Филолошко-уметнички факултет Крагујевац

ФИЛУМ

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(26-27. X 2012)

Књига II

НЕМОГУЋЕ: Завет човека и књижевности

Крагујевац 2013

Филолошко-уметнички факултет Крагујевац
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(26-27. X 2012)

Књига II

НЕМОГУЋЕ:
Завет човека и књижевности

Уређивачки одбор

Проф. др Иван Коларић, декан
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Милош Ковачевић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Драган Бошковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Бранка Радовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Доц. др Сања Пајић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Анђелка Пејовић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Доц. др Владимир Поломац
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Доц. др Маја Анђелковић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Доц. др Часлав Николић
Филолошко-уметнички факултет, Крагујевац
Проф. др Персида Лазаревић ди Ђакомо
Универзитет „Г. д Анунцио", Пескара, Италија
Проф. др Ала Татаренко
Филолошки факултет Универзитета „Иван Франко", Лавов, Украјина
Проф. др Зринка Блажевић
Филозофки факултет, Загреб, Хрватска
Проф. др Миланка Бабић
Филозофски факулет, Универзитет Источно Сарајево, Босна и Херцеговина
Проф. др Михај Радан
Факултет за историју, филологију и теологију, Темишвар, Румунија
Проф. др Димка Савова
Факултет за словенску филологију, Софија, Бугарска
Проф. др Славка Величкова
Филолошки факултет, Универзитет «Паисије Хиландарски», Пловдив, Бугарска
Проф. др Јелица Стојановић
Филозофски факултет, Никшић, Црна Гора

Одговорни уредник
проф. др Драган Бошковић

Рецензенти
проф. др Душан Иванић
проф. др Александар Јерков
проф. др Драган Бошковић
доц. др Слободан Владушић
проф. др Ала Татаренко

Издавање овог зборника финансијски је подржало
Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије

СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ
Зборник радова са VII међународног научног скупа
одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу
(26-27. X 2012)

Књига II

НЕМОГУЋЕ:
Завет човека и књижевности

Крагујевац, 2013.

САДРЖАЈ

О ТРИ КЊИГЕ ЗБОРНИКА СА
VII МЕЂУНАРОДНОГ НАУЧНОГ СКУПА
СРПСКИ ЈЕЗИК, КЊИЖЕВНОСТ, УМЕТНОСТ / 5

О ЗБОРНИКУ / 7

Ала Л. Таш̌аренко
(НЕ)МОГУЋЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОЈ
ФАНТАСТИЦИ ПОСТМОДЕРНОГ ДОБА / 15

Саша С. Марковић
ИДЕАЛ ХУМАНИЗМА – КА ИДЕНТИТЕТУ БОГОЧОВЕКА / 25

Новица И. Пеш̌ровић
НЕМОГУЋА МИСИЈА СТАНИСЛАВА ЛЕМА / 37

Александар Б. Недељко́вић
ФАНТАЗИЈА КАО ЖАНР ПРИЗНАТО НЕМОГУЋЕГ, И НАУЧНА
ФАНТАСТИКА КАО ЖАНР ИМАГИНАРНОГ НАУЧНО МОГУЋЕГ / 43

Милица М. Радуловић Лојаница, Иван Ј. Сш̌аменковић
ЕЛЕМЕНТИ ФАНТАЗМАГОРИЈЕ КАО ПРОИЗВОД
(ПОД)СВЕСНОГ ОТПОРА ТЕХНОКРАТИЈИ
ДИСТОПИЈА – ФАНТАСТИКА ИЛИ РЕАЛНОСТ / 51

Иван М. Коларић
ХЕРМЕНЕУТИЧКО КРУЖЕЊЕ: ЧОВЕК-НЕМОГУЋЕ-КЊИЖЕВНОСТ / 55

Александар Јерков
НИШТА НИЈЕ НЕМОГУЋЕ, А СВЕ ЈЕСТЕ / 67

Драган Б. Бошковић
АНДРИЋЕВИ ПОНОРИ: *ПРОКЛЕТСТВО И СВЕТОСТ* / 81

Снежана М. Милосављевић Милић
ВИРТУЕЛНИ НАРАТИВ – ПАРАДИГМА (НЕ)МОГУЋИХ ПРИЧА / 87

Желимир Д. Вукашиновић
ЗАШТО ПИСАТИ? - О СТВАРНОСТИ ЕГЗИСТИРАЊА И
ОНТОЛОШКОМ ПРИМАТУ ПЈЕВАЊА И ЋУТАЊА - / 101

Predrag R. Milidrag
DA LI JE NEPROTIVREČNO I MOGUĆE?
SHOLASTIČKI I RANI MODERNI ODGOVORI / 107

Марија В. Лојаница, Јасмина А. Теодоровић
ОНТОЛОГИЈА (НЕ)МОГУЋЕГ: ФИКЦИЈА, ТЕОРИЈА, МАТРИКС / 117

Zorica N. Đergović Joksimović
(U)TOPIJA I (NE)MOGUĆE – *GVOZDENA PETA DANAS* / 123

Ненад В. Николић
КЊИЖЕВНОИСТОРИЈСКА ПРИЧА – НУЖНОСТ И НЕМОГУЋНОСТ / 133

Александар Ж. Петровић, Тамара М. Стојановић Ђорђевић
ПЕДАГОГИЈА ДУШЕ / 141

Душан Р. Живковић
ПИТАЊА НУЖНОСТИ, МОГУЋНОСТИ И НЕМОГУЋНОСТИ ПРЕВАЗИЛАЖЕЊА ДРУШТВЕНИХ СУКОБА У *20 СРПСКИХ ПОДЕЛА* ДУШАНА КОВАЧЕВИЋ / 149

Никола М. Бубања
НЕ(ИЗ)РЕЦИВО НА РЕАНИМАЦИЈИ: МИЛТОНОВ ИЗГУБЉЕНИ РАЈ / 157

Jasmina M. Ahmetagić
STRAST ZA NEMOGUĆIM VLADIKE DANILA: *NEKA BUDE ŠTO BITI NE MOŽE* / 169

Драгољуб Ж. Перић
ЖИВОТ ЈАЧИ ОД СМРТИ (БИЉНИ ЛИКОВИ СРПСКИХ ЕПСКИХ, ПРИПОВЕДНИХ ПЕСАМА И БАЛАДА– НАЦРТ РЕКОНСТРУКЦИЈЕ ЛИКА МИТСКОГ СИЖЕА) / 179

Мирјана И. Дешелић, Лидија Д. Делић
НЕМОГУЋА ПЕСМА
ПРОБЛЕМ ПОЕТИЧКЕ КОНЗИСТЕНЦИЈЕ / 195

Милан Д. Алексић
СХВАТАЊЕ ПРИРОДЕ И ФУНКЦИЈЕ КЊИЖЕВНОСТИ БОГДАНА ПОПОВИЋА / 215

Павле Бошић
САТИРА И(ЛИ) ИСПОВЕСТ / 225

Александра Р. Попин
ИЗ ОСМОГ ЦЕПА БИЈЕ ВЕЛИКА ЗИМА (ПРОБЛЕМ ДЕХУМАНИЗАЦИЈЕ У ДРАМИ *ЧУДО У ШАРГАНУ* Љ. СИМОВИЋА) / 233

Саша Радојчић
НЕМОГУЋА УТЕМЕЉЕЊА: СУБЈЕКТИВНОСТ ПЕСМЕ ВОЈИСЛАВА КАРАНОВИЋА / 241

Слађана Л. Илић
НЕМОГУЋЕ У ПОЕЗИЈИ ДЕЈАНА АЛЕКСИЋА / 251

Елена И. Дарадданова
"НЕВЪЗМОЖНИЯТ" ДОМ НА МИЛОШ ЦЪРНЯНСКИ / 255

Sofija Kalezić Đuričković
INTERTEKSTUALNOST *DAVIDOVE ZVIJEZDE* ZUVDIJE HODŽIĆA / 267

Часлав Николић
ПРИЗНАВАЊЕ НЕМОГУЋЕГ: *ДЕРВИШ И СМРТ* МЕШЕ СЕЛИМОВИЋА / 273

Александар С. Тадић, Новак М. Малешевић, Ивица В. Радовановић
СИМБОЛИЧКА ДОМИНАЦИЈА И АНТИИДЕОЛОШКА ДЕЛОВАЊА – РЕПРЕСИВНИ МЕХАНИЗМИ ИДЕОЛОШКИХ ИНСТИТУЦИЈА И ТОЛСТОЈЕВ ПОКУШАЈ СЛОБОДНОГ ВАСПИТАЊА / 279

Биљана Ђ. Ђорић Француски
ИСТОРИЈА ЈЕДНОГ НЕПОСТОЈЕЋЕГ ГРАДА: ДЕЛО Р. К. НАРАЈАНА КАО ЈЕДИНСТВЕНИ СЛУЧАЈ У СВЕТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ / 289

Iva Lj. Draškić Vićanović
OD MOGUĆEG KA NEMOGUĆEM U KNJIŽEVNOSTI – PROBLEM SUŠTINSKE ISTINE – / 299

Ђорђе М. Десић
ПОЕЗИЈА (НЕ)МОГУЋЕГ / 307

Анка Ж. Ристић
ДА ЛИ ЧОВЕК/КЊИЖЕВНОСТ ПОСТОЈЕ БЕЗ НЕМОГУЋЕГ? / 317

Биљана Р. Влашковић
ИСУС КАО НЕМОГУЋИ ХЕРОЈ У ДЕЛИМА ЏОРЏА БЕРНАРДА ШОА / 323

Јована С. Павићевић
МОДЕЛИ ЉУБАВИ У ДРАМИ ОЧИШЋЕНИ / 337

Tomislav M. Pavlović
MAJKL LONGLI: ELEGIČAR IRSKIH *NEMIRA* / 347

Persida S. Lazarević Di Giacomo
THE (IM)POSSIBILITY OF DIALOGUE AMONG SOUTHERN SLAVS IN THE 18TH CENTURY / 359

Катарина В. Мелић
ПРЕПЛИТАЊЕ ФИКЦИЈЕ И СВЕДОЧАНСТВА У КЊИЖЕВНОСТИ ШОЕ: *ПИСАЊЕ ИЛИ ЖИВОТ* ХОРХЕА СЕМПРУНА / 373

Branislava D. Pejak
„LO CUNTO DE LI CUNTI" ĐAMBATISTE BAZILEA: NEMOGUĆNOST SMEHA? / 381

Никола М. Поповић
НЕМОГУЋИ НЕПРИЈАТЕЉ И АПСТРАКТНА ГРАНИЦА: ФАНТАСТИЧКИ ЕЛЕМЕНТИ У ПРОЗИ СА РАТНОМ ТЕМАТИКОМ ДИНА БУЦАТИЈА / 391

Мара Кнежевић
КЊИЖЕВНОСТ КАО ДУХОВНО УПОРИШТЕ ЧОВЕКА / 401

Марија М. Панић
ЉУДСКЕ ЗАЈЕДНИЦЕ У *ПИСМУ ПРЕЗВИТЕРА ЈОВАНА* / 409

Tatjana Vulić, Neven Obradović
(NE)MOGUĆNOST NUŠIĆEVOG POSTOJANJA BEZ NOVINARSTVA / 419

821.163.41-13.09:398

Мирјана И. Детелић[1]
Балканолошки институт САНУ
Београд

Лидија Д. Делић
Институт за књижевност и уметност
Београд

НЕМОГУЋА ПЕСМА
Проблем поетичке конзистенције[2]

Питање аутентичности усмених творевина покретано је у вези с 1) грађанском лириком 2), хотимичним фалсификатима и збиркама насталим под утицајем штампаних збирки, 3) Вуковим редакторским поступком и 4) песмама из Пери-Лордових колекција, које тешко да су (у облику у ком су записане) могле настати у реалној усмено-комуникацијској ситуацији. У поменутим случајевима оспоравана је, у основи, усменост/усмено постање текста. Околност да усмена епика као целина представља систем творевина обједињених истоветном естетиком (Ј. Лотман) отвара могућност да се аутентичност епске поезије сагледава и са становишта поетичке конзистентности. Песма „Тужни сватови" из рукописне збирке Јована Срећковића – састављена из неконгруентних слојева традиције – илустративна је у том смислу.

Кључне речи: усмена епика, поетика, формула, простор, гора, гроб, фалсификат

Питање аутентичности народних песама покретано је често и са различитих аспеката. Ако се занемаре проблеми везани за савремене теренске записе, тачније, за континуитет, степен и врсту модификације традиционалног певања у савременом друштвено-историјском и политичком контексту, и ако се пажња усмери на бележења од XVIII до половине XX века, издваја се неколико основних врста проблема. Са становишта аутентичности проблематизован је, најпре, статус грађанске поезије, која је у XVIII и XIX веку живела на простору под јурисдикцијом Карловачке митрополије („угарски Срби", „Срби северно од Саве и Дунава"), у зони „измењене патријархалне културе" (Латковић 1991: 27), у преплету усменог и писаног, урбаног и руралног, певаног, преписиваног и штампаног, ауторског и наслеђеног (Клеут 2012: 13-22). Аутентичност те поезије довођена је у питање[3] зато што се она по степену варијантности, избору тема, метрици, језику, дистрибуцији жанрова и доживљају света битно разликује од поезије коју је Вук сматрао изворном, иако јој се усмени карактер не може спорити (Клеут 2012: 19).

С друге стране, под лупом критичких опсервација нашли су се хотимични фалсификати и збирке настале под јаким утицајем Вукових антологија. У

1 detelic.mirjana5@gmail.com

2 Рад је настао у оквиру пројеката „Језик, фолклор, миграције на Балкану" (бр. 178010) и „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду" (бр. 178011), које финансира Министарство просвете и науке Републике Србије.

3 Видо Латковић сврстао је грађанску поезију међу појаве које је означио термином „прелазне форме од усмене ка писаној књижевности" (Латковић 1991: 36-38).

тим случајевима изворност је порицана због улоге писаних медија (штампаних збирки и часописа који су објављивали народну поезију) и тенденциозних интервенција сакупљача, мотивисаних превасходно родољубивим заносом (Б. Петрановић,[4] Н. Шаулић,[5] Н. Кашиковић и др.), или тежњом да се у поезији наново успостави древни словенски и индоевропски пантеон (С. Верковић, М. Милојевић) (Ајдачић 2004: 207-215).

Због интервенција у записима, неоправданих са становишта савремених стандарда бележења, питање аутентичности постављано је и у вези с Вуковим „класичним" антологијама. Иако су приговори Вуку методолошки засновани, његове интервенције се ипак битно разликују од претходних, пре свега по томе што је Вук био аутентични припадник традиционалне културе и врстан певач и сам. Како примећује Владан Недић, Вук је својим редакторским поступком туђем запису заправо давао „облик варијанте коју би певач казивао у срећнијем тренутку" (Недић 1975: 654; Милошевић-Ђорђевић 2002: 43-56).

Најзад, изворност усмене поезије довођена је у питање и у случајевима када су песме бележене у атипичним ситуацијама и генерисане механизмима страним усменом стварању (Пери-Лордове колекције).[6]

Ретко је, међутим, аутентичност усмених творевина сагледавана с обзиром на њихову поетичку конзистентност. Песма коју је Јован Срећковић добио од Д.[имитрија] Ђ.[урђевића] (Етнографска збирка АСАНУ, бр. 1, 1/55, 48-49а) може послужити као пример који показује да би се поетички аспекти такође морали имати на уму и да би се о феномену аутентичности усменог певања морало размишљати и онда када нема (видљивог) писаног утицаја, трагова записивачевих интерполација или отклона од патријархалне културе и епског језичког идиома. С обзиром да је још увек у рукопису и недоступна широј јавности, песму доносимо у целости:

„Тужни сватови"

Девојка је своје очи клела:
„Очи моје, више не гледале,
Све видосте, данас не видосте
Где прођоше кићени сватови
Међу њима дивни младожења
А до њега танана невеста.
Свати певу и пушке бацају
Док дођоше двору бијеломе
И у двору конак учинише.
Кад се свану и сунце ограну,
Сузе рони дивни младожења
Сузе рони у себи говори:

4 Иако се детаљи из збирки које је објавио Богољуб Петрановић повремено користе у научне сврхе, аутентичност тих збирки у целини углавном је оспорена (В. Јагић, Т. Маретић, Д. Костић, В. Јовановић, Н. Килибарда): „У Петрановићевим збиркама доминантна је поетска алегорија националне изузетности и историјске трагике српског народа, која, иако заснована на усменој песничкој традицији и веровањима, више не може представљати релевантну грађу за њихово изучавање" (Пешикан-Љуштановић 2002: 18; уп. Јовановић 2001: 296-308).

5 „Шаулић је своје `народне пјесме` и `народне приче` обично састављао на бази туђих, већ штампаних текстова; каткад преписујући по читаве стране народне или псеудонародне прозе, или низове стихова који могу и не бити стихови праве народне песме, већ повађени из књига појединих састављача песама у `духу народном`" (Јовановић 2001: 283).

6 Певачи Милмана Перија и Алберта Лорда певали су у деловима, више пута исте песме, записивачима, а не традиционалној публици, или, у основи, у полупрофесионалном и забављачком контексту. Једну од најдужих снимљених/записаних песама испевао је Авдо Међедовић 1935. године („Османбег Делибеговић и Павићевић Лука"). Песма има 13 331 стих; стварно певање трајало је између шеснаест и седамнаест сати, с тим што је певач певао три или четири дана, након чега је изгубио глас и начинио десетодневни одмор, те песму завршио у три или четити дана након тога. Поступак је трајао око три недеље (Лорд 1990: 273). Уз то, М. Пери и А. Лорд су своје певаче плаћали, што не би требало занемарити као могућу мотивацију за хотимично дужење песама (Љубинковић 1991; Детелић 2010).

Изиђоше врху на планини
Девојка је већ одвише лепа."
Дуну ветар са четири стране
Одува јој дувак од образа,
Сину лице као јарко сунце.
У сватова очи свакојаки
Са очима прекидли' ђевојку.
Кад то виде танана невеста,
Тада поче тихо беседити:
„Слушај т' добро два девера млада:
Подвикните танко гласовито.
Уставите кићене сватове
Уставите кума и старојка
Довичите дивног младожењу
Много ме је заболела глава
Ов' планину пребродит не могу."
Подвикнуше два девера млада,
Подвикнуше танко гласовито,
Уставише кићене сватове
Уставише кума и старојка
И дозваше дивног младожењу.
Тад говори танана невеста:
„Зазор мене у тебе гледати
А камо ли с тобом беседити
Време дође, да се растајемо
Узми кључе од шарни сандука
Старешине лепо издарујте:
Куму дајте свилену кошуљу
Старом свату свилену кошуљу
А деверу свилени бошчалук
Сватовима бељене мараме."
То изусти па душу испусти.
Кад то виде дивни младожења,
Проли сузе низ бијело лице
Узе кључе од шарна сандука
Па он викну кићене сватове:
„Са копљима раку ископајте
Са сабљама даске издељите
Да сахраним лијепу ђевојку."
Сватови га одма` послушаше
Са копљима раку ископаше
Са сабљама даске издељаше,
Саранише лијепу ђевојку.
Тад говори дивни младожења:
„О сватови, што сте невесели,
Сви певајте и пушке бацајте
Не гњевите моју стару мајку."

„Кукавице, по Богу сестрице,
Кукај рано, зелена је гора
Разговор` ми у гори ђевојку
Гњевна ми је још од мајке пошла.
О земљице, по Богу мајкице,
Умеси ми бијеле погаче
Нарани ми у гори ђевојку
Гладна ми је још од мајке пошла.
Росна росо, напој ми ђевојку,
Жедна ми је још од мајке пошла."
Још говори дивни младожења:
„Слушај добро, моја стара мајко,
Много ме је заболела глава
Ову болест преболет не могу
На 'ко умрем, моја стара мајко,
Сакупи ми кићене сватове
Све сватове момке нежењене
Инђи буле лијепе ђевојке
Белу дуву од беле хартије
Сали мене сандук од олова
А поклопац дрво јаворово
На сандуку један мали прозор
Да ја гледам бијеломе двору
Кад долазиш а кад ми одлазиш.
Изнеси ме врху на планини
Саран`те ме до ђевојке лепе
Кроза земљу руке нам протните
А у руке злаћану јабуку."
То изусти па душу испусти.
Купи мајка кићене сватове
Све сватове момке нежењене
Инђи буле лијепе ђевојке
Сагради му крсташа барјака
Белу дуву од беле хартије
Сали њему сандук од олова
А поклопац дрво јаворово
На сандуку један прозор мали
Да он гледа двору бијеломе.
Изнеше га врху на планини
Сахранише до ђевојке лепе
Кроз земљу им руке протурише
А у руке злаћену јабуку.
Где невесту сахранише младу,
Ту израсла зелена борика
А где момка сахранише младог,
Ту израс'о зелен бор високи
У врху се оба саставише.
(Забележено у јануару 1891.)

По тематици и основној сижејној линији, ова песма припада кругу варијаната о уреченој невести и блиска је знаменитој „Женидби Милића барјактара" (Вук III, 78) непознатог Вуковог певача, али је – како ће се показати кроз анализу – састављена из инкомпатибилних сегмената и зато, као целина, поетички немогућа. Већ је сам њен почетак атипичан за припадајући тематски круг и везује се за два потпуно другачија сижејна рукавца.

Формула *девојка је своје очи клела* у Вуковим збиркама јавља се само једном, на почетку песме „Стари Вујадин" (Вук III, 50). Нема је у старијој песми о мучењу ухваћених хајдука (EP 168), а у обимном и разноликом јужнословенском епском корпусу јавља се у још само једном кругу варијаната. Реч је о песмама у којима

Марко Краљевић,[7] често на молбу посестриме/куме (Срећковић, Е. зб. 1, бр. 262, 287; Божовић, Е. зб. 197, бр. 14; Бесаровић, Е. зб. 12, бр. 6; Думба – Јовановић, Е. зб. 225, бр. 5; Шапкарев, бр. 401; СбНУ XI, стр. 25; СбНУ XLIII, стр. 5; већи број варијаната у СбНУ LIII), ослобађа „три синџира робља“:

Један синџир све млади момака,
Други синџир све млади невести,
Трећи синџир *млади девојака*
(Јастребов, стр. 157).[8]

Иако се трговина робљем одиста базирала на радно и репродуктивно способном људству оба пола (Детелић 2011: 137), инсистирање на *младости* момака, девојака и невести говори да би се у најдубљим слојевима овог сижејног обрасца могла наћи прича о ослобађању (земаљске) плодности и периодичном изласку плодотворних моћи из подземља и простора смрти и таме. У прилог таквом читању говорили би: 1) аналогија која се у митском мишљењу успоставља између смрти и ропства (Фрејденберг 1987: 59), 2) чињеница да у највећем броју варијаната „три синџира“ у ропству држи црни Арапин/Татари/Турци/самовиле, 3) контекстуално (извођењем) и мотивско везивање варијаната за коледарске, ђурђевданске и ускршње обреде – који реплицирају космички почетак (коледе) и „васкрс“ природе из зимске хибернације (Ђурђевдан, Ускрс), и, у највећој мери – 4) преклапање делокруга епског јунака, Марка Краљевића, и „пролећног“ свеца и ратника – светог Ђорђа. Песме у којима је протагониста св. Ђорђе по правилу почињу свечевим обиласком њива и ливада, а „три синџира“ на које он наилази другачија су од оних које ослобађа Марко. Њих чине орачи, копачи/виноградари („лузари“) и овчари/чобани (варијантно пчелари и сл.) и углавном су у власти самодиве, која се у неким варијантама назива и чумом (СбНУ XXXV, стр. 59, бр. 13; СбНУ LX/1, бр. 520). Свети Ђорђе ослобађа робље и оно га дарује житом, вином и јагњетом (у неким варијантама хлебом или млеком). Ове песме, блиске по много чему обредној лирици, говоре у прилог тези да сижејни модел чију окосницу чини ослобађање „три синџира робља“ баштини нешто од древне приче о календарским менама и периодичном буђењу природе, које у симболичком, конкретно-чулном мишљењу има форму превођења плодности из доњег у горњи свет. Разлог што се формула *девојка је своје очи клела* стабилно везала за овај круг варијаната могао би се тражити у архаичној представи о амбивалентној природи жене (не постоји варијанта у којој је посматрач мушкарац), која је, због могућности да рађа, сматрана и бићем способним да отвори и контролише канал између света мртвих и света живих, и у (такође древној) представи о

7 У бугарским варијантама нешто је разуђенији спектар ликова протагониста (Малин, Тодор, Сидер, Стојан) (СбНУ II, стр. 16, бр. 2; СбНУ III, стр. 27, бр. 2; СбНУ XXV, стр. 46, бр. 19; стр. 50, бр. 27; СбНУ XXXVIII, стр. 23, бр. 6).

8 Момци нежењени/прошене девојке/танане невесте (Божовић, Е. зб. 197, бр. 14); младе девојке/млади момци/„средњи“ старци (Бесаровић, Е. зб. 12, бр. 6;); младе девојке/млади момци/кићене невесте (Мутић, Е. зб. 78/ 1, 2, бр. 104); лепе девојке/млада момчадија/„луда“ деца (Дена, Е. зб. 10, бр. 3;); „луда деца“/момчадија/мале моме (Дена, Е. зб. 10, бр. 4); „един синджир се малки девойки,/втори синджир се добри юнаци,/трети синджир се млади невести“ (Шапкарев, бр. 340); „един синджир под веньок невести,/други синджир под пръстен девойки,/треки синджир под мустак момчета“ (Шапкарев, бр. 401); „еден синджир се млади момчета,/армасани, млади невенчани;/други синджир се млади девойки,/армасани, моми невенчани;/треки синджир се млади невести,/се невести сос мъжки дечица“ (СбНУ XI, стр. 25); „един синджир се млади момчета,/други синджир гиздави девойки,/треки синджир се млади невести“ (СбНУ XLIII, стр. 5) итд.

погледу као својеврсном медијатору између та два света (Фрејденберг 1987: 377; Иванов 1979: 397-401; Делић 2012).

Слика која се по „метафоричкој", „парадигматској" логици нашла у кругу песама о ослобађању „три синџира робља" могла се по другој основи – по мотивском, односно „метонимијском", „синтагматском" додиру – везати за песме о провођењу ухваћених хајдука. Тематска сродност два сижејна модела у иницијалном делу (друмом пролазе три синџира робља/друмом пролазе три заробљена хајдука, при чему су у неким варијантама аналогни и ликови који спроводе робље – Турци), несумњиво је допринела преносу ове у основи ексклузивне, за епику атипичне уводне формуле из једног у други образац певања (Делић 2012).

У начелу, епска поетика не брани да се формула гледања јави на почетној позицији и у било којој другој епској песми будући да би такав избор био структурно исправан. Дискрепанције почињу тек на следећем поетичком нивоу – на нивоу конгруенције, где просто задовољење основних структурних захтева више није довољно. Узглобљавање различитих сегмената песме није механичка радња, већ пажљиво уређен поступак афилијације, серија избора који се мотивишу потребом складног низања већег броја развојних линија – сижејних, фабуларних, мотивских итд. У епској поетици, на позицији јаког структурног места (иницијалног и финалног), то се уређује посебном поетиком епске формуле.

Уводне формуле се (слично изрекама) у начелу могу разврстати у моно- и поливалентне по томе за колико се различитих сижеа могу везати а да не наруше конзистенцију епске песме. Формуле *вино пије, књигу пише, кад се жени, шетњу шета* и сличне уклапају се без остатка у све врсте епских сижеа и зато је њихова поливалентност несумњива.[9] Формула *град градила*, међутим, већ се тешко уклапа у песме „средњих и новијих времена" (изузетак је песма „Бајо Пивљанин и Але Новљанин"; Вук VII, 47), али се и даље везује за најмање два различита типа сижеа: за српску средњовековну господу и њихове градње у епици, и за вилу која град гради на облацима и крошњама у усменој лирици. Неке формуле постоје на оба ова нивоа истовремено (и као поли- и као моно- или би-валентне), погодову у фази тривијализације, до које по правилу долази у случају добро погођених, изузетно популарних формула каква је, рецимо, *кличе вила*. Потреба извођача да задовоље публику дајући јој оно што највише воли довела је до информационог пражњења ове формуле, односно до пораста ентропије у њеној семантици. Некад бирана (можда и створена) да у епски контекст унесе елементе мита (кобног оностраног наговештаја или кобљења самог), у песмама „новијих времена" вила губи све функције осим акционе и своди се на просту улогу гласника (и тада се може везати и за типове сижеа који нису ослоњени на мит):

Кличе вила од Кома планине,
Дозиваше на поље Цетиње,
На Цетиње на сред Горе Црне,
По имену и по презимену
Петровића Данила владику:
„О, владико, црногорска главо,
ево на те иде силна војска

9 Захваљујући многим заједничким цртама и „лутајућим" мотивским јатима карактеристичним за усмену књижевност, она је велика и у другим жанровима када се ове уводне формуле нађу у њима, али је избор сижеа по правилу друкчији. *Епска поетика* води рачуна о конгруенцији формуле и епског сижеа те ће се надаље само тај термин употребљавати.

од онога Отмановић цара
[...]
но сакупи твоје Црногорце,
браните се, не препадните се,
бог ће вама бити на помоћи."
(СМ 8:1-8, 19-21).[10]

Најзад, формуле као што је (1) *девојка је своје очи клела*, (2) *нешто беше* (Страхинићу бане), (3) *полећела два врана гаврана* и друге сличне везују се, по правилу, за само једну, одређену врсту сижеа: 1) робље у најширем смислу (спровођење, убијање, пуштање, ослобађање), 2) изнимне јунаке и њихове значајне судбине, 3) изгубљене и добијене ратове, борбе, битке у форми извештаја о њима (упор. Детелић 1996).

Када, дакле, добар певач бира почетак за песму о уреченој невести и прекинутој свадби, као што је случај са „Женидбом Милића барјактара", он не преза од уобичајене формуле *кад се жени*, али је наглашава и чини изузетном стављајући је у оквир инвокације и појаве чуда:

Мили Боже, чуда великога!
Кад се жени Милић барјактаре,
Он обиђе земљу и градове
Од истока паке до запада,
Према себе не нађе ђевојке:
Главит јунак свакој ману нађе;
Женидбе се проћи хотијаше;
Но да видиш чуда изненада!
(Вук III, 78:1-8)

Захваљујући овом једноставном поступку, све што ће се даље десити у песми унапред је обележено као изузетно, чак и грешно (*главит јунак свакој ману нађе* – грех гордости), чиме је у структуру сижеа уведена и могућност испаштања казне за грех (смрт младенаца, истребљење двеју породица). Другим речима, добар је само онај избор који води рачуна о томе да уводна формула може, треба и мора постати интегрални део песме као целине.

У случају „Тужних сватова", међутим, уводна формула долази из контекста који са женидбом има заједничку само врсту радње, то јест кретање:

„Тужни сватови"	**„Стари Вујадин"**
Девојка је своје очи клела:	Ђевојка је своје очи клела:
„Очи моје, више не гледале,	„Чарне очи, да би не гледале!
Све видосте, данас не видосте	Све гледасте, данас не виђесте,
Где прођоше кићени сватови	Ђе прођоше Турци Лијевњани,
Међу њима дивни младожења	Проведоше из горе хајдуке,
А до њега танана невеста.	Вујадина са обадва сина."
(Срећковић 55:1-6)	(Вук III, 50:1-6)

Да би се разумела разлика између две употребе ове јаке и ефектне уводне формуле, треба имати на уму општу фолклорну основу за изрицање клетве: девојка не би, чак ни у песми, ризиковала да остане без очију кад у питању не би

10 Упор. нпр. са стиховима: „Кличе вила с Урвине планине,/Те дозива Краљевића Марка: /'Побратиме, Краљевићу Марко!/Знадеш, брате, што ти коњ посрће? /Жали Шарац тебе господара, /Јер ћете се брзо растанути'" (Вук II, 74:19-24), који најављују скору смрт епског јунака.

био поглед на нешто по свим мерилима изузетно, на граници са чудом.[11] Старац Вујадин и његови синови могу бити такав призор због онога што су у турско доба значили за хришћанско становништво (неухватљиви герилци, непријатељи Турака) и због свести певача о застрашујућим мукама које их очекују (призор сакаћења и јавне егзекуције ухваћених хајдука морао је, као неприродно суров, такође имати димензију чуда). Сватовска поворка у „Тужним сватовима" није, међутим, ни по чему описана као значајна. Штавише, у тренутку кад сватови пролазе поред девојке која посматра, пресудни податак о невестиној изузетној лепоти још увек није познат. Оно што ће се касније дешавати у песми није, стога, у тесној вези са почетком који остаје вештачка, спољашња интервенција, мотивисана маргиналним подударностима (гором пролази робље/сватови) и у директној опреци с традицијом певања и смислом уведеног мотива (погледом на сватове, као медијумом, не отвара се канал између два света).[12]

Непосредно за уводном формулом гледања, у певање се in medias res уводе сватови и младенци што није у складу са добром епском праксом.[13] Чак се и у изузетно сажетим и фрагментарним песмама с темом уречене невесте јавља одговарајући уводни сегмент:

„Зажени се Стеван младожења,
Па испроси од долек' девојку,
Од долако преко црну гору.
Скупи Стеван кићени сватови,
И поведе кума и старејка,
И поведе сурле и гочеви;
Па отоше преко црну гору.
Уздоше лепоту девојку,
Уздоше, па се повратише.
Кад дођоше и туј црну гору [...]"
(Антологија ЛЕ, 50).

11 Ако се погледа веома разуђен спектар клетви који се јавља у усменој епици, пада у очи чињеница да ни у једном случају онај ко изриче клетву не куне себе, већ некога из свог окружења: непријатеља, сродника, или, веома ретко, коња или сабљу. Већ по томе уводни стихови песме „Стари Вујадин" и уводни блок песама у којима Марко ослобађа „три синџира робља" специфични су у односу на целокупан епски корпус. У још само једној ситуацији у грађи која обухвата преко 1250 епских песама (Detelić – Tomić: http://digital.nb.rs/epp/) (реч је о објављеним збиркама) апострофиране су очи на сличан начин, али не у форми клетве, већ сасвим супротно - благослова: „Очи моје, тако ми гледале – / Ил' је сенка Гојка Десанчића, / Или је сенка или ме варате?" (САНУ III, 43). Врло ретко, лирска стилизација посеже за мотивом клетве очију, с тим што у новом контексту (љубавна лирика) та клетва има другачији смисао и тежину: Ђевојка је црне очи клела: / „Црне очи да би искапале! / Све виђесте, драгог' не могосте. / Синоћ драги испред двора прође, / И пронесе вежену кошуљу / Што је њему друга драга дала" (Беговић 61).

12 Невеста се у процесу свадбе читавим низом табуа и радњи штитила од „злих очију" (и у пракси и у поезији). Ово је – колико је нама познато – јединствени случај да се дејству погледа некога од учесника обреда/ликова у песми придружује могуће (негативно) дејство погледа наратора (који у обреду не учествује).

13 Упор. „Женидбу Душанову" (Вук II, 29) и неке од варијаната из њеног круга (ЕР 188; Вук II, 79, 87; Вук VI, 24, 36, 37; Вук VII, 19, 20; МХ II, 51), где уводни блок управо служи да се избегне поступак in medias res. Песме Вук VI, 24 и МХ II, 51 показују и основне сижејне подударности са „Женидбом Милића барјактара" и , донекле, са „Тужним сватовима". Певање in medias res, навелико и са правом хваљено у случају Илијаде (не и Одисеје), не подразумева изостанак уводног сегмента – напротив: у Илијади (која је заправо Ахилијада), функцију уводне формуле имају прва три става првог певања (које, да подсетимо, почиње инвокацијом: Гњев ми, богиньо, певај, Ахилеја, Пелеју сина...).

У преосталих петнаест стихова цитиране песме (укупно их има двадесет и пет) описани су: младожењина молба богу да му да „северне ветрове" који ће подићи вео са девојачког лица („да ја видим што сам се мучија"), налет ветрова, скидање вела, урицање девојке погледом („Проклет да је Стеван младожења,/ Урокљив је он на очи бија"), њена смрт и типска сахрана у гори („Сас барјаци гроб ву ископаше,/Сас ножеви крс ву направише..."). Иако је песма четири пута краћа од оне из Срећковићевог рукописа – а при том са истом темом и истом сижејном окосницом – увод је разрађенији, детаљнији и поступнији. Стога би се поступак Срећковићевог (Ђурђевићевог) певача могао назвати недоличним скраћењем, коме је он вероватно прибегао у жељи да што пре дође до „главног" дела песме, односно до онога што је он сам (а можда и његова публика) сматрао најважнијим: до смрти и сахране младенаца у гори. У том случају формула гледања била је логичан избор за почетак певања. Подразумевајући и сама неко „чудо у пролазу" (робља/хајдука кроз гору), и преносећи то својство на новоизабрани предмет певања (сватове), она издалека подсећа на невешто понављање уводног обрасца из „Женидбе Милића барјактара". Мотивација, међутим, није иста и употреба формуле гледања на овом месту вероватно је условљена тиме што она омогућава управо „скраћени" прелаз ка следећем сегменту песме:

„[...] Све видосте, данас не видосте
Где прођоше кићени сватови
Међу њима *дивни* младожења
А до њега *танана* невеста.
Изиђоше врху на планини
Девојка је већ одвише лепа."
Дуну ветар са четири стране
Одува јој дувак од образа,
Сину лице као јарко сунце.

Певач „Тужних сватова", опет противно доброј епској пракси, изоставља и формулативан опис девојке[14] и податке о ексклузивности њене лепоте у времену[15] и простору.[16] Он из традиције преузима само формулу *сину лице као јарко сунце*, али и код ње активира значењски потенцијал који није компатибилан са жанром. Наиме, у јуначкој епици дата формула јесте превасходно сигнал лепоте којој се не може одолети и детаљ је који иницира јуначки конфликт: између Марка Краљевића и дужда од Млетака (неверног девера) (Вук II, 56) или Коичић Ивана и бега Љубовића (Вук III, 81), на пример. У том поетском систему, међутим, подизање вела са лица за време проласка кроз гору није кобно по невесту већ за једног између „часника" у сватовској поворци (упор. Вук III, 81:110-115).

У песмама с баладичним обртом ова формула нема исто значење и функцију. У њима она пре свега говори о еманацији чуда (сакралног/божанског/оностраног) у које се не може и не сме гледати. Стога у песми о несрећној Милићевој женидби од сјаја који пробија невестин вео сватови склањају поглед:

„Кроз мараме засијало лице,
Сватовима очи засениле

14 Уп.: „Коса јој је кита ибришима, /Очи су јој два драга камена, /Обрвице с мора пијавице, /Сред образа румена ружица..." и сл.

15 „Од како је свијет постануо, /Није љепши цвијет процватио..."

16 „Што је земље на четири стране,/Бутун земље Турске и каурске, /Да јој друге у сву земљу није /Ни бијеле буле ни влахиње, /Нити има танане Латинке..."

Од господског лица и ођела
Сви сватови ником поникоше,
И у црну земљу погледаше
Ја од *чуда* лијепе ђевојке"
(Вук III, 78:88-93).

У песми из Срећковићевог рукописа, пак, сватови гледају пут светлости сличне сунчевој, иако то није могуће ни по физичким, ни по поетским/жанровским законитостима.

Осим тога, атрибути уз младенце – „дивни" (младожења) и „танана" (невеста) – такође дају важне податке о наративној стратегији певача. Оба су придева формулативна, а други је, при том, и срећно одабран, с обзиром на чињеницу да се у тој тачки развоја сижеа лице девојке још увек не види јер је под велом. Парадоксално је, стога, што певач само два стиха даље, пре него што ветар невести одува „дувак од образа", саопштава да је девојка „већ одвише лепа". У вештијим интерпретацијама, секвенце се нижу логичним, хронолошким редом, или се уводи фигура гласника/известиоца, који је девојку раније видео и може да опише њену лепоту и пре него што јој лице засија „кроз мараме" („Женидба Милића барјактара")[17]. Могућа је, уосталом, и директна интервенција свезнајућег приповедача, али се она – по правилу – не уводи *после* формуле него *кроз* њу. То, наравно, мора бити формула одговарајућег типа, на пример:

Од како је свијет постануо,
Није љепши цвијет процватио,
Како бјеше цвијет процватио
У Удбињи у Турској крајини,
На зафалу Туркиња ђевојка,
Мила шћерца аге Синан-аге,
По имену Златија ђевојка;
Глас је дала на четири стране...
(Вук III, 22:1-8).

С придевом „дивни" ствари су нешто сложеније. Његовим увођењем у песму хронологија збивања се не ремети, али се покреће хоризонт очекивања који ће даље у песми бити изневерен. Наиме, лепота јунака јесте опште епско место. Она се, с једне стране, доводи у везу с калокагатијом (принципом архаичног мишљења које изједначава лепо и добро, мада је у извесном смислу реч и о идентификацији своје = лепо, присутној и у дечјем мишљењу), а с друге стране, с младошћу јунака и фазом свадбене иницијације. У другом случају, сижејни потенцијал мотива активира се у зависности од стратегије жанра: у новелистичким заплетима јуначка лепота јесте детаљ који омогућује травестију, карактеристичну за лиминални период и ритуалну инверзију (изгледа, улога, статуса) (уп. ЕР 200; Вук I, 736; Вук III, 2), док је у баладичним она по правилу извор коби. Лепога јунака уричу веренице:

17 Исте врсте је и обрнут поступак у „Женидби Душановој" (Вук II, 29) где изасланик, чија је дужност била да види девојку и да је прстенује, због млетачке преваре није успео у свом посланству. Иако се јавља у првих 15 стихова песме, ова околност води непосредно до главне сцене избора невесте између три исте девојке, у којој не само да српска страна одводи девојку, већ се и Милош Војиновић први пут показује као оно што стварно јесте: српски витез царског порекла, а не „млађано Бугарче".

„Гледала га Аница дјевојка,
Гледала га, мајци говорила:
`Л`јепа момка, да брата не има,
Тко ће њему у двору остати?`
Ал дјевојку свјетовала мајка:
`Мучи, кћери, муком замукнула!
Девет их је у матере било,
Свих си девет млада погубила,
И очима својим устр`јелила,
И Мату ћеш, жалосна му мајка!`"
(МН V, 54; уп. Антологија ЛЕ, 48) –

или случајне посматрачице, попут сарајевских була које се са бедема града диве Муји Љубовићу (који одлази у бој и гине под Сигетом):

„Мили боже, на свему ти фала!
Да лијепе ките Љубовића,
и пред њима Љубовића бега,
још је лепши Љубовићу Мујо,
јер пред четом алај барјак носи,
благо мајки која га родила
и сестрици која одржала
да ми може врло како бити
ја би га натраг повратила
и довела к себи у чардака"
(ЕР 61; уп. ЕР 204).

Иако се мотив јунакове лепоте уводи у јакој, иницијалној позицији у песми, и мада у песмама с темом уреченог момка/уречене девојке постоји веома правилна дистрибуција атрибута, мотива и сижејних секвенци (у песмама о уреченој девојци по правилу се не помиње младићева лепота и обрнуто; уп. ЕР 204; Вук II, 7; Вук III, 78; Антологија ЛЕ, 48, 50; Шапкарев, 296, 555) – у „Тужним сватовима" неће бити уречен *дивни* младожења, већ, испоставиће се, *танана* и „одвише лепа" невеста.

У медијалном делу песме, уз стабилне, практично инваријантне сегменте сижејног обрасца (обраћање девојке деверу, молба да се уставе сватови, разговор с младожењом, смрт невесте, њено сахрањивање у гори, тужење вереника), јављају се такође и елементи страни епској пракси. Тако се у песми из Срећковићевог рукописа дарови деле у гори:

„Старешине лепо издарујте:
Куму дајте свилену кошуљу
Старом свату свилену кошуљу
А деверу свилени бошчалук
Сватовима бељене мараме" –

иако се и у обреду и у епској поезији сватови по правилу дарују код невестине куће (у песмама с темом јуначке женидбе младини најближи сродници – отац, мајка, браћа – дарују сватове непосредно пре њиховог поласка младожењином двору[18]).

18 „Кад четврто јутро освануло,/ Повикаше кићени чауши:/ `Хазурала, кићени сватови!/ Кратки данци, а други конаци,/ Земан дође, треба путовати.`/ Тад' изађе краљу од Млетака/ И изнесе господске дарове:/ Куму даје од злата кошуљу,/ Старом свату од злата синију,/ А војводи од злата ја-

Аналогија са „Заручницом Лаза Радановића" (Вук II, 7), „Женидбом Плетикосе Павла" (Вук III, 74) или песмом „Иво Усарин и Аврам спахија" (Вук III, 75) могла би, на први поглед, говорити у прилог интерпретацији Срећковићевог певача. Међутим, у песми о Радановићевој несрећној вереници заплет се управо гради на сукобу између мајке и ћерке око сватовског дара, односно на одбијању мајке да зета дарује кошуљом, па је даровање у гори логична последица такве сижејне организације и својеврстан покушај невесте да доврши обредни низ пре смрти (Детелић 1992: 78). У друга два случаја свадбена иницијација спречена је на други начин: непосредни виновник није урок/клетва, већ су то хајдуци, који пресрећу сватове у гори, убијају младожењу и отимају невесту. Пре него што се и сама убије, невеста дарује мртве сватове, па се овај поступак може разумети као реплика регуларне обредне ситуације, дакако, с обрнутим смислом: док се у току свадбе невеста даром везује за живог младожењу, овде се, непосредно пре но што и сама пређе „на другу страну", даром везује за покојног вереника. Штавише, архаично, митско-конкретно мишљење смрт је представљало као удају/женидбу за земљу[19]/божанство подземља, односно за припадника/припадницу доњег, хтонског света,[20] па би и у овом кругу варијаната даровање мртвих сватова (= удаја за покојника) могло бити митски корелат самоубиству. Ових симболичких слојева нема у песми из Срећковићеве збирке, па дати мотив и дати систем формула немају упориште ни у обредној логици ни у епској поетици. Оно што се у њима може препознати јесте трапав покушај да се (по угледу на „Заручницу Лаза Радановића") наговести конфликтна ситуација при одвођењу девојке из родитељског дома (гњевна/гладна/жедна ми је још од мајке пошла). У том случају, и ако је ова претпоставка тачна, направљен је још један поетички лапсус јер су на једну исту сижејну секвенцу примењена два различита модела урицања: родитељском клетвом и погледом младожење/сватова.

И даље у песми уочава се необичан трансфер формула и ситуација. Наместо да се сватовска поворка након сахране тихо, у жалости креће кроз гору („Уставите свирке свеколике/Угасите сватске даворије..."), певач, по узору на песме о смрти растављених љубавника, уводи мотив одлагања мајчиног сазнања о несрећи:

Тад говори дивни младожења:
„О сватови, што сте невесели,
Сви певајте и пушке бацајте
Не гњевите моју стару мајку."
Свати певу и пушке бацају
Док дођоше двору бијеломе
И у двору конак учинише.

буку,/ А чаушу копље коштуницу,/ А Милошу сабљу оковану,/ Краљевићу тешку топузину,/ Још му даше коња и ђевојку [...]" (Вук II, 87).

19 Ова слика је присутна и у лирском („Ево иду кићени сватови,/Њи видимо, снаше не видимо:/ Снашица је зелена травица...; Беговић 211/III) и у епском коду: Секолу сам одавно женио/црном земљом и травом зеленом (ЕР 157).

20 Представа је сачувана и у једном од најстаријих записа усмене поезије, у песми „Краљевић Марко и брат му Андријаш", сачуваној у Рибању и рибарском приговарању Петра Хекторовића (око 1555). Андријаш на самрти моли брата да мајци не каже истину о његовој смрти, већ да јој саопшти да се оженио. О природи те женидбе говоре подаци да је девојка из „туђе" земље и да му даје „биља непозната" и да га поји „винцем од забитја": „Остао је, – реци, – јунак, мила мајко, у туђој земљи,/ Из које се не може од од милинја одилити, Андријашу./ Онде ми је обљубио једну гиздаву девојку./ (...) Она т` му је дала много биља непозната/ И онога винца јунаку од забитја" (Пантић 54).

Међутим, док је у поменутом кругу песама тај мотив сижејно функционалан (успоставља се симетрија између момкове и девојчине смрти, њихових предсмртних завета и вести које истовремено стижу са две стране) и везан за сазнање о смрти сина:

„Тако, момо, добра срећа била,
и тако се у другој смирила,
ако с` ниси у првој смирила!
Ти не пуштај гласа до зорице
нек се моје сестре наиграју
и лијепи` пјесни напјевају.
А поздрави милу мајку моју
нек поздрави Ану, л`јепу Ану,
нек скупи другарице своје
којено су ш њоме живовале
да ме Иву до гроба отпрате"[21]
(ЕР 213) –

у песми из Срећковићевог рукописа таји се податак о смрти снахе и тиме нарушава и епска и здраворазумска логика (када се Милић без невесте врати дому, прво питање које му мајка упућује јесте: „Чедо моје, Милић-барјактаре!/ Ђе су свати, ђе ти је ђевојка?"; одсуство девојке из сватовске поворке ни на који начин се не може сакрити). На интерференцију с певањем о младима које растављају родитељи упућује и мотив момковог завета да га до гроба прате момци нежењени и „инђи буле лијепе ђевојке", и то непримерено стапање различитих сижејних образаца је, по свему судећи, довело до још једног – кардиналног – огрешења о епску норму: младожењу, који у свом дому умире природном смрћу, поворка односи у гору и сахрањује га поред невесте. Нигде у усменој књижевности, ни у прозним ни у поетским жанровима, ни у лирици ни у епици, чисти мртваци (који умиру природном смрћу у кући или некој другој врсти социјалног простора) и нечисти (који умру насилно, дејством више силе и/или на нечистом месту), макар били и љубавници, не могу се сахранити заједно, на истом месту. Овај услов у толикој мери надилази потребе жанра да мора бити старији од певања самог и не може се лако објаснити само из оквира поетике.

За припаднике традицијске културе све радње, обичаји и прописи везани за сахрањивање мртвих спадају у строго контролисане, у највећој мери табуисане друштвене догађаје, уско везане за тип простора у коме је сахрана могућа. Постоји јасна дистинкција између огромне области нечистог, несоцијалног (претежно отвореног) простора, који измиче људској контроли, и социјално прихватљивог, култно чистог простора гробља. У таквом просторном систему гора је најопаснији могући локус, будући да се сматра местом прелаза, тачком додира са „оним" светом, а понекад се (функционално) са њим и изједначава (Детелић 1992: 57-87). Посебно опасна места у том смислу јесу сватовска гробља – на жалост, честа по балканским горама – јер су мртви тамо сахрањени двоструко онечишћени: прво тиме што заувек почивају на непосвећеном месту, а потом зато што су се у тренутку смрти затекли у једној од најопаснијих фаза (недовршене, насилно прекинуте) иницијације („Ту ли тебе суђен данак нађе!/ Ни код мога ни

21 „Ту су стигле другарице Ане/Ивину су мајку поздравиле:/ `Хе Ивина рођена мајчице,/ лијепо те Ана поздравила:/да поздравиш Ива, л`јепа Ива,/ да сакупиш сву дружину своју/ да ме Ану до гроба отпрате`" (ЕР 213).

код твога двора,/ Ни код моје ни код твоје мајке,/ Већ у гори под јелом зеленом!" Вук III, 78:185-188). Уосталом, већ самим тим што умре у гори, мртви и без икаквог свог удела постаје нечист јер преузима својства простора у коме га је смрт задесила и, по основама понашања у оквиру култа мртвих, мора се сахранити на месту погибије (Детелић 1996: 99). Другим речима, чак и (будући) светац, кад умре у гори, остаје у њој јер га, нечистог, гробљанска земља не би могла примити у себе.[22]

Као трајно боравиште мртвих, гора свакако има и неких предности у односу на уређен свет изван ње. Они који су у њој сахрањени спадају, заправо, у категорију не-сасвим-мртвих, будући да разговарају са живима („Заручница Лаза Радановића"), шаљу им позиве у помоћ („Јунак шкропи јунакове кости" МХ IX, 29), или им се за вечно боравиште бирају места каква су волели за живота, како не би морали да мењају навике:

Носише га у гору зелену.
Л'јепо њему мјесто избираше,
Покрај друма Рељу закопаше,
Куд пролазе снаше и дјевојке.
Земљо црна, не буди му тешка,
Кукавицо ти не кукај рано,
Реља трудан нека се почине,
Славуј тица л'јепо му зап'јевај,
Млад је Реља, пјесме су му драге!
(МХ I, 62:64-72)

При томе не треба губити из вида чињеницу да у гори, као свету „с оне стране", владају правила обратна правилима из света живих, нарочито уочљива у оријентацији приликом полагања тела у раку: у гори мртви леже лицем према истоку (*Саранише лијепу ђевојку/Откуда се јасно сунце рађа*), на гробљу лицем према западу (*Саранише Милић-барјактара/Куда јарко смирује се сунце*) (Детелић 1996: 100). На крају песме „Женидба Милића барјактара", та се оријентација још једном потврђује секвенцом у којој се Милићева мајка узалудно нада сину и снаји:

22 Цар Урош, будући светац, остаје на месту где га убија неверни краљ Вукашин (Вук VI, 14; САНУ II, 22; СМ 156). Иако је дато сижејно решење мотивисано логиком збивања (Вукашин таји убиство), индикативно је да се сем простора горе уводи и мотив језера, које је изразито хтонски маркирано (Детелић 1992). У таквом простору га, након дугог трагања, налази мајка („кукајући пошла уз планину,/тражи сина за нећељу данах,/ни шта јела нити воде пила,/докле дође тијоме језеру,/шћаше воде пити са језера,/ ал' језеро крвју замућено,/ око њега крвца покапала,/ осјети се ту да ј' погинуо,/ па га доље тражи низ планину..."; СМ 156), а онда, уз одговарајуће ритуалне радње, светац бива премештен у цркву, која је, као сакрални, такође граничан и амбивалентан простор. Изузетак представља песма „Смрт краља Симеуна" (САНУ II, 13) коју Вук није унео у своју збирку иако је програмски била врло употребљива, нарочито у доба борбе против Османлија. У њој свети краљ Немања, у пострижењу Симеун, умире на путу за Свету гору и оставља својој пратњи аманет да не продају „шокцима" у „земљи шокачкој" његове кости из којих ће после физичке смрти „ударити миро". Свето тело тако – нетљено, и на тисовим носилима – стиже у Хиландар и тамо чини чуда. Занимљива је овде и сама разлика у третирању зачетника (ради кога вреди кршити табу) и последњег (неславног, за кога то није вредно чинити) представника српске најпознатије средњовековне династије.

Када буде на заходу сунце,
Тад' излази Милићева мајка,
Па говори, а за сунцем гледа:
„Благо мене и до Бога мога!
Благо мене, ето сина мога!
Ето г' мајци, ће из лова иде,
Носи мајци лова свакојака!"
Не би сина, ни од сина гласа.

Када буде на истоку сунце,
Изилази Милићева мајка,
Сунце гледа паке проговара:
„Благо мене, ето ми снашице!
Иде с воде, носи воде ладне,
Хоће мене стару зам'јенити."
Не би снахе, ни од снахе гласа,
(Вук III, 78:266-280)

Изједначивши коначно боравиште трагично преминулих младенаца са крајњим тачкама у путањи сунца за време обданице, песма уздиже тужну љубавну причу до висина блиских космогонијском миту (упор. о томе Нодило 1981). Уз то, међутим, она још и врло прецизно наглашава да Милић и Љепосава – баш зато што су у неку руку занавек спојени сунчевим луком – никада неће моћи да држе у рукама заједничку зелену јабуку, нити ће икада њихова тела моћи да почивају у земљи једно уз друго. То је привилегија која њима не припада, као што ни истоку и западу нема додира ни у једној тачки на свету. Питање – према томе – није: да ли се Он мора однети до Ње или обратно, односно да ли да се то уради уз сватовске таламбасе или у тишини, већ да ли се сме, да ли је уопште замисливо нарушити табу сахране чистог и нечистог мртваца? Одговор је без даљњег: не.

Јасно је, дакле, да вечна заједница трагичних љубавника зависи од корелације између начина и места на коме умиру, било да остају у гори или да се сахрањују на гробљу. Да би остали заједно, да би – другим речима – над њима могао да се спроведе ритуал близак мртвачкој свадби (сахрањивање напоредо, протурање руку кроз сандуке, стављање зелене јабуке у руке), они морају бити једнаки у смрти онако како су (против воље родитеља/разбојника/новог брачног друга) били једнаки у животу. Ако је овај услов задовољен, питање да ли је место на коме ће коначно остати култно чисто или нечисто, само по себи губи значај и ни на који начин не осујећује право љубавника на ритуал и гроб.

СМРТ У ГОРИ

Сваки се је свога прихватио
И у ладан гроб га положио.
Сваки ајдук свога закопава,
А Малета момка и дјевојку,
Тер око њих воћке посадише,
Бунар-воде код њих ископаше:
(МХ VIII, 20:146-151)

Разљути се јелицисти бане
пак потрже сабљу од појаса
паке цикну како љута змија
те удари Марицу дјевојку
удари ју по грлу б'јеломе.
Мртва глава на земљицу пала
још мртва глава говорила:
„А бога ти, куме и дјевере,
мећите мене пореду Андре
кроз земљу ми руке саставите
и у руке зелене јабуке."

СМРТ У КУЋИ

Над њиме је и душу пустила.
Укопаше обоје поредо
и кроз земљу руке саставише
и у руке зелене јабуке.
(ЕР 65: 65-68)

Два се драга врло миловала,
На једној се води умивала,
О један се пешкир отирала.
Једно љето нико их не знаде,
Друго љето свако из сазнаде;
Сазнаде их и отац и мајка.
Мајка не да, да се драги љубе,
Већ растави и мило и драго.
Драги драгој по зв'језди поручи:
„Умри, драга, доцкан у суботу,
Ја ћу јунак рано у недјељу."
Што рекоше, то и учинише:
Драга умре доцкан у суботу,
Драги умре рано и недјељу.

мећите мене пореду Андре
кроз земљу ми руке саставите
и у руке зелене јабуке."
Кум је куму л'јепо послушао
и дјевер је послушао снау
метоше ју пореду Андрије
и кроз земљу саставише руке
и у руке зелене јабуке.
Из лијепе Марице дјевојке
никао је струк румене руже,
а из млада Андре Латинина
из њега ладна вода тече
гди ће трудна чета почивати:
тко је жедан, нека воду пије
ткому мило, нек се ружом кити.
(ЕР 65: 82-105)

Укопаше једно до другога,
Кроз земљу им руке саставише,
А у руке зелене јабуке.
Мало време за тим постајало,
Више драгог зелен бор израсте,
А вишʻ драге румена ружица;
Па се вије ружа око бора,
Као свила око ките смиља.
(Вук I, 341:1-22)

Јабука која се мртвим љубавницима ставља у руке у старијим песмама је зелена, а у новијим (па и у „Тужним сватовима") често се јавља и као златна. По заједничким конотацијама и ономе што значе у песми, зелена и златна јабука у многоме се преклапају јер им је основна асоцијација јаловост. У правој свадби (живих младенаца), јабука је део свадбеног ритуала и од ње се, на симболичком плану, очекује да донесе здрав пород, богатство и плодност свега у кући. Ниједно од тога није применљиво на мртве младенце јер код њих порода не може бити, а из јабуке која их спаја чак ни семе не може да проклија: из зелене – јер неће никад дозрети, из златне – јер никад неће оживети. Стога би се могло закључити да јабука, једнако као и посмртни дарови код уређења гроба (новац, вода, клупа, ружа, дрвеће), служи да се умире мртве душе, оне које се, стицајем трагичних околности, могу сматрати жртвама огрешења живих о њих. У песми о „тужним сватовима" таквог симболичког слоја нема (виновници невестине смрти нису сродници/хајдуци, већ је то урок), па је формула *кроз земљу им руке проturише/а у руке злаћену јабуку* немогућа и са становишта „умира" жртава, и са становишта поетике простора.

На крају, изгледа да „дивни младожења" из наше немогуће песме коначни мир неће никад наћи: њему се, на сопствени захтев, излива ковчег од олова (као да се унапред очекује повампирење или неко друго недолично понашање у смрти)[23] и отвара прозор на поклопцу, не би ли гледао кад му мајка долази у походе од двора. Иако се у усменој лирици среће мотив „прозора" на сандуку:

„Да ја умрем у Свету Недељу,
Да позовем три добра мајстора,
Да направе сандук од јавора,
На сандуку три златна прозора:
Један прозор ветар да ме бије,
Други прозор сунце да ме греје,
Трећи прозор мајка да ми дође..."(Бован 155) –

23 Сандук од олова јавља се искључиво у песмама о находима (Вук II, 14, 15), где постоји жеља да се дете трајно уклони и где природа излагања детета (пуштање низ воду) намеће одговарајуће сижејно решење. Покојницима који се сахрањују у гори сандук се (формулативно) теше од дрвета: „Сабљама јој сандук сатесаше,/ Нацацима раку ископаше" (Вук III, 78); „С нацаци јој раку ископајте,/ А сабљама сандук сатешите" (Вук II, 7).

за чијим би се пореклом можда могло трагати у реалијама посмртних обреда,[24] далеко је чешћи случај да се и у обреду и у обредној лирици између два света успостављају чврсте границе и поштује императив невиђења између мртвих и живих:[25]

Јесу л` ово твоји двори? Јао моји двори самотвори
Љуто уски и тијесни, *Кој` немаше врата ни пенцера*;
А без врата и прозора [...] Само једна од земљице црне;
(Вук I, 153) А друга су од јеле зелене;
А трећа су од бијела платна,
А немају кључа ни откуда.
(Беговић 211/IV)

Комуникација покојника са живима успоставља се, како смо видели, у случају насилних и/или прераних смрти и може се тумачити потребом да се испуни и доврши појединачни животни круг, што говори у прилог статусу не-сасвим-мртвог младожење у песми из збирке Јована Срећковића. Таквом покојнику нема места на култно чистом гробљу, па се можда може тумачити као највиши љубавни чин младожењина одлука да се лиши покоја не би ли био сједињен са драгом у гори. Ма колико био успешан или дирљив, овакав песнички поступак нема подлоге у традицијској култури, па самим тим ни у епској поетици. Он сам по себи говори да је већ крајем 19. века, непуних педесет година иза Вука, и на просторима где је била највиталнија,[26] сама традиција почела битно да се мења и да се повлачи пред драстичним променама које су се дешавале у српском друштву. Једино тако се може тумачити певачево неразумевање основних услова

24 Белоруси су „на гробовима подизали правоугаоне дрвене грађевине. Такав `приклад` подсећао је на поклопац мртвачког сандука, имао је прозорчиће и покривао хумку у целини; често су га називали `кућица`" (Словенска митологија 2001: 138). Према налазима руских истраживача (Афанасјева, Плотњикова), на северу Русије и у регионима које настањује словенско племе Хуцули (Карпати, Украјина, северна Румунија и Пољска), „на бочним странама ковчега, у нивоу покојникових рамена, отварани су мали прозори са стакленим окнима. На дечјем ковчегу Хуцули су отварали један прозор, а на ковчегу одрасле особе – два. Мали прозор, понекад само отвор покривен парчетом дрвета, остављан је и на руским дрвеним ковчезима. Према различитим тумачењима, прозор је остављан да би мртви гледали живе; да би душа могла да погледа своје тело с времена на време; да би мртви могао да посматра друге мртве; да би мртва особа могла да `кибицује` из своје `куће`" (Афанасјева, Плотњикова 1995: 554; превод М. Д.). На северу Русије (области Карелија, Архангелск, Вологда итд.) практиковало се подизање дрвених „кућа", високих око 1 m, такође са прозорима (да би се омогућио контакт са душом покојника). Ова надгробна конструкција називана је „домовином" (што је понекад био синоним и за ковчег). (Неке од скица доступне су на: http://s61.radikal.ru/i174/0811/63/5419546279ea.jpg) На податку захваљујемо Денису С. Ермолину, сараднику Руске академије наука.

25 „Познато је да `око` митолошки означава `светлост`; видети значи светлети; онај ко нема очи види смрт [...] Код старих народа `гледати` значи `живети` [...] Ако се у миту јави поглед мртваца или било којег `лица смрти`, он је смртоносан" (Фрејденберг 1987: 377; уп. Иванов 1979: 397-401).

26 Процес растакања епске (поготово епске јуначке) традиције уочава се знатно раније на простору где је дошло до јаког продора грађанске културе, о чему сведочи грађа забележена у *Ерлангенском рукопису* (1716-1733, Војна граница) и зборнику Матије Мажуранића (1836–1839, Нови Винодолски). У датим рукописима, међутим, превасходно је реч о измењеном сензибилитету и заборављању епских биографија јунака (укључивање јунака у атипичне сижејне моделе и релације с другим епским ликовима: кнез Лазар препродаје љубу, Вук Бранковић је уврежени љубавник, Марко не препознаје Вукашинову сабљу, већ сабљу војводе Јанка и сл.), а мање о дубоким, темељитим поетичким разарањима везаним за формуле и симболику простора, с којима смо се сусрели у песми о „тужним сватовима".

епског певања и интерференција неконгруентних, инкомпатибилних сегмената традиције с којом смо се сусрели у песми о „тужним сватовима".

Литература

Ајдачић 2004: Д. Ајдачић, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд: Научно друштво за словенске уметности и културе.

Афанасјева, Плотњикова 1995: N. E. Aphanasyeva, A. A. Plotnikova. The coffin // Slavic antiquities. Ethnolinguistic dictionary, (Гроб // *Славянские древности. Этнолингвистический словарь*) Vol. 1. Moscow, 553–558.

Делић 2012: Л. Делић, „Чарне очи, да би не гледале": о једном епском плеоназму, у: Љ. Раденковић (ур.), *Заједничко у словенском фолклору*, Београд: Балканолошки институт САНУ, 207–226.

Детелић 1992: М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд: САНУ – АИЗ „Досије".

Детелић 1996: М. Детелић, *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Београд: Балканолошки институт САНУ; Крагујевац – Центар за научна истраживања Универзитета у Крагујевцу.

Детелић 2010: M. Detelić, Parry-Lord-Foley: And What Can We Do With Them, *Serbian Studies Research*, I/1(2010), 5–17.

Детелић 2011: М. Детелић, Епски мотив ропства и његове формуле, у: М. Детелић, С. Самарџија (ур.), *Жива реч. Зборник у част проф. Др Наде Милошевић Ђорђевић*, Београд: Балканолошки институт САНУ – Филолошки факултет универзитета у Београду, 127–154.

Иванов 1979: V. S. Ivanov, Kategorija „vidljivo" – „nevidljivo" u tekstovima arhaičnih kultura, prevela G. Jovanović, *Treći program*, leto 1979, 397–401.

Јовановић 2001: В. М. Јовановић, *Зборник радова о народној књижевности*, приредили Илија Николић, Дејан Ајдачић, Београд: Универзитетска библиотека „Светозар Марковић", 283–333.

Клеут 2012: М. Клеут, *Из Вукове сенке: огледи о народном песништву*, Београд: Друштво за српски језик и књижевност.

Латковић 1991: В. Латковић, *Народна књижевност, I*, Београд: Научна књига – Требник.

Лорд 1990: A. B. Lord, *Pevač priča, 1. Teorija*, prevela sa engleskog S. Glišić, Beograd: Idea.

Љубинковић 1991: Н. Љубинковић, Теорија формуле А. Б. Лорда у светлу рурално-урбаних односа, *Македонски фолклор* XXIV/47 (1991), 115–122.

Милошевић-Ђорђевић 2002: Н. Милошевић-Ђорђевић, *Казивати редом*, Београд: Рад – КПЗ Србије.

Недић 1975: В. Недић, Прва Караџићева књига Српских народних пјесама, у: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, *књига прва*, у којој су различне женске пјесме, *Сабрана дела Вука Караџића*, књига четврта, приредио Владан Недић, Београд: Просвета, 627–665.

Нодило 1981: N. Nodilo, *Stara vjera Srba i Hrvata*, Logos : Split.

Пешикан-Љуштановић 2002: Љ. Пешикан-Љуштановић, *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*, Нови Сад: Матица српска.

Словенска митологија 2001: *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић, Београд: Zepter Book World.

Фрејденберг 1987: О. М. Frejdenberg, *Mit i antička književnost*, prevod Radmila Mečanin, Beograd: Prosveta.

Извори

Антологија ЛЕ: *Антологија српске лирско-епске усмене поезије*, приредила З. Карановић, Нови Сад: Светови, 1998.

Беговић – *Српске народне пјесме из Лике и Баније*, сакупио и за штампу приредио Никола Беговић, књига прва, Београд: Удружење Срба из Крајине и Хрватске 2001 [Загреб 1885.]

Бован – Владимир Бован, *Лирске и епске песме Косова и Метохије. Верске, посленичке, породичне и родољубиве*. Институт за српску културу – Стручна књига. Приштина – Београд 2011.

Вук I–IV: *Сабрана дела Вука Караџића, Српске народне пјесме*, издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864–1964 и двестогодишњици његова рођења 1787–1987, Београд: Просвета.

Вук VI–IX: *Српске народне пјесме* 1–9, скупио их Вук Стеф. Караџић, државно издање, Београд 1899–1902.

Е. зб.: Етнографска збирка Архива САНУ.

ЕР: Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама, издао Герхард Геземан, Ср. Карловци: Српска краљевска академија, 1925.

Јастребов: И. С. Яастребовъ, Обычаи и пэсни турецкихъ Сербовъ (въ Прізрэнэ, Ипекэ, Моравэ и Дибрэ), Изъ путевыхъ записокъ, С. Петерсбург, 1886.

М. Мажуранић: (Рукопис приредили Милорад Живанчевић и Владан Недић.) *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, XIV, 2, 1966, 225–260.

МХ I–IX: *Hrvatske narodne pjesme*, skupila i izdala Matica hrvatska. Odio prvi. Junačke pjesme, Zagreb 1890–1940.

Пантић: *Народне песме у записима XV – XVIII века, антологија*, избор и предговор Мирослав Пантић, друго издање, Београд: Просвета, 2002.

САНУ II–IV: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, Српска академија наука и уметности, Одељење језика и књижевности, Београд 1974.

СбНУ – *Сборник за народни умотворения наука и книжнина*, от. кн. 27. *Сборник за народни умотворения и народопис*, МНП (от кн. XIX изд. Българското книжовно дружество, а от кн. XXVII – БАН), София 1889 –.

СМ: Сима Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, приредио Добрило Аранитовић, Никшић, 1990. [*Пјеванија черногорска и херцеговачка, сабрана Чубром Чојковићем Черногорцем*. Па њим издана истим, у Лајпцигу, 1837.]

Шапкарев: К. А. Шапкарев, *Сборник от български народни умотворения, том втори, песни из политическия живот*, под редакцията на Светлина Николова и Илия Тодоров, София: Български писател, 1969.

THE IMPOSSIBLE SONG
ON THE PROBLEM OF POETIC CONSISTENCY

Summary

The question of authenticity of oral works has been actualized in connection with: 1) urban lyric (as a transitional form between the traditional and urban, oral and written culture), 2) intentional falsifications and collections under the influence of printed books, 3) Vuk Karadzic's editorial procedure and 4) songs from the Parry-Lord collections which (in the form they were recorded) could have hardly come from a real orally-performing situation. In all these cases the very orality (or the oral origin) of the texts was in question.

The oral epics, as a whole, stands for a system of works unified by one and the same aesthetics (Y. Lotman), which means that they partake in one and the same arsenal of myths and motives, and in one and the same system of norms and sujet models. This opens a possibility of validating the authenticity of epic poetry from the standpoint of the poetic consistency. The poem „Tužni svatovi / Sad Nuptials" from the manuscript collection of Jovan Srećković may serve as an illustration.

In the thematic and sujet aspects (the charmed bride), this poem is close to the famous „Ženidba Milića barjaktara / The Wedding of Milic the Banstander" (Vuk III, 78) and belongs to the circle of its variants. Yet, its composition is made of the incongruent layers of tradition which makes the poem impossible from the point of oral poetics. The forcible attempt to amalgamate the incompatible elements eventually caused some cardinal violations of epical and traditional norms, most notable in breaking taboo of inearthing both the pure and impure dead within the same space (woods, mountain forests).

Key words: oral epics, poetics, formula, space, woods, grave, falsification

Mirjana I. Detelić, Lidija D. Delić