Баш као што су Вукашинов лик и његова воља да се домогне престола у Милутиновићевој верзији приземљени на поље плаховитог темперамента и шићарлука, тако је и Маркова реакција овде мање опевана као принципијелан став, већ пре као неспретно реаговање непримерено ситуацији.

Мотив о Марковом регентству се зато може разумети и као покушај рационализације једног традиционалног тока, а верзија из Петрановићевог зборника тек као последица, нарасли талас већ оснаженог процеса идеализације. Из досадашњих примера смо видели да је за највећи део традиције о Марку Краљевићу био карактеристичан пре конфликтни однос са мајком и женским ликовима уопште, него са оцем. Мајка је та која се највише вајка и проклиње Марка у највећем броју песама, па из угла дотадашње традиције у Вуковој варијанти *Урош и Мрњавчевићи* изгледа као необична новина то што се у мајчиној улози сада нашао отац. Такође, ако се има у виду традиционално напет, понекад трагикомичан Марков однос са мајком, још необичније изгледа то да је он сада недвосмислено послуша.

Па ипак, новине у песми *Урош и Мрњавчевићи* имају своје јасно традиционално порекло. Песма у Вуковој збирци, заправо, чува сижејну схему Марковог сукоба са родитељима, с тим што је овом приликом под утицајем идеализације опевани догађај попримио озбиљнији тон. Марко се више не противи мајци већ оцу, чиме је сукоб добио на тежини, а мајчине замерке које су се некада односиле поглавито на синовљеву небригу у свакодневици и породичном животу, сада су попримиле уопштен облик беспоговорног наравоученија, од чијег поштовања зависи и судбина државе.

У опевању односа између оца и сина скренули бисмо пажњу и на једно карактеристично место, тј. на завршну сцену у којој отац умало не убије сина. Пошто је, упркос очевом очекивању, Марко обзнао жељу покојног цара и царство доделио Урошу, Вукашин насрне на Марка. Марко се сакрије у цркву, а Вукашин за њим „по диреку удари ханџаром“. Из диреке потече крв, па Вукашин помисли да је убио сина. Али, глас из црквених врата му саопшти да је посекао анђела, после чега Вукашин изриче познату клетву:

„Сине Марко, да те Бог убије!
„Ти не имао гроба ни порода!
„И да би ти душа не испала,
„Док Турскога цара не дворио!“ (Вук II, 34)

Такође, у једном запису из Македоније, опевана је градња Маркове и Вукашинове задужбине. Али, однос оца и сина овде је окарактерисан другачије. Син завиди на очевом богатству и јунаштву, па се на свечаности приликом освећења манастира, поднапит, не суздржи да јавно не похвали самога себе, а на рачун оца. Побеснео због тога, Вукашин извади сабљу и насрне на Марка, али овај побегне у цркву и за њим се затворе врата. Вукашин удари сабљом на врата, из којих поцури крв и зачује се глас. Глас прекорева Вукашина што је посекао анђела на управо освештаној цркви, одаје признање Марку као бољем јунака, а оца куне следећим речима:

„Волкашине, ајир не ће видиш,
„Кући, кули ће ти се растура,
„Манастиро здрав веће останет
„До ти, богме, четири појаси“ (Стојковић, 17)

Поредећи ове две песме, уверавамо се како једна те иста сцена, покушај оца да убије сина који је у цркви потражио заштиту, може бити опевана на два различита начина, баш као што и њени актери могу бити другачије окарактерисани. У једној, син је опеван као позитиван а отац као негативан лик, док у другој ни отац ни син нису приказани у повољном светлу. У једној, отац куне сина, а у другој анђео оца. Композициона схема је, међутим, истоветна у оба случаја, а њени елементи само су изменили места и предзнак у карактеризацији ликова. Примећујемо и то да карактеризација ликова у македонској варијанти није доследно спроведена нити објашњена. Певач као да се предомишља и, тек кроз речи рањеног анђела, опредељује се у Маркову корист, али се разлози такве процене из песме

не наслућују.

У поређењу са македонском варијантом, Марков лик из Рашкове варијанте није само идеализован, већ је и очигледно естетски побољшан. Да овде није реч о простом улепшавању јунака, него о покушају заокружења његове слике унутар јединствене карактеризације, говори и често постављено питање о ваљаности Марковог поступања као својеврсног државног арбитра у наведеној песми. Ова питања добијају тим више на тежини, ако се има у виду традиционална позадина мотива и породичних односа који у први мах уопште не морају бити видљиви. Осим што је достигнута идеализација у песми *Урош и Мрњавчевићи* обелоданила Марков однос са оцем, она је променила и његов однос са мајком. Док је претходна традиција овај однос углавном посматрала двосмислено, понекад чак и као претерану, комично интонирану зависност мајке и сина, одједном је лик Јевросиме у новијој традицији попримио улогу јасно и несумњиво позитивног актера. Свакако да је мајчино потискивање у други план радње песме *Урош и Мрњавчевићи* највише узроковано пажњом коју је певач поклатио односу отац-син. Синовљево сукобљавање усмерено је на оца, па је мајчин лик попримио знатно једноставнију, наизглед позитивну улогу мудрог саветодавца. Кажемо наизглед, јер овде препознајемо једну метаморфозу која, иако је највећи терет рђавог родитељског утицаја свалила на оца, није успела да избрише традиционалну деликатност мајчиног лика. Унутар композиционог склопа песме, Јевросимин савет о суђењу „ни по бабу ни по стричевима“ има јасну моралну интонацију, али логика рационалног поступања, традицијски контекст, као и увид у разочаравајуће историјске последице које песма не опева, говоре нам другачије. Наиме, певач не помиње распад Душановог царства и пад под Турке, чију политичку увертуру песма опева, а „истинољубивост која није спасоносна“ примећује Миодраг Павловић поводом исте песме, „није најбољи пример морала у историји.“¹²³

Уопште, тумачење историје у овој песми сликовито открива у епичи честу инверзију узрока и последица. Идеализован Марко из новије традиције, у ствари, обликује слику једног давнијег догађаја чији је неповољан исход узроковао пропаст царства. Такође, епско знање о Марку се у песми тумачи последицом очеве клетве, изречене тим поводом. На тај начин, Марко у песми задобија једну несумњиво позитивну улогу, а његов чин неприклањања оцу се велича похвалом коју му на крају изриче будући цар Урош.

Остала епска традиција, међутим, о таквом поступању није имала тако јасно, недвосмислено мишљење, што показују наведене две ва-

123 Павловић, *Исто*, 121.

ријанте у Милутиновићевом зборнику. Обе приказују Марка у оквирима карактеризације недораслог, ђудљивог, ирационалног јунака чија дела и поступци имају непредвиђене, махом рђаве последице и по њега и по његову околину. Такође, прилично је очигледно да оваква ситуација демантује претпоставке и закључке Николе Банашевића, који су узроке Маркове популарности тражиле у претпостављеном дивљењу и поштовању Маркових савременика поводом његове арбитраже око регентуре младог цара Уроша. Као што видимо на примеру верзије старца Рашка, симпатије и дивљење за такав хипотетични Марков чин су наступиле много касније, док им у претходном времену не налазимо непосредни корен.

Пажњу у песни *Урош и Мрњавчевићи* привлачи и лик Маркове мајке као саветодавца. О неизгладивим противуречностима пред којима се у идеализованом слоју нашао њен лик, сведочи већ навођен пример варијанте *Марко Краљевић и Мина од Костура* из Вукове збирке. Ова песма поседује јасне одлике идеализованог Марка из најмлађе традиције, оличене у његовим хиперболисаним физичким описима, наглашеном индивидуалном ставу, па чак и једном ретком аристократском Марковом цртом, с обзиром на то да у песни налазимо на појаву Марковог слуге Голубана. Марково поступање је руковођено мајчиним саветом на почетку песме, који гласи:

„О мој синко, Краљевићу Марко!
„У свате се иде на весеље,
„На кумство се иде по закону,
„На војску се иде од невоље:
„Иди, синко, на цареву војску;
„И Бог ће нам, синко, опростити,
„А Турци нам неће разумијети.“ (Вук, II, 62)

Хронолошки посматрано, радња се одвија у историјском раздобљу ропства под Турцима које је уследило након догађаја опеваних у песни *Урош и Мрњавчевићи*. Међутим, идеализовани лик Маркове мајке је у овој, временски претходној прилици, поводом деобе српског царства изрекао сасвим другачији, знатно принципијелнији савет. Подсетимо се ових познатих речи:

„Марко сине једини у мајке!
„Не била ти моја рана клета,
„Немој, сине, говорити криво
„Ни по бабу, ни по стричевима,
„Већ по правди Бога истинога;

„Немој, сине, изгубити душе;
„Боље ти је изгубити главу,
„Него своју огр'јешити душу.“ (Вук, II, 34)

Буде ли пресудио у корист свог оца, дакле, без обзира на расуло које ће, како нам сведоче и историја и традиција, због тога неминовно да уследи, Марко ће, како га саветује Јевросима, „изгубити душе“. Слична претња и бескомпромисни став, међутим, у потпуности изостају поводом њеног савета о томе треба ли Марко да, у једној каснијој али сасвим другачијој историјској и епској ситуацији, ратује за Турке. Док је први мајчин савет интониран строго, науштрб личних и државничких интереса, други звучи много практичније, наглашено дипломатски, и то поводом догађаја чији су друштвени контекст и могуће лоше последице биле неупоредиво мање и безазленије.

Као да су ове савете изрекла два различита лика, иако ће њихову ваљаност, упркос опречним ставовима народног певача, догађаји демантовати на истоветан начин, тј. доказујући их као погрешне. Упркос томе, улога мајке као саветодавца у наведеним примерима се издваја као најстабилнији мотивски елемент. Мајчини савети одражавају различите процене о конкретној, историјско-политичкој ситуацији, а ту је и разлика у емотивном односу према домаћем, односно туђем цару. Однос према турском цару је дистанциранији, али са поштовањем, тј. „поочимски“, док је однос према домаћем цару емоционално замућен, у некој врсти повишене температуре и острашћености, где између актера много лакше падају тешке речи, искре „варнице“ и дешавају се афекти. У том светлу треба тумачити и позицију Маркове мајке, као и, без обзира на њихову интонираниост, истинску целисходност изречених савета.

Историјска реконструкција

Примери историјске реконструкције као последице идеализације су један од најзанимљивијих феномена наше епике, и то не само у епици о Марку Краљевићу. Већ смо поменули да у опевању савремених догађаја и личности идеализација углавном подстиче супротан ефекат — уместо да погодује што већем временском и просторном развоју опеваних мотива, она у највећем броју случајева само поспешује њихово обезличење и брже заборављање, понекад већ у самом зачетку. Истовремено, у најмлађем слоју епике догађа се и нешто сасвим супротно: поглед на давну прошлост постаје све изоштренији, дочаравајући живописне, детаљима чак веома богате слике. У исти мах, њихове претходне међуфазе у настанку учавамо са великим

напором, или их, још чешће, уопште и не затичемо.

До сада, на овај феномен историјске реконструкције је скретана пажња нарочито поводом песама о Косовском боју и наглог оживљавања и бујања Косовског култа у периодима српских устанака на почетку 19. века. Наизглед изненада, у њима је актуелизовано сећање које покатак изгледа чак и веома детаљно, иако му не проналазимо традиционални корен ни претходницу.¹²⁴ Нешто слично се може уочити и у традицији о Марку Краљевићу, где у идеализованом слоју одједном постају актуелизоване теме о којима је у дотадашњој традицији било тек споредног помена или их, с обзиром на одсуство забележених варијанти, можда није ни било. Тако је, на пример, идеализација Марковог лика народном певачу отворила могућност да се у својим песмама подухвати читавих малих историјско-политичких анализа Маркове улоге у догађајима око распадања српског царства. Једна таква песма налази се и у рукописној збирци Николе Кашиковића, под насловом Вукашин пањка царици сина. Због одсуства икаквог устручавања у опевању сукобљавања оца и сина, као и због убедљивости онога што се у њој презентује, на ову песму скрећемо посебну пажњу. Упркос њеним невеликим естетским квалитетима, песма врви од информација и запажања о једном давном политичком спорењу из периода који је, гледано историјски, претходио Маричкој бици. Експозицију песме преносимо у целисти:

Књигу пише краље Вукашине,
Па је спрема царици Росанди.
А гле краља да га Бог убије!
У тој књизи Марка опадаше,
Краљевића, сина рођенога.
Овако јој у књизи писаше:

124 Ту нову, неочекивану изоштрену историјску оптику поседују и остале историјске епске песме, а нарочито, разуме се, оне о Косовском боју. Тако Михаљчић прави поређење два текста кнежеве клетве, оног Вуковог и из песме *Историја кнеза Лазара, од Косова и од цара Мурата*, коју је 1779. у својој песмарици забележио Аврам Милетић, али у којој нема имена етнологија и именоване Турака као непријатеља, па није јасно коме је клетва упућена. Пишући своју историографску студију, Михаљчић то образлаже на карактеристичан начин: „Народни певач у епској песми са ослободилачким порукама, налази надахнуће у предустаничком и устаничком амбијенту у којем су старе, добро знане епске формуле тако чудесно затрепериле” (Кољевић 44-45). И овај пример показује да се косовска легенда историзовала наносима тренутне стварности. То није извор о давнашњем видовданском сукобу, то није извор о добу о коме се пева већ за које се пева. Образована на језгру истинског збивања, косовска легенда постаје део народне историјске свести. Она нас не обавештава о прошлости већ позивајући се на прошлост подстиче покрет који ће тек ући у историју. Стога кнежеву клетву, пре свега, схватамо као позив на устанак.” (Михаљчић, *Крај српског царства*, 264).

„О, госпојо, царице Росандо!
„Зар је Марко земљи старешина?
„Зар сте Марка царем поставили?
„Па нам и то земља дочекала,
„Зулумћари постадоше цареви!
„Зар цареви земље издавају?
„Зар цареви руше манастире?
„Зар цареви сиротињу гњаве?
„Зар цареви крчмарице љубе?
„Зар цареви тару чардакове
„И сасипљу стакла на сокаке?
„То све Марко пошље цара ради.
„Ја не смијем до Призрена доћи.
„Од мог сина, Марка зулумћара,
„Да приучим царевог Уроша,
„Што је мени царе наручио,
„На самрти, кад се преставио.
„Смичи Марка из нашега царства,
„Да ти сина учим царовању!“ (Лукић, Златковић 112)

Царица потом показује писмо Марку који се ту затекао, а он се расрди и ражалости толико да је царица спремна да му све опрости и пред очима народа чак сакрије недела за које га оптужује отац. Марко, међутим, оптужбе одбацује као лажне, па разочаран одлучује да послуша оца и остави царство. Царица се, међутим, томе успротиви:

„Немој Марко ако Бога знадеш,
„Остављати мене и Уроша;
„Што је теби царе наручио,
„На аманет царство
„И на очеву ријеч послушати.“

У даљем дешавању, Марко не намерава да отрпи очеву харангу против себе, али уздржавајући се од освете, најпосле одлази у „земље незнана“, препустивши царство оцу који „краљ Урошу царовати смета“.

У песми нема нити једне упечатљиве, драмски разрађене и довршене сцене, између осталог и зато што се опева Марково избегавање, а не упуштање у конфликт са оцем. Бројне су недоречености у овој песми, али зато остајемо прилично затечени чврстим склопом њене „историјске“ реконструкције. Поводом Маркове регентуре слуги се

чак и политичка клима о којој посредно, у мање-више истоветном облику сведочи залеђина историјске и неисторијске традиције. Као да је певач био посебно упућен у чињенице које су се до тада само могле назирати, али не и опевати као централна тема. У прилог томе говори и комад од песме *Смрт Душанова* код Вука, где се Вукашин жали цару који је на самрти, одбијајући цареву понуду да на престо-лу замени Уроша до његовог пунолетства:

„Мили куме, Српски цар Стјепане,
Није за ме твоја царевина,
Ја не могу, куме, царовати;
Јер ја имам сина самовољна,
Сина мога, Краљевића Марка,
Кудгођ иде, никога не пита,
Ђегод сједне, свуће пије вино,
А све ради кавге да огради.“ (Вук, II, 33)

Да је овде у питању и облик епске формуле, сведочи скоро истоветно образложење којим Латински краљ, у познатој песми *Женидба Душанова* (Вук, II, 29), опомиње српског цара Стјепана да у сватове не води два сестрића Војиновића, описујући их као „тешке пијанице“ и „љуте кавгације“. Озлојеђен зато што је глас о њиховом зулуму отишао тако далеко, цар не позива сестриће у сватове, решен да их касније казни. Ипак, у верзији из Кашиковићевог рукописа, утицај историје се осећа јаче него рефлекс епске формуле. Живописна убедљивост наведене „историјске“ реконструкције неупућеног читаоца лако може да наведе на траг претпоставке о великој старости ове песме. Али, поводом наших разматрања о изградњи структуре легендарне историје, о порођајним мукама настајања овог мотива могуће је само наслућивати, изузев да су се оне догодиле тек у најмлађем слоју традиције.

У разматрању овог парадокса, у стању је да нам помогне и још један осврт на мотив из песме Урош и Мрњавчевићи. Питање Марковог регентства било је, наиме, једно од кључних у историјату истраживања о лику Марка Мрњавчевића и узроцима његове епске популарности. О Марковом сукобу са оцем око предаје краљевске круне Душановом наследнику Урошу нагађао је још и Вук у свом предању у Пјеснарици из 1814, где наводи да „Сербљи приповедају да се свadio са својим оцем Вукашином, када је онај убио младог Уроша и отишао у Турке.“¹²⁵ Хипотезу о овом сукобу као узрочнику Маркове епске славе је до сада најпотпуније изнео и уједно оспорио

125 Караџић, *Пјеснарица 1814/1815*, 107.

Никола Банашевић. На основу песме из Петрановићевог зборника *Смрт Душанова и Урошева*, Банашевић долази до закључка о Марковом наименовању за Урошевог регента од стране цара Душана. Након Душанове смрти, тврди Банашевић, дошло је до сукоба између Марка и Вукашина, када је отац од сина захтевао да изневери обавезу коју му је доделио покојни цар. Марко није попустио оцу, што је по Банашевићу определило симпатије савременика у Маркову корист.

Ипак, Банашевић своју хипотезу није хтео да употреби као кључно оправдање за Маркову епску славу, па је навео и додатан разлог – Маркову јуначку смрт на Ровинама коју описује Константин Филозоф. Разлог зашто Маркова улога у спору са оцем овде није од пресудне важности, Банашевић види у Марковом вазалству: „Смрт Урошева је под црквеним утицајем опевана у посебним песмама, али се она могла раније накалемити и на мотив о наследству Душановом, јер се о убиству младога цара говорило већ средином XV века. Црквени људи, међутим, нису могли дозволити да син узурпатора и убице, макар какав глас у народу имао, буде заштитник и бранилац српског цара, а уметнику певачу је баш тај елеменат био добро дошао. (...) Вукашинов син није био елиминисан из неких догађаја, које му је приписивала традиција, него је против њега, нарочито у XVI-II веку, вођена права кампања.“¹²⁶ Ова „кампања“ је по Банашевићу уједно и најважнији разлог зашто је у потоњим верзијама песме *Урош и Мрњавчевићи* Марко престао да буде описиван као Урошев регент. Маркова вазална улога, као и отпор цркве према њему у потоњим временима, уродили су забраном за све примисли о Марку као о браниоцу српског цара. На овом месту дужни смо да приметимо и следеће: Банашевић се одрекао своје хипотезе, и то, веома парадоксално, из истих оних разлога које је касније изнео као узрок заташкавању хипотетичне Маркове регентуре. Банашевић је оправдано указао на ограничену моћ идеолошке цензуре да утиче на живот, суштину и значења епског певања, али се на крају приклонио мишљењу супротном изнесеним чињеницама, тј. да је подстицај за Маркову популарност потекао од догађаја чији се смисао и контекст није косио са критеријумима националне и конфесионалне цензуре.

За нас је сада од другоразредне важности питање колико су се Николи Банашевићу његова нагађања о Марковом сукобу са оцем заиста чинила убедљива, јер у прилог одрицању од ове хипотезе говоре и истраживања новијег датума. Тако историчар Раде Михаљчић у својој студији о косовским јунацима и пропасти српског царства

126 Банашевић, *Исто*, 36.

негира могућност сукоба Вукашина и Марка, те прилаже убедљив доказ о заједничким припремама оца и сина да нападну жупана Николу Алтомановића, и то непосредно пред Вукашинову погибију, три месеца пред Маричку битку.¹²⁷ Ипак, Банашевићево нагађање је овде од изузетног значаја и то у веома специфичном погледу: оно сликовито оцртава начин на који се једна историјска личност транспонује у легенду, приликом чега поезија, иако не чува веродостојност историјских података, чува њихову дубљу, драмски и симболички оформљену суштину. Банашевић запажа да Маркова заштитничка улога над немоћним Урошем није могла да ишчезне упркос свим цензурама, и то не због хипотетичног истрајавања народног певача да сачува историјску истину, већ понајпре услед његовог слуха за нарацију и драмско компоновање. Реч је, заправо, о певачевој потреби да разреши један превасходно естетски а не историографски проблем, тј. да у композиционом склопу осмисли противника који ће већини слушалаца изгледати као вероватан лик-заштитник незаштићеног лика-престолонаследника у опевању једне епохалне прекретнице у прошлости. Задатак народне песме, дакле, овде није био историографска реконструкција, већ „тумачење“ историјских догађаја уз помоћ драмске радње и именовања главних актера.

Као и поводом Банашевићевог разматрања мотива из песме *Урош и Мрњавчевићи*, слично запажање је могуће извести и на примеру песме *Вукашин пањка царици сина*. Ако историјски Марко Мрњавчевић можда и није био Урошев регент — а изгледа као прилично очигледно да није, већ да је то био Вукашин — онда се однос Марка и Уроша, са становишта тематског квалитета на којем певач гради композицију песме, могао најбоље опевати као регентски. Ово именовање је било оправдано у констелацији постојећих, али и, што је можда још важније, предстојећих политичких и историјских догађаја.

Као и код теме Маркове регентуре, феномен историјске реконструкције препознаје се и у песмама које истражују природу Марковог вазалства. Док преостала традиција Марково вазалство опева или са негативним конотацијама или као латентно непријатељство према Турцима, тек у слоју идеализоване традиције препознајемо настојање да се ова улога „историографски“ реконструише и проникне у њене политичке мотиве. У том смислу, навешћемо пример песме *Краљ Марко и цар Мурат* (Стојковић, 19), коју Сретен Стојковић преноси из зборника Тихомира Остојића. У њеном средишту опеван је идеализовани Марко који невољно ступа у турско вазалство,

127 Михаљчић ову чињеницу помиње и објашњава на више места. (Михаљчић, *Крај српског царства*, 138, 160, 176, и др.)

при чему певач излаже и читаву једну историјско-политичку експертизу којом настоји да оправда Марков поступак. У песми, наиме, Марку стиже порука од цара. Цар подсећа на пораз који је претрпео Вукашин на Марици, као и на околност да су поједини домаћи великаши већ ступили у његову службу. У том смислу предлаже Марку нагодбу: ако дође у Једрене и пристане на вазалне обавезе, биће му остављени земља и градови на управљање. Марко је испрва згрожен предложеном понудом и одбија да је прихвати, али мајка Јевросима га, слично као и у примеру песме о сукобу са Мином од Костура, дипломатски мудро саветује да поступи супротно. У том циљу, она наводи след догађаја који су се у прошлости одиграли после Душанове смрти, нарочито наглашавајући Вукашинов пораз на Марици. Марко послуша мајку, а кад дође на царски диван, бива гостољубиво дочекан. Упркос томе, Марко се у разговору једва суздржава да не погуби цара, док уплашени цар не губи присебност, већ даје Марку „сићана фермана“ и том приликом каже:

„Мој посинко, Краљевићу Марко!
Краљуј, Марко, како теби драго;
На част теби земља и градови,
И на част ти данци и харачи,
Нико теби досађиват' неће,
Краљуј, сине, како ти ј' и бабо“ (Стојковић, 19)

И предања о Марковом ступању у вазалство која преноси Стојковић, такође описују трагичну немоћ изузетног појединца против вишеструко јачег непријатеља у моменту једне епохалне прекретнице. Нарочито је по том питању живописно предање из Солунске области којег, због његове сажетости, преносимо у целини:

Марко седи у кафани у Прилепу и пије вино. У том долази неки човек, па га стане корити што пије, док Турци узимају земљу. Марко скочи, узјаше коња, оде на Косово и почне сећи Турке. Али, колико их је он секао — „јоште толико се чинат“. У том му проговори анђео из облака: „Доста Марко! Нема фајда! То је од Господ!“ Марко се после тих речи врати у Прилеп, а Турци заузму земљу.

Такође, ту је и познати пример из Вукове збирке, песма *Турци у Марка на Слави* (Вук, II, 72), где се оправдање Марковог вазалства не види само у историји, него и у епској традицији, као истинском испуњењу једног животног настојања. Наиме, после кавге са Турцима

током његове Крсне славе, Марко се правда мајци речима:

„Јевросима, моја стара мајко!
Не узимам блага од Турака,
Не узимам, што ја блага немам,
Већ узимам блага од Турака,
Нек се пева и нек се приповеда,
Што ј' учинио Марко од Турака.“ (Вук, II ,72)

Поводом наведених примера, савременом читаоцу који познаје историографске чињенице не остаје друго него да се сагласи са народним уметницима, чија је машта подарила поетски облик једном упечатљивом историјском искуству. Али, зашто је било потребно толико времена за настанак мотива који ће дотаћи и понекад прилично уверљиво расветлити једно давно доба? И одакле је народни певач том приликом црпео грађу, ако ју је претходна традиција чувала само у штурим детаљима, или је на њу, чини се, чак била у потпуности заборавила?

Први одговор који се намеће је о црпљењу грађе из комплекса неисторијске традиције у чијем окриљу је и рођен препознатљиви Марков лик. Тако у последњим фазама идеализације запажамо чак својеврсно брисање границе између историјске и неисторијске традиције, тј. оне која се чува као „историја у народу“, и оне која такве претензије нема, већ у први план ставља слику јунака, са свим његовим реалистичним или пак легендарним и митолошким атрибутима. У том смислу су могућа и нека занимљива поређења, нарочито када се ради о коришћењу сличних композиционих модела, иако су песме наизглед другачијег жанра и теме. Тако је, на пример, могуће уочити извесну сличност између композиционог модела из песме *Урош и Мрњавчевићи*, једне од централних песама наше „историјске“ епике уопште, и из песме *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*, једне од најпознатијих из круга неисторијских песама о Марку. Обратићемо пажњу на само два детаља. У обе песме Марков лик има задатак да својим деловањем помогне владару који против себе има надмоћнијег противника. Такође, преломну улогу у исходу догађаја имају Марку блиске женске особе. У песми *Урош и Мрњавчевићи*, то је мајка Јевросима и њен савет, а у песми о сукобу са Мусом Кесеџијом, вила и њен савет. Оба савета су морално интонирана и одражавају свест о исправном поступању, али у контексту догађаја имају и одређену двосмисленост, због разлике коју својим садржајем повлаче између моралног и практичног поступања. У песми *Урош и Мрњавчевићи* мајка саветује Марка да поступа правично, тј. „ни по баби ни по

стричевима“, иако логика прагматичног поступања налаже супротно, док вила у песми *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*, на Марков позив у помоћ, прекорева Марка што недељом чини кавгу и каже:

„Срамота је двоје на једнога;
Ђе су тебе гује из потаје?“

Марко послуша вилу, проналази скривене ножеве и потом убија Мусу. Наизглед, два савета изгледају супротно: док Јевросима налаже правичност упркос интересима, вила сугерише лукавост и довијање упркос грижи савести и витешког поступања. Али, иако Јевросимин савет, за разлику од вилиног, звучи јасније и недвосмислено, он подједнако подразумева последице које поткопавају будући положај и идентитет јунака.

На одговоре о грађи која је обликовала историјску традицију о Марку Краљевићу наводе и нека од новијих истраживања. У већ помињаном тексту *Марко као 'слуга' и посинак султана*, Јован Деретић је повукао сугестивну паралелу између историјске судбине Марка Мрњавчевића и деспота Стефана Лазаревића, у чијем житију је Константин Филозоф описао Маркову погибију на Ровинама. Навођење овог описа, по Деретићу, није само живописно историјско сведочанство и ефектан књижевни детаљ, већ и важан ослонац хагиографа, Константина Филозофа у његовој намери да образложи вазалну позицију деспота Стефана. Ово служење Филозоф описује као невољу и политичку нужду, но упркос томе, однос деспота Стефана и султана Бајазита описује као присан, скоро фамилијаран, чак и у моментима кризе и латентног непријатељства. Оправдавајући деспота Стефана, Филозоф уједно оправдава и политичку позицију краља Марка, иако је за њу пре тога, очигледно, било много мање разумевања и симпатије. У том смислу, можда није претерано говорити и о својеврсној рехабилитацији краља Марка и његове трагичне историјске судбине у временима које у свом житију описује Константин Филозоф.

Ова својеврсна рехабилитација је посебно занимљива поводом објашњења Маркове улоге као царевог слуге у идеализованом слоју традиције, где однос служења непријатељском цару више није одраз феудалне хијерархије владар/поданик, карактеристичан за песме „старијих“ времена и бугарштице. Марко је у већини ових песама увек у латентном конфликту са султаном, на начин који је више опасан за цара него за Марка. Ово је, на пример, случај са познатом завршницом песме *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*, где Марко иронично коментарише царев страх од одрубљене Мусине главе речи-

ма:

„Не бој ми се, царе господине!
Како би га жива дочекао,
Кад од мртве главе поиграваш?“

Слично овоме, у песми *Марко Краљевић познаје очину сабљу*, пошто открије како му је погинуо отац, Марко одбија даљу службу султану. Штавише, он потом одлази султану на двор, узима „тешку топузину“ и стиче се утисак као да ће погубити султана. Тек у последњи час, пошто „доћера цара до дувара“, његов бес спласне, а султан, срећан што је остао жив, награђује Марка дукатима.

Понегде се у виђењу Маркове неспутане индивидуалности иде још и даље, па ће се тако у једном броју песама, као што примећује Деретић, у истоветном положају турског цара и Турака наћи српски цар и српске војводе. Тако у песми *Марко Краљевић и Цар Стефан* (САНУ, II, 34),¹²⁸ Марко одбија да дође на славу цара Душана, замеравући цару на његовом безбожништву, због чега се цар наљути и отера га од себе. Песма је испевана у духу песама о моћним владарима на чије безбожништво им скреће пажњу неко од њихових искрених и нелицемерних поданика, попут оних о цару Константину, на пример (Вук, II, 19). Сличан сижејни образац, али не у опевању односа између цара и слуге, него између побратима, преликан је и у песми *Марко Краљевић и Бег Костадин* (Вук, II, 60). По Деретићу, међутим, овакве песме пружају увид у једну знатно ширу слику историјских прилика из времена распадања српског царства, тим поводом закључујући „да је историјска основа песама о Марку знатно шира него што то изгледа на први поглед и него што се обично мисли“.¹²⁹

У разматрањима о Марковом негативном лику већ смо се уверили да је довршетак Маркове идеализације са његовог имена у великој мери одагнао несимпатију савременика чије су трагове преносиле генерације. Предмет ове несимпатије превасходно није био Марков владарски положај и поступање, већ његов психолошки портрет и приватан живот. Запажања Јована Деретића на примеру *Житија деспота Стефана Лазаревића* довољно сугеришу у којој су се мери, практично већ иза Маркове смрти, околности преокренуле у корист

128 О овој антагонистичкој Марковој позицији према ауторитетима говори и Деретић: „Сваки ко се нађе Марку на пут, ко дође под удар било његове бритке сабље било његове оштре речи жели да се та ситуација што пре заврши и да се никада не понови. Из наведених примера види се да у такав положај не долази само турски цар. У њему ће се наћи и српски цар и српски војвода.“ (Деретић, *Исто*, 156.)

129 Деретић, *Исто*, 156.

већег разумевања његове политичке улоге. Много је теже, међутим, ишло и са рехабилитацијом Марковог приватног лика који је оставио јаке корене у традицији, због чега се Маркова потпуна рехабилитација, у суштини, у епици никад није ни догодила.

Време и простор

Поменути феномен историјске реконструкције у најмлађем слоју традиције посредно нам открива и специфичан осећај времена у српској епици, прилично другачији од уобичајеног схватања о епици као слици неког давног, временски удаљеног раздобља. У осврту на ниво који смо назвали узбуђеном нарацијом, већ смо указали колико је емоционални доживљај прошлости у епском аудиторијуму био усмерен ка брисању уобичајене временске баријере, као и то у којој су мери медијске особености епске поезије погодиле емоционалном реконструисању прошлости као неке врсте митске садашњости, тј. једновремености. У таквом осећају митског времена, прошлост и будућност се непрестано преплићу, вршећи утицај једно на друго, како у слојевима епског сижеа, тако и на нивоу актуелизације појединих мотива код различитих генерација публике.¹³⁰ У својој књизи Пракосово, Александар Лома је први указао на овај феномен преплитања више временских планова у једном епском тематском кругу, дефинишући га као интерпланарност. Епска се поезија, наводи Лома, „дешава у прелазној зони између стварног и оностраног, између људске и божанске равни, дакле да је интерпланарна у ономе смислу у којем сваки јуначки подвиг (од под(в)игнути се) или пад значи промену егзистенцијалног плана, или, да се изрази-мо 'неоплатонистички', помак навише или наниже на лествици би-

130 У епском доживљају времена, могу се повући бројне паралеле са митским доживљајем времена, као супротном осећају уобичајеног историјског, хронолошког времена. Антрополошке студије Мирче Елијадеа, на пример, нуде прегршт примера који могу да се скоро у потпуности примене на рецепцију српске епике. Наводимо само нека од њих. „Самим приповедањем мита световно време се — барем на симболичан начин — укида: приповедач и слушаоци су пренесени у свето, митско време. (...) У традиционалним друштвима људи су свесни и вољно настојали да укину Време — уз помоћ низа ритуала, који су на одређен начин реактуелизовали космогонију. (...) Довољно је рећи да мит одваја човека од његовог индивидуалног, хронолошког „историјског“ времена и преноси га у Велико Време, у један парадоксални тренутак који се не може измерити јер је без трајања. Другим речима, то значи да мит подразумева одвајање од Времена и околног света, он отвара пут ка Великом Времену, ка светом Времену.“ (Мирче Елијаде, *Слике и симболи*, Сремски Карловци-Нови Сад, 1999, 65-66) О докидању временске границе унутар митског доживљаја прошлости, као својеврсном уништавању историјског времена, Елијаде подробно пише и у својој познатој књизи *Мит и збиља* (Загреб, 1970).

ћа“.¹³¹ Ова интерпланарност има своју аналогну динамику и у времену, коју одликују и неке њене наизглед апсурдне стране, попут оне изнесене поводом наслова његове књиге, тј. „Како се могло певати о догађају који се још није догодио?“¹³²

Начин и садржај опевања једног лика или догађаја, дакле, обликује не само претходно доба, већ и раздобља која следе. Својим компаративним истраживањима, Лома је у нашој епици, и у песмама о Марку Краљевићу између осталих, у слици опеваних јунака и догађаја препознао контуре неких давнијих јунака и догађаја, што му је послужило као основ његових разматрања о епској интерпланарности. Ово, као и нека друга компаративна истраживања, већ су указала на паралеле Марковог лика са појединим много старијим митским и епским јунацима, од којих су нека посебно занимљива, нарочито оно о традицији Трачког коњаника.¹³³ Развијена слика епског јунака, међутим, увек подразумева и ниво оригиналности који значајно надилази обично пресликавање властитог имена прототипа. Таква оригиналност јунака се у епици остварује и потврђује само у будућем времену, кроз реализоване потенцијале његове естетске идеализације. Овде се не ради само о развоју традиције као временском процесу, већ понекад и у буквалном виду, кроз настанак песама које опевају хронолошки касније време од оног када је живео прототип. Ова временска разлика може бити мала, понекад значајна и велика, али увек мора бити успостављена на начин који идентитет јунака неће да доведе у питање.

Најчешћи пример оваквог релативизирања уобичајене хронологије су песме о хајдучима и ускоцима у којима је Марко споредан лик, као један од сватова или хајдучки побратим, иако ове песме опевају једно потоње време од оног у којем је живео историјски Марко Мрњавчевић. Временска граница се брише и поводом песама које опевају деспота Ђурђа и Сибињанин Јанка као Маркове савременике. На другој страни, његов животни век се повећава и он живи у једном броју песама чак 300 година. Флексибилност у третману времена постаје толика да певачи понекад престају да воде рачуна чак и о хронолошкој вероватноћи опеване радње, па тако затичемо примере попут песме *Марко Краљевић и Ђемо Брђанин* поводом које Банашевић запажа: „Одмах пада у очи, поред свег њеног лепог причања, једна велика нелогичност ове песме: цео се догађај, с путовањем од Прилепа до Охрида, Вучитрна, Звечана и натраг, са задржавањем у механи, дешава за мање од једног дана, јер је Марко стигао да дође

131 Лома, *Исто*, 13.

132 Лома, *Исто*, 7.

133 Миленко Филиповић, *Трачки коњаник*, Просвета, Београд, 1986.

натраг на своју славу“¹³⁴

Сходно оваквом третману времена, и број Маркових пријатеља и непријатеља се увећава, баш као и радијус његовог физичког кретања, далеко изван географског језгра традиције, чак до далеких источних и арапских предела. У исти мах, на матичном тлу, Марко почиње да се доводи у директну везу са епским јунацима изван његовог тематског круга, међу којима се нарочито издваја Милош Обилић, централни херој песама о Косовском боју. Тако у песамама попут *Марко Краљевић и вила* или *Сестра Леке Капетана*, Марко и Милош се опевају као побратими, што већ само по себи говори у прилог укидању једне традиционалне границе о којој се у претходним временима више водило рачуна, без обзира на учестало типско и традиционално побратимство великих јунака. Песме о Милошу свакако да су познијег настанка, па је и Маркова улога Милошевог побратима резултат каснијих процеса стилизације и идеализације.

На другој страни, Марко се опева и у јужнословенским срединама чије географске и културне одлике мање или више упадљиво одуарају од оних у језгру матичне традиције. Ево, на пример, како започиње песма о једном Марковом љубавном подвигу, очигледно записана негде у Далмацији:

Возила се једна мала барка
У њој ми је Краљевићу Марко,
Наслоњен је на руци десници,
На руци му прстен дијаманта,
а у руци тица папагала,
на грлу му колајна од злата. (Лукић, Златковић, 41)

Као што видимо, опис јунака више асоцира на ликове помораца и гусара са ренесансних гравура, него на традиционалног Марка Краљевића. Потоња радња ову дисонантност још више појачава. После распитивања извесне љубе Иванове, сазнајемо да је прстен, папагај и златну колајну Марко добио на поклон од кћерки ћесара код којег је служио службу. Љуба Иванова зове себи Марка у кулу где је овај и обљуби. Утом наилази Иван и проналази Марка сакривеног у сандуку. До овог момента, епски Марко је скоро непрепознатљив, јер наилазимо на прегршт детаља који га опевају у сасвим неочекиваној улози љубавника, налик оним из ренесансних новела или усмених романси са еротизованим мотивима. Али, пошто Иван пронађе Марка сакривеног у сандуку, овај му је „тиха бесидија“:

134 Банашевић, *Исто*, 89.

„Да је сила у гори би била,
нек је боља посрид двора твога!“

Потом уследи једна већ позната сцена: Иво се маши за доламу и даје Марку „шаку цекина“, обраћајући се Марку, налик турском цару из српске епике: „На ти, Марко, па се напиј вина!“ Марко се на ово „подигнија и горицом здраво одлетија“. Иван, пак, пошто му Марков папагај открије љубину неверу, изврши освету и у једном типичном епском маниру у нетипичном епском амбијенту, својој љуби откине главу.

У питању је заиста несвакидашњи пример виталности једне традиције да, чак и у једном тако промењеном спољашњем амбијенту, очува идентитет и препознатљивост својих јунака. На основу овог и претходних запажања намеће се закључак да једном оформљена индивидуална препознатљивост епског јунака погодује каснијем укидању временских и просторних граница сижеа у којима се он до тада јављао. У исти мах, епски јунак поприма атрибуте митског јунака, некога ко савладава, брише и обезвређује границе уобичајеног времена и простора. У том кретању јунак је тај који осваја време и шири границе сопствене активности, при том пазећи да његова индивидуалност не буде доведена у питање. У супротном, јунак остаје обезличен, до краја ступајући у идентитет са улогом митског јунака у којој за његову индивидуалну посебност више нема места, на сличан начин као што се то догодило у помињаном примеру са Анђелком Вуковићем и његовим самопоређењем са Марком. Епска традиција о Марку Краљевићу је у таквој истрајности код нас јединствен пример, са каснијим рефлексом чак и у писаној књижевности.¹³⁵

На другој страни, у поглављу о негативном јунаку као основи Марковог епског портрета, већ смо указали колико су Маркови савременици имали другачији утисак и резонување поводом личности Марка Мрњавчевића у односу на генерације које су створиле његову идеализовану слику. Ове две различите епске слике сведоче и о феномену на који смо већ скретали пажњу, тј. о идеализацији као промењеној, трансформисаној слици прошлости. Ова прошлост, разуме се, није промењена у смислу историјске фактографије и чињеница о минулим догађајима. Променама су, пре свега, у епици

135 Тако у драмском комаду *Сан Марка Краљевића* Јована Стерије Поповића, као и у сатири *Марко Краљевић по други пут међу Србима* Радоја Домановића, две вероватно најпознатије литерарне интерпретације Марковог лика у српској књижевности, сиже се базира на другом повратку Марковом и његовој способности да превазиђе баријеру времена и као изабавитељ се појави у садашњости. Занимљиво је да такву врсту месијанског очекивања наша традиција није гајила ни према којем другом лику из наше националне прошлости.

били подложни емоционални доживљај прошлости и, самим тим, разумевање њених узрока и последица. Парадокс овакве емоционалне реконструкције јесте све веће ослобађања минулих догађаја од пристрасне визуре савременика, чију објективност касније актуелизује и доводе у питање не само индивидуална оригиналност опеваних актера, већ и предстојећи догађаји, углавном повезани са напетостима и менама друштвеног живота. Зато, епска прошлост у српској јуначкој поезији није стабилна, заувек утврђена категорија, већ је она и један потенцијал у необичној зависности од будућег доба, обликован последицама чије су временске границе ограничене трајањем епике као уметничког медијума.

У том смислу, може се закључити да су емоције праштања, захвалности или кајања поводом опеваних личности и догађаја, у епци биле могуће само након што је прототип окончао своју физичку егзистенцију у времену, престајући да буде објекат туђег опажања и реакције. У прилог оваквом увиду говори и једна од најпознатијих теорија популарности Марка Краљевића, она коју је изнео Михаил Халански, творац прве и најобимније студије о Марку Краљевићу. Он је у Марковој судбини видео трагику несрећног владара и губитника, чиме је Марко изазвао саучешће у народу као „невољни страдалник, немоћни владалац, који страда без кривице других или боље рећи, за кривице других (...) Саосећање према судбини, а може бити и према самој личности Марковој, било је вероватно, главни узрок његове популарности и распрострањења прича о њему по свој Србији и Бугарској“.¹³⁶

На истоветан закључак наводе и наша разматрања о идеализованом Марку Краљевићу, нарочито о његовој политичкој рехабилитацији на коју посредно указује житије Константина Филозофа и тумачења Јована Деретића.

136 Превод цитата преузет из предговора Милана Лукића и Ивана Златковића у *Антологија народних песама о Марку Краљевићу*, прир. М. Лукић и И. Златковић. Београд, 1996, XII).

ТВОРЦИ МАРКОВОГ ЛИКА

Марков епски лик је у нашој традицији и култури поглавито израђен на основу Вукових записа у другој књизи Српских народних пјесама. Као што примећује Владан Недић, „из двадесетак песама и дугога и краткога стиха,¹³⁷ колико их је о Марку Краљевићу прибељено до 1815. године, види се јасно да лик нашег највећег епског јунака још није био завршен. У дотадашњој скици, затим, одвише су биле истакнуте тамне црте: суровост и убојиштво. Тек су певачи Вуковог времена лику Марка Краљевића дали рељеф и велику привлачност.“¹³⁸

Као и у случају већине Вукових објављених јуначких песама, и за песме о Марку су нам позната имена њихових певача. С обзиром на индивидуалну нијансу и оригинални афинитет сваког од певача, занимљиво је да обратимо пажњу на њихове особености и поједине разлике у типизацији Марковог лика, нарочито са аспекта разматрања о епској идеализацији.

1) Марков лик у песмама Тешана Подруговића

Певач кога је Вук највише ценио и чијих песама је највећи број одштампао у својим песмарицама, уједно је и главни креатор Марковог лика из Вукових збирки. Маркове препознатљива физичке и психолошке одлике су превасходно, како наводи Владан Недић, „Подруговићева визија“, па у том смислу Недић уочава бројне околности из Подруговићеве биографије које су погодовале певачевој инспирацији.¹³⁹ У Подруговићевој типизацији, Марко је „више хајдук него ли средњовековни витез“,¹⁴⁰ а његов физички изглед и гестови су обогачени појединостима које, ма колико данас изгледале препознатљиве најширој публици, налазимо искључиво у његовим песмама. Вук је у своју збирку, по сопственом сведочењу, уврстио осам Подруговићевих песама о Марку: *Марко Краљевић и Љутица Богдан, Марко*

137 Недић овде мисли на бугарштице и песме из Ерлангенског рукописа.

138 Владан Недић, *Вукови певачи*, Рад, Београд, 1990, 29

139 Недић наводи разлоге које су због којих је Подруговић осећао велику сродност са Марковим ликом: „И он је био изванредног телесног раста, прави горостас; и он је био јунак над јунацима; и он је штитио слабе, почев од оне девојке из родитељске куће у Казанцима; и он је, и на босанским друмовима и на дринском ратишту, војевао вазда на своју руку; и он је, у души, остао увек хајдук. Баш зато, Тешан је најдубље осетио Марков лик. Он га је створио и према затеченој епској грађи и према самоме себи“, 31.

140 Недић, *Исто*, 31.

Краљевић и Вуча џенерал, Женидба Марка Краљевића, Марко Краљевић познаје очину сабљу, Марко Краљевић и кћи краља арапскога, Марко Краљевић и Арапин, Марко Краљевић и Муса Кесеџија, и Марко Краљевић и Ђемо Брђанин. Недић овом броју, усвајајући хипотезу Светозара Матића, придодаје још и песму Марко Краљевић и Филип Мацарин.¹⁴¹

Међу особеностима које прве привлаче пажњу поводом Подруговићевих песама о Марку јесте и та да оне припадају кругу тзв. неисторијске епике, тј. оне која нема претензију да буде „историја у народу“, већ акценат ставља на мотиве јуначких и љубавних подухвата. Изузетак је песма *Марко познаје очину сабљу* у којој се евоцира Вукашинова погибија на Марици, и то на начин који Вукашина приказује у позитивном светлу. Већ и сама та околност, да је Вукашин постао лишен традиционалне антипатије певача, јасно сведочи о постојању епске публике која је била у стању да прихвати такву врсту делимично измењене, идеализоване слике прошлости. Такође, ту је и специфичан однос Подруговићевих песама о Марку према историји. Ма колико ове песме наглашавале Маркове јуначке атрибуте, углавном кроз публици допадљиве мотиве мегдана и обрачуна са псеудоисторијским и легендарним личностима, уз бројне комичне детаље и драмске неизвесности, оне ипак одражавају и гаје једну развијену свест о Марковом историјском лику, као и о његовој противуречној традиционалној позадини. Једнако као и у песми *Марко Краљевић познаје очину сабљу*, и у већ анализираној песми *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* раван историјске прошлости је моменат трагичког препознавања, нечега што из области заборавана нагло испливава у први план догађаја, на подстицај актуелног, тешког момента који опева песма. Овај увид за Марка је обично пресудан у борби са противником, али је у исти мах и двосмислен, јер га доводи до сазнања које квари слику извојеване победе: у борби против Мусе, он убија „бољег јунака“ од себе, а у *Марко Краљевић познаје очину сабљу*, он је приморан да се, у једној понижавајућој форми, не освети султану због убијеног оца, већ чак и да му искаже лојалност.

Такође, двосмислен је и однос Подруговићевих песама према до-тадашњој традицији о Марку. Не само да у Марковој карактеризацији Подруговић пред овом традицијом не затвора очи, већ је, баш напротив, на несвакидашњи начин актуелизује. У осврту на песму *Марко Краљевић и кћи краља Арапскога*, већ смо се уверили у афинитет певача да у првобитном облику оживи један од најстаријих и уједно најмрачнијих мотива епике о Марку. Ликови Маркових противника, попут Мусе Кесеџије, Ђеме Брђанина и Џина од Латина

141 Недић, *Исто*, 29, 30.

асоцирају јунаке сличне, па самим тим и највише конкурентне Марку, што опеваним догађајима даје особиту драмску и психолошку тежину, на начин који не проналазимо у песмама других певача. Муса Кесеџија, на пример, не само да је лик чије одметништво од цара, антитурске борбе и пучко порекло импонују публици, него је и лик који на фаталан начин наликује хероизованом Марку из новије традиције. У том смислу, илустративан је пример песме *Марко Краљевић и Неда Цидовина*, чији садржај преноси Банашевић:

„У тој песни, врло карактеристичној по свом садржају, на збору будимске господе, Неда, за кога видимо да се меша с Гином (Ђемо, Мусин брат, прим. П. Г.), Мином и Нином, хвали се да је отац Марка Краљевића:

„Знаш ли, море, ко те је родио?
Знај, копиле, ја сам те родио!
Кад су Срби Будим поарали,
Ја сам твоју обљубио мајку.“

Марко, који је присутан, не устаје како би се очекивало, да опере ову срамоту, него иде својој мајци да је пита ко му је прави отац. Мајка му казује да ју је Неда заробио и покушао обљубити кад јој је било шеснаест година, али га је спречио Вукашин који ју је после узео за жену. Његов је дакле отац краљ Вукашин. Марко се оружја, опрашта од своје мајке, одлази на Недин двор, изазива га на двобој и убија. Ова песма није потпуно усамљена, јер се у једној другој пева како је убио 'Мусу Арбамусу', који се хвали да је његово копиле".¹⁴²

Овај мотив указивања на сродство Марка и Мусе свакако да је драстичан, превише наглашен пример поистовећивања Марка са његовим противником. У Подруговићевој песми *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*, међутим, сличности је успостављена на вишем степену: на њу се нигде изравно не указује, већ се она гради посредно и постепено. Сличност се дочарава од описа физичке снаге где Муса „топузину баца у облаке, дочекује у бијеле руке“, преко везаности за савезнике из фантастичног света, па чак и до таквих детаља као што су подударни иницијали њихових имена. Дакле, слика јунака се код Подруговића рефлектује у слици његовог противника. Они су лице и наличје једне исте индивидуалности. Самим тим, отвара

142 Банашевић, *Исто*, 105-106.

се и могућност да се, уз помоћ оваквог драмског поступка, приближимо и једној непристрасној слици јунака, кадрој да у највећој мери обједини све његове противуречности, а да га то у исти мах не лиши идентификације и симпатије највећег дела публике.

Такође, епски хумор, карактеристичан за Подруговићеве песме о Марку, има и једну амбивалентну, застрашујућу ноту о којој смо већ говорили поводом песме *Марко Краљевић и Љутица Богдан*. Таква врста хумора огледа се у опевању хиперболисаног физичког изгледа јунака, као и у његовим, до краја никада довољно предвидљивим поступцима. У исти мах, може се запазити да су комичне црте оно што у Подруговићевим песмама Марка упадљиво разликује од његових противника, суморних мрачњака и неустрашивих силника попут Мусе, Цина од Латина, Арапина или Вуче Џенерала. У сценама обрачуна, управо комичне Маркове црте на њих делују највише застрашујуће. Поред поменутог примера из песме *Марко Краљевић и Љутица Богдан*, узећемо и пример песме *Марко Краљевић и Арапин*. Пошто Марко погуби кума и девера у Арапиновим сватовима, до Арапина стиже глас:

„Зла ти срећа, незнани јуначе!
„Који те је ђаво навратио,
„Да ти дођеш у моје сватове;
„Коњ му није коњи какови су,
„Веће шарен, како и говече;
„Нит' је јунак ко' што су јунаци:
„На њему је ђурак од курјака,
„На глави му капа од курјака,
„Нешто му се у зубима црни
„Као јагње од пола године;
„Како стиже, он заметну кавгу,
„И прогони стражње мимо прве,
„Погуби ти кума и ђевера“.

Маркове комични изглед и реакције код Подруговића су углавном спољашњи одраз унутрашњег стања јунака. Понекад, као у песми *Марко Краљевић и Вуча Џенерал*, Марко скоро у потпуности контролише своје поступке. Писмо у којем га Милош од Поцерја зове у помоћ Марко добија испред цркве, у „свету неђељу“, у симболичним околностима које, већ саме по себи, психолошки идеализују Маркову уводну позицију. Потом, као што смо већ помињали у осврту на ову песме, Марко непогрешиво, суздржавајући снагу до одсудног момента, ослобађа Милоша и ефектно извршава одмазду над Ву-

чом.

Чешће су, међутим, ситуације код Подруговића у којима комични детаљи одражавају и неко тешко, противуречно унутрашње стање јунака. Уводне ситуације заточеништва, као оне из песама *Марко Краљевић* и *Муса Кесеџија* или *Марко Краљевић* и *кћи краља Арапског*, као и карактеристични детаљи Маркове мрзовоље и ћутљивости, нарочито у односу са турским царем, слика су и једног трауматизованог јунака, кадрога да се упусти у акцију без потпуне свести о њеним последицама. Без обзира на повремене комичне ефекте, ова ситуација јунака уводи и у једну очигледну трагичку раван, приближавајући га истини која ће његову победу или ослобађање на крају песме учинити двосмисленом.

Са стране техничког извођења, једна од занимљивости код Подруговића је и та да он, како Вук сведочи, своје песме није певао, него их је говорио. „Његова је свака песма била добра“, наводи Вук, „јер је он (особито како није певао, него је само казивао) песме разумевао и осећао, и мислио је, шта говори.“¹⁴³ Парадокс ове појаве се огледа највише у томе што стичемо утисак као да је драматика Подруговићевих песама била усмерена управо на њено медијско извођење, тј. на ефекте који до пуног изражаја долазе поглавито уз певање и гуслање. Тако, на пример, иако са бројим сценама насиља, Подруговићеве песме су веома ефектно припремљене претходном радњом. Ове сцене су лишене бруталности какве затичемо у песмама које опевају сличне мотиве, и обично се налазе на кулминацији дешавања. Наводимо неке од најпознатијих примера:

„Још му ћаше дужде говорити,
ал' не даде Краљевићу Марко,
Ману сабљом, откиде му главу.
Побеже му Земљићу Стјепане,
Стиже њега Краљевићу Марко,
И њега је сабљом ударио,
Од једног двојицу огради.“ (Вук, II, 56)

„Загрли ме црнијем рукама,
кад погледах, моја стара мајко,
Она црна а бијели зуби,
То се мени мучно учинило,
Ја потегох сабљу оковану,
Ударих је по свиленом пасу,
Кроз њу сабља, мати, пролећела.“ (Вук, II, 64)

„Дође њему дубровачки краљу,
Он мишљаше и очекиваше,
Да ће њега даривати Марко;
Ману Марко топузином тешком,
Мртав краље паде на капију.“ (Вук, II, 79)

Или, наводимо пример Марковог узбудљивог окршаја по истамбулским улицама и читавог једног епског урнебеса на расплету песме *Марко Краљевић и Арапин*. Као увертира мегдана Марка и Арапина, прво се побију Марков Шарац и Арапинова кобила, где Шарац одгризе кобили уво. Потом уследи ово:

Да је коме стати, те виђети,
Кад удари јунак на јунака:
Црни Арап на Краљића Марка!
Нити може погубити Марка
Нит' се даде Арап погубити;
Стоји звука бриткијех сабаља.
Ђераше се четири сахата;
Када виђе црни Арапине,
Да ће њега освојити Марко,
Он окрене танку бедевију,
Па побијеже кроз Стамбол-чаршију.
За њиме се натурао Марко;
Ал' је брза пуста бедевија,
Брза му је, као горска вила,
И тијаше да утече Шарцу;
Паде Марку на ум топузина,
Пак заљуља покрај себе њоме,
Стиж' Арапа међу плећи живе,
Арап паде, а Марко допаде,
Одсјече од Арапа главу,
И увати танку бедевију;
Он се врати кроз Стамбол-чаршију,
Ал' од свата нигђе никог нема,
Сама стоји лијепа девојка,
И око ње дванаест товара,
Лијепог руха девојачког. (Вук II, 66)

Можда баш зато што су биле казиване, а не певане, Подруговићеве песме се издвајају својом сажетошћу израза и композиције, без

непотребних понављања и нејасних детаља или дигресија. У исти мах, његове песме често успевају да задовоље различите нивое комуникације, почев од оних који првенствено служе забављању публике, па и до неких веома апстрактне, дубинске природе. У том смислу, нарочито се истиче већ често навођен пример песме *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*, која у себи проблематизује читаву једну епску предисторију мотива. Узимајући трансформацију Марковог негативног лика за сопствену тему, она не заобилази скоро ниједну од двосмислених одредница из претходне традиције, попут теме о Марковом вазалству, његовом племенитом пореклу, односу са мајком, његовој „размажености“, итд.

Колико год да се са правом може закључити да су песме Тешана Подруговића у Вуковим збиркама пресудно утицале на стварање једне распрострањене слике о Марку Краљевићу, толико се може и рећи да је ова слика за свој предуслов морала имати већ претходно изграђену идеализовану представу међу публиком. Без таквог колективног расположења, ове песме не би биле ни испеване. Тај предуслов се у Подруговићевим песмама осећа у њиховој високој стилској и драмској уобличености, као и у лакоћи са којом се, без устезања певача и цензуре средине, третирају неке од најосетљивијих тема епике о Марку. Индивидуални таленат, зрелост једне традиције, устаничке прилике са почетка 19. века, као и околност да су ове песме уопште остале записане захваљујући Вуку, једна су од драгоцених подударности у настанку Марковог идеализованог епског лика, али и читаве једне културе коју је у наредним временима обликовала наша народна епика.

2) Маркова смрт у Вишњићевим стиховима

Вук је од Филипа Вишњића забележио само једну песму о Марку, *Смрт Краљевића Марка*. У песми налазимо неколико устаљених детаља из песама и предања о Марковој смрти, али уобличење епске приче је овде јединствено и, по свему судећи, имало је пресудан утицај на поједине касније варијанте овог мотива.¹⁴⁴

Ми смо се на ову песму у досадашњем излагању освртали у више наврата, као једном од изразитих примера идеализоване Маркове епске слике. Пошто му вила предскаже смрт, Марко умире у дубокој старости, са напуњених близу 300 година живота, вољом Бога, „старога крвника“. Марко уништава своју сабљу и копље, да не допадне Турцима, а топуз баца „у сиње у дебело море“, проричући:

144 Пре свега мислимо на верзију у Милутиновићевој *Пјеванији* (Милутиновић, 121).

„Кад мој топуз и мора изиш’о,
„Онда ваки ђетић постану!“ (Вук, II, 74)

Затим легне испод јеле, где и умире. Његово тело проналазе калуђери који га превезу у Свету Гору и, уз прикладан обред, сахрањују га на непознатом месту у близини Хиландара.

Песма акцентује и поједине Маркове негативне особине и детаље из претходне традиције, кроз већ помињани мотив уснулог Марка којег нико не сме да пробуди, његове везаности за демонски свет, итд. Упркос томе, ниједна песма о Марку није испевана у тако легендарном, религиозном духу, где се верност јунака према хришћанским и националним идеалима велича до мере која Марку придаје чак и месијанске атрибуте.

Као и већина других облика народног стваралаштва, и наша епска поезија је својеврсна ризница симбола од психолошког значаја. У том смислу, поводом ове песме се може поставити и питање о епској идеализацији као некој врсти психолошке индивидуације или обожења.¹⁴⁵ Без намере да се подробније упуштамо у расправу о овом сложеном питању, сличности се саме по себи намећу, упркос околности што, у нашем случају, субјекат таквог развојног просеца није психологија човека, већ уметничког лика. У том смислу, српска епика је јединствен пример у уметности уопште. Наиме, деликатност расправе о епској индивидуацији се пре свега огледа у питању ко у таквој индивидуацији индивидуира: епски лик, или, уз његову помоћ, историјски прототип? У више наврата смо већ указивали на условљеност једне епске типизације сликом њеног прототипа као иницијалне инспирације. Сваки припадник епског аудиторijума подразумева да догађаји и личности, онако како су опевани у народној песми, нису и не могу бити историјски истинити у модерном смислу, али је у исти мах он у стању да осети и једну дубљу, унутрашњу логику и веродостојност, ону коју спољашњи вид догађаја у свакодневном животу обично заклања. Са становишта практичне психологије, чак је логичније очекивати да је за домете такве индивидуације у уметности више заинтересован прототип, а не његов епски аналогон.

По питању идеализације, у Вишњићевој песми нарочиту пажњу привлачи начин на који је у њој приказан Марков антитурски став. Читав ритуал уништавања Марковог оружја, сцена почивања њего-

145 Феномен и архетипи психолошке индивидуације је, као што је познато, једна од централних тема психологије К. Г. Јунга. На терену разматрања епских песама о Марку Краљевићу, Јунгове симболе и архетипе до сада је највише уочио и анализирао Звонимир Костић у својој обимној књизи *Марко Краљевић у српској народној песми* (Принцип, Београд, 2002).

вог тела поред бунара, као и сахрањивање на непознатом месту, мотивисани су страхом од турске освете и скрнављења. „Свет притајеног страха“ о којем говори Кољевић поводом ове песме, очигледно је инспирисан атмосфером српских устанака и турског зулума, о чему су Вишњићеве песме у нашој епици, као што је познато, оставиле најбоље сведочанство. Управо овај детаљ је, међутим, највише споран са становишта Маркове епске биографије, јер дотиче деликатно питање Марковог вазалства. Вишњић је то свакако морао имати у виду, па је у том смислу занимљиво на који је начин ова несаопштена чињеница о Марковом вазалству определила и обликовала садржај читаве песме. Марко код Вишњића не долази у непосредан конфликт са Турцима, баш као што у читавој песми није приказан ниједан Марков мегдан нити антагониста. Његов једини противник у песми је, заправо, Бог, „стари крвник“. Упркос томе, Марко је окарактерисан као заштитник раје и сиромашних у једном универзалном, хришћанском смислу. У опроштајном писму Марко између осталог наводи:

„Код Марка су три ђемера блага,
„Каква блага? Све жута дуката,
„Један ће му ђемер халалити,
„Што ће моје тијело укопати,
„Други ђемер нек се цркве красе,
„Трећи ђемер кљасту и слијепу,
„Нек слијепи по свијету ходе,
„Нек пјевају и спомињу Марка.“

Такође, призор преминулог Марка за којег се чини као да спава, изазива зебњу код сваког ко му се приближи. Дистанца коју изазива Маркова појава иста је и у животу и у смрти, и за Турке и за рају подједнако.

На другој страни, упркос њеном елегичном тону и својеврсној монументалности, песма акцентује и проблематичне стране Марковог лика. Као што смо већ помињали, реч је о Марковој везаности за један типичан пагански амбијент, као и за околност његовог сахрањивања на непознатом месту. Иако то остаје несаопштено, Марку се, као што то примећује Миодраг Павловић,¹⁴⁶ у песми нешто приписује као грех, а о каквом греху се тачно ради, логично је за претпоставити да се он превасходно тиче Марковог вазалства. Као што тема Марковог вазалства према Турцима својевремено није била довољна да се поводом ње образује стабилна негативна епска типизација, та-

146 Види стр. 85.

ко ни сада, на самом измаку традиције, она није допустила стварање и једне позитивне, идеалне слике о Марку. Ову противуречност је Филип Вишњић, као својеврсни хроничар антитурских устанака, морао осећати и он јој је, на себи особит начин, у својој песми дао пресудну важност.

Ипак, у песми преовладава рафинирана, хришћанска емоција опраштања од Марковог лика. Опраштање није само у односу на Маркову физичку смрт, већ и у ширем смислу, у односу на негативне Маркове стране према којима су претходне генерације гајиле један сасвим другачији емоционални став. Може се чак слободно рећи да су некадашња проклињања, на примеру ове песме, претворена у благослове, и то на начин који не може да се упореди ни са једним другим примером из наше епике.

3) Милијино виђење Марка Краљевића

О Милијиној песми *Сестра Леке Капетана* смо подробније говорили у неколико претходних наврата, нарочито у светлу њене „интерпланарности“ о којој је писао Александар Лома. На основу Вукове живописне анегдоте о записивању песама од старца Милије,¹⁴⁷ заиста је тешко наслутити певача који је могао имати пуну свест о наслеђеним слојевима традиције унутар сопствених песама, што у исти мах, разуме се, не оповргава оправданост Ломиних хипотеза о њиховом постојању.

Милијина песма је уједно и најдужа песма о Марку Краљевићу коју је забележио Вук (570 стихова) и, самим тим, посебно се истиче. У поређењу са осталим песмама Вукове збирке, она баца највећу сенку на Марков лик. У уводним сценама Марковог опремања на сватове, карактеристично је да хиперболични описи нису комично интонирани. Марково облачење у „господске хаљине“, опасивање оружја и кићење коња, опевани су подробно и са детаљисањем које увећава драматику догађаја, на начин иначе карактеристичан за Милијине песме и њихову експозицију. Овога пута, ритуал окончава када слуге донесу два чабра вина:

Један даше коњу од мегдана,
Крвав коњиц до ушију дође,
Други попи на походу Марко,
Крвав Марко до очију дође; (Вук, II, 40)

Марков коњ у песми није Шарац, а контраст ове сцене у односу на спољашњи сјај претходног облачења и оружавања, ефектно зло-

147 Вук, IV, IX-X.

слути будуће догађаје. И моменат када Марко стигне до свог првог побратима, војводе Милоша, карактеристичан је по упозорењу које Милош изриче својим слугама, пре него што дочекају Марка:

„Немојте му скуту обискиват“,
„Немојте му сабљу приватавати,
„Ни ви к Марку близу прилазити;
„Може бити, да је љутит Марко,
„Може бити, да је пијан Марко,
„Па вас може с коњем прегазити
„И грднијех, ћецо, оставити;“

У контексту песме, ни ово упозорење није комично, већ верно осликава једно опасно унутрашње стање јунака, али и ризичност подухвата у који се упуштају српске војводе. У песми преовладавају тамни тонови, а Вук чак на два места у фуснотама скреће пажњу читаоцу да реч „весео“, у употребљеном контексту, има супротно значење од уобичајеног. У поређењу са остале две српске војводе, иако са господским и јуначким атрибутима, Марко је описан као „весео“ и „јадан“, тј. као најинфериорнији и са најмањим шансама да привуче симпатије Лекине сестре. Упркос томе, једини он успева да смогне снаге и саопшти Леки разлог њихове посете. Такође, Марко је тај који на крају сакати и ослепљује пркосну лепотицу.

Поред наведених запажања о социјалној и историјској позадини мотива које је учинио Александар Лома, намеће се и једно запажање које додатно мотивише Марков поступак. Наиме, у поређењу са осталим Милијиним песмама у Вуковој песмарици, лик Росанде се издваја од осталих женских ликова на један специфичан начин. Колико год да је старац Милија имао разумевања за позицију неверне љубе Бановић Страхиње, или за позицију латинске невесте у *Женидби Максима Црнојевића*, Росандин лик у песми *Сестра Леке Капетана* опеван је као изразито негативан актер, лишен саосећања и осталих ликова и саме публике. Док у осталим песмама позиција женског лика осликава мрачно наличје једног спољашњег сјаја и друштвене стабилности, у *Сестри Леке Капетана* лик лепотице Росанде, сасвим супротно, такво спољашње лажно стање инспирише, обликује и одржава. Ефектни уводни стихови песме „Од како је свет постануо, није веће чудо настануло“, као и описи њене лепоте и изузетних услова одрастања, асоцирају чак и извесне демонске атрибуте Лекине сестре. Исправност Росандиних замерки упућених српским војводама девалвира управо таква њена симболична позиција, чије услове није у стању да задовољи ниједан просац. Као и у

осталим песмама старца Милије, и овде се провлачи идеја о трагичној нужди да се одржи једна наизглед савршена спољашња слика друштва, на начин који претпоставља и једну строгу, беспопштудну доминацију у породичним и мушко-женским односима. У разобличењу таквог стања, својим кажњавањем Росанде, Марко преузима функцију коју су у осталим Милијиним песмама оличавали женски ликови.

Ипак, Маркова позиција је, баш као и у случају осталих великих епских ликова из песама старца Милије, комплексна и трагички противуречна. Њихови поступци одражавају сложен и неуравнотежен карактер јунака, као и једнако сложене, нестабилне и лако урушиве друштвене и обичајно-правне односе. Такође, велика штета и раскол којима завршавају Милијине песме не представљају сатисфакцију ни за једног од актера. Њихови ђудљиви, ирационални поступци су ретко усмерени на придобијање симпатије или антипатије публике, већ их певач непрестано одржава на некој врсти емоционалне дистанце. Управо у Марковом случају, ова дистанца је успела да у Милијиној песми на јединствен начин оживи и читав један комплекс негативне типизације из претходних времена.

4) Марков лик у песмама старца Рашка

С обзиром на значај коју Вук придаје старцу Рашку у попису његових певача,¹⁴⁸ стављајући га на четврто место иза старца Милије, наслућујемо важност Рашкових песама о Марку у песмарици „најстаријих времена“. У питању су песме *Урош и Мрњавчевићи* и *Смрт Душанова*. *Урош и Мрњавчевићи* су, као што смо помињали у више наврата, једна од централних песама идеализоване традиције о Марку. У њој се актуелизују теме из прошлости на јединствен начин, без видљивог придржавања у односу на наслеђене мотиве и детаље из претходне, временски најближе традиције. Али, да у таквом свом тумачењу старац Рашко није био произвољан колико се понекад чини, сведочи комад песме *Смрт Душанова* и уводна сцена у којој се цару на самрти краљ Вукашин жали на самовољу и кавгаџијско понашање свог сина. Како песма није записана у целости, тешко је говорити нешто више о контексту ове сцене, као и укупне карактеризације ликова. Ипак, на основу претходних разматрања о феномену актуелизацији давне историје у најмлађем слоју традиције, старац Рашко је очигледно имао особиту интуицију о веродостојности мотива које је опевао. Штавише, ни код једног другог Вуковог певача се не осећа толика потреба да се историјски изнова „реконструишу“ и дочарају појединости опеваних мотива.

148 Вук, IV, XI.

По питању таквог улажења у предисторију мотива, нарочито се издваја Рашкова песма *Маргита девојка и Рајко војвода* (Вук, III, 10). У овој песми Маргита девојка куне Рајка војводу што не сузбија турски зулум по Срему, и жали за временом војводе Мирка када је народ живео мирно. У одговору на њене замерке и клетве, Рајко одговара да је војвода Мирко војевао у доба најјачих српских војвода када му је било много лакше да се одбрани од Турака. Имена и градове српских војвода Рајко наводи у једном опширном каталогу који, у овој песми од 151 стиха, заузима читавих стотину. Карактеристично је да се у песми име Марка Краљевића помиње последње, пре него што Рајко именује и самога себе као јединог преосталог војводу, заосталог „као суво дрво у планини“ после турских освајања.

Песма наводи на значајне закључке поводом Рашковог виђења историје у његовим песмама, а нарочито у песми *Урош и Мрњавчевићи*. Опширно набрајање српских војвода и њихових градова, као и описи њиховог сјаја и величине, у песми нису мотивисани Рајковом намером да пронађе изговор због тога што је војводи Мирку било много лакше него њему да се успротиви Турцима. Наиме, након што наведе имена српских јунака и војвода, Рајко изврши самоубиство, а за њим то учини и Маргита. Њене последње речи су:

„Браћо моја, Српске војводе!
„Како бисте, како преминусте,
„А како ли робље остависте!
„Робље наше све Турско подножје,
„Намастири Турске потпрдице!“ (Вук, III, 10)

Очигледно је да блистава, раскошна и до у детаље дочарана слика некадашње моћи, за ликове песме не представља помоћ, охрабрење нити изговор, као што то можда у први мах изгледа, него баш супротно — болну фрустрацију, понижење и трагичну беспомоћност у садашњости. Некадашњи сјај постојећу беду чини још видљивијом, мрачнијом и неподношљивијом. Увид у историјску реалност је нешто са чиме се индивидуална акција не може помирити ни ускладити, а свест о томе може понекад бити толико унижавајућа и болна да, као у наведеном случају, ликови у песми почине самоубиство.

На сличан начин, и у песми *Урош и Мрњавчевићи* је дочарана слика једне раскошне историјске прошлости. Ни у једној другој песми о Марку се толико не осећа атмосфера импозантне државне моћи, оличене у војним таборима, дворским протоколима, позлаћеном оружју, свиленим душецима, итд. Поврх тога, сјај и величина Душановог царства код Рашка је обогаћена и једном историјском хипоте-

зом о Марковом регентству, на начин који не затичемо у претходној традицији. Певач је толико уверен у своје тумачење историје да Марку слободно додаје и неке нове, до тада непознате особине. У песми, на пример, протопоп Недељко чак прави алузију о Марковој учености као важну препоруку за Маркову улогу арбитра у крупном династичком спору:

„А од Марка, до мојега ђака,
Код мене је књигу научио,
код цара је Марко писар био,
У њега су књиге староставне,
И он знаде на коме је царство“ (Вук, II, 34)

Заиста је тешко претпоставити да би неки савременик *Ерлангенског рукописа*, на пример, био у стању да препозна Марка у улози ученог царског писара. Слушаоцу који познаје шепртљивог, недораслог и сировог Марка из песме о његовом орању, изгледало би невероватно, скоро трагикомично да га истом приликом прихвати и у улози чувара „књига староставних“, и то у једном таквом осетљивом државном тренутку.

Ипак, феномен историјске реконструкције унутар једне традиције је инициран и потребом да се одређене чињенице сачувају и пренесу на начин који ће новим генерацијама омогућити да се оне поново искусе као нове и непознате. Као што то јасно показује песма *Маргита девојка и Рајко војвода*, наизглед привлачна и очаравајућа, идеализована слика прошлости у песмама старца Рашка је у својој суштини и трагички двосмислена. Сећање на некадашњи сјај српског царства, привлачно и инспиративно за генерације српских устаника у времену када је Вук записивао своје песме, у исти мах може деловати и једнако разочаравајуће и трауматично, јер опомиње на постојећу беду. Док се у песми *Урош и Мрњавчевићи* ово становиште наслуђује посредно, на основу чињеница о распаду царства које песма на особит начин прећуткује, дотле је оно у песми *Маргита девојка и Рајко војвода* до краја обелодањено, као њена главна тема.

Јединствен афинитет старца Рашка за епско тумачење историје, за Вука је очигледно био веома драгоцен у састављању његових песмарица. Зато није случајно што је *Урош и Мрњавчевићи*, иако песма са очигледним новинама у тумачењу и карактеризацији ликова, до сада била најчешћи повод за хипотезе о узроцима Маркове епске популарности.

5) Стилизације слепих певачица

Што се тиче Марковог лика у песмама осталих певача у Вуковој збирци „најстаријих“ јуначких песама, издвајају се још имена две жене: слепе Живане и жене из Гргуреваца. Од слепе Живане је Вук записао две песме о Марку: *Марко Краљевић и Алил-ага* и *Марко Краљевић и 12 Арапа*. Обе песме припадају једној изразитој идеализованој традицији, у мери у којој Марков лик поприма црте легендарног јунака, губећи при том неке од својих карактерних и идеолошких одредница из преосталог дела традиције. Као избавитељ робиње у песми *Марко Краљевић и 12 Арапа*, или као неустрашиви мегданџија у *Марко Краљевић и Алил-ага*, он чак превазилази и одредницу националног хероја. Увод песме га обично затиче у некој далекој, неименованој арапској покрајини, са противницима се бори сам или у друштву незнатних, „некол’ко Грка и Бугара“. У песми о сукобу са Алил-агом и његовим јањичарима, на пример, после једног за Марка, као и за читаву нашу епику нетипичног надметања стрелама, почетно непријатељство се претвара у пријатељство и савезништво, без помињања њихових верских и националних разлика. Такође, ослобађање или задобијање жене, као последице Маркове акције, упадљиво је лишено сексуалних атрибута. Побеђени ага жели да испуни обећање и Марку дарује своју љубу, али Марко га одбија речима:

„О Турчине, жив’ те Бог убио!
Буд ме братиш, што ми жену дајеш?
Мене твоја жена не требује,
У нас није, кано у Турака,
Снашица је као и сестрица;
Ја на дому имам љубу верну,
Племениту Јелицу госпођу;“ (Вук, II, 61)

На сличан начин, и у песми *Марко Краљевић и 12 Арапа*, ослобођену робињу Марко доводи кући не као своју љубу, већ као посестриму у којој ће да се брину његова стара мајка и братучад из куће Диздарића.

Од слепе из Гргуреваца, Вук је забележио само једну песму о Марку, *Марко Краљевић укида свадбарину*. Карактеристично је да је од исте жене Вук записао још три песме — *Пропаст царства српског*, *Косовка девојка* и *Обретенције главе кнеза Лазара*. У питању су неке од централних песама тематског круга о Косовком боју, па је само по себи занимљиво што се Марков лик код Вука једино у овој песми директно укључује у косовски тематски круг. Као заштитник раје

и националног интереса, Марко полази у мегдан да спасе Косовку девојку на чију част, једнако као и на част свих младенаца, насрће опаки Арапин. Читав Марков подухват је обојен огорченошћу због националног понижења које оличава поробљено Косово, па су у том смислу карактеристичне Маркове речи:

„Ој давори, ти Косово равно!
„Шта си данас дочекало тужно,
„После нашег кнеза честитога,
„Да Арапи сад по теби суде!“ (Вук, II, 69)

Ово је јединствен пример из епике о Марку, јер он проговара као заштитник националне части и косовског култа. У некој ранијој традиционалној фази, такав монолог би са великом потешкоћом могао да му се припише, баш као и једна од најгласнијих похвала упућених Марку, изречена управо у овој песми:

„Бог да живи Краљевића Марка!
Који земљу од зла избавио,
Који сатр земљу зулумћара;
Проста м' била и душа и тело“.

ПЕСМЕ О МАРКУ У ВУКОВИМ РУКОПИСИМА

Редослед којим су у другој књизи *Српских народних пјесама* објављене песме о Марку, видно илуструје и један од критеријума којима се Вук руководио у њиховом одабиру. У питању је критеријум историјске хронологије, почев од песама које опевају временски најудаљеније догађаје и личности, ка онима из, са становишта антологичара, њему све ближе и скорије прошлости. У том смислу, прилично је очигледна Вукова намера да својим антологијама „јуначких пјесама“ презентује и што потпуније комплетира својеврсну епску слику српске историје, од њених зачетака до савременог доба. Историјски критеријум, дакле, битно је опредељивао Вуков одабир, а самим тим и његов идеолошки подтекст. Већина песама „најстаријих“ времена је посредно или непосредно повезана са темама о распадању српског царства и његовог потпадања под Турке, идеолошке непријатеље од којих је Србија започела ослобађање управо у Вуково доба.

Зато је карактеристично што је у Вуковој другој књизи *Српских народних пјесама* прва од објављених песама о Марку, након успостављеног сродства између Марка и митског војводе Момчила у *Женидби Вукашиновој*, баш *Урош* и *Мрњавчевићи*. Као што смо видели из претходних разматрања, бројни детаљи ове песме сведоче о новинама и одступањима у односу на големо залеђе њене традиционалне позадине. Песма очигледно припада најмлађем слоју идеализације Марковог лика, али је Вук у својој антологији упркос томе наводи као „најстарију“ о Марку, одмах иза песме *Смрт Душанова*. Потоњи редослед песама о Марку је код Вука прилично слободан и преплиће се са песмама које опевају личности и догађаје из косовског тематског круга. Такав редослед очигледно настоји да остави утисак прекретнице коју је у „најстаријим“ временима имао Косовски бој, па се у том смислу код Вука може говорити о „докосовским“ и „покосовским“ песмама о Марку, тј. онима који се за његову епску биографију везују пре и после боја на Косову. Следећи ову логику, већина песама о Марку опева време након Косовског боја, а главни критеријум за такву Вукову процену дотиче се детаља који Марка доводе у контекст његових односа са Турцима, било као султановог поданика, било као антитурског хероја.

Механичност ове поделе, међутим, прилично је очигледна. На пример, *Сестра Леке Капетана* је сврстана у „докосовски“ период Маркове биографије, иако она, као што смо то претходно разјаснили, указује на историјско стање које је у јужним деловима српског

царства наступило након косовског пораза. Такође, са становишта процеса идеализације, неке од песама које Вук хронолошки одређује као „најстарије“, попут *Марко Краљевић и вила*, на пример, носе видљива обележја најмлађег слоја (развијен идеализован, хиперболисан Марков изглед и карактер, присуство лика Милоша Обилића као побратима, итд.). На другој страни, међу песмама које опевају покосовски период, затичемо и неке од сачуваних најстаријих мотива о Марку, попут *Марко Краљевић и Мина од Костура* и *Марко Краљевић и кћи краља Арапскога*. Очигледно, нагласак у Вуковом одабиру песама о Марку је био на тежњи да оне, једнако као и већина других уврштених јуначких песама, своје мотиве и јунаке прикажу и разјасне редоследом историјских догађаја. Овај приступ је битно обликовао идеализовану епску слику о Марку Краљевићу, али колико се Марков лик понекад опирао таквом Вуковом историзму, најбоље сведоче песме које Вук није уврстио у своју антологију.

Пажњу привлачи пре свега њихова бројност, знатно већа од песама које су биле одштампане. Увид у ове, за Вуковог живота необјављене песме сведочи о шароликости једне још увек живе и динамичне епске традиције, као и о критеријумима којима се Вук руководио у састављању својих песмарица. Грубо узевши, у необјављене записе можемо убројати варијанте објављених песама о Марку, затим записе чија дужина није одговарала критеријумима антологије, као и знатан број песама које су жанровски, тематски и идеолошки одударале од Маркове слике у другој књизи *Српских јуначких пјесама*.

Што се прве групе песама тиче, оне која обухватају варијанте објављених песама, нарочиту пажњу привлачи мотив познавања очине сабље и опевање Маркове смрти. У поређењу необјављених варијанти *Марко Краљевић познаје очину сабљу*, на видело излазе сви естетски квалитети објављене Подруговићеве песме. Иако дужа за свега око 30 стихова, Подруговићева варијанта покрива један неупоредиво шири план радње. У њој Туркиња девојка излази на реку Марицу да опере рубље, приликом чега угледа тело рањеника на обали. Зове брата у помоћ, али он не помаже рањенику, него се полакоми на његову сабљу и убије га. Потом Турчин одлази у војску и хвалише се отетом сабљом, све док је не препозна Марко: у питању је сабља његовог оца Вукашина. Турчин признаје како је дошао до сабље, након чега га Марко убије.

Али, у варијанти анонимног аутора, песма почиње сликом телала који оглашава продају своје сабље. Први заинтересован купац је Марко. У жељи да испита порекло сабље, одводи телала поред Марице и ту сазнаје од њега да је сабљу отео од рањеника на Косову. Уместо да га излечи од рана, телал је рањеника убио. Марко убија

телала и његово тело баца у реку. Овде песма окончава и у њој изостаје Подруговићев епилог, сцена у којој се Марко, правдајући свој поступак, једва уздржи да не погуби султана.

Песма из необјављених рукописа више наликује другој штампаној варијанти *Опет то, мало другачије* (Вук, II, 57). Мањи број стихова у потпуности прати склоп необјављене варијанте, а њен почетак и крај су много ефектнији и јаснији. Телал није неки анонимни Турчин, него царев телал и долази као претходница султанове војске. На завршетку, јањичари питају Марка шта се догодило са телалом, а Марко лаже да је телал побегао са зарађеним парама. Ипак, необјављена варијанта акцентује једну необичну сцену. У питању је момент када на бојишту, трагајући за пленом после битке на Косову, Турчин наиђе на шатор у којем се налази рањен каурин. Опис места и рањеника асоцирају изузетност и високи ранг рањеника:

Намера ме намерила била
На прекрасне зелене шаторе,
Зелен шатор од зелене свиле,
На њему је јабука од злата
И вашије дванаест крстова,
Под њим лежи крвав каурине,
На глави му круна позлаћена,
На плећи му коласта аздија,
По аздији појас позлаћен,
Вран му перчин појас премашио,
За појасом ова сабља бритка“. (САНУ, II, 38)

Док се у објављеним варијантама изузетност рањеника акцентује искључиво кроз детаљ његове сабље (у Подруговићевој варијанти, његово тело је тек једно у низу које на обалу избацује речни талас), необјављена варијанта појачава утисак о раскошној и импозантној Вукашиновој појави. Пошто све три варијанте ову појаву обзнањују пре него што се открије идентитет рањеника, на делу је једно веома ефектно драмско увођење, не само у контексту радње, него и у контексту читаве традиције о Вукашину, уз показивање саосећања и представљање изузетности јунака. Очигледно, ради се о већ помешаном примеру утицаја идеализације Марковог лика, где се симпатија публике са Марка повратно пресликала на његовог оца.

Док Подруговић са пажњом и прилично верно узима у обзир хронологију историјских догађаја које опева (Вукашин је, као и у историји, рањен у Маричкој бици, а експозиција песме се одиграва на обали Марице), друге две варијанте његову погибију доводе у везу

са косовским бојем. Необјављена варијанта, штавише, Вукашинову смрт опева на косовском бојишту, увршћујући га тиме у групу косовских јунака.¹⁴⁹ Епска идеализација је у овој песми толико очигледна и пренаглашена да је, вероватно, то било међу главним разлозима због којих она није објављена.

Колико је овакав тип идеализације сметао Вуку, сведоче и необјављене варијанте о Марковој смрти. Остављајући по страни наведене предности и изузетне естетске квалитете Вишњићеве варијанте, у необјављеним, знатно слабијим песмама о Марковој смрти, присутан је и један изразит моменат идеализације и идеологизације. У једној од варијанти (Вук, VI, 27), Марко је опеван као последњи бранилац српског царства, стотину година после смрти кнеза Лазара. Туга за Марком, саопштена кроз речи Саве калуђера који причешћује Марка на самрти, узрокована је и страхом од турског освајања. Ако умре Марко, тврди се у песми, Србија више нема другог заштитника против Турака. И заиста, након што Марко издахне и сахране га у „Косово цркви“, како то саопштава неименовани певач из Боке Которске, „по том Турци притискоше царство“.

Другачији је случај са једном скраћеном варијантом Вишњићеве песме (САНУ, II, 62). Најочигледнија разлика је изостанак антитурског елемента, као и, на другој страни, наглашен хришћански моменат. Игуман Васа и ђак Исаја сахрањују Марка у „бијелој цркви“ поред мора, на начин који нимало и ни у којем погледу не баца сенку на Марков идеализован лик, као што је то случај код Вишњића.

Овај, као и претходно наведен пример варијанте о „познавању очине сабље“, сведочи о заиста балансираним критеријумима Вуковог одабира при објављивању песама о Марку. Он је очигледно био свестан једне непримерене идеализације у одређеном броју песама, али је у исти мах настојао да његове антологије пруже што комплетнију слику легендарне историје, клонећи се грубих историјских нелогичности и алузија. То је вероватно био и један од најважнијих разлога зашто Вук није објавио песму *Турци не даду пити у славу Божју* (Вук, VI, 20). Упркос њеним већ спомињаним естетским квалитетима, он очигледно није могао да прихвати једну такву историјску импровизацију, у којој је Марков лик био доведен у везу са деспотом Ћурђем и његовом женом Јерином. Изузетак је, донекле, објављена песма *Женидба Ћурђа Смедеревца* (Вук, II, 79), о венчању Ћурђа и Јерине, али где се Марков лик појављује на један упадљиво формулативан начин, унутар каталога најугледнијих епских јунака, Ћурђевих сватова, па самим тим и без оне изразите индивидуалне

149 Ово се подудара и са каталогом јунака погинулих у Косовском боју, из песме *Пропаст царства српског* (Вук, II, 46), међу којима је и Вукашин.

боје из необјављене песме.

Међу необјављеним песмама о Марку, проналазимо и оне за које претпостављамо да својом недовољном или превеликом дужином нису одговарале Вуковим мерилима. Овде не препознајемо само технички, већ и суштински разлог који је битно утицао на слику о епском Марку Краљевићу. На основу појединих, претходно наведених примера смо већ имали прилике да се уверимо у медијски и извођачки аспект епске песме, где је њен текст представљао само део уметничке комуникације. Зато, примери шаблонских, али веома опширних песама попут оне о Марковом венчању (Вук, VI, 24), од 565 стихова, свакако да нису могли бити занимљиви за читаоце, што не мора да значи да они то нису били и за слушаоце. Међу Вуковим необјављеним рукописима налазимо и значајан број песама дужине од око 200 и више стихова, са чисто јуначким мотивима, о сукобима и мегданима са читавим каталогом епских побратима или противника попут Деда Цидовине, Ђерзелез Алије, Арапина, Филипа Драгиловића, Секуле Бановића, Огњанин Вука и др. У поређењу са објављеним Вуковим песмама сличних или истоветних мотива, оне изгледају стилски и литерарно сиромашније, што у исти мах не значи да оне приликом медијског извођења нису имале истоветни квалитет доживљаја код публике.

Што се оних, пак, исувише кратких песама тиче, међу њима проналазимо и читав тематски круг о Марковом односу са вилама, у потпуности одсутан међу објављеним песмама на тако директан начин. На примерима из неких других антологија,¹⁵⁰ видели смо колико су ове, углавном веома кратке песме, своју учесталост и атрактивност базирале на својим очигледним медијским, а не текстовним елементима. Такав је случај и са Вуковим необјављеним варијантама (Вук, VI, 27, САНУ, II, 35, 36, 37), истоветних већ разматраним мотивима из других песмарица. Очигледно, код Вука је поводом песама о вилама превагнуо један чисто литерарни критеријум, где су се оне показале као исувише сажете, фрагментарне и стилски сиромашне. На другој страни, фрагментарност и незавршеност Вуку очигледно није представљала сметњу код објављених „комада од пјесама“, уколико су били засновани на неким ефектним, богатим епским сликама и описима какав, на пример, затичемо у песми *Марко Краљевић у Азачкој тамници* (Вук, II, 65).

Недовољна дужина је вероватно била и најважнији разлог зашто Вук није одштампао можда најзанимљивију необјављену песму историјске тематике, *Марко Краљевић и цар Стефан* (САНУ, II, 34). У њој, као што смо већ помињали, Марко приговара српском цару на

150 Види стр. 67, 68.

„небожањствима“ на царевој Крсној слави, након чега га цар отера. Ма колико да је у овој песми Марко играо једну своју типичну, препознатљиву епску улогу самовољног поданика, појава српског цара у њој је непотребно отварала питања о свом присуству. Свега 33 стиха песме, у оквирима једног изразито формулативног сижеа, као и неуобичајен идеолошки контекст, свакако да нису деловали довољно уверљиво да ову песму Вук одабере за објављивање.

Најпосле, претходни примери уводе нас и у ону највећу групу Вукових необјављених песама о Марку, о јуначким подвизима са познатим и непознатим противницима, као и песме са мотивима из његовог приватног и породичног живота. Уједно, то је и она група песама о чијој бројности и особитој популарности сведоче све остале антологије народних песама, пре и после Вука.

Који су били разлози њиховог необјављивања? Већ и летимичан поглед на ове песме је у стању да понуди неке од одговора. Међу необјављеним тематским круговима нарочито пажњу привлаче песме о Марку и Андријашу. Као што је познато, у Вуковој збири се Андријаш помиње само у неколиким стиховима, упркос бројним рукописним варијантама о Марку који на време или прекасно спасава заточеног брата, после чега уследи Маркова освета (Вук, VI, 16, 17, САНУ, II, 47). Вуку је очигледно сметао наглашен утицај традиције о хајдуцима и ускоцима у песмама о Марку и Андријашу, препознатљив у већ спомињаним детаљима бруталне освете, као и у укупном односу два брата, опеаном у амбијенту хајдучких препада и јатаковања. Такав однос заиста није могао да одговори критеријуму Вуковог историзма који није толерисао велики степен импровизације у опевању и тумачењу Маркових породичних односа. Колико је у таквом свом одабиру и својеврсној интуицији Вук имао право, сведочи највећи парадокс десетерачке епике о Марку и Андријашу, тј. да она не наставља и не обнавља најквалитетнији мотив са самих зачетка ове традиције, опеан у бугарштици о Марковом братоубиству.

На сличан начин, примећујемо да је тематски круг који је Вук у потпуности изоставио при објављивању онај о проблемима у Марковом породичном животу, нарочито који обрађује тему о жениној невери или кушању њене верности (Вук, VI, 75, САНУ, II, 52, 53, 54). И ови десетерци су, као и они о Марку и Андријашу, исувише шаблонски, са бројним утицајима песама о хајдуцима и ускоцима, нарочито у већ помињаним примерима окрутних кажњавања Маркове невесте. Песме очигледно нису одговарале Вуковом критеријуму историчности, због њиховог веома слободног, међусобно различитог третмана питања и односа у Марковом породичном животу. Тачније, ове песме нису полагале никакву одговорност у погледу њихове

историјске и традицијске позадине, а као делимичан изузетак се издваја песма *Марко Краљевић куша љубу* (САНУ, II, 53), својеврсна варијанта песме *Марко Краљевић и Мина од Костура*. У овој се песми, додуше, Мина не помиње, нити се у њој обрађује мотив љубине отмице и харања Маркових дворова, али је експозиција песме истоветна формули мотива о сукобу са Мином. Разлог Марковог одласка у цареву војску је, у овом случају, да Марко своју нововенчану супругу жели да стави на пробу брачне верности у трајању од девет година и четири месеца. По повратку кући, љуба не препознаје Марка, али упркос томе, успешно решава кушње пред које је Марко ставља и тиме потврђује своју верност.

Много успелију, развијенију и историјски лоцирану песму *Марко Краљевић и Мина од Костура*, Вук је одабрао за штампање као једину из прилично шароликог тематског спектра песама о Марковом брачном животу и проблемима у троуглу љуба-мајка-љубавник. Уједно, мотив ове песме је и један од најстаријих из традиције о Марку, па зато и овде, једнако као и поводом необјављених десетераца о Марку и Андријашу, препознајемо једну неочекивану подударност: Вуков критеријум историчности и естетског квалитета се, хотимице или не, подударио и са осећајем о старости појединих епских мотива.

Такође, може се приметити да Вукове необјављене песме о Марку својим бројем премашују објављене, обелодањујући Вуков заиста широк увид у слојевитост традиције и њених токова у епици о Марку. Међу необјављеним песмама затичемо и оне у којима долазе до изражаја Маркове негативне црте кавгаџије, ирационалног насилника и убице. Тако се управо међу овим песмама налази већ анализирана песма *Марко Краљевић и Арапин* (САНУ, II, 49). Такође, ту је и песма *Марко Краљевић и Огњани Вук* (Вук, VI, 19), као варијација учесталог мотива о Марковом сукобу са блиским рођаком, обично сестрићем који на крају бива безразложно убијен.

На другој страни, у Вуковим необјављеним песмама су и чести примери Маркових наизглед позитивних карактерних црта, као последица једне пренаглашене идеализације и идеологизације. Тако, на пример, у песми *Марко с мајком* (Вук, VI, 22), Марко пред мајком хвали сопствену хитрост у недавном мегдану, на један усиљен, самохвалисав начин. И необјављена варијанта *Марко пије уз Рамазан вино* (САНУ, II, 43), кроз једну типску, опширну и комичну епизоду о Марковом буђењу из сна, потенцира ђудљиву, кавгаџијску страну Маркове личности, наглашеније него што је то случај са објављеном варијантом. Иако је овакав, помало хајдучки тип јунаштва зацело уживао популарност код великог дела публике, Вук га очигледно

није сматрао довољно прикладним за објављивање.

Приводећи крају разматрање о Вуковим необјављеним песмама о Марку Краљевићу, намеће нам се и неколико закључака о критеријумима којима се Вук руководио у свом одабиру. Један се тиче критеријума историчности, тј. потребе да, нарочито када је у питању друга књига *Српских народних пјесама*, објављене песме презентују и што заокруженију слику легендарне историје Срба. Са јединственом интуицијом антологичара, Вук је осећао унутрашњу логику ове поетске историје и њено разликовање од пуке хронологије историографских чињеница. Тај осећај га је руководио при изостављању нарочито оних песама које су задирале у теме Марковог приватног живота и породичних релација, уочавајући у њима одступања и превелику импровизацију у односу на историјске чињенице, као и на залеђе дотадашње традиције. Оне су се и у жанровском смислу више приближавале песмама „на међи“ (баладичним и новелистичким обрадама породичних сукоба), него што су представљале врхунске домете епске поезије. Колико год да су ова одступања била и последица једне већ оформљене идеализације, Вук је умео да процени њихову претераност или неадекватност у појединим случајевима. У ову групу свакако треба убројати и оне, малопре помињане примере необјављених песама које Марка сврставају у групу косовских јунака, величајући га као изразитог националног заштитника. Идеолошки акценат, очигледно, за Вука овде није био одлучујући у презентовању епске слике националне историје.

Други критеријум који је руководио Вука у објављивању песама о Марку се дотиче њиховог литерарног квалитета. У поређењу објављених и необјављених варијанти истих мотива, Вук се скоро без изузетка опредељивао за литерарно квалитетније песме, тј. за оне са опсежнијим, ефектнијим, богатијим и рафиниранијим репертоаром употребљених стилских детаља, фигура и драмски обликованих епизода. По природи ствари, дакле, он није могао да презентује и дочара медијско окриље јуначке епике, чији је текст песме био само један, понекад мање битан део. Ни публика којој се Вук обраћао својим антологијама није била она у којој је живела и генерацијама се обнављала јуначка епика. Самим тим, естетски критеријум објављених песама се превасходно базирао на њиховим литерарним, а мање на медијским квалитетима који су, не ретко, егзистирали један науштрб других. Јер, као што смо већ више пута истицали у претходним разматрањима, литерарно слабије или незавршене епске песме нису нужно подразумевале и слабији квалитет репродуковања у њиховом аутентичном медијском контексту. Штавише, бројни разлози нас наводе на то да су много већи медијски ефекат подстицале епизоде

и детаљи које савремени читалац препознаје као нижу литерарну вредност и помањкање доброг укуса, а које преовлађују међу необјављеним песмама о Марку. Тражећи аналогije у савременом добу међу тзв. репродуктивним уметностима, било би то слично као и када, не тако ретко, у позоришту или на филму, на основу осредњег драмског текста или филмског сценарија настају врхунска уметничка дела. О медијском потенцијалу епских песама Вук, разуме се, није могао водити рачуна нити осећати обавезу приликом састављања својих антологија. Самим тим, потоње генерације су у великој мери остале лишене увида и у неке тамније стране Марковог лика, чијој медијској атрактивности је епика о Марку битно дуговала током свог вишевековног трајања и развитака.

МЕДИЈСКА (САМО)ДЕЗИНТЕГРАЦИЈА

Замислимо једног писменог, европски образованог човека са почетка 19. века којем, у некој имагинарној ситуацији, треба објаснити суштину и функционисање неког од уметничких медија у њему далекој будућности, као што је, на пример, савремени играни филм. Њему би вероватно много тога било могуће да се објасни од техничких аспеката прављења филма као „покретних слика“, можда би било могуће да му се дочара и визуелно богатство таквог облика уметничке комуникације, функција сценарија или монтаже у настанку филма, али прави осећај и дејство филмске илузије за њега би остала непознаница, само као предмет његових претпоставки и маштања.

Али на другој страни, за савременог човека је подједнако тешко мирење са идејом да је и он, у разумевању старих култура и њихових тековина, у веома сличној ситуацији као и његов предак у наведеном примеру. Ово неразумевање је можда највећа препрека у разматрањима о српској епизи као врсти уметничке комуникације. Њени поједини нивои за савременог човека су сасвим невидљиви, несхватљиви и погрешно схваћени, измичући могућностима адекватне перцепције и разумевања, осим у ретким срединама и културним зонама где епика још увек живи, више као куриозитет своје врсте, него као репрезентативна форма уметности. Потешкоћа изгледа још и већа ако се узме у обзир искључиво књижевни контекст унутар којег се епика поглавито проучава, са потпуним превиђањем њеног традиционалног медијског контекста, као и његове естетске и психолошке сврхе. Ту се уједно крије и највећи узрок неспоразума у разумевању многих питања, међу којима је и оно о односу поезије и историје, тј. великог раскорака између легендарне историје какву препознајемо у епизи и, на другој страни, историографских чињеница поводом једних те истих догађаја. Може се чак рећи да су неспоразуми овог типа стални предмет интересовања поводом наше епике, још од првих покушаја њеног проучавања до данас.

Један пример из новијег времена илуструје несмањену актуелност ових неспоразума. У позоришној сезони 1990/1991, у извођењу Народног позоришта из Београда премијерно је, у режији писца, праизведен драмски текст *Је ли било кнежеве вечере?* Виде Огњеновић. Овај, један од значајнијих наших савремених драмских текстова, на особен начин илуструје хипотезу из теорије српског усменог песништва, о томе да је предање о Косовском боју настало и опста-

јало у времену као израз перманентне политичке и идеолошке манипулације. У сатиричком тону ова комедија поучава да су историја и поезија две различите, често супротне ствари чак и приликом описивања истих догађаја, а радњу свог комада писац смешта у XIX век, приказујући између осталог и реакције на прве историографске чињенице Илариона Руварца, иначе једног од протагониста и главног резонера комада. На примеру Вука Бранковића чију легендарну издају историја није никад доказала, већ је успела да и оповргне, у драми је, сасвим у духу критичке историографије, указано на потребу да епска поезија никада не сме да се поистовећује са историографијом, те да јавно мњење о ликовима које је створила народна песма углавном нетачно.

Иако комад Је ли било кнежеве вечере? за свој главни предмет има реакцију на прва достигнућа наше критичке историографије у светлу политичке борбе међу угарским Србима на крају 19. века, он подразумева и илустрацију једног честог теоријског поимања, иначе својственог огромној већини позоришних драматизација са мотивима из српске народне епике у другој половини 20. века, па и оне, до сада најуспелије о Марку, Краљевић Марко Борислава Михајловића Михиза. На позоришним сценама ликови гуслара су овде редован синоним за политичке манипуланте, шпекуланте и фалсификаторе историје најразличитије врсте. Ово прилично упрошћено идеолошко схватање о епској поезији и њеној легендарној историји није било само карактеристично за позоришне писце, већ и за поједине хипотезе Маркове популарности. Мислимо пре свега на оне хипотезе које су одређене мотиве у народним песмама покушавале да протумаче њиховом социјалном или идеолошком позадином, попут оних о турској или хришћанској цензури као пресудним факторима у обликовању Марковог епског лика. Као и у претходним временима, и овде су, овога пута са научног становишта, нове генерације у својим виђењима читавале интересовања и афинитете сопственог доба, али не у сврху традиционалне надградње, већ у сврху једне нехотичне разградње какву, може се слободно рећи, структуре традиције до тада нису искусиле.

Напоредо са овом, догодила се и још једна епохална промена — превласт писане над усменом књижевношћу. О негативним утицајима писане књижевности на усмену традицију много се писало и говорило, а и ми смо о томе на почетку већ навели неколико мишљења.¹⁵¹ Епска поезија је, наиме, све више прерастала у рецитовање

151 Сликовит приказ такве деструкције којом је писано бележење утицало на усмену традицију дао је Алберт Лорд у поглављу „Писање и усмена традиција“, у Лорд, *Певач прича* (1).

и писано бележење, а њена масовна публика је почела да се осипа. Самим тим, и поједине медијске законитости су почеле да се дезинтегришу, не само услед жеље народних певача да се угледају на актуелне песнике-литерате, већ и услед одвраћања интересовања нових генерација од оваквог типа уметничке комуникације. Ново време диктирало је и нове потребе у уметности, а велика промена са усменог на писани стил углавном је тумачена као узрок, али и као доказ да је јужнословенска народна епика нагло пресечена у свом развоју, те да због тога она није успела да своје бројне мотиве повеже у тематски и сижејно интегрисане целине, то јест, у епове. Начин на који је јужнословенска епика изучавана у 20. веку упадљиво иде у поменутом правцу, због чега Алберт Лорд, на пример, нашу епику схвата тек као међуфазу коју су преживљавали неки старији и познатији светски епови. Али, као што је приметио Миодраг Павловић поводом песама из Косовског круга, „оно што су ти добронамерни људи (први записивачи наше поезије, прим. П. Г.) успели да запишу, говори у прилог томе да се један претходно постојећи еп комада, а не да се уобличава.“¹⁵² У поглављу „Симптоми дегенерације и изумирања народног епа“ у његовој *Карактерологији*,¹⁵³ Дворниковић такође наводи чињенице и доказе о српској епској Музи која се у његовом добу већ увелико налазила на самрти. Ово наводимо као успутна запажања, јер нас пример идеализације централног јунака српске епике, Марка Краљевића, наводи на унеколико другачије закључке. Један је, на пример, тај да је записивање епских песама, као културна акција са почетка 19. века, подстакнута у то време и из јужнословенских средина и из Европе, заиста допринело одумирању традиционалне епске поезије и њеног медијског амбијента. Али, то умирање није било изненадно и неприпремљено, већ се одвијало у једном дужем временском интервалу, омогућавајући да се неке тематске целине заокруже и приведу свом логичном, каквом-таквом уобличењу. У прилог томе сведочи појава да су процеси везани за развој појединих епских структура и њихових сижеа у новим околностима упадљиво интензивирани. Пример таквог процеса је била управо идеализација Марка Краљевића у најмлађем слоју традиције. Овај процес је у том добу дошао под удар снажне, углавном непримерене идеологизације, али је најпосле ипак успео да, на себи својствен начин, буде доведен до свог оптималног уобличења.

Јер, када кажемо да је народна песма већ током друге половине 19. века престајала да буде неодвојиви део традиционалног амби-

152 М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, СКЗ, Београд, 1993, 156-7.

153 Дворниковић, *Карактерологија*, 571-575.

јента који ју је стварао, то не значи да су певачи и записивачи тадашњих епских песама остајали лишени колективне верификације коју је подразумевала тада још увек жива епска публика. Своју одлуталу публику, све ређи али талентовани певачи могли су, са истина много већим напором него до тада, да осете више не у епици, него у другим облицима колективног изражавања и стваралаштва. У том смислу, улогу народне песме изгледа да је половином 19. века на себе покушало да преузме позориште, у којем и до данас учавамо велику популарност тема из домаће историје, чак већу од оне коју уживају комички жанрови. Судајући по великој, за данашње појмове изузетној посећености позоришних представа у другој половини 19. века,¹⁵⁴ позориште је привремено успевао да одговори на велико интересовање публике за ликове из наше епике, између осталог и зато што су Вукове песмарице служиле драмским писцима као извор и грађа за прављење драмских заплета. И највећа тековина српског позоришта до данашњих дана, Стеријин театар, свој постанак битно дугује управо овој врсти ентузијазма, потеклог из изумирућег амбијента јуначке епике.¹⁵⁵ Ипак, сужена могућност поистовећења са ликовима на сцени, одсуство подударња епских и драмских жанрова, као и скоро незнатна могућност да публика утиче на драмски садржај у мери и на начин на који је то навикла да чини у народној поезији, учинили су да почетна популарност позоришних представе остане пролазан феномен. За то, између осталог, кривицу свакако сноси и позоришна невештина тадашњих драмских писаца од које није остао поштеђен ни Марков лик.¹⁵⁶

154 Феномен популарности историјске драме обрађивао је највише Властимир Ерчић у својој књизи *Историјска драма у Срба од 1763. до 1860.* (Институт за књижевност и уметност, Београд, 1974). Речити су и подаци о извођењу *Смрт Уроша петаго* Стефана Стефановића, које Ерчић прилаже у издању *Почеци српске драме*, Београд, Нолит 1987.

155 О непозоришним утицајима који су пресудно допринели настанку Стеријиног театра и његових специфичних одлика, писац ове докторске тезе се посебно бавио у свом магистарском раду *Идеја театра и комедије Јована Стерије Поповића*, одбрањен на Филолошком факултету у Београду 1998. г.

156 Готово све до најновијих времена, у драмама са темом из народне епике Марков лик је без изузетка описиван са идеализованим цртама и савим по начелима романтичарске драматургије. Популистички, а не популаран карактер наше историјске драме пресудно се одразио и на мотивацију ликова у њој, па тако Марта Фрајнд, на пример, указује на однос драмских ликова према народној песни: „Њихове карактерне одлике нису се могле много развијати, а нарочито се нису смеле мењати тако да поремете већ устаљену слику коју је о овим ликовима имала публика одгајена на народној песни. Овакав утицај народне песме и њене интерпретације историје на свест драмских писаца и њиховог гледалишта није могао а да не умањи драмске квалитете позоришних творевина. Он је такође узрок многих развучених и праволинијских заплета или црних и белих фигура у драмској радњи уместо развијених карактера“. (М. Фрајнд, „Политика и легенда у српској

Стиче се утисак, међутим, да нестанком популарног медијума какво је било усмено песништво, у његовом географском језгру више никада није пронађена адекватна замена која би оживела креативну комуникацију најширег пука. Током друге половине 19. века, додатни подстицај идеализацији и идеологизацији Марковог лика, и не ретко збрци која је из тога произашла, дошао је и услед околности да је записивање народних песама наишло на пријем понајпре у романтичарским круговима српске књижевности. Преовлађујући интерес за националне и политичке теме тога доба, код наших романтичара је диктирао и разумевање епике и њених јунака, па је услед тога дошло и до, када је реч о Марку Краљевићу, појединих збуњујућих последица. Не случајно, њих су први запазили они наши романтичари на које је пресудан утицај вршила ненационалистичка, немачка струја романтизма, услед чега се код њих развио рафиниранији осећај за психолошке теме и култ индивидуалности. О томе сведочи и познат напад Лазе Костића на Ј. Ј. Змаја у *Књижи о Змају* где се, између осталог, детаљно анализирају идеолошка компонента и њене негативне последице у Змајевом песничком третману Марковог лика. Зато Костићева критика Змајевих песама о Краљевићу Марку, у поглављу „Краљевић Марко Змајовин“, може да се протумачи и као сликовита, подробна дијагноза свеопште агоније Марковог лика под убрзаним притисцима идеализације и хероизације чије је порекло било изван народне песме.

Од Костићеве књиге скоро да немамо бољу илустрацију идеализације Марковог лика у његовој последњој традиционалној етапи, када се она није ограничила само на епику. Змајева усредсређеност на овог јунака по Костићу није случајна и базира се на психолошкој структури Змајеве личности: „Ја бих рекао да је прави разлог што је Краљевић Марко у својој душевној основи, како га народ пева, много налик на нашег Змајову. Као што у Змајови има два створа, Змај и Јова, или Змај и Славуј, тако има и два Марка Краљевића“. „Један је“, по Костићу, „најсветлији, најдушевнији витез у свих народа и време-

историјској драми“, у *Историјска драма XIX века* (I), ур. М. Фрајнд, Београд, Нолит, 12.) Ипак, баш из тог времена је потекла једна од најзанимљивијих драма о Марку Краљевић до данашњих дана, а реч је о комаду *Сан Марка Краљевића* Јована Стерије Поповића. Иако се гнушао револуционарних догађаја сопственог доба, Стерија је позоришну уметност и драмску форму у својим познатим комедијама посматрао као револуционарни реторички модел, а поводом својих историјских драма, нарочито у комаду *Сан Марка Краљевића* из 1847. године. Користећи утопијски модел барокне драме, у повезаности два временска амбијента, оног епског у којем је карактеристично амбивалентни Марко заспао у пећини, и оног савременог, из прве половине 19. века, Стерија у њиховом споју проналази револуционарну искру предстојећег ослобађања од Турака.

на“, а други је „незграпан згранов, пуки насртљивац и набодица“.¹⁵⁷ Костић запажа да, ову супротност у епској карактеризацији Марка Краљевића Змај не види или неће да је види: „То не сме тако остати, Марко Краљевић, први, најславнији, најопеванији српски јунак, идеал српства, па — братоубица! Та се љага мора збрисати“,¹⁵⁸ при том закључујући да је „Змај хтео узвисити Марка над народним Марком, хтео је надзмајити Марково змајство!“¹⁵⁹ У Змајевом ставу Лаза Костић препознаје девалвирање епике од које се полази, као културну појаву оне врсте коју назива „моралним харикиријем“, а у којој се зарад дневне, „родољубне“ актуелности доводи у питање и сам опстанак традиционалног квалитета као таквог.

Костићева анализа Змајевих песама о Марку Краљевићу скоро да се у потпуности може применити и на појаве које је идеологизација унела у саму народну песму. Идеологизација и идеализација се у народном песништву, па самим тим и у песама о Марку Краљевићу вршила свакако и пре записа у Вуковим збиркама, имајући у виду пре свега период антитурских устанака на почетку 19. века. Док је Марко од негативног лика неминовно травестирао ка позитивном лику, тако је у међувремену народна песма постајала ауторитет у конзервирању идеализоване историје и традиције. Ова промена подразумевала је и један нов, популистички карактер народне песме, о чему у новијим временима говори између осталог и упечатљив доживљај Матије Мурка који, како преноси Дворниковић, „саопштава како је у Лозници упознао једног сељака који је знао много песама о Марку, али није хтео да их пева јер је дознао историјску истину о Марку: да је био 'турски удворица', да је пио а у Косовски бој није пошао!“¹⁶⁰ О новој, пренаглашеној епској идеологизацији, као и о стању заборављене традиције, наведени податак довољно је речит.

Но, национални култ који је подизала народна песма око појединих ликова и догађаја из историјске прошлости, не само да је непријатно изненадио црквене кругове, о чему је претходно било речи, већ је на њега, далеко раније пре настанка критичке историографије, реаговала и сама народна песма, која се нашла у очигледној потешкоћи да Марков лик усагласи са новим потребама идеологизације. Ако је Марков лик успео да у међувремену изазове идентификацију код публике и дотадашње несимпатије преокрене у симпатије, ипак се тежња ка наглашеном величању и отклањању свега што је могло да баци сенку на улепшану слику прошлости, у новом добу са потеш-

157 Л. Костић, *Књига о Змају*, Београд, БИГЗ, 1984, 301.

158 Костић, *Исто*, 366.

159 Костић, *Исто*, 378.

160 Дворниковић, *Исто*, 574.

шкоћом калемило на Марков традиционално комплексни, мање-више уобличен и препознатљив епски лик.

Пример утицаја такве идеологизације нарочито пружају варијанте о Марку као заштитнику раје и националног интереса у тешким временима. До тада, Марко је своје јунаштво превасходно доказивао у мегданима са јуначким ривалима и у приватним релацијама, а сада и у односу према раји и националним интересима. Оно што је некада опевано као Маркова негативна црта, сада је попримило супротан коментар и нов репертоар изражајних средства. Тако за разлику од мотива одбране девојачке части коју у песмама угрожавају туђини и насилници оличени најчешће у ликовима Арапина, исти мотив, као на пример у песми *Марко Краљевић укида свадбарину*, престаје да буде манифестација индивидуалног јунаштва, баш као што и несрећна девојка престаје да буде нека безимена лепотица. Жена чију част Марко спасава није чак ни девојка, већ оседела Косовка девојка, симбол обешчашћене националне лепоте, хероина националног мита. Полазак у освету је опеван кроз застрашујући опис „срдитог“ Марка и његовог Шарца из чијих ноздрва лиже пламен, а под копитима севају варнице. У исти мах, процес епске идеализације у песмама овог типа није смео да остави места сумњи око Маркове позитивне улоге, па је зато изнађено неколико поетских образаца „кроћења“ Марковог лика. Пример таквог „кроћења“ примећујемо у, сходно очекивањима, кулминацији дешавања, код описа погубљења Арапина и његових четрдесет слугу. Не улазећи у детаље свега онога што ова песма пева, задржаћемо се само на завршном, веома илустративном одломку који јасно обелодањује санкционисање Марковог традиционално комплексног лика. Током одсудног двобоја, наиме, Арапин свом снагом насрне на Марка, али Марку то ништа не науди, већ он реагује на један, у формалном погледу, веома особит начин:

Насмеја се Краљевићу Марко:
„О, јуначе, Арапине црни!
Ил' се шалиш, ил' од збиља бијеш?“
Цичи Арап, као змија љута:
„Не шалим се већ од збиље бијем.“
Али Марко поче беседити:
„А ја мислим, да се шалиш, тужан,
А кад море, ти од збиље бијеш,
И ја имам нешто буздована,
Да те куцнем три четири пута;
Колико си мене ударио,

Толико ћу тебе ударити,
Па ћем, онда, на поље изићи,
И изнова мејдан започети.“
Трже Марко буздована свога,
Пак удара Арапина љуга,
Како га је лако ударио,
Искиде му из рамена главу!
Насмеја се Краљевићу Марко:
„Боже мили, на свем теби вала,
Кад брж' оде са јунака глава!
Кан' да није на њему ни била!“ (Вук, II, 69)

Већ на први поглед, упркос опеваној акцији, запажамо значајно присуство дијалога и упадљиву превласт вербалног над гестуалним. У песми снажнији утисак остављају речи од акције. По томе она зацело спада у репрезентативне примере вербалног хумора у нашој епици, али превасходно по својој намери да засмеје, а не и да узбуди или уплаши слушаоце. Уочавамо да ефекат комичног овде не извире из Маркове акције, већ превасходно из речи некада традиционално ћутљивог, а сада прилично распричаног Марка. Ово је хумор у којем речи надвладавају покрете, чак и током најузаврелије акције и јуначког окршаја, чиме је Маркова уништавајућа акција остала ублажена и стављена у други план радње.

Појава развијеног дијалога и схематских ликова у песама о Марку Краљевићу доказ је не само појачане идеализације и идеологизације, већ и нове тежње ка поетској стилизацији, пре свега кроз сликовитост и лапидарност израза, као и смањивање неекономичних понављања. Ипак, процес идеологизације шири се понекад безобзирно, до потпуних сукоба и нелогичности у односу на претходну традицију, о чему сведоче и поједине тезе о популарности Марка Краљевића. Тако се у хипотези Сретена Стојковића, на пример, изнесеној у првим годинама 20. века, наводи ни мање ни више него четрнаест Маркових „типичних“ врлина које су, наводно, пресудно утицале на симпатије Маркових савременика. У односу на Марков традиционални епски лик, противуречност скоро да је комична.¹⁶¹

Па ипак, колико год да је у том периоду свеprisутна идеализаци-

161 Тако су на овом месту ревносно побројане следеће Маркове врлине: врши дужност према свима; одан цару; одан вери и цркви; иде у цркву на литургију; поштује народне и верске обичаје; воли и поштује своје родитеље; веран син мајци Јевросими; родољубив, воли родбину и дом, браћу и сестре, одан сестри; одан и веран муж; душевност, несебичност, човечност и милосрђе; заузимање у корист женскиња; укидање свадбарине, бродарине и других зулума. (С. Стојковић, *Краљевић Марко*, Београд, Годишњица Николе Чупића, 1907.)

ја и идеологизација била новина у односу на претходну традицију о Марку Краљевићу, она се донекле може разумети и као очекивани завршетак процеса идеализације коју је, у амбијенту распада медијских конвенција, народна песма непрестано подстицала око Марковог лика. Поједине идеализоване Маркове црте резултат су изграђене и заокружене, донекле већ исцрпљене традиције, као што је случај са стиховима већ помињане варијанте *Турци у Марка на Слави*. Наведени стихови¹⁶² не само да у потпуности правдају Маркову вазалну улогу, него откривају и певачев „поглед уназад“ (а Марков „поглед унапред“) у традиционално наслеђе, где се Маркови поступци правдају славом будућег певања и приповедања.

У последњим фазама идеализације, дакле, Марко је добио неке нове карактеристике и заиграо као протагониста појединих мотива који су, попут песама о Урошу и Мрњавчевићима, до тада имали тек споредан или модификован облик и значај. Стичемо утисак као да се у последњој етапи традиције догодила нека велика и изненадна промена, у којој су бројни типични детаљи релативно брзо травестирали у своје супротности, а Марков лик добио неочекивану озбиљност, чак и у оквирима неких до тада превасходно комичних епских заплета налик оним о Марковом орању. Уједно, ова промена је била одраз и једне епохалне промене која се одвијала на друштвеном плану. Генерације које су имале прилике да се осведоче у симболичку вредност епских песама као слика легендарне историје, у њој су осећали инспирацију током раздобља државног ослобађања почетком 19. века. Такође, захваљујући колективном, једновременом доживљавању и оживљавању епске историје, свака индивидуа се унутар аутентичног амбијента народне песме осећала протагонистом и креатором такве историје, тиме задовољавајући и читав низ својих психолошких потреба. Ова идентификација била је главна копча у настанку идеализоване историјске слике и као револуционарног реторичког модела. Тај је модел свакако био условљен контекстом вишевековног робовања под Турцима, али је он и у таквим условима непрестано подстицао једну двосмислену слику историје — то је била улешана слика прошлости која је храбрила на побуну и ослобођење од ропства, али и психолошка фикција која је, у неминовном судару са стварношћу, подразумевала болно отрежњење и, у суштини, почетак неминовне самодезинтеграције.

А колико је ово отрежњење заиста било непријатно чак и поводом епике о Марку Краљевићу, сведоче и реакције отпора на прве критичке покушаје историографске реконструкције у 19. веку. Поводом ових потешкоћа, на пример, Раде Михаљчић наводи следеће:

162 Види стр. 139.

„Није лако са чињеница неосетно и безболно скидати наносе предања које се обликовало око историјског језгра, предања које се током времена искористило и попримило облике времена у коме је настало и деловало, предања које је постало део стварности, подлога народне историјске свести и свести о етничкој посебности и, на крају, предања које је касније осмишљено као политички програм у делу изузетне књижевне вредности. Овај задатак бескомпромисно су обавили Иларион Руварац и Љубомир Ковачевић, оснивачи критичке школе у српској историографији. Мора се, међутим, нагласити да су у истинитост приче о издаји (поводом песама о Косовском боју, прим. П. Г.) први посумљали странци Александар Гиљфердинг и Константин Јиречек. Али тиме се не умањује заслуга Илариона Руварца и Љубомира Ковачевића, поготово ако се узме у обзир чињеница да се око решења мотива издаје изграђивала критичка школа у српској историографији. Они су имали снаге да баш о петстојој годишњици косовске битке саопште истраживачке резултате који су се косили са романтичарским схватањима неуких родољуба. Иларион Руварац и Љубомир Ковачевић недвосмислено су показали да Вук Бранковић није неверио на Косову.“¹⁶³

Нешто слично је о овим потешкоћама писао и Светозар Матић:

„Тешко је било тада нашим научним радницима устати против народне традиције и песме, нарочито косовске. Вука Бранковића, кога је суд одличних историчара ослободио од страшне оптужбе да је издао на Косову, Новаковић је поново извео на суд. Руварац је у својој књизи о кнезу Лазару, у предговору, признао да га је књига ‘доста мука стала’; и да само матери својој, чијем имену посвећује своју књигу, ‘сме и ником другом не би смео посветити’, ‘при писању које није имао снаге да се уздржи него је пустио да и срце, оно ћуљиво и ћудљиво срце говори’. И сав тај лиризам Руварчев из предговора и из неких места у самој књизи потицао је у ствари од тога што је писац својом књигом рушио и уништавао драге српске легенде“.¹⁶⁴

163 Раде Михаљчић, *Јунаци косовске легенде*, Београд, БИГЗ, стр. 112.

164 Светозар Матић, *Нови огледи о нашем јуначком епу*, Матица српска, Нови Сад, 1972, 200.

Цитат смо навели превасходно због напомене о особитој емоционалној ангажованости којом је својевремено интонирано изношење ових историографских открића, као куриозитету посебне врсте. Тако, на пример, колико нам то овом приликом могућности дозвољавају, у делу Илариона Руварца *О кнезу Лазару* затичемо за данашњи афинитет необичан и, у најмању руку, емотивно повишен тон излагања. Између осталог, наводимо карактеристичан одломак у којем Руварац побија тврдње и веровања да је кнез Лазар, а не Вук Бранковић, некада владао Сремом овим речима: „И ви сте тражили кнеза Лазара у Подунављу, но тражећи кнеза Лазара, истерали сте Вука, Вука Бранковића; тражили сте и питали сте, распитивали сте, кумили сте и Латине старе варалице и лукаве Грке, да вам кажу за кнеза Лазара главара, царем Степаном постављенога главара у Подунављу. Лазара сте тражили, али сте нашли Вука, Вука Бранковића и у Браничеву и у Кучеву и у Подунављу!“¹⁶⁵ Или, мало даље, на месту где побија народно веровање да је кнез Лазар имао титулу цара: „Шта наопако! Зар кнез Лазар није постао, није био признани и венчани цар српски? Зар ‘српски цар Лазар, земље господар’ није био прави, царским венцем овенчани цар?“ Потом наставља, обраћајући се читаоцима чију ненаклоност, очигледно, не доводи у питање: „Стрпите се, почекајте малко, ужаснута господо српска; та то је само онако унапред и као пророчким гласом речено, и како је у ствари било, и да ли ће се или се неће испунити то пророчанство, то ће казати повесница.“¹⁶⁶

Уопште, у тексту често наилазимо на директно обраћање читаоцу са којим је писац мање-више у непрестаном спорењу и чак отвореној свађи. Наводимо неке од карактеристичних одломака: „И мислиш ли ти, Србине и српски сине, да мени није жао, што ти то просто кажем? (...) Обојица смо се преварили: ја у теби а ти у мени, брате Србине и српски сине! Ја сам мислио, да си ти, роде мој, трпске нарави, да можеш много поднети, и да не требаш ‘дријемка’; но сад видим да ниси тако, већ да си несносан, раздражљив и нервозан и да не можеш бити без ‘дријемка’ те је мука изаћи на крај са тобом. И што ближе крају, све то већа мука настаје за мене.(...) Истину и ја теби кажем, Србине брате и српски сине, да ћемо обојица пропасти, ако се не поправимо, не исправимо и не излечимо, ти од твоје а ја од своје болести — и раздражености.“¹⁶⁷

Са данашњег становишта, скоро да је занимљивији начин излагања од онога што се у овом познатом тексту износи. Колико год његов

165 Иларион Руварац, *О кнезу Лазару*, Нови Сад, 1887, 78.

166 Руварац, *Исто*, 125.

167 Руварац, *Исто*, 191-193.

тон одударао од разложног и непристрасног изношења научних чињеница какав се очекује у оваквој врсти текста, у Руварчевом емоционалном ставу карактеристичне „раздражености“ са којом пише своју студију, препознајемо и ону врсту „узбудљиве нарације“, повишеног емоционалног ангажовања, својеврсног трансa и опијености са којим се некада, уз звук гусала излагала, тумачила и преиспитивала епска историја у њеном аутентичном медијском амбијенту. Такође је необично и то да ову интонираност код Руварца не затичемо тамо где бисмо је можда пре очекивали, код његових осврта и размишљања о природи епске историје и њеног настајања. Тако, на пример, на месту где Руварац негира могућност да су Милош Обилић и Вук Бранковић били зетови кнеза Лазара, он наводи да „цело казивање то није ништа друго него већ народно или ти *пучко причање*, то јест причање пука, који се никада не задовољава с оним, што се збило, већ мисли и смишља, како се што збило и зашто се то тако збило и догодило и не мирује, док лепо не смисли и не створи причу о догађају, који се давно догодио.“¹⁶⁸ Сличан неоцењивачки став препознајемо и мало даље, у његовој констатацији да „у души народа има снага, која непрестано ради и која може да надопуни оне празнине, да исплете мрежу, повеже одломке и једно с другим у свезу доведе и да тако створи причу, лепо смишљену причу о догађају из старина.“¹⁶⁹

Колико год, дакле, био груб и немилосрдан према народним веровањима, Руварац истовремено увиђа логику легендарне историје, њен напор да се празнине и противуречности из прошлости попуне и изгледе, на начин који ће пре свега да задовољи естетску, а тек потом идеолошку сврху. У том смислу, Руварчева књига се може посматрати као преломна тачка не само у настајању наше критичке историографије, већ и у културолошком смислу, као прекретница једне широке емоционалне ангажованости, која се са терена епске поезије преселила у друге облике друштвеног живота и уметности, одражавајући се и на судбине епских јунака попут Марка Краљевића. Таква емоционална струјања, са својим карактеристичним амплитудама, могу се уочити чак и до данас, где год српско друштво осећа потребу за својим масовним учешћем, у различитим облицима уметничке и неуметничке комуникације.

168 Руварац, *Исто*, 317-318.

169 Руварац, *Исто*, 318-319.

ЗАКЉУЧАК

Српска јуначка епика, као саставни сегмент усменог стваралаштва, једине културне тековине Срба током робовања под Турцима, уједно је и драгоцен пример у историји уметности. Ова поезија на јединствен, мање-више прегледан начин разоткрива унутрашњу логику естетске идеализације, као и динамику њеног развитка инспирисаног стварним личностима и догађајима. Поред личности и догађаја као прототипова епске поезије, у процесу идеализације учешће узимају и изражајне епске технике, као и емоционални став певача/слушаоца поводом опеване теме.

Пример Марка Краљевића и преображај емоционалног става са којим је о њему чувана и преношена усмена традиција, одсликавају унутрашњу логику идеализације као поетске технике, али и као процеса који се развија током времена. У временском распону идеализације, њен правац је често опредељен актуелним моментима, обично везаним за текући историјски тренутак или постојећу друштвену климу. Али, без обзира на те утицаје, превасходни циљ овог рада био је да расветли унутрашње потенцијале идеализације у моменту њеног зачињања, јер поглавито она је талентованим певачима дозвољавала слободу у избору будуће карактеризације јунака, а да то битно не наруши његову препознатљивост и вероватноћу.

Чини се да је највећи парадокс епске идеализације у томе што су њене најбогатије домете временом остваривали управо они јунаци и догађаји који су се испрва вредновали негативно, са несимпатијом, ругањем или мржњом. Почетни моменат идеализације у том случају уопште и не личи на идеализацију, већ сасвим супротно, препознаје се као ругање или исмејавање неке савремене личности или догађаја у најширем смислу. Најстарији записи, као и одређени тематски слојеви у већини најпознатијих песама о Марку, сведоче о траговима ове почетне несимпатије, очигледно инспирисане приватном и политичком судбином краља Марка Мрњавчевића. Већ наредне генерације иза њега су, како то посредно сведочи *Житије деснота Стефана Лазаревића* Константина Филозофа, другачије вредновале Марков лик, тиме утирући пут највећој идеализацији једног јунака у српској и јужнословенској епици. Упркос томе, првобитна инспирација је очигледно била толико јака и изразито негативно обојена, да се она, као аутентичан утисак о прототипу, дубоко урезала и сачувала до најмлађих слојева традиције.

Потпуно супротан пример идеализације одражава песма *Анђелко*

Вуковић и Синан Кесеџија, карактеристична нарочито за устаничку епику „новијих времена“ и песме локалног значаја.¹⁷⁰ Тежња да се увелича и у најлепшој успомени сачува нечији јуначки лик или подвиг, понекад је већ у зачетку обесмишљавала могућност идеализације, као и памћења опеваног мотива. На тај начин, идеализација не само да је преиспитивала тематски квалитет и веродостојност неког догађаја, већ и врсту пристрасности којима је он почетно инспиран. У том смислу, за идеализовану слику епског јунака се може рећи и да је она трансформисана слика прототипа, а често и поетских и типолошких клишеа једне традиције. Тако створен јунак није био једноставно улепшана, лажна или кривотворена слика историјског сведочења, већ преобликована енергија, слика наново оживљене и, самим тим, измењене прошлости.

Такође, било нам је особито важно да уочимо и разлику између идеализације коју је, уз помоћ епских клишеа и формула, подразумевало иницијално виђење прототипа, и идеализоване слике која је настајала и развијала се током времена. Као што се види на примеру епике о Марку, емоционални предзнак симпатије или несимпатије између ова два момента у идеализацији може бити сасвим супротан. Штавише, он и не може бити једнак, баш као што ни слика јунака са почетка и са краја идеализације није истоветна. Упркос томе, оба нивоа идеализације су подједнако усмерена ка особитом негирању материјалних чињеница о прототипу, нарочито оних из категорије историографских чињеница. Док почетни моменат идеализације ове чињенице обезвређује и укида, потоња идеализација их, ако до ње уопште и дође, превазилази, остварујући један знатно шири план сагледавања јунака и судбинског склопа његовог прототипа. Тако смо у идеализованом слоју традиције о Марку Краљевићу наишли чак и на феномен историјске реконструкције, тј. слојевитог учаванја и оправдавања Маркове историјске позиције, а да то, у суштини, ничим није угрозило његову у међувремену насталу епску типизацију.

У том смислу, поводом епске идеализације би могла да се употреби и хришћанска парабола о пшеничном зрну које мора да умре не би ли дало плода¹⁷¹, тј. да би се јунак појавио на новом вредносном плану, он пре тога мора да обезвреди и превазиђе сва она фактографска, материјално-појавна виђења прототипа као критеријума у

170 У овај ниво идеализације могу да се уврсте и бројни примери заборављања мотива, као и примери супротних карактеризација појединих ликова из песама „старијих“ и „средњих“ времена – почев од неутралне или позитивне оцене, па до негативних „типова“, попут примера ликова Јерине и деспота Ђурђа у старијим и Вуковим записима.

171 Јован, 12,24.

формирању слике о самој себи. Да би се нечији лик сачувао у епском памћењу, дакле, он се пре тога на изванредан начин мора заборавити, тј. укинути у свом дотадашњем облику, са неизвесним изгледима да се из такве врсте заорава он уопште икада поврати.

Уколико, међутим, он премости овај почетни ниво идеализације и отргне се њеној првобитној слици, за нову слику јунака историографска истинитост престаје бити одлучујући критеријум. Већ и сама потреба да се ова врста истинитости наметне као предуслов у преношењу епских мотива, као што се то код нас десило у другој половини 19. века са појавом критичке историографије, био је знак опадања једне традиције и немоћи нових генерација да у потпуности сагледају, доживе и пренесу једну вишедимензионалну слику прошлости. Јер, као што показује пример Марка Краљевића, епска историја је и својеврсна анти-историја: она не само да почива на личностима и догађајима чији значај историографија недовољно потврђује, него их често открива и као примере непрагматичног, ирационалног и деструктивног поступања, понекад у другом плану историјске сцене, али баш у њима слутећи неочекивани ослонац код будућих генерација.

Ипак, осетљива је граница између историјског поступања са деструктивним последицама и оног које је „непопуларно“ у свом времену, али са учинком чију сврховитост епика открива тек у наступајућем добу. У оба случаја, виђење јунака испочетка је обојено снажним импулсима пристрасности која за наредне генерације може бити речитија него сачуване историјске чињенице, касније постајући и сама предметом њихове процене и осуде. Управо ова врста пристрасности, испољена као изругивање, огорченост, мржња или проклињање, у епци је била драгоцен подстицај каснијој идеализацији. Најпосле, певач је могао да својем јунаку приступи са потпуно опречних становишта симпатије или антипатије, а да упркос томе овај задржи, па чак надогради и обогати своју индивидуалну посебност. Цена те освојене независности и њен предуслов у епци о Марку Краљевићу био је његов негативно вреднован лик у најстаријим слојевима традиције.

ЛИТЕРАТУРА

I – Збирке и антологије народних песама

- Богишић, Валтазар, *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*, Гласник српског књижевног друштва, Београд, 1878.
- Босанац, Стјепан, *Хрватске народне пјесме II*, Матица Хрватска, Загреб, 1897.
- Геземан, Герхард, *Ерлангенски рукопис српскохрватских народних песама*, Сремски Карловци, 1925.
- Карановић, Зоја, *Народне песме у Матици*, Матица српска, Нови Сад, 1999.
- Караџић, Вук, *Пјеснарица 1814/1815*, „Просвета“, Београд, 1965.
- Караџић, Вук, *Српске народне пјесме I-IV*, „Просвета“, Београд, 1988.
- Караџић, Вук, *Српске народне пјесме VI*, Штампарија Кнежевине Србије, Београд, 1899.
- Караџић, Вук, *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стефановића Караџића*, књига друга, САНУ, Београд, 1974.
- Лукић Милан, Златковић Иван, *Антологија народних песама о Марку*, „Нови дани“, Београд, 1998.
- Матицки, Миодраг, *Епске народне песме у Летопису Матице Српске*, Матица Српска, Нови Сад, 1983.
- Милутиновић, Сима, *Певаница црногорска и херцеговачка*, „Универзитетска ријеч“, Никшић, 1990.
- Стојковић, Сретен, *Краљевић Марко: збирка 220 песама и 90 приповедака народних*, Друштво Светог Саве, Нови Сад, 1922.
- Петрановић, Братољуб, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине II, III*, „Свјетлост“, Сарајево, 1989.

II – Остала литература

- Ајдачић, Дејан, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Научно друштво за словенске уметности и културе, Београд, 2004.
- Аристотел, *О песничкој уметности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1988.
- Бал, Мике, *Наратологија*, „Народна књига“, Београд, 2000.
- Банашевић, Никола, *Циклус Марка Краљевића и одједи француско-талијанске витешке књижевности*, Књиге Скопског научног друштва, Скопље, 1935.
- Бахтин, Михаил, *Аутор и јунак у естетској активности*, „Братство-јединство“, Нови Сад, 1991.
- Бахтин, Михаил, *О роману*, „Нолит“, Београд, 1989.
- Бошковић Стули, Маја, *Усмена књижевност као умјетност ријечи*, „Младост“, Загреб, 1975.

- Браун, Максимилијан, *Српскохрватска јуначка песма*, Матица српска • Завод за уџбенике • Вукова задужбина, Нови Сад – Београд, 2004.
- Брђанин, Бранко, *Марко Краљевић и српска драма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Српско Сарајево, 2003.
- Геземан, Герхард, *Студије о јужнословенској народној епици*, Вукова задужбина • Матица српска, Београд – Нови Сад, 2002.
- Дамјанов, Сава, *Корени модерне српске фантастике*, Матица српска, Нови Сад, 1988.
- Дворниковић, Владимир, *Карактерологија Југословена*, „Просвета“, Београд – Ниш, 1990.
- Деретић, Јован, *Загонетка Марка Краљевића*, СКЗ, Београд, 1995.
- Детелић, Мирјана, *Митски простор и епика*, САНУ, Београд, 1992.
- Златковић, Иван, *Епска биографија Марка Краљевића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006.
- Ђорђевић, Тихомир, *Вештица и вила у нашем наредном предању и веровању*, Народна библиотека Србије, Београд, 1898.
- Ђурић, Војислав, ур, *Антологија народних јуначких песама*, СКЗ, Београд, 1969.
- Елијаде, Мирче, *Слике и симболи*, Сремски Карловци – Нови Сад, 1999.
- Ерчић, Властимир, *Историјска драма у Срба од 1763. до 1860*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1974.
- Јагић, Ватрослав, *Изабрани краћи списи*, Матица хрватска, Загреб, 1948.
- Јунг, К. Г, *Психолошки типови*, „Просвета“, Београд, 1963.
- Караџић, Вук, *Етнографски списи*, „Просвета“, Београд, 1972.
- Кољевић, Светозар, ур, *Ка поетици народног песништва*, „Просвета“, Београд, 1982.
- Кољевић, Светозар, *Наш јуначки еп*, „Нолит“, Београд, 1974.
- Костић, Звонимир, *Лик Марка Краљевића у српској јуначкој песми*, „Принцип“, Београд, 2002.
- Костић, Лаза, *Књига о Змају*, Београд, БИГЗ, 1984.
- Лома, Александар, *Пракосово*, САНУ • Балканолошки институт, Београд, 2002.
- Лорд, Алберт, *Певач прича 1-2*, „Идеа“, Београд, 1990.
- Лотман, Јуриј, *Предавања из структуралне поетике*, Завод за издавање уџбеника, Сарајево, 1970.
- Лотман, Јуриј, *Семиосфера*, „Светови“, Нови Сад 2004.
- Љубинковић, Ненад, *Краљевић Марко – историја, мит, легенда*, у алманаху *Даница*, Вукова задужбина, Београд, 1995
- Маретић, Томо, *Наша народна епика*, „Нолит“, Београд, 1966.
- Матић, Светозар, *Нови огледи о нашем јуначком епу*, Матица Српска, Нови Сад, 1972.

- Милошевић-Ђорђевић, Нада, *Казивати редом: прилози проучавању Вукове поетике усменог стваралаштва*, „Рад“, Београд, 2002.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада, *Косовска епика*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада и Радмила Пешић, *Народна књижевност*, „Вук Караџић“, Београд, 1985.
- Милошевић, Никола *Негативан јунак*, „Савремена администрација“, Београд, 1964.
- Михаљчић, Раде, *Јунаци косовске легенде*, БИГЗ • СКЗ, Београд, 1989.
- Михаљчић, Раде, *Крај царства српског*, БИГЗ • СКЗ, Београд, 1989.
- Недић, Владан, *Вукови певачи*, Матица српска, Нови Сад, 1981.
- Ниче, Фридрих, *О користи и штети историје за живот*, „Графос“, Београд, 1977.
- Новаковић, Стојан, *Историја и традиција*, СКЗ, Београд, 1982.
- Павић, Милорад, *Историја српске књижевности: Барок*, „Досије“ • „Научна књига“, Београд, 1991.
- Павловић, Миодраг, *Огледи о народној и старој српској поезији*, СКЗ, Београд, 1993.
- Петровић, Михаило, *Метафоре и алегорије*, СКЗ, Београд, 1967
- Руварац, Иларион, *О кнезу Лазару*, Нови Сад, 1887.
- Самарџија, Снежана, *Антологија народних епских песама*, „Народна књига“, Београд, 2001.
- Самарџија, Снежана, *Пародија у усменој књижевности*, „Народна књига“, Београд, 2004.
- Стаменковић, Владимир, ур, *Теорија драме XVIII и XIX век*, Универзитет уметности, Београд, 1985.
- Стојковић, Сретен, *Краљевић Марко*, Годишњица Николе Чупића, Београд, 1907.
- Сувајџић, Бошко, *Јунаци и Маске*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, 2005.
- Филозоф, Константин, *Повест о словима / Житије деспота Стефана Лазаревића*, „Просвета“ • СКЗ, Београд, 1989.
- Фолкер Клоц, *Затворена и отворена форма у драми*, „Лапис“, Београд, 1994.
- Фрај, Нортроп, *Мит и структура*, „Свјетлост“, Сарајево, 1991.
- Хегел, Георг, *Естетика III*, „Култура“, Београд, 1961, 447.
- Чајкановић, Веселин, *Студије из српске религије и фолклора 1925-1942*, Београд, 1994.
- _____, *Почеци српске драме*, ур. В. Ерчић, „Нолит“, Београд, 1987.
- _____, *Историјска драма XIX века (I)*, ур. М. Фрајнд, „Нолит“, Београд, 1987.
- _____, *Дело*, Београд, 1991, бр. 9-12.
- _____, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, јул-август 1979.

РЕЦЕНЗИЈА

Рукопис Петра Грујичића састоји се од осам поглавља (Увод, Краљевић Марко – негативан епски јунак, Епска идентификација, Идеализовани лик, Творци Марковог лика, Вукове необјављене песме о Марку Краљевићу, Медијска (само)дезинтеграција и Закључак), након којих је приложена библиографија извора и литературе, из различитих научних дисциплина.

Определивши се за комплексну тему и биографију епског јунака о којој је током два века нарастала разнородна литература, Петар Грујичић је са изузетном пажњом истражио сабрану грађу. У његовом истраживачком пољу нашли су се: најстарији записи песама о Марку (бугарштице и десетерачке варијанте из приморских песмарица, *Ерлангенски рукопис*), варијанте из објављених и рукописних збирки Вука Караџића и његових савременика, примери певања о Марку из друге половине 19. века. Осим Вукових, Сарајлијиних, Петрановићевих збирки и едиције Матице хрватске, истраживања су укључила и поједине записе из Македоније и Бугарске, део прилога из периодике и антологијске изборе (С. Стојковић, В. Ћурић, Лукић-Златковић).

Проблем Маркове популарности континуирано се може пратити у историји књижевности. Индиректно тај феномен покрећу већ оскудна историјска сведочанства о краљу Марку Мрњавчевићу, виђење ове личности из перспективе Константина Филозофа у *Житију деспота Стефана Лазаревића*, прва забележена бугарштица о Марку из 1555/1556.

Директно, питања о позадини, узроцима и исходишту Маркове „славе“ поставио је већ 1814. Вук својом белешком у *Пјеснарици*, да би се њиховим расветљавањем посветили готово сви проучаваоци српске епике: М. Халански, В. Јагић, А. Серенсен, С. Новаковић, Т. Маретић, С. Стојковић, Н. Банашевић, В. Ћурић, С. Матић, С. Кољевић, М. Павић, Љ. Зуковић, Ј. Деретић, све до најновијих синтеза Н. Љубинковића, Б. Сувајџића, М. Лукића и И. Златковића. И када су истраживачки приступи кретали у другачијем правцу, нпр. ка типологији (епских) јунака — В. Дворниковић, М. Петровић, А. Лома — није било могуће заобићи разуђену и контроверзну Маркову биографију. Утолико је задатак Петра Грујичића био тежи, јер је аутор настојао да основни проблем осветли и из перспективе историје (од И. Руварца до Р. Михаљчића), теорије књижевности (М. Бахтин, Ј. Лотман) и уз помоћ теорије драме.

Многогласје теоријских приступа, међутим, није одвратило истраживачку пажњу од примарног корпуса текстова. Прихватајући претпоставку да епика добија импулс и из традиције и из непосредне, историјске стварности, Грујичић је Маркову епску биографију разложио на основу времена бележења варијаната и према тематском критеријуму. Анализа је показала да у најстаријем слоју Марков лик почива на негативној карактеризацији, што се огледа и на плану стилизованих модела (братоубиство, убиство сродника – сестрића/нећака; породични односи). Испрва неутрална позиција представља га као царевог слугу, док се негативни призив овог рефлекса историјске појединости и њеног памћења у традицији осветлио у варијанти једног од најбољих Вукових певача. Међу најстаријим слојевима издвојено је наличје херојских одлика и поступака. Провокативне и за усмене ствараоце и за потоње проучаваоце, ове су варијанте иначе изазивале различите реакције и противречна тумачења. Покушавајући да реконструише и комплексну природу усмене комуникације, Грујичић је у засебним поглављима сам чин певавања осветљавао као „узбуђену нарацију“. Ове анализе су потврдиле и анахронизме у стилизацији, јер су Марку као јунаку старије епохе приписане особености реалија и етике хајдучких и ускочких времена.

Као посебну етапу изградње портрета, Грујичић је издвојио елементе идентификације, нужне у законитостима епске поезије, покушавајући да примени Бахтинову типологију на етапе и поступност изградње Марковог лика. Завршна фаза конституисања јунакове посебности издвојена је као идеализација, својствена млађим записима из средишње епске зоне (Вукова антологија). Категорија идеализације разложила се на поступке „уозбиљавања“ и процесе „реконструкције“ националне повести. При анализи удела простора и времена у епској стилизацији, сходно теорији рецепције и претпоставкама о емотивном ангажовању учесника усмене комуникације, Грујичић је показивао како се кроз ширење епске биографије одражавају ставови сваке генерације. Традиција није посматрана као самозатворен, већ флуидан и динамичан систем, који допушта (пре) вредновања прошлости, у зависности од типова емотивно-психолошке и историјске дистанце, односно ширег културног контекста.

Поглавља у којима је доминирала дијахронијска перспектива, афинитет колектива и покушај реконструкције „генезе“ епског портрета Грујичић је допунио анализом удела појединца-певача у нијансирању Марковог лика. Обравивши пажњу на репертоар најбољих Вукових певача, аутор је поступке идеализације уочавао на микроплану, оцртавајући особености развијања типских црта, преуспевање архаичних слојева, доживљај националне историје и под-

вига, ширење сфере делокруга итд. Занимљиве резултате дали су осврти на грађу коју Вук није штампао. Већ чињеница да рукописи обухватају неупоредиво више записа о Марку него „старија времена“ Бечког издања, као и њихова тематско-мотивска и типолошка сродност са старијим записима показују пресудну улогу знаменитог сакупљача у успостављању (идеализоване) епске биографије, која се из свог усменог природног амбијента премешта или приближава новом, другачијем типу културе.

Одељак о медијској (само)дезинтеграцији обухватио је и процесе изградње других епских биографија (краља Вукашина, Вука Бранковића и косовских јунака), али и снагу традиције у односу на скуп историјских чињеница. Разгранато певање о Марку, које је пролазило различите мене током времена и усклађивало се са културним и историјским околностима балканских простора, суочавало се и са гашењем идеалног амбијента настанка, разумевања, преношења и функције епске песме. У медијским изменама уметничке комуникације, примећује Грујичић, емоционална ангажованост из које се склапала епска идеализација постајала је основ других облика друштвеног живота, различитих уметности, па и критичке историографије и науке.

При тумачењу богате, амбивалентне и слојевите Маркове епске биографије Петар Грујичић је укрштао антрополошке, фолклористичке, књижевно-теоријске, психолошке, етнопсихолошке приступе са елементима теорије рецепције и доживљајем епске песме у различитим културним оквирима. Не губећи из истраживачког хоризонта епску целину, анализирао је и карактеристичне детаље (портретисање Маркове мајке; финесе у обради Марковог орања; место Марковог имена у каталогу итд). Одабрани примери илуструју типове идеализације, мада се они не могу искључиво посматрати у хронолошком следу од негативне карактеризације ка идеализацији. При истицању емоционалног аспекта трајања и рецепције епике, сложености односа „историјске“ и „неисторијске“ песме, текста и контекста (епохе и спевавања), није занемарен низ књижевности историјских појава битних за „статус“ Марка Краљевића у култури и књижевности српског народа (од средњовековног житија, преко Змајеве и Костићеве слике о Марку до импулса који је епски Марко давао драмском стваралаштву у нас све до конца 20. века). Праћени су поступци драматуршких заплета, удео ћутања, хумора, покрета и патоса, натуралистичких призора и суптилних односа међу учесницима епских сукоба. Укрштени истраживачки приступи посебно су осветлили процесе битне за изградњу епског портрета, чиме су поетичке норме приближене друштвено-историјским и културним

чиниоцима конституисања епске биографије. Стилски прочишћена, Грујичићева студија може се посматрати као штиво занимљиво за публику различитих интересовања, те је свесрдно препоручујем.

др Снежана Самарџија
редовни професор Катедре за српску књижевност Фило-
лошког факултета

У Београду, 12. 11. 2007.

PETAR GRUJIĆIĆ: TECHNIQUES OF IDEALIZING MARKO KRALJEVIĆ

THE ABSTRACT

The study analyses the phenomenon of idealization in the Serbian epic poetry, using as an example its most famous hero, Marko Kraljević (historical prince and king, Marko Mrnjavčević, 1355-1395). For this purpose, it endeavours to reconstruct the layers and periods of the tradition in which the character of Marko is valued in various ways, often quite opposite, and also to discover the causal relationship between them. At the same time, the idealization in the epic poetry is discussed as one of the basic technique of portraying the contemporary characters and events, and also of passing them down from generation to generation. In that regard, the Serbian epic poetry is a unique example in the history of art, revealing idealization not merely as an aesthetic technique, but also as an evolving process of forming the future, transformed image of the prototype.

This study is also unique in the sense that it puts a special emphasis on the character of Marko which is valued negatively in the oldest layers of the tradition. It is endeavoured to reconstruct this character on the basis of the thematic and compositional models, in which Marko's character had been initially portrayed. Such models not only reflected the view of the historical figure King Marko, but also responded to a great demand for a specific type of hero and motifs amongst the epic poetry audience, thus paving the way for the forthcoming transformation of Marko's character.

Apart from pointing out some of the transitional forms of the idealization, special attention is given to the peculiarities of the idealized epic hero. This image is neither glamorized nor falsified image from the previous tradition, but rather the one that endows the hero with the stability of characterization and the individual recognizability, which does not depend on the partiality of the singer. Peculiarities of the image formed in such a way are reflected in, among other things, repressing the comic elements, attempting the historical reconstruction of the bygone events, as well as in denying common temporal and spatial coordinates in which the hero had been portrayed until then.

In the thesis there are separate sections that are concerned with Marko's character as it is portrayed in the works of Vuk Karadžić, both published and unpublished, as well as with Vuk's relation to the influences of the idealization and the ideologization in the most recent layer of the epic poetry on Marko.

О АУТОРУ

Петар Грујичић је рођен у Београду 1967. године.

Дипломирао је драматургију на београдском Факултету драмских уметности, као и на групи за југословенске и општу књижевност Филолошког факултета у Београду, где је потом магистрирао и докторирао.

Пише за позориште и филм.

СРБИСТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА • STUDIA SERBICA
књига 1 • vol. 1

Петар Грујичић
ТАМНИ ЈУНАК

Поступци идеализације Марка Краљевића

I издање
2010.

Издавач

ТИА Јанус, Београд
www.janus.co.rs • info@janus.co.rs
у сарадњи са
Културном мрежом „Пројекта Растко“
www.rastko.rs • info@rastko.net

Уредник

Зоран Стефановић

Рецензент

др Снежана Самарџија

Редакција

др Дејан Ајдачић, Маја Стефановић
и Никола Смоленски

Ликовно обликовање и припрема за штампу

Ненад Петровић

Штампа

Аполо ГП, Београд
Тираж: 300

Илустрација на омоту: Зоран Туџић, студије за стрип о Марку Краљевићу, по роману „Црни цвет“ Бобана Кнежевића

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09:398

ГРУЈИЧИЋ, Петар, 1967-

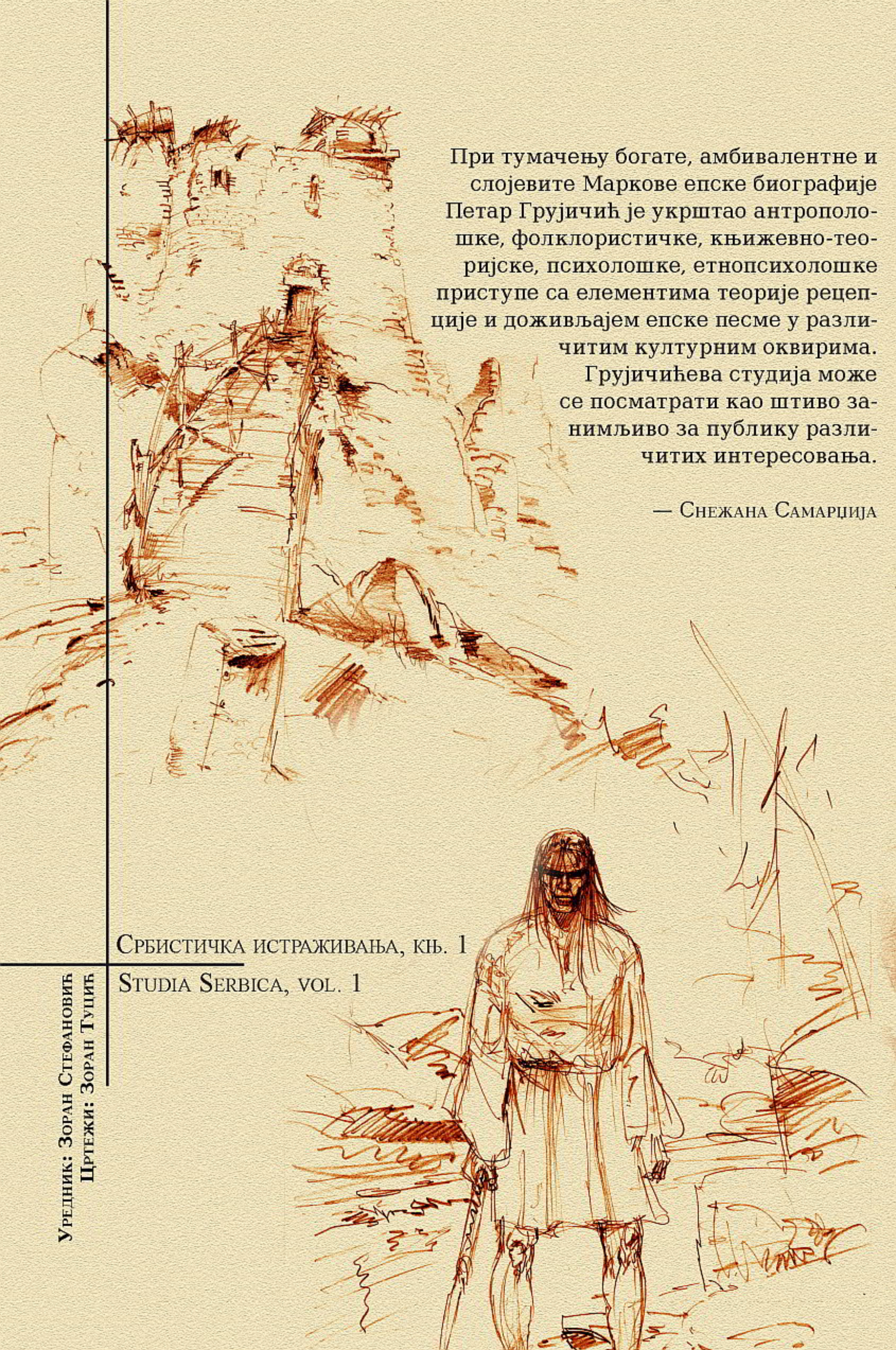
Тамни јунак : поступци идеализације Марка Краљевића /
Петар Грујичић. - 1. изд. - Београд : ТИА Јанус :
Културна мрежа „Пројекат Растко“, 2010 (Београд :
Аполо). - 168 стр. ; 24 см. - (Србистичка
истраживања ; књ. 1 = Studia Serbica ; vol. 1)

"Књига представља измењен текст докт. дисерт.
'Поступци идеализације Марка Краљевића', одбрањене на
Филол. фак. у Београду, марта 2008." --> прелим. стр.
- Тираж 300. - Стр. 163-166: Рецензија / Снежана
Самарџија. - Напомене и библиографске референце уз
текст. - Библиографија: стр. 159-161. - Summary:
Techniques of Idealizing Marko Kraljević.

ISBN 978-86-84775-02-5 (TJ)

а) Српска народна књижевност - Ликови - Марко
Краљевић (око 1335-1395)

COBISS.SR-ID 180866572



При тумачењу богате, амбивалентне и слојевите Маркове епске биографије Петар Грујичић је укрштао антрополошке, фолклористичке, књижевно-теоријске, психолошке, етнопсихолошке приступе са елементима теорије рецепције и доживљајем епске песме у различитим културним оквирима.

Грујичићева студија може се посматрати као штиво занимљиво за публику различитих интересовања.

— СНЕЖАНА САМАРЦИЈА

СРБИСТИЧКА ИСТРАЖИВАЊА, КЊ. 1
STUDIA SERBICA, VOL. 1

УРЕДНИК: ЗОРАН СТЕФАНОВИЋ
ЦРТЕЖИ: ЗОРАН ТУЦИЋ