

МИРЈАНА ДЕТЕЛИЋ
MIRJANA DETELIĆ

УПОТРЕБА ЕПСКЕ ФОРМУЛЕ У ИЗГРАДЊИ МОТИВА
СМРТИ ПОД ПРСТЕНОМ

THE USE OF EPIC FORMULAS IN BUILDING THE ORAL
LITERARY MOTIVE „DEATH OF THE BRIDE“

Отисак из ГЛАСА СССХСІV Српске академије наука и уметности,
Одељење језика и књижевности, књ. 19

Extrait du GLAS СССХСІV de l'Académie serbe des sciences et des arts,
Classe de langue et de littérature. N° 19

БЕОГРАД
2002

МИРЈАНА ДЕТЕЛИЋ

УПОТРЕБА ЕПСКЕ ФОРМУЛЕ У ИЗГРАДЊИ МОТИВА СМРТИ ПОД ПРСТЕНОМ

Као универзална *techné* епског певања, епске формуле су уједно и опште питање са којим се свако, ко се бави постиком усмених књижевних врста, мора суочити раније или касније. Током последњих стотинак година, од Ван Генепа¹ до Перија, Лорда и њихових следбеника,² епске формуле су у више наврата долазиле у центар пажње научне јавности, увек као део чувеног „хомерског питања“. У том контексту оне су добиле и дефиницију, и исцрпну обраду, и велику популарност, искористивши на тај начин компаративну предност коју капиталне књижевне теме – попут Хомера – имају у односу на све друге. Па ипак, са становишта усмених поетика, хомерологија није добро окружење за проучавање епских формула јер, идући за доказивањем сопствених претпоставки, занемарује главно поетичко питање везано за формуле, а то су врста и обим њиховог дубинског дејства.

У општим ставовима теорије клишеа – а формуле *јесу* посебна врста песничког клишеа – „дубинско дејство“ је појам који се везује за напетост између „понетог“ и „принетог“ значења. Код пословица, на пример, које имају структуру тропа у тропу, семантичко поље остаје стално отворено јер се при свакој новој употреби пословице активира потенцијални извор њених додатних значења. Да би ово било могуће, пословица мора да „ради“ на начин који се најприближније може одредити као „линеарно расипање“. Мрежу њеног простирања или развијања³ чине *јачке пресека понетог и принетог значења*, односно старе и нове употребе у сваком појединчаном 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 долази више из 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

¹ Генерп 1909.

² Пару 1971; Лорд 1990; Foley 1988.

³ Од *развитиј* (= *explicio. cavī. satum* – развити, размотавати, раззстрети).

нових релевантних информација. Насупрот томе, епска формула – ако јој се пружи прилика – „ради“ по вертикали. На плану поезије то се манифестује као интерпланарност, „међураванска проходност“ којом се постиже веза међу слојевима значења различитим и по старости и по врсти, што управо и јесте оно својство које од обичног, првостепеног језичког низа чини другостепену, књижевну чињеницу, односно песнички текст.

Не треба посебно доказивати да дугачке песме не погодују оваквом дејству епске формуле и да се чак као правило може извести теза о њиховој обрнутој пропорционалности: *што дужи песма, то слабије дејствени формула*. Овој тези тежину даје опште својство усменог певања које, да би уопште било могуће, мора држати у равнотежи две своје опречне али неизоставне тенденције: *рестриктивности* (тежњу ка сажимању и економији у избору песничких средстава) и *абундантности* (тежњу ка обиљу кроз умножавање и развијање онога што је на први начин већ одабрано).

У песмама велике дужине (преко 2.000 стихова) јасну склоност ка абундантношћу показују различити елементи сижеа: велики број ликова, велики број епизода, велика разученост фабулације те стога и велики број сегмената за уланчавање и велики број тако добијених мањих целина за уклапање у једну заједничку, већу. Овај систем линеарног развијања великих бројева расте на рачун могућности дубинског дејства одабраних техника. Оне, те могућности, стога улазе у фазу рестриктивности. Треба имати у виду да су све песме које су Пери и Лорд својевремено сакупили у Босни од певача-муслимана, нарочито од Салиха Угљанина и Авда Међедовића, припадале овом типу и по дужини се ближиле класичним еповима. Свако дубинско дејство епских формула у њима било је на тај начин практично онемогућено, па то вероватно и јесте главни разлог што у Пери-Лордовој дефиницији епска формула није ни могла отићи даље од помоћног средства у процесу усменог певања.

Нема никакве сумње да ће певач, кад год је приморан да велику концентрацију која му је потребна за извођење дугачке песме усмери на логичан развој приче, уједначен однос међу ликовима и правилно низање епизода, употребити формуле као мнемотехничко средство које му тај посао олакшава, а не као софистицирану песничку технику која тражи додатно ангажовање. То је у сагласности са самом природом епског певања. Напротив, када је линеарно расипање мало (кратка прича, једноставан сиже, мали број епизода, мали број ликова, релативно мали број стихова), сва песничка средства, па и епска формула, лакше се држе под контролом, па је и рад на њиховом дубинском дејству могућ без већег ризика. Тако се, чисто емпиријски, добија „критична маса“ од 200 до 500, највише 1000 стихова као језичка грађа чији је обим оптималан јер мнемотехнички не представља додатни напор ни за певача, ни за његову публику. У том обиму испеване су најбоље песме на српскохрватском језику, почев од „Женидбе Душанове“ (690 стихова) и „Почетка буне против дахија“ (629 стихова), па до „Мајке Југовића“ (85 стихова) и „Женидбе Милића барјактара“ (284 стиха), на којој ћу покушати да покажем шта формула може кад јој се пружи прилика и како она „ради“ у тексту највиших књижевних вредности.

Песма о Милићу барјактару* не пса о женидби мада тако стоји у њеном наслову, већ о покушају женидбе који се трагично окончао. Први стих ове песме уједно је и прва формула у њој, формула чуда: „Боже мили, чуда великога!“ иза

* Сви цитати у раду односе се на издање Бук III, 1976.

које следи класична женидбена формула: „Кад се жени Милић барјактаре“ са неочекиваним наставком: „Он обиђе земљу и градове / Од истока паке до запада / Према себи не нађе девојке: / Главит јунак свакој ману нађе“.

Познато је да чудо, када из сакралног пређе у епски контекст, постаје амбивалентно: уместо да трансцендира категорије добра и зла, што је у сакралном окружењу неминовно – оно се цепа на двоје, али задржава као једнако важне и једнако потенцијне и позитивне и негативне конотације. Које ће се од њих активирати и када, зависи од врсте текста којим се формула допуњава и од места на коме долази до допуне. У случају Милића барјактара допуна почиње одмах, а текст који следи служи да формулише и у први план доведе одступања од ритуално пожељног модела понашања у обичајно-обредном комплексу свадбе и орођавања: грешну гордост („Главит јунак свакој ману нађе“), кажњиву немарност према протоколним правилима ритуала („Нит је проси, ни јабуке даји / Већ ти купи кићене сватове, / Пак ти иди Виду по девојку“) и погрешан избор заштитника предузете радње („Потегли смо на Бога и срећу“).⁴ Све што иза тога следи – девојка „под маном“ (једна од 9 урокљивих сестара), активирање урока магијом речи, смрт вереника (прво њена па његова) – већ је заправо припремљено описом ритуално девијантног понашања у уводном делу песме.

Чудо ће се током фабулације сниже јавити још 5 пута, са великом тачношћу употребљено онако како се у теоријским радовима о њему говори:⁵ у блоку стихова који дају обавештење о девојци „на невиђено“, дакле по чувству и посредно, „из друге руке“ (*Но да видиш чуда изненада!* стих 8; *Но ти хоћу једно чудо казати* стих 20; *Чудо људи за девојку кажу* стих 24), и у блоку којим се описује њено непосредно дејство на околину, утисак „из прве руке“ и на увиђено (*Ал' да видиш и чуда и фале!* стих 114). У овом другом блоку, стихови:

*Сви свадбови ником пошкоше,
И у црну земљу погледаше,
Ја од чуда лијебе девојке*
(91–93)

имају нарочит значај због онога што иза њих следи, а то су чувени и често навођени стихови којима се Милић диви лепоти своје заручнице:

*Или си је од златица сазнала?
Или си је од сребра сковала?
Или си је од сунца отиела?*
(95–97)

Када знамо да је урок – или, како се још каже, почудниште – демон који се активира речима,⁶ односно дивљењем неком или нечем лепом и напредном (обично детету, девојци, момку, младој животињи), лако ће нам бити да схватимо како је Милић барјактар у ствари прави мада невољни убица своје заручнице.

⁴ Стихови 43 - 45 и стих 69. Овде долази још и намера из стиха бр. 12: „Пред црквом га намјера намјери“ којим се даје податак о *начину* на који Милић добија обавештење о својој будућој невести. Намера и срећа, нарочито као контекст при помену Бога, у српској традицијској култури имају спенифицирна обележја и значењем се везују за мотивски комплекс судбине. Упор. Детељић 1996.

⁵ Упор. Лома 2000.

⁶ На то упућују оба његова имена: у-рећи, по-чудити се.

будући да се није уздржао од дивљења њеној лепоти. Сватови који су у истој прилици погнули главе и ћутали, показали су у том погледу много већу мудрост и тиме у једној атипичној епиској ситуацији обезбедили песми реперну тачку, сталон на основу којег се може измерити величина девијације од прописаног обрасца понашања. То Милићев поступак чини трагичном грешком, али му не укида извршност јер једном покренути *пистеп* даље није подложен контроли у људском свету. Одговорност за смисао, развој и исход догађаја описаних у песми тиме се јасно и једноставно премешта у свет виших сила.

Вертикала која се тако оцртава није стилска фигура већ *вишићна оса еџи-стипенције еписке поезије уопште, будући да обезбеђује коинциденцију међу слојевима значења различите старости и различитог порекла*. Разлиставање тих слојева могуће је онолико колико је жива и још увек разумљива традиција у којој они имају смисла.

У складу са тим стихови који следе иза већ цитираних:

*Као су били ѓором ћућујућу
Стиже урок на коњу ђевојку*

(147–148)

нису само маркер средине песме, односно пункта од којег почиње прсокрет у певању и отвара се низ трагичних збивања најављених на почетку, већ су и формула која отвара цео комплекс везаних питања тешко решивих без познавања темељних категорија традицијске културе, односно без залажења у основе њеног схватања овог и оног света, живота и смрти, обичног и посвећеног простора, итд. У том систему смрт од урока,

*Ђевер скиде са коња ђевојку,
Па је сјусети на зелену шраву,
Он је сјусети, она душу ћусети.*

(178–180)

тиха и без крви као и увек када се гине од више силе,⁷ не дешава се у горн случајно⁸ или произвољно, већ зато што је гора хтонски простор, место у које се уроци,

⁷ 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 синтагме види Nodilo 1981, стр. 345.

⁸ То је такође резултат „рада“ дуж поменутих вертикалне осе. Еписки јунаци, с обзиром да су само људи, могу имати утисак да се ствари дешавају случајно, они чак могу бити уверени 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: 1) местом које носи посебне ознаке (гора, вода, пут, раскрсница); 2) бићима која се на тим местима појављују (змај, виле, гуја, тропстава бића и Арапи, свети и анђели – по имену, у правом лицу или прерушени, сам Бог); 3) силама чије се дејство тамо осећа (урок, клетва, смрт, судбина). Чак и кад се од митологичке 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 били испражњени. Отуда, рецимо, бројне појаве виле као гласника у „пјесмама најновијим“. Од тих па до „пјесмама најстаријих“ прешено је само пола пута од еписке хронике до мита. Друга (тј. прва и старија) половина крије се иза наслага као што су ове поменутих и тек се делимично, а врло мучно, даје реконструисати на основу њих.

клетве и сличне зле силе терају по магијском обрасцу јер им оно припада као пусто, туђе, нелодложно човековој власти.⁹ Ко на таквом месту умре на њему и остаје, не само зато што је оно култно 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.¹⁰ Та *двоспириска функцио-налности* карактеристична је за све што се у гори дешава. Песма не импровизује 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 душницу лијећу 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 дукати“) да се откупи, ружа да му веже душу. Будући, дакле, да се у њој срећу два супротна света, епека гора је место са две стварности, *место прелази* и, самим тим, опасно место. Па ипак се на њему Милићева заручница сахрањује ка истоку, „*оћкуда се јасно сунце рађа*“:

*Саб, њама јој сандук сајвесеши,
Нацацама раку ископаше,
Сарапаше лијећу девојку
Оћкуда се јасно сунце рађа.*

(190–193)

Кад не би било ове сахране на источну страну, паралелизам Љепосавине и Милићеве смрти не би се могао декодирати као песничка фигура. На то указује и сам текст песме тиме што Милићеву смрт везује за домаћи, позитивно означени простор (кућа), а оријентацију његовог гроба (на запад, „*куца јарко смирује се сунце*“), потпуно супротну положају у коме је сахрањена његова заручница, за култ мртвих где је овај смер строго прописан у култно освећеном простору гробља:

*Како гође Милић барјакџаре,
Он се спусти на меку постојељу,
Док се спусти, он души испусти.*

(243–245)

*Саб, њама му сандук сајвесеши,
Нацацама раку ископаше,
Сарапаше Милић барјакџара
Куца јарко смирује се сунце.*

(252–255)

⁹ У басмама, упор. Раденковић 1986.

¹⁰ Упореди бројне разговоре са мртвима који остају у гори, нар. у „Заручници Лаза Радаповића“ (Вук II. 7): „Често Лазо на гроб излазио, / Па је инт’о своју заручницу: / Јест’ ти, душо, земља дотешчала? / Девојка му мртва одговара: / Није мени земља дотешчала, / Већ је тешка материна клетва.“ Ту долази обраћање гори да не буде мртвану 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, рећимо: „Куд пролазе снаше и девојке“ (МХ I. 62). Из исте песме, а у истој вези, потиче и један од најпотреснијих епских дистиха: „Славуј тиша л’јено му зап’јевај, / Млад је Реља, пјесме су му драге“. О Рељи/Хрељи као митеком јунаку из соларног круга види Nodilo 1981. 196–200.

Тако се око једног елемента идентичности (смрт од више силе), захваљујући доминацији просторног кода, склапа цео низ бинарних опозиција од суштинског значаја и за епiku и за традицију којој она припада: *запад-исток, кућа-црква, 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.

Необично дејство преовлађујућег просторног кодирања најпре се примећује у неочекиваном распореду западне и источне стране: такав каквим је овде приказан, он се – са становишта традиције културе – мора сматрати погрешним.¹¹ Песма, међутим, одредницу секундарног значаја (какав простор мора бити у поређењу са чвршћом и надређеном нормом обредног понашања) преводи у прворазредни код, очигледно да би на њему градила неке друкчије, много сложеније односе. Зато се у њој на вези запад-мушко и исток-женско управо инвертира, не само ближе средини (код сахране заручника) већ и на крају – дакле на поентираном и стога јаком месту, кроз обраћање Милићеве мајке западном и источном сунцу као сину и снаји:¹²

*Када буде на заходу сунце,
Тад' излази Милићева мајка,
Па довори, а за сунцем гледа:
„Бладо мене и до Бога мода!
Бладо мене, ејо сина мода!
Епо с' мајци, ће из лова иде,
Носи мајци лова свакојака!“
Ни би сина, ни ој сина гласа.*

(266–273)

*Када буде на истоку сунце,
Излази Милићева мајка,
Сунце гледа паке проговара:
„Бладо мене, ејо ми снашце!
Иде с воде, носи воде лацне,
Хоће мене с'тару зам'јенић!“
Ни би снахе, ни ој снахе гласа,*

(274–280)

¹¹ 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 крајњем западу је свет мртвих, у кући се кроз врата на западној страни износи мртвац, домаћина у односу на домаћина седи лево (западно) итд.

¹² То је, уједно, и главни разлог што се не можемо задовољити реалним обичајем сахрањивања (на запад, лицем према истоку) као основом за тумачење песме. Истовремено, баш је овај спој слојева различите вреге и различите дубине (жива обредна пракса, апстрактна схема ритуала, дубинска схема култа и непозната али извесна митска подлога) највећа, најзагонетнија и – са становишта поезике – најдрагоценија вредност усмене епике, па стога и формула кроз које је приказана.

Тешко је поверовати да епика у овако важним стварима прави грешке, па их још потом и понавља.¹³

Оно, међутим, што је вероватно и могуће и што се редовно дешава, не само у епници већ у усменој књижевности уопште, јесу различити облици и врсте контаминације до којих долази углавном на два начина: преклапањем два или више жанрова у оквиру једног истог текста, 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, најплотни слој је свакако онај у коме се односи *мушко-женско* и *кућно чисто* – *кућно нечисто* 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-црква* – 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-умен, 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 тог 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 остацима 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. Активирање демонског света (урока, намере, среће, судбине) на месту које му припада и уз актуализацију пуне снаге његовог дејства, спада у једну од нижих митолошких равни где апстрактне функције старих паганских божанстава постају конкретне и прелазе у фазу номинације.¹⁴ У тој равни наизлазно и на прва жанровска преклапања будући да цео низ лирских свадбених песама одвођење новесте приказује као отмицу и смрт, а опраштање са њом као ритуални плач.¹⁵

Најзад, у најдубљој значењској равни – где се опозиција *исток-запад* грана у парове: јасно сунце на изласку – јарко сунце на смирају, снаја-син, Љепосава-Миллић – преклапања су у пуној мери двовалентна, значењем се везујући за круг соларних митова, а жанровски за обредну лирику. Назнаке које песма о томе даје вишеструке су и значајне, почев од већ цитираног описа Миллићеве заручнице и њеног дејства на околину:

¹³ Ни хронолошки изврнуту појаву прво западног па онда источног сунца у овим стиховима не треба схватити као случајну или погрешну. Она се мотивише не само предношћу коју син има над снајом (прави род над „туђим“, мушко над женским), већ и посебним начином фолклорног мерења времена: од смираја до изласка сунца је ноћни, хтонски део дана, те он логично припада мајичној тужбалини и симболици смрти главних јунака.

¹⁴ *Мифи народов мира*, 2. с.в., *Славјанска мифологија*. Конкретне функције добијају конкретна имена: Судбина, Срећа, Несрећа, Правда, Кривда, Смрт. У ту категорију улази и само име Бог (и његове деривације *богат*, *убог* и сл.).

¹⁵ Вук I, 2, 8, 27, 42, 56, 82, 115, 124; САНУ I, 3, 4, 5, 43, 55, 60 итд.

*Кроз мараме засијало лице,
Свајтовима очи засјетиле
Од досјодског лица и оћели,*

све до формуле Милићевог кретања у облику 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, жешкови мајко!
Три њи сунца дворе обасјала:
Једно сунце момак и девојка,
Друго сунце куме и девере,
Треће сунце кихети свајтови.*

(Вук I, 77)

запад као оријентација мушког кретања при одвођењу девојке:

*Сунце нам је на западу, брзо ће нам заћ',
А невјестца на истоку, брзо ће нам њоћ'.*

(Вук I, 59:1,2)

исток као девојачка страна:

*Види Јову говорила:
„Што диваду којјем мјерни?
Но с' обрти с десном сјапаном,
С десном сјапаном њути истока,
Ђено дивно коло иџри,
Ту је њвоја вјереница,
Сваким добром испуњена,
И ружницом од прољећа,
И зрињницом од бисера“.*

(Вук I, 92:6–14)

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

*Бела моли пребела
Од вечера до свјетла,
А од свјетла до века.*

(Вук I, 124)¹⁶

Изједначени са источним и западним сунцем, положени у супротно оријентисане гробове, Љепосава и Милић – у светлости коју на њих баца обредна лирика – кроз вечност заправо гледају једно у друго. Тако вшном силом ометена женидба земаљског јунака, *захваљујући искључиво њестичким средствима досјодским моћном*

¹⁶ Ово се пева при свођењу миденана у ћердек, тј. ложницу, те је јасно на какву се граничну линију између „вечера“ (зрака, ноћи) и „света“ (светлости, зоре) мисли. У случају Милићевог заручнице, будући да други део иницијације за њу никад није обављен, последња два стиха су се поклонила по значењу: својство које је имала „од вечери 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.

језику епске поезије, добија своје испуњење као „свети брак“ божанских симбола са почетка људске историје.

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 прочитали као *униједности* књижевног универзума епске песме, односно као могућност пресецања двеју стварности: људске и божанске, то јест епске и митске.¹⁷ Слика света која се кроз то пројектује с правом се може назвати митопоетском јер сваки лик, сваки догађај, свака „прича“ којом се песма бави истовремено постоји и у хоризонталној равни „обичног“ али драматичног епског света, и у вертикалној равни његовог митског окружења по висини и по дубини. Клицећи 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 постиже заправо су епске формуле.

Епска формула је, дакле, стваралачко естетичко средство чија се употреба може пратити на широкој а клизној скали која почиње преношењем релационе информације о начину на који њексћ настаје и „ради“ сам за себе, а завршава се чувањем и откривањем дубинске информације о начину на који традиција „ради“ у њексћу и изван њега. Између те две крајње тачке непрекидно трају она два супротна процеса које смо помињали на почетку. У идеалном случају ова су два тока у равнотежи и тада настају антологијске песме попут „Женидбе Милића барјактара“. Ремешње 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 мање или више неконтролисаним растом абундантности песме 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 напоредо и непрекидно постоје све њене могућности (и добре и лоше, и успешне и промашене, и забележене и забележене) те не може бити говора о развоју и прогресу, формуле – као и сва друга песничка средства примерена епци – пружају томе подобну слику и као посебно питање епске поезије морају се истраживати од случаја до случаја. Баш као и најбоље песме које им служе као контекст.

ЛИТЕРАТУРА

- Бајбурић, А. К.
1983 *Жицице в обрядах и представлених восточных славян*, Ленинград.
- Бајбурић, А. К.
1978 „К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе“, *Русский народны свадебны обряд*, Ленинград.
- Вунат, David E.
1978 *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns*, Cambridge, Mass.

¹⁷ Из овог угла гледано, у лирици би се морало говорити о *субјубивању* ове две стварности, тј. о њиховом потпуном поклапању.

Децелић, Мирјана

1989 „Епски мотив смрти у горн: смрт под претеном“, Сопотанска виђења, 8, 61–65.

1992 *Митски простор и епика*, Београд.

1996 *Урок и песница. Поетика епске формуле*, Београд.

Dimock, G. E.

1965 *From Homer to Novi Pazar and Back*, Arion, 4, 295–311.

Dukat, Zdeslav

1977 „Pojam i funkcija epske formule“, *Umjetnost riječi*, 4, 295–320.

Foley, J. M. ed.

1981. *Oral Traditional Literature. A Festschrift For Albert Bates Lord*, Slavica Publishers, Inc.

Foley, J. M.

1985 *Oral-Formulaic Theory*, New York – London, Garland.

1991 *Immanent Art*, Bloomington and Indianapolis.

Гаснаров, Борис

1997 *Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования*, Москва.

Gennep, Arnold van

1909 *La Question d'Homere*, Paris.

Harkins, William

1963 „О метрической роли словесных формул в сербохорватском и русском народном эпосе“, *American Contributions to the Fifth International Congress of Slavists*, Sofia.

Иванов, В. В., Топоров, В. Н.

1963 „К реконструкции праславянского текста“, *Славянское языкознание. V международный съезд славистов*, Москва, 88–159.

1965 *Славянские языковые моделирующие семантические системы (Древний период)*, Москва.

1974 *Исследования в области славянских древностей*, Москва.

Јакобсон, Роман

1982 „Словенски епски стих“, *Ка поетини усмено? песничтва природе* Свезгар Кољевич, Београд, 319–341.

Керень, Кароль

1994 *Кери Суца*, „Алеф“, Градаци (превод с мађарског Клара Потоцки и Младен Срђан Воларевих).

Левингтон, Г. А.

1982 *Нека обичаји дитиња изучавања свадбеног обреда*, Расковник, IX, 31, стр. 95–102.

Лома, Александар

1998 „Женидба с прејрекама“ и рајничка иницијација, Колови словенских култура. Свадба, 3, 196–217.

2000 *Порекло и изворно значење словенске речи „чудо“*, Чудо у словенским културама, Нови Сад, 7–21.

Lord, Albert B.

1960 *The Singer of Tales*, Howard University Press.

Lotman, J.

1970 *Predavanja iz strukturalne poetike*, Sarajevo (prevod Novica Petković).

Machal, J.

1894 *O božanstvenem eposu slovanckem*, Praha.

Мальцев, Г. И.

1989 *Традиционные формулы русской народной необрядовой лирики*, Ленинград.

Мелетинскиј, Е. М.

- 1960 „О генезисе и путях дифференциације епических жанров“, *Русский фольклор*. Москва – Ленинград, 81–101.
- 1963 *Происхождение героического эпоса*. Москва.
- 1964 „Народный эпос“, *Теория литературы*. Москва, 32–78.
- 1978 „Обиис места’ и другие елементи фольклорного стня в эдлической поэзии“, *Намјитики књигодо зпоса*. Москва, 68–93.
- S.a. *Поетика мита*. Београд, „Нолит“ (превод с руског Јован Јанићевић).
- МХ**
- 1896 *Hrvatske narodne pjesme. Junačke pjesme. Knjiga prva*. Matica hrvatska. Zagreb.

Мифи народов мира

- 1980 1–2, Москва.

Nagler, Michael

- 1969 „Oral Poetry and the Question of Originality in Literature“, *Actes du V Congrès de l'Association Internationale de Literature Comparee*. Belgrade. pp 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.

Раденковић, Љубишко

- 1986 „Место истеривања печете епис у народним бајањима словенско-балканског арсеала“, *Гласник Етнографског музеја у Београду*. 50.

САНУ

- 1973 *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стефановића Караџића. Књига прва. Различне женске пјесме*. Српска академија наука и уметности, Београд.

Стефановић, Светислав

- 1936 „Сунчани мит у нашој народној поезији“, *Прилози проучавању народне поезије*, III/1. 35–42.

Веселовскиј, А. Н.

- 1913 *Собратья сочинения*. Том вториј, Вып. 1, С. Петербургъ.

Вук = Вук Стеф. Караџић

- 1976 *Српске народне пјесме I. Књига прва у којој се различне женске пјесме*. "Просвета", Београд.
- 1976 *Српске народне пјесме III. Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијег времена*. „Просвета“, Београд.

Mirjana Detelić

THE USE OF EPIC FORMULAS IN BUILDING THE ORAL LITERARY
MOTIVE „DEATH OF THE BRIDE“

S u m m a r y

Epic formula is a poetic tool of strategic significance. Its use can be traced along a wide but sliding scale which begins with the relational information about the way a text emerges and „operates“ by itself, and ends with preservation and revelation of the core data about the way tradition „operates“ within the text and without. Between those two points everything else is regulated by two opposite but convergent processes: one restrictive (tendency of cutting down the choice of poetic tools), and the other abundant (tendency of multiplying and developing what has already been chosen). In which way and with what success the epic formulas are to be used in the making of an epic ballad is in direct connection with the balance of these two tendencies. If the circumstances are near to an ideal, those two processes are in perfect balance and then the anthological poems are created, like here analyzed „The Wedding of Milich the Banner holder“. Otherwise, text is deprived of one or another of its vital functions, which immediately affects the poetic quality of the final outcome.