

КЊИЖЕВНА ИСТОРИЈА



XXVII 1995 97

Часопис за науку о књижевности

Мирјана Детелић Ка поетици епске формуле

МИРЈАНА ДЕТЕЛИЋ (Београд) КА ПОЕТИЦИ ЕПСКЕ ФОРМУЛЕ

886.1-398

Рад се бави провером употребљивости Пери-Лордове дефиниције епске формуле у проучавању српске десетерачке епике. Полазећи од тезе да „хомерско питање” није најсрећнији контекст за истраживање епске поезије у кратком метру (десетерац) и мале дужине (ретко изнад 1000 стихова), аутор кроз анализу текста песме „Женидба Милића барјактара” (Вук III, 78) нуди неколико полазних тачака за дискусију о могућностима и проблемима везаним за дефинисање епске формуле.

Десетерачка епика је у српској усменој традицији сложена појава која пред истраживачем отвара не једну већ неколико аналитичких равни. У равни историје стиха, она је испевана у метру који долази готово непромењен из прасловенске старине (Јакобсон; Иванов и Топоров; Гаспаров), те самом својом структуром „памти” више него што обично памте речи које се у њега стављају. У равни историје жанрова, она припада развијеном епу високог феудализма чије су темељне одлике национална свест и патос (Мелетински), из чега логично следи њена изразита идеолошка опредељеност (защита и одбрана државе, цркве и нације). У равни теорије књижевности она припада естетици истоветности (Лотман), што значи да се не може добро упознати нити правилно тумачити без познавања оног типа културе у којем таква естетика има смисла као вредносни систем. Најзад, у равни поетике не може се никуд стићи ако се све ово нема на уму – тачније, ниједно посебно питање из ове области не може се решити ако то решење истовремено не издржи пробу и у свим другим аналитичким равнима.

Питање епских формула није у том погледу изузетак. Мада није спорно да се има решавати у оквиру поетике епске песме као врсте, у центар научног интересовања оно није дошло из тог, већ из контекста „хомерског питања”. За српску десетерачку епику та је околност имала и добре и лоше стране. Било је добро то што су, захваљујући првенствено америчком смислу за праксу, готово од самог почетка истраживања формуле захватила најшире могуће области усмене књижевности и у географском (Европа, обе Америке, Африка, Азија, Аустралија), и у историјском смислу (од архаичних епова до савремене епске традиције у форми у којој се још може наћи,¹ па чак и до говорних образаца у свакодневном језичком општењу).² Тиме нису добијени само но-

¹ Литература о формули у оквиру хомерског питања толико је обимна да је више пута систематизирана у посебним књигама (види, Hainsworth 1964; Foley 1985; Ong 1982).

² Нпр., Ong, 1982.

ви занимљиви и корисни подаци, већ и огроман компаративни корпус за проверу старих и тестирање нових теорија. Лоше је, међутим, то што је стартна позиција ових истраживања био Хомер – односно хомерски спови у којима су стихови и дуги (хексаметар) и многобројни (*Илијада* и *Одисеја* – око 27 000). Како дужина и краткоћа у домену постике нису само резултат квантитативних разлика међу појавама чија су својства слична или иста већ подразумевају битно различите поступке у свим релевантним питањима метрике и композиције текста, то су резултати хомеролошких студија тек делимично и уз велике резерве применљиви на епску песму испевану у кратком метру (десетерац) и само у изузетним случајевима дужу од 1 000 стихова. Несрећна околност је и то што је главни догађај у вези са формулама – теренски рад Милмана Перија и Алберта Лорда – био мотивисан потребом да се у пракси докаже могућност усменог стварања дугачког епа, што је разумљиво с обзиром на главно питање ауторства у случају *Илијаде* и *Одисеје*. Тако је највеће научно откриће у хомерологији XX века засновано на већ декадентној епици неколицине босанских певача муслимана који – без икакве своје кривице и мада лично, вероватно, даровити – нису више никако могли бити прави епски барди.³ Идући за својим циљем, и Пери и Лорд и њихови настављачи свесно су заобишли високу десетерачку епiku, не послуживши се њоме чак ни као корективом при извођењу општих закључака чија далекосежност често није била мала.⁴

Све у свему, овај велики амерички подухват – мада је за познавање Хомера и за светску фолклористику био од непроцењивог значаја – у проучавању српске десетерачке епике није оставио дубљег трага.⁵ Још од прве појаве Перијеве дефиниције формуле и Лордова три постулата,⁶ било је јасно да се кретање у овом смеру

³ Види о томе: Љубинковић, 1991. О њима се у науци обично говори као о епигонима, с изузетком Авде Међедовића који се оцењује као изузетан *песник* а не само певач (види, рецимо, Крвар, 1979). Ако се и прихвати тако суперлативна оцена Међедовићевог песничког дара (иза чега аутор овог текста не би могао да стане), остаје још увек резерва у погледу анахроности и појаве и услова његовог певања, што није без значаја са становишта историје и поезике жанра (види, Мелетински, 1963, 1964).

⁴ Епско понављање у дугачкој песми Салиха Угљанина, ако се не упореди са понављањима, на пример, у „Смрти мајке Југовића“ или у „Смрти Сењалина Ива“, и ако се узме као једино мерило у оцењивању естетских и стилских квалитета ове епске технике у српском десетерцу, довешће увек и немитовно до закључака какве рецимо износи Кирк у својој студији *Homer and the Epic*: да је јужнословенска епика технички наивна и естетски слаба у поређењу са хомерском (стр. 20) и да су антички аеди „били превасходно креативни усмени песници док су ови други /јужнословенски епски певачи/ пре свега, ако не једино, некреативни и репродуктивци“ (стр. 24).

⁵ О томе види: Матицки, 1982; Крвар, 1979; Љубинковић, 1991.

⁶ „Под формулом мислим на „скупину речи која се редовно користи под истим метричким условима да изрази дату основну идеју“. Ово је Перијева дефиниција. Формулним изразом означавам стих или полустих конструисан по образцу формула. Под темом разумем поновљене догађаје и описна места у песмама.“ (Лорд, 1990, стр. 21)

може завршити само на један начин: „Нема ничег у песми што није формулно.”⁷ Схвати ли се овај закључак дословце, одмах се указује потреба за редифинисањем већине термина који су у науци о усменој књижевности досад били у употреби. То не само да би било бесмислено, већ сасвим сигурно није било ни Перијева ни Лордова намера у доба када су њихови радови настајали. Класичари по образовању и професији, имајући увек пред очима коначан циљ свога труда (доказивање усменог порекла Хомерових епова), они су у једном тренутку превидели две мале ствари које су као филолози морали знати, а које су лингвистима и фолклористима (будући да се и једни и други, по правилу, баве живом грађом) одмах пале у очи:⁸ а) формулативност није својствена само епском језичком систему, већ – у мањој или већој мери – и говору „*in concreto* као примени језика *in abstracto*”;⁹ б) отуда је неопходно разликовати формуле које долазе из језика (и нужно трпе промене прилагођавајући се метричко-синтаксичком обрасцу епског десетерца)¹⁰ од правих епских формула као важног елемента технике, стила и композиције у традицији епског певања.

Ако се усвоји оваква ревизија полазне позиције у пери-лордовском приступу формули, дефиниција која би спорни однос svela на прихватљиву мору морала би бити системска и могла би да гласи, на пример, овако: *ејска формула је средстиво произашло из „рада” формулативности у оквирима другосцејеног језичког система ејске поезије; однос међу њима је генерички, при чему је формулативност само један од услова за настајанак ејске формуле и никако се не може идентификовати са њом. У хомерским студијама она, међутим, не би била добро примљена јер се удаљава од предмета и пати од недостатка својственог свим системским дефиницијама.*¹¹ Ипак, по томе што полази од тога да је формулативност заправо парадигматски елемент сваког првостепеног језичког система и да се управо са те позиције једино и може де-

⁷ *Истито*, стр. 95. Израз „формулно” (у оригиналу *formulaic*) остављен је у овом облику јер је у питању цитат. У тексту ћемо се служити термином *формулативан* и *формулативност*, како Лордов појам преводи Нада Милошевић Ђорђевић (Pečić & Milošević Đorđević, 1984, s.v.). Од свих понуђених у нашој науци (формуларан, формулистичан, формулаичан), овај нам се чини најприхватљивијим по аналогiji са другим, већ усвојеним страним речима са истим суфиксом (инвентиван – инвентивност, наративан – наративност, и сл.).

⁸ Критику тог типа дају рецимо Hockstra (1964), Hainsworth (1969), Kravar (1978), Ong (1982), Мальцев (1989).

⁹ Kravar, 1978, стр. 95.

¹⁰ „Усмени стих створно је синтаксу у синтакси; у њему је дошло до особите фразеологизације, окоштавања једнога издвојеног скупа синтаксичких образаца” (стр. 201). „Сваком је стиху својствена тежња да постепено за свој метрички образац веже, и да му саобрази, одређен скуп синтаксичко-интонационих јединица”. Када дође до срастања између њих, појављују се клишен или формуле (стр. 203), Н. Петковић, 1990.

¹¹ То јест, захтева додатна дефинисања (формулативности, првостепеног и другостепеног језичког система итд.) и по правилу се не употребљава без њих. Као релациони став, међутим, добра је са своје тачности – догде, наравно, док се не нађе боља и тачнија. Лорд је у *Речама прџа* и сам морао осетити потребу за системским дефиницијама кад је три најбитније везао у целину (напомена бр. 3).

финисати као „битно својство усмене књижевности да ствара формуле да би их користила као основно средство исказивања и уметничког обликовања”¹² – дакле својство, а не средство које из тог својства мора тек произаћи, она је за нас добра управо тамо где за класичаре није функционална, будући да нас враћа на епiku и законе њеног обликовања у језику који је вештачки и другостепени, из природног језика изведени систем.

Иста својства изведености и артифицијелности протежу се, природно, и на све друге елементе епске постике. Од почетка до краја, епска песма је конструкција која се гради према задатим правилима и на унапред познатим структурним основама. Она је, осим свега, још – или на првом месту – и *говорни чин* који настаје у процесу комуникације чији су оквири много шири од граница самог текста, без обзира на начин његовог саопштавања (псвањем, рецитовањем, с пратњом или без ње). Често се губи из вида да је у култури писмених друштава публика која *чиња* навикла да препознаје границе текста на више различитих нивоа: од физичке омеђености књиге-предмета, преко спољашњих граница текста (наслов и „крај” на последњој страни), па све до различито нијансираних његових унутрашњих граница, какве су рецимо поглавље, графичко решење строфе, стиха, итд. Са становишта *чињаоца*, све су то конвенције које се саме по себи разумеју и од њих се не очекује да буду носиоци било какве књижевне релевантне информације. Ипак се, захваљујући управо њима, књижевни универзум јасно и ефикасно одваја од света стварности јер читалац у сваком поједином случају добија недвосмислен сигнал да – оног часа када у тај универзум уђе – за њега важи један друкчији хронотоп, у којем се, за разлику од реалног, као доминантно јавља *време чињања*.¹³ У стварима усмене књижевне комуникације где нема доминанте већ су *и време и просјор слушања* актуализовани у једнакој мери, певач и његова публика не могу рачунати на конвенционалне олакшице описаног типа. Несумњиву потребу за њима они, дакле, морају задовољити на неки други начин. Осим тога, у контексту говорне ситуације која сама по себи не погодује разликовању говорног низа на колоквијални и песнички идиом, систем сигнализације да једно престаје а друго почиње нужно предвиђа и више од једног средства за слање тако значајне информације и више од једне комуникацијске равни за њено преношење. На нивоу извођења то не мора (мада може) ићи даље од провере проходности канала (гестикалација, утишавање публике, наকাশљавање, испробавање инструмената ако се пева уз гусле и сл.), али на нивоу формализације поруке избор средстава се сужава само на оне могућности које нуди сам

¹² Pošić & Milošević Đorđević, *Нав. дело*.

¹³ То, наравно, не значи да границе књижевног текста не носе и друге или друкчије информације од поменутих. Оне то свакако чине, али тек кад се извуку из свог конвенционалног оквира и кад се посматрају у склопу књижевног дела као идејне а не физичке целине, којом приликом у први план ступа сам принцип организације језичке грађе у књижевни текст, односно сама његова структура.

језик. Мада оне ни у ком случају нису мале, у тој фази до пуног изражаја долазе пре свега спретност и моћ формула као послалаца кодне информације у улози „пребацивача“¹⁴ који не сигнализују само да се песнички кодиран језик уводи у говорни низ а изводи из њега (уводне и завршне формуле), већ и да се један структурни сегмент у склопу песме завршава док други почиње (унутрашње формуле). Мада формуле на тај начин за аудиторнијум који *слуша* обављају, у неку руку, онај посао који је у књизи-предмету поверен њеним графичким решењима, њихова је улога у настајању, саопштавању и преношењу усменог текста далеко значајнија и много дубља од тога.

ЗА РЕХАБИЛИТАЦИЈУ КЛИШЕА

Пођемо ли од познате чињенице да је сегментација онај градивни принцип на коме почива конструкција сваког говорног низа, усмени књижевни текст ће баш ту, у начелним питањима, морати да покаже особине по којима се и разликује од природног језика као другостепени, вештачки, изведени систем. Пре свега, он има *аисолућне* *границе* (почетак и крај који се не могу мењати а да се истовремено не добије нов књижевни текст), за разлику од разливених и спонтаних граничника природног говора. Загим, у случају епске песме он је *говор у стиху*, а стих подлеже правилима сегментације по метричким начелима која подразумевају додатно уређење говорног низа и самим тим су много строжа од свега што може важити за природнојезички систем. У оквирима постављених граница, поштујући метричко-синтаксички образац асиметричног десетерца, епска песма се *органује* у књижевни текст обликовањем природнојезичке грађе у мање целине, тј. сегменте који се нижу један за другим. Услед тога, епска песма – осим спољашњих – има и више унутрашњих граница које настају на тачкама додира њених сукцесивних сегмената и које на тај начин обележавају *значајна* места у настајању њеног склопа. Због тога што су значајне и посебно истакнуте, и те границе – заједно са спољашњим – можемо без даљега означити као *конструктивне*.¹⁵ *Све конструктивне границе у епској песми обележене су (истакнуте као значајне) епским формулама. Загто?*

Са становишта текста, почетак и крај трпе најбоће могуће семантичко оптерећење управо зато што су апсолутни и што маркирају границе једног посебног универзума који изван њих нема смисла па, самим тим, ни услова да постоји. У усменој комуникацији они носе и додатан терет јер се, како смо горе приметили, морају издвојити из шума говорне ситуације. Због свега тога, песма заправо не може – чак и кад би певач желео друкчије – да

¹⁴ Овај термин у нашој науци промовисао је Новица Петковић на више места, али нарочито у књизи *Огледи из српске поезије*. Београд, 1990 (поглавље „О класификацији и природи књижевних текстова“, стр. 21 и даље).

¹⁵ О појму конструктивне границе и њеној функцији више код Н. Петковића, *Истио*.

почне нарацију *in medias res*: њој су неопходни пребацивачи и то не да би комуникација била ефикаснија (како би се у први мах помислило), већ да би уопште почела. У том погледу еника дели судбину других, њој мање или више сродних наративних жанрова усмене књижевности.¹⁶ И у њима, нарочито у бајци, почетак и крај имају функцију издвајања из шума, увођења и извођења из постојећег у фиктивни свет и обрнуто те стога, подносећи притисак већи од уобичајеног, теже да се окамене, да освоје фиксирани, услед непроменљивости лако препознатљиву и зато високо комуникативну форму.¹⁷ Другим речима, *клише*тирају се.

Иста тенденција опажа се и кад су у питању границе мањих целина, онога што смо раније назвали сегментима епске песме, а што је у крајњој линији лако сводљиво на Лордову „тему“. Будући да усмено казивана, сваки пут за једну прилику поново стварана епска песма нужно постаје иререверзибилна, што значи да се по њој – за разлику од писаног текста – не може „шетати“ горе-доле и лево-десно, значај клишеа у процесу њеног настајања и преношења шири се далеко изван оквира који су му по дефиницији одређени. Јављајући се на додирним тачкама конструктивних сегмената песме, он – између осталог – мартира ритам њене нарације, што у епизи (која нема ни риму ни поделу на строфе) ниједно друго средство не би могло ефикасније да обави. Осим тога, захвагајући у великој мери и саме „теме“, а не више само тачке њиховог додира, управо клише својом тврдом формом обезбеђује њихову пресељивост из текста у текст (и не само у оквирима једног жанра), што растеређује нарацију скрећући пажњу са небитних и мање битних њених елемената на оно што се налази у њеном центру. Најзад, у посебним случајевима (који нису претерано ретки) клише уводне формуле може да услови структуру песме у целини, као што је показао Шмаус на примеру „гаврана гласоноше“.¹⁸ Управо се ту види у којој мери окамењена форма клишеа која, изван „естетике истовестности“ како ју је Лотман одредио, добија искључиво негативне конотације, чува заправо најстарије семантичке слојеве текста, оно што бисмо без великог двоумљења могли назвати пратекстом и што би без те форме, после дугог процеса деградације и тривијализације, било за нас заувек изгубљено.

Залажући се, дакле, за рехабилитацију појма „клише“ у науци о усменој књижевности, можемо се вратити епској формули, имајући увек на уму да се у овом раду она сматра посебном врстом клишеа.

„ОСНОВНА ИДЕЈА“

Ритмизовање нарације истицањем конструктивних граница текста, будући да је емпиријски лако доказиво, могло би послужити за проверу употребљивости Пери-Лордове дефиниције фор-

¹⁶ Види о томе Самарија, 1988.

¹⁷ Таква се форма, као форма клишеа, назива и *смысловорном* (види Петковић, 1990, стр. 20).

¹⁸ Schmaus, 1971, III, стр. 334–355.

муле као „скупине речи која се редовно користи под истим метричким условима да изрази дату основну идеју”. С обзиром да ниједна друга дефиниција тренутно није озбиљно у оптицају,¹⁹ потребно је као „претходно питање” проверити у којој је мери она компатибилна са истраживачким циљевима значајним овог пута не за хомерологију, већ за српску десетерачку епiku.

Прво што се са тог становишта уочава јесте недовољна одређеност синтагме *даша основна идеја*, нарочито кад је реч о тзв. унутрашњим формулама. Тим именом – унутрашње – називамо их зато што оне по правилу не могу доћи ни на почетак ни на крај песме будући да им је функција медијална: оне, заправо, и постоје да би се суседни сегменти лакше повезали, а то значи да су семантички двоструко зависне од свог непосредног окружења. Могло би се такође рећи да оне имају два слободна краја од којих је први, или горњи (ако, по аналогiji са писаним текстом, ток песме замислимо као вертикалан) везан за план прошлости (оно што се у претходном сегменту завршило), а други доњи, за план будућности (или оно што ће после тог сегмента доћи). Стога би на почетку песме непопуњена остала њихова горња страна (јер пре него што је песма почела ничег није било), а на крају доња (пошто се песма завршила, ничег другог више неће бити).²⁰ Осим тога, отвореност на оба краја условљава лексичку и синтаксичку флексибилност, па се једна иста формула – под непосредним дејством контекста – јавља у више облика, на пример: „Кад у јутру јутро освануло”, „Кад им сјутра јутро освануло”, „Кад ујутру бео дан освану”, „Кад је јутру о зорици било”, „А кад сјутра дан и зора дође”, „Кад четврто/десето јутро освануло”, „Но кад јутром сунце огрануло” итд. Спољашње формуле (уводне и завршне), будући отворене само на једном крају, много су мање склоне оваквом варирању, али зато показују тенденцију умножавања (или грађења система) коју унутрашње немају. Није редак случај да песма и почне и заврши се низом од две, три или више одговарајућих формула, на пример: „Још зорица није заб’јелила, / Ни да ница лица помолила / Бијела је вила покликнула / Са Авале зелене планине”; „Здраво Шћепан у Бијоград дође / И доведе Турску булу младу, / Набавио дван’ест калуђера, / Крстице је и зламеловаше,

¹⁹ Током многих година, хомерологија је нудила (и наставља да нуди) различите дефиниције епске формуле (види Van Gelder, 1909; Bowra, 1952; Nagler, 1969), али се Перијева најдуже одржава и најшире примењује. Заправо се у пракси ниједна друга не сматра бољом нити погоднијом од ове.

²⁰ Ово једноставно мерило има предности у оба смера. Њиме се и уводне (односно завршне) формуле могу проценити као праве или фингиране. На пример: уводне формуле „вино пије”, „књигу пише”, „шатор пење”, које спадају међу најчешће у епичи, такође су веома честе и као унутрашње, са нешто измењеним редом речи – зависно од тога какви су суседни сегменти међу којима се успоставља веза („Па стадоше пити вино ладно”, „Па ти Јанко ситну књигу пише”, „Распе краљу свилена шатора” и сл.). Будући да се ово не дешава са свим уводним формулама (што значи да није правило за њихову употребу), могуће су две ствари: 1) да су песме почињале неком другом, правом уводном формулом коју записивач није забележио омашком или с неким другим разлогом и 2) да су се управо ове формуле избориле за амбивалентни статус због специфичности „основне идеје” коју носе. И за једно и за друго могли би се наћи разлози на основу дуже и детаљније анализе.

/ И узе је за вјерну љубовцу. / То је било кад се и чинило, / Већ за славу Бога да молимо / И за здравље владике светога, / Амин, Боже, вазда те молимо!" (Вук II, 95). Такав поступак оправдан је погребом да се почетак и крај, као конструктивно јака места у песми, додатно нагласе и издвоје као носиоци посебне врсте код-ног сигнала (о чему је већ било речи). Напротив, унутрашње формуле би уланчавањем скренуле пажњу на себе (што и јесте функција низања и умножавања), а тиме би се пореметио ритам нарације и у питање би био доведен њен ток. У оба случаја, дакле, *место на коме се формуле употребле одређује њихову службу, а служба, поштом, њихову варијантност*.²¹ Основна идеја, шта год она била, ако се ово у њу не угради, губи своје придевско одређење и остаје само идеја.

С обзиром на разумењеност ситуација и велики број радњи којима је сиже епске песме испуњен, има више типова унутрашњих формула, али су нама на овом месту потребна само следећа два екстремна случаја.

Најчешће су унутрашње формуле типа: „Алабанда, заметну се кавга”, „Кад ујутру јутро освануло”, „Прамен се је магле заде-нуо”, „Мало било, ништа не стануло”, „Да је коме стати па гледати” итд. Информација коју оне носе увек је једнака самој себи, па је и њихова конструктивно-ритмичка улога тим уочљивија. Нема, наиме, ниједног разлога да се њихова употреба оптерети било каквом додатном службом, а основне идеје које се овим путем дистрибуирају („дошло је до свађе”, „свануло је”, „пала је магла од пушчаног дима”, „убрзо погом”, „било је вредно видети”) саме по себи немају значаја. Овакве формуле имају смисла само као пребацивачи, као економична и високо функционална средства за одређивање врсте промене коју нови сегмент уноси у дотад испуњену нарацију. Те су назнаке, као што се види и из овако малог броја примера, углавном временске и ситуационе, а могу бити и месне („Док се прашак магле замаглио, / А из магле добар јунак скаче”, „Прамен магле поље притискао”), па чак – и то не ретко – вантекстуалне („Да је коме стати па гледати”, „Па да ти је било послушати”), онда кад певач у њима интервенише са позиције учесника у комуникацији песме а не као свезнајући приповедач или учесник у радњи.²² Управо овај посебан случај директног обраћања слушаоцу потврђује значај и улогу пребацивача у епском тексту. Мада је његово дејство неупадљиво, он ипак подразумева неколико врло важних ствари, као што су: искорак из наративног контекста и повратак у њега, нагло и краткотрајно обртање оптике говорног лица, застој у слању поруке, промену у начину њеног пријема. Све је то урађено да би се скренула пажња на оно што долази, а тиме се аутоматски наглашава граница из-

²¹ Мальцев (1989, стр. 53) има термин „варијационо поље формула”.

²² И формуле директног обраћања подлежу варијантности. Конкретно, формуле гледања у овој служби имају оба типа: „Кад то виђе...”, „Неко види, неко и не види”, „А да видиш...”, „Стан’ да видиш...”, „Но да ти је оком сагледати”, „Да је тебе било погледати”, „Да ти бјеше стати погледати” итд.

међу тога и онога што је дотле било. Опет се показује да се „основна идеја” не може одвојити од места на којем је формула употребљена, а у овом конкретном примеру за сваки поједини случај – као и за све њих узете заједно – она заправо гласи: „ово је готово, сад почиње ново”.²³

Други тип унутрашњих формула много је ређи и сасвим друкчији од првог. Његове необичне и изузетно значајне особине могле би бити предмет посебне студије, али ћемо се за ову прилику задржати само на једном примеру: „Кад су били гором путујући” и на њему покушати да у грубим цртама назначимо због чега су оне за епiku тако важне.

Док се у првом наведеном типу, као што смо видели, нека основна идеја још и могла извести из саме формуле без познавања њеног контекста, у случају стиха „Кад су били гором путујући” то није могуће – осим ако ћемо таквом идејом сматрати податак да неки људи путују гором. Али кад се зна да иза овог долази стих: „СТИЖЕ УРОК НА КОЊУ ЂЕВОЈКУ”, чак и да нам остане сакривен наслов песме („Женидба Милића барјактара”) и непознат њен сиж, информација коју добијамо ипак је потпуна утолико што нема сумње да ће дејство урока донети преокрет у развоју радње – ма каква она дотад била, а тиме је уједно испуњена и функција пунктирања границе међу наративним сегментима песме.²⁴ Ако, међутим, основну идеју из горње дефиниције схватимо као носећу (дакле као значењски најпотпунију) а не као рудиментарну (дакле полазну, значењски минимално попуњену) – за шта у оба случаја постоји могућност према оригиналном придеву *essential*, видсћемо да је њу у случају „горе” и „урока” јако тешко чак и само описати, а камоли свести на једну или две реченице општег типа.²⁵ Осим тога, сложено значење овог дистиха равномерно је подељено на обе компоненте при чему ниједна није доминантна, али се само

²³ Стих и полустих уопште не би могли бити формуле по Лордовој дефиницији, већ „формулативни изрази”. „Основна идеја” у том случају готово да се и не може дефинисати. На стр. 65 у оригиналу (*The Singer of Tales*, Harvard UP, 1964) Лорд дословно каже: „From the point of view of usefulness in composition, the formula means its essential idea; that is to say, a noun-epithet formula has the essential idea of its noun”. (Било је неопходно дати овај цитат у оригиналу будући да је у преводу – I, стр. 122 – смисао кључних термина „композиција” и „значење” незнатно измењен.) Тешко је одатле закључити шта би била основна идеја формулативног израза (можда није ни предвиђено да он такву идеју има), нарочито тамо где уопште нема комбинација именица-придев. С друге стране, било би могуће прихватити да у композицији песме формула има улогу идентичну значењу своје основне идеје, али би онда основну идеју требало темељно редефинисати.

²⁴ Као и друге унутрашње формуле, и ова има флексибилне крајеве те се, зависно од непосредног контекста, јавља у више различитих облика. нпр.: *А кад били усрид горе црне* (следи издаја и кажњавање неверне жене); *А кад били у гори зеленој* (Следи напад хајдука на сватовску поворку и убиство младожење); *А кад били насред црне горе* (следи грех кршења побратимства и чудо којим се он објављује) итд.

²⁵ У „Женидби Милића барјактара” урок је нечиста сила у функцији магије речи којом Милић своју вереницу, дивећи се наглас њеној лепоти, осуђује на смрт. Тренутак и место на коме се ова сила ставља у дејство није случајно изабрано: у епизи гора је хтонски простор првог реда и природно поприште дејства нечисте силе. Она је и место у којој се та сила бајањем истерује. Индикације типа „стиже” /урок девојку/ говоре у прилог томе. Више о овоме види Детељић, 1992, s.v. *Гора*.

једна од њих налази у формули (гора), док је друга (са уроком) слободна. Истина је, ипак, да ће најавна уласка или проласка кроз гору сваки пут кад се ова формула употреби активирати конотације горе као хтонског простора и самим тим припремити слушаоца за догађај који је таквом месту примерен.²⁶

Иако је извор из кога ова информација креће увек познат, иако су услови њеног пријема за сваког слушаоца једнаки, прилив значења који она носи није за сваког примаоца исти. Најпотпунији ће свакако бити за онога ко уме на прави начин да декодира појмове „гора” и „урок”, односно за онога ко тачно зна које конотације гора и урок имају у корелативном односу између епике и српске традицијске културе.²⁷ Такав слушалац не прима поруку само на једном, номиналном нивоу (као што је био случај у првом описаном типу – ако изузмемо релациону информацију о функцији формуле у структури песме), већ на онолико њених значењских равни колико су дубока његова знања. Када сви учесници у процесу комуникације епске песме припадају истом типу културе, размена информација (кодирање и декодирање поруке) одвија се у истој равни будући да је мера обавештености заједничка. Напротив, онога часа кад се оптимална мера усклађености поремети било на којој страни, опасност од површног или погрешног схватања и тумачења поруке расте до непредвидљивих размера.

И заиста, највеће штете по епику настајале су онда кад јој се приступало као „наивном” тексту, односно онда кад се најважнијим сматрало питање колико је у њој истине а колико песнички дозвољених лажи и да ли се ходом уназад (реконструкцијом и одбацивањем структурне схеме) може утврдити каква је била објективна стартна позиција пре почетка певања песме.²⁸ С

²⁶ У том смислу *основна идеја* је заиста суштински нераздвојан и за епику уопште битан чинилац и формуле и њеног дејства. Епика, међутим, не само српска већ ни било која друга, нема оваквих и овако моћних средстава много. Ако би се тако висок критеријум применио доследно, услов да се назову формулама (и у фразеолошком смислу) задовољило би свега њих неколико (у сваком случају мање од двадесет за српску епику). Мада се ништа не мења на самој ствари, тешко је поверовати да су Пери и Лорд имали управо то на уму.

²⁷ Будући да се ради о односу универзалног типа (све су усмене књижевности у корелативном односу са културом којој припадају и сви типови традицијске културе имају заједничке основне црте), за оквирно тачан пријем ове информације довољно је и закључивање по аналогји.

²⁸ О бесмислености тражења истине, пре свега историјске, у епичи сведоче многе записане реакције и певача и публике на разбијање њиховог историјског „модела”. Мурко наводи више примера добрих певача који су одустали од песама о Марку Краљевићу, на пример, када им се објаснило да је он – као историјска личност – био турски вазал и да је у важним биткама учествовао на турској страни. Има и супротних бележака о певачима и слушаоцима који су одбили да поверују у научне чињенице и наставили да се држе онога „што песма каже”. Све је у народној традицији склоно амбивалентности ове врсте (за шта су најбољи пример пословице). Кад је у питању епика, то само значи да она има своју истину, као што је има и свако дело писане, ауторске књижевности, и да се о томе мора водити рачуна у оба случаја на једнак начин. Ту истину нико од учесника у комуникацији епске песме не доводи у питање. Битно је што она, као што и мора бити у епу, не може да се одвоји од епске традиције, и то су добри певачи вазда знали. Чак и устаничке, као и црногорске песме о борбама за слободу (које су без сумње у најтешњој могућој вези са стварним исто-

друге стране, и највиши домет пери-лордовског метода – *Певач ирича* – у ствари је својеврсно тапкање у месту јер заправо највише описује процес учења и технику певања уз гусле, док у питањима естетике и поетике жанра остаје без убедљивих одговора.²⁹ На тај начин он такође, мада тврди супротно, сматра епски текст наивним, извођачким чином који се исцрпљује у тесном размаку између генеричке песме и њене конкретне варијанте. Сваки пут, међутим, када је анализирана са дубоким и озбиљним познавањем традиције из које потиче, епика се приказивала као сложена и слојевита појава чије унутрашње размере далеко *превазилазе спољашње границе њексџа* – ма како широко оне биле схваћене.

Са становишта формуле, овај зазор између значења целине и збирног значења њених елемената не може се како треба ни уочити ни тумачити ако се немају у виду основна знања о постанку и функцији клишеа. Најједноставнији говорни клишеи усмене књижевности – пословице, заправо су тропи (сложени, другостепени знаци), будући да опис неке конкретне ситуације, догађаја или слике који чини њихову предметну грађу није самом себи циљ (као што би у природном језику био), већ служи за даље описивање других и различитих али компатибилних ситуација, догађаја и слика.³⁰ Стога је очито „да је клише сложенија творевина него што је обичан језички текст, пошто садржи удвајање: од језичких јединица прво је сачињен текст, а онда цео тај текст служи као нова јединица за описивање”.³¹ Пословица, дакле, има структуру тропа чији елементи такође могу бити различити тропи (поређење, метафора и сл.). Из ове тесне узајамне везе (троп у тропу) ствара се потенцијални извор додатних значења који се активира при свакој новој употреби пословице, те тако њено семантичко поље остаје увек отворено. Услед свега тога, успешна пословица остварује прилив значења којим се неограничено шири и обогаћује њена почетна конкретна грађа, чак и кад је иницијални догађај заборављен или му је траг до те мере избрисан да се никаквом реконструкцијом не може идентификовати.³² Да би овакво њено дејство било могуће, пословица мора – и то није тешко уочити – да „ради” на начин који се најприближније може одредити као „линеарно расипање”. Мрежу њеног простирања или развијања³³ чине *џачке пресека џонџоџ и џринџоџ значења*, од-

ријским догађајима као њихове хронике) морале су се провући кроз старинске моделе да би се уопште певале. Без тога нису могле постати спски догађај.

²⁹ О томе види и Мальцев, 1989. Лорд, међутим, осећа и сам да поред пута којим он иде постоји и неки други, паралелан, чиме се једино објашњавају кратке и – са становишта његове студије – ванконтекстуалне напомене о инкантаторској моћи десетерца и митском пореклу формуле (I, стр. 122–125).

³⁰ Види о томе Петковић, 1990, стр. 21, 22.

³¹ *Исто*, стр. 22.

³² О томе види Детељић, 1985, стр. 349–375.

³³ Од *развијања* (= *explisco, scavi, satum* – развити, размотавати, разастрети).

носно старе и нове употребе у сваком поједином случају. Тиме се стварају богати меандри и значење се шири али се не продубљује.

Да би деловао у дубину, овај се процес мора супротно оријентисати. У том случају, импулс за активирање нових значења не би више долазио уз употребе клишеа, већ из иницијалне ситуације која је клише генерисала. У пословицама је таква почетна позиција извучена на површину и исцрпљена те се више не сматра извором нових релевантних информација. У епици је, међутим, обрнуто.

Епска формула „ради“ дубински. Њена језичка форма је, како Маљцев каже, „врх леденог брега”,³⁴ порука чији се кодови могу мењати без утицаја на смисао који је у њу уграђен. У општој теорији информације овакав случај не постоји, па би се чак и реченица којом је описан морала сматрати логички неисправном и неодрживом. Па ипак, она овде има оправдања јер извор значења за епске формуле овог типа није епика већ традиција, а то значи да се – све док остајемо у оквирима епике – суочавамо заправо са проблемом прихватљивог декодирања. Оно чиме се премошћује хијерархијски јаз међу равнима епике и традиције управо и јесте формула, форма која генерише значење без обзира на промену кода па се због тога може назвати смислотворном. Једноставније речено, *џрилив значења у дејсџиву ејске формуле усмерен је од дна ка врху „леденог брега”, одн. од џтрадиџијске кулџуре као заједничког извора значења за свеукујну усмену књижевност, ка жанру и његовој конкретјиној реализацији (ејској џесми)*. Уколико је ово тачно, потврда би се морала наћи у пажљивој анализи текста.

ФОРМУЛА „ПАМТИ”

Узмимо за пример „Женидбу Милића барјактара” (Вук III, 78) о којој је већ било речи. Ова песма се, са многих својих особина, с правом сврстава у врхунце српске десетерачке епике, те постаје готово незаобилазна у радовима који се баве питањима везаним за поетику овог жанра. У студији *Миџски џросџор и ејика*³⁵ ми смо се већ бавили њоме – истина са становишта митопостике спског топоса, поклонивши пажњу нарочито мотиву смрти под прстеном као посебној варијанти општег мотива смрти у гори. Овај пут приступићемо анализи имајући у виду првенствено формуле, чиме се у ранијем раду нисмо бавили.

Прво што овде примећујемо јесте велики број (I–X) удвајања³⁶ (стихови: I 3–5/17–19; II 73–76/77–81; III 94–98/102–106; IV 154–163/165–175; V 178–180/243–245; VI 186–188/231–233; VII 190–193/252–255; VIII 212–213/216–217; IX 257–258/282–283; X 266–268/274–276). Додамо ли томс и понављања која нису дословна

³⁴ Маљцев, 1989, стр. 68.

³⁵ Београд, 1992; такође и Детелић, 1989.

³⁶ Не понављања, којих може бити два и више, већ управо дуплирања (кад се води рачуна да понављања не буде више од два).

(стихови: 1/8; 20/24; 43–45/67–70; 194–201/248–251; 269–273/277–280), видећемо да је од 284 стиха (колико ова песма броји), чак 112 захваћено овим поступком. Од онога што није, добар део стихова одлази на опис сватова на одласку по девојку (48–55) и на повратку с њом (140–146), односно на опис девојчине лепоте (25–40) и лепоте девојачких дарова (114–139), што такође припада истој схеми само лабавије примењеној. На тај начин нешто више од половине свеукупне језичке грађе ове песме (156 стихова од 284) служи да испуни одређени структурни образац који сада можемо назвати паралелизмом.

Независно од њиховог броја, ова се удвајања и сама раслојавају на две групе неједнаког обима, од чега бројнију чине стилске таутологије (структурно невезана понављања, на пример: директни и индиректни говор – понављања I, II и VIII, директни говор са заменом говорног лица – понављања III и IV, понављање у функцији извештаја – VI, и понављање завршне формуле – IX). То што су таутолошка, никако не значи да је значај ових удвајања мали или да су она сама непотребна. Напротив, она су у највећем броју случајсва носиоци изванредно комплексног значења (нарочито понављања III, IV и VI), али са гледишта композиције није било преке потребе за удвостручавањем. Као један од најоучљивијих елемената епског стила она, међутим, имају пуно оправдање јер носе специфичну, релациону информацију која тек у склопу песме као целине добија свој пуни значај.

Мањи број удвајања (V, VII и X) нема таутолошку основу већ се заснива на паралелном току догађаја и радњи, па ту групу можемо звати правим паралелизмима. Док је у претходном случају било важно *шта* се удваја (па је понављање за наратију, строго узевши, било излишно јер се сводило на препричавање), у овој групи од једнаког је значаја и *шта* се и *како* и *где* и *када* понавља. Уочићемо то и из самих стихова:

удвајање V

Ђевер скиде са коња девојку,	Како дође Милић барјактаре,
Па је спусти на зелену траву.	Он се спусти на меку постељу,
Он је спусти, она душу пусти.	Док се спусти, он душу испусти.

удвајање VII

Сабљама јој сандук сатесаше,	Сабљама му сандук сатесаше,
Наџацима раку ископаше,	Наџацима раку ископаше,
Саранише лијепу девојку	Саранише Милић барјактара
Откуда се јасно сунце рађа.	Куда јарко смирује се сунце.

удвајање X

Када буде на заходу сунце.	Када буде на истоку сунце,
Тад' излази Милићева мајка,	Изилази Милићева мајка,
Па говори, а за сунцем гледа:	Сунце гледа паке проговара:
„Благо мене и до Бога мога!	„Благо мене, сто ми снашице!
Благо мене, ето сина мога!	Иде с воде, носи воде ладне,
Ено г' мајци, ће из лова иде,	Хоће мене стару зам'јенити!"
Носи мајци лова свакојака!"	Не би снахе, ни од снахе гласа,
Не би сина, ни од сина гласа.	

Паралелизам је у свакој својој примени варљива фигура и само се са великим опрезом може примати такав какав јесте. Да бисмо у овом конкретном случају знали шта је чему паралелно и на ком основу, морамо се сетити неколиких детаља без којих се цитирани стихови неће добро разумети. Пре свега, ово је песма о женидби (што јој наслов каже) – или бар о покушају женидбе, што се из наслова не види али се у тексту на више места наговештава формулом чуда (7 пута: „Мили Боже, чуда великога!” стих 1; „Но да видиш чуда изненада!” стих 8; „Но ти хоћу једно чудо казат” стих 20; „Чудо људи за ђевојку кажу” стих 24; „Сви сватови никоме поникоше, / И у црну земљу погледаше, / Ја од чуда лијеписе ђевојке” стихови 91–93; „Ал’ да видиш и чуда и фале!” стих 114), а једном чак и најављује („Најбољи му шуре пешкеш дају, / Најбољи је, најжешћијех јада! / Своју секу шуре зету дају” стихови 129–131). У исту сврху употребљено је у песми још једно, врло ефикасно средство инсинуације – такође кроз формулу којом у начелу почињу све песме о епским женидбама, али овог пута кроз њен измењени смисао:

Кад се жени Милић барјактаре,
Он обиђе земљу и градове
Од истока паке до запада,
Према себи не нађе ђевојке:
Главит јунак свакој ману нађе;
Женидбе се проћи хотијаше;
Но да видиш чуда изненада! (2–8)

Упоредимо ли овај почетак са класичном уводном формулом епске женидбе, одмах ћемо уочити разлику:

Кад се жени Српски цар Стјепане,
На далеко запреси ђевојку,
У Леђану граду Латинскоме,
У Латинског краља Мијаила,
По имену Роксанду ђевојку;
Цар је проси, и краљ му је даје (Вук II, 29; 1–6).

Песме о јуначкој женидби с препрекама, најчешће женидбене песме у слици која ову тему редукује тако што од ње узима само онај део обичајно-обредног комплекса свадбе који припада „мушком тексту” (свадба иначе обухвата и *женидбу* и *удају*), реализују се око заплета који се увек иницира стихом: *На далеко за-проси ђевојку*, јер се „прошња на далеко” сматра погрешним потезом који не може проћи без последица.³⁷ Да би постала епска тема, свадба – дакле – прво мора постати *женидба*, а потом се у њој мора десити нешто што *нарушава ред*. У случају Милића барјактара, за разлику од песама о јуначкој женидби с препрекама, није нарушен само протоколарни ред (тачније – родовско-племенски, из чега се у литератури ишчитава напетост на релацији ендогомија-егзогамија), већ је – и то се нарочито наглашава – почињен и грех гордости („Главит јунак свакој ману нађе”).

³⁷ О томе види опширније: Детелић, 1992, стр. 221–254.

Будући да овако почиње, песма даље и сваки други погодан моменат користи да извуче ову линију и да је доследном градацијом води до тачке у којој потреба за њом логично престаје. Следећа степеница на том путу је нередовна прошња („Нит’ је проси, ни јабуке даји, / Већ ти купи кићене сватове, / Пак ти иди Виду по ђевојку” стихови 43–45), која свој коначни облик добија у стиху „Потегли смо на Бога и срећу” (69) којим се младожења обраћа свом будућем тасту. Намера³⁸ и срећа, нарочито као контекст при помену Бога, у српској традицијској култури имају специфична обележја и значењем се везују за мотивски комплекс судбине, о чему говори велики број сведочанстава.³⁹ Тек ако се тако протумаче, наведени стихови имају пуну вредност као наговештај и припрема за увођење урока (које следи готово непосредно иза њих), јер се управо њима јасно и дефинитивно одговорност за смисао, развој и исход догађаја описаних у песми премешта у свет виших сила, где само њих одлучује и располаже без призива. Тиме се људски свет лишавачврстине и постаје позориште сенки чији актери никад не одустају и никад не престају да траже смисао јер нису свесни руке која их покреће. Вертикала која се тако оцртава није стилска фигура већ витална оса егзистенције епске поезије уопште, будући да обезбеђује континуитет међу слојевима значења различите старости и различитог порекла.

Служећи се формулом као главним средством да то постигне, епика није у обавези да сваки пут активира све слојеве дуж ове осе, као што врло често – кад активира неки од њих – не мора давати рачуна чему тај поступак служи. Узмимо за пример формулу посматрања сватова која се, по правилу, најчешће јавља у песмама о отмици и покрштавању Туркиње. У „Женидби Милића барјактара” она је употребљена ван тог контекста, али у складу са развојем догађаја:

Кад су били прем’ Видову двору,
На пенџер се Виде наслонио,
Пад кад виђе кићене сватове,
Сам је собом Виде говорио:
„Мили Боже, лијепијех свата!
Чији ли су, куд ће по ђевојку?” (58–64)

У једној другој песми, међутим, у „Заручници Лаза Радановића” (Вук II, 7), употреба исте формуле:

Кад су свати близу двора били,
Беседила девојачка мајка:
„Иду, ћерко, кићени сватови,
У чије ће дворе улазити?
Чија ће и мајка дочекасти?
Чија л’ браћа коње приватити?
Чиј’ ли баба вином послужити?
Чија л’ сеја даром даривати?” (9–16)

³⁸ Овде се мисли на намеру из стиха бр. 12: „Пред црквом га намјера намјери” којим се даје податак о *начину* на који Милић добија обавештење о својој будућој невести.

³⁹ Басме, бајке, предања. О томе више види: Детељић, 1992, стр. 63–64, 290–292.

нема таквог оправдања будући да је девојка редовним путем испрошена те по њу сватови не долазе ненајављени.⁴⁰ То што се ова формула (дата у виду питања и одговора, тј. удвојена) у свадбеној лирици јавља као засебна песма, што – дакле – у обреду има своје место и не тражи допуну, можда јесте а можда и није од стварног значаја за тумачење овакве њене нередовне употребе у епци. На изглед сувишна, она је ипак једино што спаја почетак песме (уводну формулу) са њеним кључним догађајем: невестином завадом са мајком и клетвом која из тога следи („Мила кћери, и тебе не било! / Ни допрла тамо, ни овамо! / Већ остала среди горе чарне” стихови 100–102). Тако се дешава да један споредни детаљ, као што је посматрање сватова, уводи посредно у следећи сегмент који је обема песмама заједнички – и у обема од кључног значаја – у смрт девојке под прстеном на истом месту (у гори) и на исти начин (од клетве, односно урока – у оба случаја магија речи). Ми можда никад нећемо бити у стању да тачно и потпуно декодирамо све слојеве значења у овој необичној формули, али ћемо овакву њену мотивску службу (ремећење реда) увек моћи да одредимо као епску, без обзира на контекстуалне ексцентричности.

Са своје стране, смрт од урока и клетве, тиха и без крви као и увек када се гине од више силе,⁴¹ гора као место на коме се умире и начин сахрањивања у њој, отварају цео комплекс везаних питања која се не могу решити без познавања темељних категорија српске традицијске културе, без залажења у основе њеног схватања овог и оног света, живота и смрти, обичног и посвећеног простора, итд. Та је област сувише обимна и сложена да би се уклапала било у шта (обратно, све се друго уклапа у њу), нарочито у тематски ограниченим текстовима који се баве тзв. „мањим питањима”. Нама је овде важно да видимо како се у овом окружењу понашају формуле, те је прави тренутак да се вратимо паралелизмима V, VII и X типа које смо цитирали нешто раније.

Прво и најважније што морамо имати у виду јесте да у епци не постоји случај.⁴² Ако се од клетве и урока умире у гори, онда

⁴⁰ Изван словенске антитезе, реторско питање није стандардна стилска фигура у епци па се употреба ове формуле не може тако тумачити. Ако се, пак, тумачи у контексту залета (онога што јој непосредно претходи и непосредно следи), формула опет остаје недовољно мотивисана, као да недостаје нека карика у наративном ланцу. Недоумице у питању њене употребе вероватно се не могу решити без упоређивања са лириком из обредног круга свадбе (нпр. Вук I, 16, 89) и њему средних мотивских целина.

⁴¹ Ова врста смрти има и своју формулу: „Доле леже, горе не устаде”. Тако умире и Краљевић Марко од руке „Бога, старог крвника”. За посебно тумачење ове ситуације види: Ноџић, 1981, стр. 345.

⁴² То је такође резултат „рада” дуж поменутих вертикалне осе. Епски јунаци, с обзиром да су само људи, могу имати утисак да се ствари дешавају случајно, они чак могу дубоко веровати у то, али изнад (или изван) догађаја у њиховом свету активне су друге силе које одређују ток и исход збивања и за које случај једноставно не постоји. Песма има више начина да наговести паралелни рад тог „вишег” света: местом које носи посебне ознаке (гора, вода, пут, раскрсница), бићима која се на тим местима појављују (змај, вила, гуја, троглава бића и Арапи, светитељи и анђели – по имену, у правом лику или прерушени, сам Бог), силама чије се дејство тамо осећа (урок, клетва, смрт, судбина). Чак и кад се од митопоетске окрене историјској слици света, кад постане хроника историјских догађаја у доба ратовања за слободу, епика има снажну потребу да се врати старим обрасцима, макар они у новим приликама и

то није зато што певач тако воли или зато што је за развој радње погодно да тако буде, већ зато што је гора хтонски простор, место у које се уроци, клетве и сличне зле силе терају по магијском обраслу јер им оно припада као пусто, туђе, неподложно човековој власти.⁴³ Ко на таквом месту умре на њему и остаје, не само зато што је оно нечисто (па је и мртвац такав и не прима се у култно освећено гробље), него и зато што је већ тамо где треба да буде – у свету мртвих где се његова егзистенција наставља на посебан начин.⁴⁴ Та *двоспирука функционалности* карактеристична је за све што се у гори дешава. Песма не лаже кад пева да се вода изведена чело девојчине главе, клупа око воде и руже с њене обе стране намењују живима: жеднима да пију, уморнима да се одмарају и младима да се украсе „за душицу лијепе девојке”. Она само нема потребе да тумачи оно што њена права публика и сама зна: да све што је „за душу” заправо *припада* мртвом – вода јер је увек жедан, новац („гроши и дукаги”) да се откупи, ружа да му веже душу. Будући, дакле, да се у њој срећу два супротна света, епска гора је место са две стварности, *место прелаза* и, самим тим, опасно место. Па ипак се на њему Милићева заручница сахрањује ка истоку, „*ошкуда се јасно сунце рађа*”.

Кад не би било ове сахране на источну страну, паралелизам Љепосавине и Милићеве смрти не би имао смисла. Песма не даје никакве индикације да се место на коме Милић умире (његова кућа) има сматрати хтонским и нечистим: напротив, оно је потпуно супротно томе, као што је и оријентација његовог гроба (на запад, „*куда јарко смирује се сунце*”) потпуно супротна положају у коме је сахрањена његова заручница. Тако се око једног елемента идентичности (смрт од више силе) склапа цео низ бинарних опозиција од суштинског значаја и за епiku и за традицију којој она припада: запад–исток, кућа–шума, мушко–женско, култно чисто–култно нечисто. Можемо слободно рећи да се такав паралелизам и не држи на ономе што је у њему исто већ на ономе што је различито у једнаком.

Ако сада разломимо ове парове у напоредне врсте, добићемо два супротна низа: запад–кућа–мушко–култно чистио и исток–

били испражњени. Отуда, рецимо, бројне појаве вила као гласника у „пјесмама најновијим”. Од тих па до „пјесмама најстаријих” пређено је само пола пута од епске хронике до мита. Друга (тј. прва и старија) половина крије се иза наслага као што су ове поменуће и тек се делимично, а врло мучно, даје реконструисати на основу њих.

⁴³ У басмама, в. Раденковић, 1986.

⁴⁴ Упореди бројне разговоре са мртвима који остају у гори, нпр. у помињању „Заручници Лаза Радановића”: „Често Лазо на гроб излазио, / Па је пит'о своју заручницу: / Јел' ти душо, земља дотешчала? / Девојка му мртва одговара: / Није мени земља дотешчала, / Већ је тешка материна клетва.” Ту долази и обраћање гори да не буде мртвацу страшна, земљи да му не буде тешка, јели да шири гране и прави му хлада, славују да га рано не буди итд. О истоме је реч и кад се за гроб бира посебно место, нарочито за јунаке који умиру веома млади, рецимо: „Куд пролазе снаше и дјевојке” (МХ I, 62). Из исте песме, а у истој вези, потиче и један од најпотреснијих епских стихова: „Славуј тица л'јело му зап'јевај, / Млад је Реља, пјесме су му драге”. О Рељи/Хрељи као митском јунаку из соларног круга види: Нодило, 1981, стр. 196–200.

шума-женско-кулџно нечистио. Прво што примећујемо је-сте инкомпатибилност њихових елемената: запад и исток као да су грешком заменили места⁴⁵ или, чак, као да су грешком уопште доспели ту. А ипак се у песми на вези запад-мушко и исток-женско управо инсистира, не само у средини (код сахране заручника) већ и на њеном крају – дакле на поентираном и стога јаком месту, кроз обраћање Милићеве мајке западном и источном сунцу као сину и снаји. Тешко је поверовати да епика у овако важним стварима прави грешке, па их још потом и санкционише.

Оно, међутим, што је вероватно и могуће и што се редовно дешава, не само у епизи већ у усменој књижевности уопште, јесу различити облици и врсте контаминације до којих долази углавном на два начина: преклапањем два или више жанрова и преклапањем више различитих слојева значења у оквиру једног истог жанра. У нашем случају могуће је наћи индикације и за једно и за друго.

Идући уназад, најближи слој је свакако онај у коме се односи *мушко-женско* и *кулџно чисто-кулџно нечистио* не проблематизују већ подразумевају као утврђени елемент обичајно-обредног комплекса свадбе. Будући да и епика и лирика имају за њега одговарајућа решења, нема разлога за жанровска преклапања, па их на овом нивоу нећемо ни наћи. Испод њега, значењска равна опозиције *кућа-шума* – као један од најопштијих и генеративно најспособнијих принципа традицијске културе – обухвата претходни слој и проширује га новим односима (овај свет–онај свет, живи–мртви, човек–пупен, своје–туђе). Кроз дејство урока, мушкарац се управо овде – као узрочник смрти посредством магије речи – први пут јавља са индикацијама леталног начела. У опозицији мушко-женско њему тад природно припада западна страна са свим последицама које из тога произлазе. Са своје стране, гора – као место прелаза – има моћ да мења означеност онога што се у њој дешава и да тренутна својства чини трајним. Тако тренутна култна нечистота девојке под прстеном постаје трајна њеном смрћу и остајањем у гори („Ни код мога ни код твога двора“), исто као што тренутно хтонско својство младожењино, омогућивши му да жив и безбедан изађе из горе, постаје трајно и чини немогућим његов живот у кући.⁴⁶ Активирање демонског света (урока, намере, среће, судбине) на месту које му припада и уз актуализацију пуне снаге његовог дејства, припада једној од нижих митолошких равни где апстрактне функције старих паганских божанстава

⁴⁵ Исток је у традицији увек мушка страна и елемент позитивних раздвајања (десно, култно чисто – на источној страни је олтар у цркви и икона у кући, живот – коло се окреће ка сунцу, итд.), док је запад томе супротно: коло за мртве се окреће „наопако“ (и у овој песми), на крајем западу је свет мртвих, у кући се кроз врата на западној страни износи мртавац, домаћица у односу на домаћина седи лево (западно) итд.

⁴⁶ Лазо Радановић није виновник смрти своје заручници и њега ова судбина мимоилази. Смрт у кући и сахрана ка западу могу се тумачити и као кратковекост Сунца које страда на крају сваког дана (види Нодило, 1981, стр. 199)

постају конкретне и прелазе у фазу номинације.⁴⁷ У тој равни налазимо и на прва жанровска преклапања будући да цео низ лирских свадбених песама одвођење невесте приказује као отмицу и смрт, а опраштање са њом као ритуални плач.⁴⁸

Најзад, у најдубљој значењској равни – где се опозиција *исток–запад* грана у парове: јасно сунце на изласку–јарко сунце на смирају, снаја–син, Љепосава–Милић – преклапања су у пуној мери двострука, значењем се везујући за круг соларних митова, а жанровски за обредну лирику. Назнаке које песма о томе даје вишеструке су и значајне, почев од описа Милићеве заручнице („Или си је од злата салила? / Или си је од сребра сковала? / Или си је од сунца отела?“) и њеног дејства на околину („Кроз мараме засијало лице, / Сватовима очи засјениле / Од господског лица и ођела“), преко тек наслућеног криптограма личних имена (Вид – име девојачког оца, варијантност Милићевог имена)⁴⁹ и броја Видових кћери (девет), све до формуле Милићевог кретања у облику окоштало фразеологизма („Он обиђе земљу и градове / Од истока паке до запада“). За све ово могу се у свадбеној лирици наћи очуване и развијене паралеле. Захваљујући управо њима, меру нагађања у овој анализи можемо макар ублажити кад су у питању сунчани атрибути учесника у свадбеном обреду:

Весели се, женикова мајко!
Три ти сунца дворе обасјала:
Једно сунце момак и девојка,
Друго сунце куме и девере,
Треће сунце кићени сватови. (Вук I, 77)

запад као оријентација мушког кретања при одвођењу девојке:

Сунце нам је на заходу, брзо ће нам заћ',
А невеста на отходу, брзо ће нам поћ'. (Вук I, 59:1.2)

исток као девојачка страна:

Вила Јову говорила:
„Што ливаду копјем мјериш?
Но с' обрни с десном страном,
С десном страном пут истока,
Ђено дивно коло игра,
Ту је твоја вјереница,
Сваким добром испуњена,
И ружицом од прољећа,
И грињицом од бисера“. (Вук, I, 92:6–14)

и, коначно, двосмислени статус убрађене невесте чији је обред прелаза симболично обављен до пола:

⁴⁷ *Мифы народов мира*, 2, с. в. *Славянская мифология*. Конкретне функције добијају конкретна имена: Судбина, Срећа, Несрећа, Правда, Кривда, Смрт. У ту категорију улази и само име Бог (и његове деривације *богаи*, *убоџ* и сл.).

⁴⁸ Вук I, 2, 8, 27, 42, 56, 82, 115, 123; САНУ I, 3, 4, 5, 43, 55, 60 итд.

⁴⁹ У напомени испод текста Вук даје податак да „мјесто Милића барјактара једни пјевају Сарајли Илија“. Илија је име свеца за кога се сматра да је преузео особине бога сунца и бога грома. О Виду, Сунцу, 9 младих сунца, Зори и њиховим породичним и брачним односима на релацији епика–мит види: Нодило, 1981, стр. 115, 159, 170–185, 341. и иначе.

Бела мома пребела
 Од вечера до света,
 А од света до века. (Вук I, 124)⁵⁰

Оно што лирика не може јер је везана за обред – а епика може (вероватно зато што је ту везу у врло великој давнини прекинула), указује се из свега што смо овде предочили као могућност пресецања двеју стварности: људске и божанске, односно епске и митске. Слика света која се кроз то пројектује с правом се може назвати митопоетском. Хоће ли се тако и декодирати, у потпуности зависи од чинилаца који су истовремено и унутартекстовни и извантекстовни.

За аналитичку позицију смештену унутар текста важно је како је грађа организована у целину, односно на којим су местима распоређени њени конструктивно значајни пунктови. У „Женидби Милића барјактара” издвојили смо неколико таквих тачака и на свакој од њих запазили формуле одређеног типа (уводну и завршну, унутрашње у виду таутолошких удвајања и праве унутрашње на границама уланчаних сегмената). Општа идеја двојности (односно бинарности) захвата у овој песми и глобалну раван њене композиције, те тако највећу меру дејствености набројане формуле имају у првом делу песме – тачније, до позиције у којој је употребљена унутрашња формула „Кад су били гором путујући” (стих 147 – свега пет стихова иза половине). Оваква њихова служба, која се може одредити као релациона јер инсистира на структури песме и природи односа међу њеним елементима, од тога се часа повлачи у задњи план, док на предњем пуни значај добијају формуле друкчијег типа, оне чије је дејство смислотворно и дубинско утолико што служе да директном линијом повежу песму са изворима значења *изван* текста. Схематичност овог функционалног приказа песме сасвим је гротескна у поређењу са елганцијом њеног склопа и никако не чини част вештини њеног творца, али налази оправдање у нашој потреби да нагласимо симетричност и бинарност као општа композициона начела према којима је овај текст оријентисан у *обе своје пројекције*: ка унутра и ка споља.

ОПШТИ ПЛАН

„Женидба Милића барјактара” није обична песма. Међу сличнима, она се идваја по изузетној уравнотежености свога склопа и по међураванској проходности која нити за собом повлачи херметичност (што би ишло на штету песничког посла), нити икад подлеже опасности од тривијализације. То и јесте био разлог да је изаберемо као пример за анализу, будући да је њоме требало

⁵⁰ За Милићеву заручницу, будући да други део иницијације за њу никад није обављен, последња два стиха су се поклопила по значењу: својство које је имала „од вечера до света” остаје јој „до века”. Осим наведених, у I књизи Вуковој о овим стварима дају рачуна и следеће песме по бројевима: 24–26, 68, 73, 78, 79, 81, 91, 93, 96, 100 и 101.

показати низ сложених односа до којих долази у процесу конструирања текста.

Ипак, најважније што се у тој анализи показало применљиво је на епiku у целини јер припада општим поетичким питањима која обимом и значајем природно надилазе сваки, ма како изузетан, појединачни случај. На првом месту то је *двоједносћ* књижевног универзума епске песме као последица митопоетске слике света која је у њу уграђена. Сваки лик, сваки догађај, свака „прича” којом се песма бави истовремено постоји и у хоризонталној равни „обичног” али драмски устројеног епског света, и у вертикалној равни његовог митског окружења по висини и по дубини. Клизећи по овако формираним осама пројекције, нарација активира тачке њиховог пресека и, препознајући их као конструктивне границе текста, обележава их на посебан начин да би истакла њихов значај. Средство којим се то најчешће чини заправо су епске формуле.

Будући да се поменуте равни не поклапају, ни тачке њиховог узајамног додира не могу се поставити у линеаран већ морају доћи у дискретан низ. Тиме се истовремено постижу два добра: формира се мрежа јаких места и избегава се аутоматизам у дистрибуцији епских формула. *У сџрукџури њесме јако је свако оно место које може ѡнећти већи број књижевно релеванћних информација различитић ѡ порекла. Формула која се на ѡнаком месту ућотребџи мора одћоворићти захћевима које јој оно ѡсћавља, ѡе и сама добија њећова обележја.*⁵¹ *Као смислоћворна форма, она ѡнакву своју носивосћ чува и кад се наће изван ѡтекста, ѡа чак и изван жанра у ком је настала, али је неће активираћти све док се не ѡоклоћти са јаким местом којем је њена функција комћацибилна.* Како је усмени креативни чин неповратан и тренутан, вероватноћа да ће до таквог поклапања доћи није једнака за сваку формулу на исти начин. Услед тога, епика нуди читав спектар формула у различитим фазама применљивости, или – боље речено – различитог степена клишетираности истовремено. Утисак да се отуда формира залиха или заједнички фонд готових формула за одређену етничку, социјалну или ситуациону групу певача из темеља је погрешан. Једини заједнички фонд који сви певачи без разлике деле самим тим што су припадници традицијске културе одређеног типа, јесте сама та култура и традиција на којој се она заснива.⁵² Из ње долази прилив нових или додатних значења који усмену реч одржава у животу, а да ли ће он у песму доспети као мотив, формула, песничка слика, фигура или нешто друго – за-

⁵¹ Овај спој јаког места и формуле могли бисмо звати и „чвориштем значења” по аналогији са термином *меморијски чвор* који Новица Петковић (1995, стр. 199) употребљава у вези са формирањем и дејством фразеологизама.

⁵² Тиме се ни у ком случају из вида не губи транскултуралност уз све што се под њом подразумева. Она је управо и омогућена чињеницом да културе истог типа показују изненађујући степен сличности, чак и подударности, у стварима од највећег значаја (в. нпр. Иванов и Топоров, 1965; 1974).

право је техничко питање, односно питање избора средстава које сваки певач решава за себе.

Епска формула је, дакле, стратешко песничко средство чија се употреба може пратити на широкој а клизној скали која почиње преношењем релационе информације о начину на који текст настаје и „ради” сам за себе, а завршава се чувањем и откривањем дубинске информације о начину на који традиција „ради” у тексту и изван њега. Између те две крајње тачке непрекидно трају два супротна процеса: један рестриктиван (који тежи сажимању и економији у избору песничких средстава), а други абундантан (који тежи обиљу кроз умножавање и развијање онога што је на први начин већ одабрано). У идеалном случају ова су два тока у равнотежи и тада настају антологијске песме попут овде помињане „Женидбе Милића барјактара”. Ремећење равнотеже било на коју страну лишава текст једне од његових виталних функција, те тако порастом фактора рестриктивности добијамо песме-хронике (нпр. црногорске песме о племенским сукобима са Турцима и међу собом), а мањс или више неконтролисаним растом абундантности песме типа „Женидбе Бокчевић-Шћепана” (Вук VII, 19) са јасним траговима стилске и структурне пометње. Како ће и са коликим успехом формуле бити употребљене у епској песми, директно зависи од мере уравнотежености ова два дејства. Будући да је епика у целини флукуална појава у којој напоре и непрекидно постоје све њене могућности (и добре и лоше, и успешне и промашене, и забележене и незабележене) те не може бити говора о развоју и прогресу, формуле – као и сва друга песничка средства примена епизици – пружају томе подобну слику и као посебно питање епске постике морају се истраживати *од случаја до случаја*.

Због свега тога, дефиниције попут Пери-Лордове у принципу имају мало изгледа на успех уколико претендују истовремено и на тачност и на општу употребљивост. Да би биле оперативне, оне морају бити сажете и прихватљиво кратке, али да би биле тачне, ипак морају улазити у детаље. Од три синтагме на којима се Перијева дефиниција формуле држи (група речи; једнаки метрички услови; основна идеја), ако прве две и прихватимо као недискутабилне јер нема потребе тражити краћу и прецизнију формулацију за оно што је њима описано, код треће – „основне идеје” – морамо застати због комплексности питања која се њоме отварају.⁵³ Са своје неодређености, „основна идеја” заиста јесте најопштије одређење које са једнаком (не)ефикасношћу именује сваки поједини случај и сваку класу сличних или истих појава, без обзира на дубину и обим разлика које се јављају у њиховом значењу и употреби. Оно, међутим, што се из таквих разлика уочава заправо је најважније што о формули треба знати. Информације које се одатле стичу представљају управо онај скуп „детаља” на основу којих говор о формулама из сфере „описа појава”

⁵³ Вурић, 1978. приказује истраживања у смеру који се углавном подудара са нашим радом. И његови закључци, уз реакције које је изазвао сам текст (нпр. Foley, 1985), говоре да се о „основној идеји” тек мора расправљати.

прелази у област закључивања о њима и добија општу теоријску заснованост. Из тог угла гледано, „основна идеја”, као термин, није ни погрешна ни тачна већ ирелевантна. До извесне мере, и сам је Лорд морао бити подложен сличној слутњи судећи по његовој потреби да Перијевој дефиницији дода своје две: „формулативни израз” и „тему”. Тиме је вероватно требало фиксирати сувише неодређену Перијеву формулу с једне стране као фразеологизам, а с друге као јединицу композиције. Иако је проблем био добро уочен, Перијев ауторитет је очигледно био сувише велики да би се нешто битно променило у приступу и методу испитивања грађе, те је ова добра интервенција остала у *Певачу прича* без стварних последица. Чак и да јој је судбина била наклоњенија, поменути тријада опет не би могла – без знатних интервенција у оквиру полазне дефиниције – издржати нешто детаљнију пробу своје теоријске компетентности. Као илустрација може послужити и наш пример. У раду који се ни обимом ни дубином захвата не може похвалити исцрпношћу и целовитишћу, ми смо уочили чак осам елементарних претпоставки које се – макар и најсажетије изнете – не могу наћи ни у једној актуелној дефиницији формуле.

1. *Као фразеологизам, ејска формула је средствио произашло из „рада” формулативности у оквирима другостијејеног језичког система ејске поезије; однос међу њима је генерички, при чему је формулативности само један од услова за настајанак ејске формуле и никако се не може идентификовати са њом;*
2. *На нивоу жанра, ејска формула је посебна врста клишеа. Услед тога, као форма која генерише значење без обзира на промену кода, може се назвати смислојворном;*
3. *Прилив значења у дејствиу ејске формуле усмерен је од традицијске културе као заједничког извора значења за свеукупну усмену књижевност, ка жанру и његовој конкретной реализацији (ејској песми). На овај начин она премоћује хијерархијски јаз између ејике и традиције;*
4. *Све конструктивне границе у ејској песми обележене су (истакнуће као значајне) ејским формулама;*
5. *Место на коме се формуле уопште одређују њихову службу, а служба, по том, њихову варијантност;*
6. *Оно место у структури ејске песме које може понети већи број књижевно релевантних информација различитог порекла, сматра се јаким. Формула која се на таквом месту уопштеби мора одговорити захтевима које јој оно поставља, те и сама добија његова обележја;*
7. *Као смислојворна форма, она иако обележја појединачно носи и кад се нађе изван контекста, иако чак и изван жанра у ком је настала, али их неће активирати све док се не оклопи са јаким местом које јој одговара;*
8. *Због тога једна иста формула у различитим песмама може имати не само различити уопштебу већ и различити значај*

(од *окошћало̄ фразеоло̄гизма до носиоца међуӣексй̄овних и међужанровских коношћација*). О *поӣенцији ӣакове формуле може се з̄оворити ӣек на основу сис̄темско̄ ӣре̄гледа довољно велико̄ броја ӣишова њене службе у еӣци*.

Ако се све ово не узме у обзир, прети опасност да баш дефиниција, од које се очекују и јасност и тачност, не каже о формули управо оно што као најважније треба о њој знати. Ако се, међутим, ових осам тачака, макар и у редукованом виду, унесе у њу – и најбоља ће се дефиниција распасти сама од себе или окренути у сопствену супротност јер неће бити оперативна. Самим тим, она неће моћи да одговори једном од два основна услова свога постојања. Тако се, најзад, дешава да и метатекст почиње да дели судбину свог текста, подлежући „вишој правди” – овог пута оличеној у бинарној опозицији кратко-јасно.

ЛИТЕРАТУРА

- Bowra, C.
1952 *Heroic Poetry*, London.
- Bynum, David E.
1978 *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns*, Cambridge, Mass.
- Детелић, Мирјана
1985 „Пословичко поређење и пословица”; *Зборник Машице српске за књижевност и језик*, XXXIII/2, стр. 349–375.
1989 „Епски мотив смрти у гори: смрт под прстеном”, *Српска виђења*, 8, стр. 61–65.
1992 *Митски простор и епика*, Београд.
- Dukat, Zdeslav
1977 „Pojam i funkcija epske formule”, *Umjetnost riječi*, 4, стр. 295–320.
- Foley, J. M. ed.
1981 *Oral Traditional Literature. A Festschrift For Albert Bates Lord*, Slava Publishers, Inc.
- Foley, J. M.
1985 *Oral-Formulaic Theory*, New York – London, Garland.
- Gennep, Arnold Van
1909 *La Question d'Homère*, Paris.
- Hainsworth, J. B.
1968 *The Flexibility of the Homeric Formula*, Oxford.
1969 *Homer, Greece & Rome*, Oxford, Clarendon Press.
- Harkins, William
1963 „О метрической роли словесных формул в сербохорватском и русском народном эпосе”, *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*, Sofia.
- Hoekstra, A.
1965 *Homeric Modifications of Formulaic Prototypes*, Amsterdam.

- Иванов, В. В. & Топоров, В. Н.
 1963 „К реконструкции праславянского текста”, *Славянское языкознание*, V международный съезд славистов, Москва, стр. 88–159.
 1965 *Славянские языковые моделирующие семиотические системы (Древний период)*, Москва.
 1974 *Исследования в области славянских древностей*, Москва.
- Jakobson, Roman
 1982 „Slovenski epski stih”, *Ka poetici usmenog pesništva*, priredio Svetozar Koljević, Beograd, стр. 319–341.
- Kirk, G. S.
 1966 „Formular Language and Oral Quality”, *Yale Classical Studies*, 20, стр. 155–174.
 1985 *Homer and the Epic. A Shortened Version of The Songs of Homer*, Cambridge University Press.
- Kravar, Miroslav
 1978 „Naša narodna epika kao argument u homerskom pitanju”, *Umjetnost riječi*, Zagreb, 1978, XXII, 3–4, стр. 87–119;
 1979, XXIII, 2, стр. 93–102.
- Lotman, J.
 1970 *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo.
- Lord, Albert B.
 1990 *Pevač priča*, I–II, Beograd
- Љубинковић, Ненад
 1991 „Теорија формуле А. В. Лорда у светлу ruralno-urbanih odnosa”, *Makedonski folklor*, Skopje, XXIV, 47, стр. 115–122.
- Мальцев, Г. И.
 1989 *Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики*, Ленинград.
- Матицки, Миодраг
 1982 „Хомерско питање у нашој науци о књижевности”, *Књижевна историја*, XV, 57–58, стр. 199–228.
- Мелетинский, Е. М.
 1960 „О гнезисе и путях дифференциации эпических жанров”, *Русский фольклор*, Москва-Ленинград, стр. 81–101.
 1963 *Происхождение героического эпоса*, Москва.
 1964 „Народный эпос”, *Теория литературы*, Москва, стр. 32–78.
Мифы народов мира, 1–2, Москва, 1980.
- Murko, Matija
 1951 *Tragom srpsko-hrvatske epike*, I–II, Zagreb.
- Nagler, Michael
 1969 „Oral Poetry and the Question of Originality in Literature”, *Actes du V Congrès de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Belgrade, стр. 451–459.
- Nodilo, Natko
 1981 *Stara vjera Srba i Hrvata*, „Logos”, Split.
- Ong, Walter J.
 1982 *Orality and Literacy*, Methuen, London and New York.

- Parry, Milman
1971 *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. A. Parry, Oxford, Clarendon Press.
- Pešić, Radmila & Milošević Đorđević, Nada
1984 *Narodna književnost*, Beograd
- Петковић, Новица
1990 *Огледи из српске поезије*, Београд.
1995 *Насијасијевићева песма у насипању*, Београд.
- Раденковић, Љубинко
1986 „Место истеривања нечисте силе у народним бајањима словенско-балканског ареала”, *Гласник Етнографског музеја у Београду*, 50.
- Самарџија, Снежана
1984 „Функција уводних формула у српскохрватским народним бајкама”, *Научни саставанак слависта у Вукове дане МСЦ*, 14, Београд, стр. 209–218.
1988 „Финалне формуле у српскохрватској усменој прози (бајка, предања, шаљива прича, басна)”, *Поезијска српске књижевности*, Београд, стр. 171–190.
- Schmaus, Alois
1971 *Gesammelte slavistische und balkanologische Abhandlungen*, I–IV, Muenchen.
- Стефановић, Светислав
1936 „Сунчани мит у нашој народној поезији”, *Прилози проучавању народне поезије*, III, 1, стр. 35–42.
- Whallon, W.
1969 *Formula, Character, and Context. Studies in Homeric, Old English, and Old Testament Poetry*, Cambridge, Mass.
- Whitman, Cedric
1958 *Homer and the Heroic Tradition*, Cambridge, Mass.

Mirjana Detelić (Beograd)

TOWARDS A POETICS OF EPIC FORMULA
PROPOSITIONS FOR DISCUSSION

Summary

This paper offers eight points for a future discussion about Parry-Lord's well known and generally accepted definition of epic formula. They are proposed as a logical outcome of presented analysis which was developed as a probe of Parry-Lordian method and its applicability to the problems and material of Serbian decasyllabic epic poetry. Those points are:

1. As a phraseological unit, epic formula is a tool resulting from the "working" of formulaity within the framework of the secondary linguistic system of epic poetry; the relation between them is a generic one, formulaity being only one of conditions necessary for creating formulas and not identical with them

2. Within the genre level, epic formula is a special kind of cliché. Therefore, as a form able to create meaning without respect to code changes, it can be named sense-creating form.
3. The influx of meaning in the way an epic formula works is oriented from a traditional culture as a mutual source of meanings for oral literature as a whole, to a genre and its actualization (epic poem). Thus, formula abridges the hierarchical level chasm between epics and tradition.
4. All constructive borders in an epic poem are marked (stressed as significant) by epic formulas.
5. The position of formulas defines their function, and this function, then, defines their variability.
6. In an epic poem a strong place is one that carries the largest quantity of literary relevant information of different origin. If a formula is used in such a position, it has to respond to its properties and, in turn, to share them.
7. As a sense-creating form, such a formula keeps these properties as its potential both in an extra-text and an extra-genre position, but would not activate them until it finds a strong place its function is compatible with.
8. For that reason, one and the same formula within different poems may have not only a different meaning but also a different use (in the scope from a petrified phraseologism to a carrier of intertextual and intergenre connotations). Potential of such a formula can be spoken of only in the case of systematic survey of its literary use in epic poetry.

The author's opinion is that any definition of epic formula – if its pretensions are to be precise and generally operative at the same time – should include at least some of points here cited.