

**Иван З. Праштало\***  
Универзитет у Београду  
Филолошки факултет, мастер студије

Оригинални научни рад  
Примљен: 25. 09. 2023.  
Прихваћен: 14. 11. 2023.

## ПЕСМА ПОВРАТКА У ЗБИРКАМА ВУКА СТЕФАНОВИЋА КАРАЦИЋА И МИЛМАНА ПЕРИЈА

Полазећи од теорије усмено-формулативне композиције, тј. од усмене теорије, фокус рада ће бити проучавање обрасца приче који је назван песма повратка (Return Song) на класичној грађи из друге и треће збирке Вука Стефановића Караџића, као и другом тому Српскохрватских јуначких пјесама Милмана Перија. Истаћи ћемо особености песме повратка у муслиманској и у хришћанској традицији, да бисмо напоследку, водећи се увидима проистеклим из ове поредбене анализе, указали и на сличности и разлике ове две традиције јужнословенске усмене епике.

**Кључне речи:** епска песма, епика, формулативност, образац приче, песма повратка, Вук Стефановић Караџић, Милман Пери, Алберт Лорд, хришћанска епика, муслиманска епика.

### Образац приче у оквиру теорије усмено-формулативне композиције

У радовима оснивача теорије усмено-формулативне композиције Милмана Перија и Алберта Лорда јављају се два основна појма којима се објашњава усмени начин стварања епског песничког дела. Та два појма су *формула* и *тема*. Формула се издвојила као основна јединица традиционалног усменог стила. М. Пери је 1930. године извео дефиницију формуле као „групе речи која се редовно употребљава под истим метричким условима да изрази дату основну идеју” (Пери према Lord 1990a: 67).

---

\* ivan.prastalo@gmail.com

„Формуле и скупине формула, како велике тако и мале, служе само једној сврси. Оне су средство помоћу којег се излаже повест у песми и стиху. Прича је главна ствар” (Lord 1990a: 127). Надовезујући се на Перија, Лорд овим указује на природу настанка епске песме, коју певач саставља користећи се јединицама различитог реда и величине. Сходно томе, повлачећи паралелу са Перијевом дефиницијом формуле, он у наставку уводи појам (поетске) теме, коју одређује као „групе идеја које се редовно користе при казивању приче у формулном стилу традиционалне песме” (Lord 1990a: 127).

Постоји, међутим, још једно средство које усменом певачу помаже при композицији и организацији песме. У питању је форма надређена формули и теми – *образац приче*. У свом есеју из 1969. „The Theme of Withdrawn Hero in Serbo-Croatian Oral Epic”, Лорд оцртава оквиру у које се *образац приче* уклапа:

„Моја основна претпоставка јесте да у усменој традицији постоје наративни обрасци који, невезано за то колико приче које се око њих граде могу наизглед варирати, имају велику виталност и функционишу као организујући елементи у композицији и преносу текстова усмене приче. Арне–Томпсонов индекс типова и *Морфологија бајке* Владимира Пропа, као и све сличне студије народних бајки, јасно сведоче деловању наративних образаца у бајкама. Овде ћу применити такву врсту студије на усмене епске песме.” (Lord 1969: 18).<sup>1</sup>

Лорд појам наративног обрасца користи шире, обухватајући како образац приче, тако и тему. Неретко се, у ранијим његовим и радовима других проучавалаца везаним за образац приче, и не повлачи јасна разлика између њих, те се образац приче назива и темом (о чему најбоље сведочи наслов наведеног Лордовог есеја). Ипак, јасно је да је у питању елемент на вишем структурном нивоу од теме, а да су теме један од његових градивних јединица (нпр. тема „викања у затвору”, као што ћемо видети, јавља се као део једног од елемената обрасца приче, оног који говори о одсуству јунака). Зато не изненађује што је Џон Мајлс Фоли у својој студији *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf and Serbo-Croatian Return Song* последње поглавље доделио обрасцу приче као најширем структурном нивоу на ком разматра усмену и епику усменог порекла

<sup>1</sup>“My basic assumption is that in oral tradition there exist narrative patterns that, no matter how much the stories built around them may seem to vary, have great vitality and function as organizing elements in the composition and transmission of oral story texts. The Aarne-Thompson type index and Vladimir Propp’s *Morphology of the Folktale*, and all similar folktale studies, bear eloquent witness to the operation of narrative patterns in folktales. I am here applying this kind of study to oral epic songs”.

(oral and oral-derived) (Foley 1990: 359-387). Управо на овом нивоу ће се и одвијати наша анализа усмене епске традиције.

Као изузетно карактеристичан образац приче који се издваја у јужнословенској епици, Лорд наводи *песму повратка* (Return Song). Он сматра да је у питању образац који води порекло још из индоевропског традиције, а да се у његовој основи налази вегетациони мит о божанству које умире и васкрсава:

„Бог или јунак нестаје на релативно дуг период и наизглед је мртав, али на крају се ипак врати, или трагају за њим и доводе га назад. Током његовог одсуства настало је опустошење, али након његовог повратка на своју позицију, обављеног церемонијално, поредак је обновљен, просперитет се враћа, а неретко он се и поново венчава.” (Lord 1972: 31)

Основна схема овог обрасца приче садржи пет елемената:

A – D – R – Rt – W

A – одсуство (Absence)

D – опустошење, тј. наносење штете (Devastation)

R – повратак (Return)

Rt – одмазда (Retribution)

W – свадба (Wedding)<sup>2</sup>

Овај образац можда је најприметнији у Хомеровој *Одисеји*, мада се, на својеврстан начин, јавља и у *Илијади*<sup>3</sup>. Када је реч о јужнословенској усменој епској традицији, његово је присуство приметно како у муслиманским тако и хришћанским десетерачким песмама.

У наставку рада покушаћемо да укажемо на одлике овог обрасца приче у обема гранама јужнословенске традиције, те да на основу тих одлика уочимо сличности и разлике међу хришћанском и муслиманском епиком. Као грађа за то послужиће нам песме из друге и треће Вукове збирке, као и из другог тома *Српскохрватских јуначких пјесама* које је сакупио Милман Пери током свог теренског рада у Новом Пазару.

### *Песма повратка у муслиманској епици*

Будући да је јужнословенска муслиманска епика послужила као основ Перујевог истраживања, њој је самим тим, барем у истраживањима

<sup>2</sup> Српске називе ових пет елемената преузели смо из рада Немање Радуловића у којем се образац приче користи за анализу песме *Бановић Страхиња* (Радуловић 2004).

<sup>3</sup> Често поједностављен на образац одсуство-опустошење-повратак (A – D – R). Види: Lord 1990b: 89–109; Nagler 1974: 131–166.

Пери–Лордових настављача, посвећена већа пажња него хришћанској. Поред саме дужине муслиманских епских песама, због чега су биле подесније за поредбена разматрања у вези са великим еповима, разлог њихове веће популарности могли бисмо тражити и у простој чињеници да је та грађа била доступнија истраживачима на Харварду, где се чува велика Перијева заоставштина усмене епске грађе. Бавећи се том обимном грађом, Лорд и његови настављачи, морали су приметити и велики број песама које одговарају обрасцу *песме повратка*. Свој истраживачки фокус су свакако још више усмерили ка овом типу, будући да, као што смо пре споменули, он лежи у основи Хомерове *Одисеје*.

У муслиманској епској грађи коју ми разматрамо, а која се налази у другом тому Перијеве збирке, такође видимо значајан удео *песама повратка*. У збирци се налази више песама које се у одређеној мери ослањају на тај образац. Од укупно тридесет и две песме у збирци, пет песама садржи у наслову реч *ропство* (*Ропство Ђулић Ибрахима* се јавља у три варијанте), што углавном означава потпуно подударање са обрасцем *песме повратка*.<sup>4</sup> Када узмемо у обзир да се у збирци налазе и шест варијаната *Песме од Багдада*, која се, како је Лорд показао (Lord 1969), ослања на овај образац, те још неке попут песама *Марко Краљевић и Муса Кесеџија*, *Султан Сулејман узима Будим* (у две варијанте) или *Мујо Хрњичић и Дојчић капетан*, јасно је колико су усмени певачи, чак и на овако малом узорку, користили овај образац приче како би компоновали песму. У реализацији ових песама, међутим, јављају се извесне разлике. „Један образац песме може управљати развојем различитих тематских скупина и може произвести резултате који изгледају веома различито”<sup>5</sup> (Reabody 1975: 227). Највећа сличност се ипак јавља међу оним песмама који имају *ропство* у наслову, тако да ћемо поћи најпре од њих.

При самом почетку Перијеве збирке налазе се три верзије *Ропства Ђулић Ибрахима*, које је испевао Салих Угљанин.<sup>6</sup> Све три варијанте почињу, очекивано, врло сличним развијањем првог елемента *песме повратка* – одсуства (А). Задарски бан је заробио Радојицу/Радована турског придворицу, са којим Ибрахим Ђулић започиње разговор у тамници, распитујући се о стању своје земље, дома и укућана које је оставио.

<sup>4</sup> Дејвид Ган истиче како су песме 4, 5, 6 и 32 (као и 20 и 21 делимично) песме повратка (Gunn 1971: 3).

<sup>5</sup> “A single song pattern can control the development of different thematic clumps and can produce results that look very different.”

<sup>6</sup> Прецизније, једна је испевана уз гусле, друга је снимана као казивање, а трећа је диктирана у перо. Ове разлике најприметније су у њиховој дужини.

Седи љ' моја кула на ћенару?	50	„Слуго Рако, тако ти закона!	
Је љ' се моја кула подурвала		Шта те питам, да ми право причаш.	
Аљ' се кула харап ућинела?		Седи љ' моја на ћенару кула?	
Је љ' ми жива јостарела мајка?		Да се није кула обурвала,	
Је љ' ми жива, свијет мијенила		Аљ' је кула јоште на ногама?	35
А седи љ' ми сестра неудата,	55	Је љ ми жива у ођаку мајка,	
Сестра Фата ју оцаку моме?		Аљ' је мајка свијет мијенила?	
Ћека љ' брата Ђуљић бајрактара,		А седи љ' јој Хусо кахвеђија?	
А седи љ' ми дорат у подруму?		Ћини љ' старој хизмет од ођака?	
Држу љ' коња добро ју подруму?		А седи љ' ми сестра неудата,	40
Даљ' ми Хусо седи кахвеђија?	60	Сестра Фата Ђуљић бајрактара?	
Ћини љ' старој хизмет у одаји?		А седи љ' ми вијерница љуба?	
Седи љ' моја вијерница љуба?		Да се није љуба испросила?"	
Да се љуба није испросила?"			
(Пери: 4, 55)		(Пери: 5, 75)	

Седи ли ми кула на ћенару?  
 Је љ' ми жива остарела мајка?  
 Е љи ми се сестра преудала,  
 Аљи чека Ђујић Ибраима?  
 Да љ' ми Хусо седи кахвеђија? 165  
 Ћини л' старој хизмет у одаји?  
 А седи л' дорат у подруме?  
 Да га нјесу ћете зајагмили?  
 Је љ' се кула харап ућинела,  
 А седи л' ми вијерница љуба? 170  
 Ал' се моја љуба преудала,  
 Аљи ћека Ђуљић Ибрахима?"  
 (Пери: 6, 84–85)

У својим питањима Ибрахим побраја све битне ликове са којима се, пратећи овај образац, сусреће при повратку и који га (не) препознају. Последње питање увек се тиче верности љубе, и по правилу одговор на то питање јесте оно што даље покреће радњу. Део Радовановог одговора у којем сазнајемо да је нанесена штета током јунаковог одсуства (D), редовно је изражен формулом:

Жива ти је јостарела мајка,  
 Еј, жива ти је, тек боље да није.  
 (Пери: 4, 56)

И жива је остарела мајка;  
 Жива је, тек боље да није.  
 (Пери: 5, 75)

Жива ти је у ојаку мајка;  
Жива ти је, тек боље да није.  
(Пери: 6, 85)

Након тога Ибрахим сазнаје да му је сестра и даље неударена, а љуба поново испрошена и пред удају. У првој варијанти Ибрахим прича Радојици причу о томе како је заробљен, док је у трећој она дата пре питања. У другој варијанти она потпуно изостаје, јер самим тим што се јунак налази у тамници довољно је истакнуто његово одсуство. Карактеристично за *песму повратка*, њен јунак се повлачи недуго након ступања у брак или чак током прве брачне ноћи.

„Венчања уоквирују јунаково повлачење и повратак: заробљавање се дешава током његове брачне ноћи или убрзо – у оквиру девет месеци – након тога, а његов повратак је коначно запечаћен прославом поновног сједињења мужа и жене, обнове брака на делу, и/или брака свог непријатеља или сина.” (Coote 1981: 15)<sup>7</sup>

Ибрахим није провео ноћ са својом љубом зато што је морао поћи у бој, али тек пошто га је, након свих осталих, позвао његов побратим Селим Велагић, који је сада с њим у тамници:

Стани, Рако, да ти јаде причам.		А ти с љубом седи у ђердеку.	
Кад сам се ја Рако јуфатијо	110	Еј јазук, побро, и јобразу твоме!	140
Ној сам с љубом ју ђердеку бијо,		Ја те ћекам, померити нећу.””	
Па ту ној су Власи јударили,		[...]	
[...]		Љуби сам ја тако говоријо:	
Па дођоше редом бајрактари.		„Вијернице, ти ми жива биди!	148
На ђердекска врата завикаше:		[...]	
„Е копиље, Ђујуч бајрактаре!	120	Аманет ти, вијернице љубо, 154	
Ласно ј’ љубу по ђердеку љубит’.		[...]	
Није ласно добити јунака.		Док ми чујеш на прсма душу,	
[...]		Немој ми се, љубо, преудати!	160
Сви дођоше и редом дозваше,		Ако чујеш свијет мијенијо,	
Док најзадњи Велагић Сељиме.		Та пут ћеш се, љубо, преудати;	
Стиже селим с тридес и два друга	130		
Па дозовну пред врата ђердекска:			(Пери: 4, 56)
[...]			

Он се, дакле, потпуно уклапа у улогу јунака *песме повратка*. На крају навода, присутан је још један значајан елемент – заветовање љубе на верност. На овај начин, већ на самом почетку, оцртани су кључни моменти који ће се активирати поново, када се јунак врати, а то су сусрети и

<sup>7</sup>“Weddings frame the hero's absence and return: the capture takes place on his wedding night or soon – within nine months – thereafter, and his return is finally sealed by celebration of the reunion of husband and wife, a remarriage in effect, and/or the marriage of a rival or son.”

(не)препознавања са свим побројаним ликовима за које се јунак распитао и провера поштовања завета верности, пошто је јунаково „одсуство је оставило жену у амбивалентном стању, не знајући да ли је супруга или удовица” (Coote 1981: 15). Овим је испуњен само један део елемента А у овом обрасцу приче.

Други део тиче се теме, која је честа у овим ситуацијама, а коју Фоли назива викање<sup>8</sup> у тамници (в. Foley 1990: 288–326). Између ова два дела уметнут је, као што смо видели, елемент D, који нам говори о начињеној штети у јунаковом одсуству (жена спремна на преудају), а који последично активира тему викања. У њој због буке коју јунак прави, банова деца не могу да заспе или се чак и разболе, па баница долази пред свог мужа са захтевом да или пусти или убије затвореника.

Љуто цвиљи Ђујић бајрактаре,  
Љуто цвиљи, све тамница врштити,  
Све се кула са темеља љуља.  
Деци ми је страву натурајо.      255  
Деце двоје пофата грозница;  
Јод грознице море бит’ жутица.  
С деце двоје хајра бит’ не море.  
(Пери: 4, 57)

Јутро Ђуљић пишти на зиндану;  
Љуто врштити, све се кула тресе,  
А све звећи кула и капија.      225  
Деци ми се страху натурају;  
Завришташе, па се заплакаше.  
Двоје деце хајра бит’ не море.  
(Пери: 6, 85)

Јутрос Ђуљић цвиљи  
у зиндану;  
Љуто пишти, до неба  
се чује.      95  
(Пери: 5, 76)

Како Фоли истиче, постоје варијанте у којима бан одбија овај захтев због невоља које је имао док је јунак био на слободи. Тада баница одлази да преговара с затвореником и испуњава улогу женског медијатора, присутну у усменој епици (в. Foley 1990: 288–326). Међутим, у све три варијанте које посматрамо, бан је тај који одлази до тамнице и постиже договор са заробљеником да га пусти условно на слободу, а Ибрахим му се заклиње како ће му довести живог њиховог заједничког противника Халила који покушава да преузме Ибрахимову жену. Тиме је већ отпочео и следећи корак – повратак (R). Јунак полази назад својој земљи, али под маском, најчешће прерушен у просјака:

<sup>8</sup> Најчешћи глагол употребљен у епским песмама јесте *цвилити* („Љуто цвиљи Ђујић бајрактаре”), јавља се често и *пиштати* и *вршитати* („Јутро Ђуљић пишти на зиндану; / Љуто врштити, све се кула тресе”).

Па кад Ђуљић сављу јопасао, Упире се штапом дреновијем, Па сад кену з баневе капије. Лак полако оде преко поља. (Пери: 4, 59)	410	Та пут Ђуљић крену на ногама; У рукама штапа дреновака, А о куку сабљу пешакију, Па окрену преко поља равна. (Пери: 5, 77)	181
		А сад Ђуљић сабљу опасао, Па окрену са Задара града, А у руке штапа дреновака, Па пролази поља задарскога, Па се маши право уз планину. (Пери: 6, 87)	435

На путу до куће, Ибрахима три пута покушавају да зауставе, али док прва два пролазе непроблематично, у трећем он мора да се бори како не би опет био заробљен. Након тога стиже на „границу”, пред капију града где се сусреће са својим старим пријатељем, за којег се и распитивао, Хусом кафеџијом.

„Граница је простор који није ни дом ни други свет, лиминални стадијум где јунак почиње да раскида везе са местом које је напустио, али није није још постао део места ка којем иде. На овом ступњу супротстављене су две наративне теме које везују *одсуство* и *повратак*, две поруке о *опустошењу (нанесеној штети)*, „вести о одсутном јунаку” и „вести од куће.” (Coote 1981: 11)

Као што смо већ истакли, уследиће низ сусрета у којима остали ликови, побројани у питањима упућеним Радојици, неће препознати Ибрахима.<sup>9</sup> Тек кад запева уз тамбуру, препознаће га Хусо, мајка и сестра, а потом ће мајка, као по правилу у овом типу песме, умрети. Следеће препознаће јавља се као једна од две могућности ове мултиформе, а обе су, игром случаја, остварене у песми број 4. Ибрахим одлази до жене да види

<sup>9</sup> Иако Кут истиче да прерушени јунаци не могу заварати коња: „They cannot, however, conceal themselves from an equine (or occasionally canine) friend at any stage” (Coote 1981: 12), у све три варијанте сусрећемо се са чињеницом да коњ не препознаје Ибрахима док му се, као и осталима, он сам не каже, а у једној од варијаната понашање коња је додатно мотивисано описом како ником није дао да му се приближи откад је Ибрахим отишао:

Еј! Кад отвори јод подрума врата А иђе га дорат на ахару, Стаде звиздаг’на нождри дорате, А пуцају четири ђускета. Не да штуран ниђе прилази. Та пут Ђуљић па му говораше:	1130    1135	„Еј! дорате, крило соколово! <i>Не познајеш сахибију свога.</i> Јако сам ти хала допануо. Ја сам главом Ђуљић бајрактаре.” Та пут дорат окренуо главу. Погледа га и сузе ронаше. (Пери: 4, 67; истакао И. П.)	1140
---	--------------------------	---	------



хоће ли га препознати, чиме проверава љубину верност, што представља једно од кључних места *песме повратка*. Као и сваки пут досад, јунаку су упућена иста формулна питања и он даје исте одговоре о наводној смрти Ибрахима Ђулића. Тек кад се увери у оданост своје жене, он јој се представља, након чега је саветује да настави да се понаша као да ће се удати за Халила. У овом тренутку Салих Угљанин је, изводећи прву од три варијанте, направио паузу како би исправио грешку у ранијем делу где је описао Ибрахимово преоблачење које није требало да се деси. Вративши се до тог места у песми и наставивши одатле, Салих, овај пут одабравши другу могућност у компоновању песме, одлаже Ибрахимов сусрет са женом, а њена оданост се у овој варијанти подразумева.

Оно што следи представља, условно речено, елемент *одмазде* (Rt). Иако је тема опремања дата, након чега је Ибрахим позван на мегдан, до борбе не долази. Овај елемент је ипак испуњен, будући да је опасност од преудаје јунакове жене уклоњена тако што Халил прихвата да ожени Ибрахимову сестру Фатиму, чиме су испуњени сви услови и за остварење последњег елемента *песме повратка* – *венчања* (W). У овом случају пред нама су два венчања – Халилово и друго, поновно Ибрахимово венчање, које симболизује обнову брака. Тиме је испуњен образац *песме повратка*, међутим, Угљанинова песма се наставља.

Како се Ибрахим заветовао задарском бану да ће се вратити са живим Халилом, песма ипак није заокружена, те је следећи корак одлазак бану. Халил међутим више није непријатељ, а то спречава Ибрахима да испуни првобитни план, па зато, као и због тога што му је побратим и даље утамничен, он смишља нови план, којим ће успети да ослободи Селима Велагића, Халила и себе.

На *песму повратка* се тако надовезује други образац приче – *песма избављења*. Није редак случај да се она јавља као природни наставак на *песму повратка*, јер „иза повратка кући готово увек следи (а) јунаков повратак у непријатељску тамницу и (б) још нечије избављење из те тамнице” (Lord 1990a: 221). Поредићи ова два обрасца, Лорд износи занимљив увид како „група песама избављења представља групу песама повратка у обрнутом смеру” (Lord 1990a: 222). Он истиче сличност ове две групе песама (повратка и избављења) са женидбеним песмама и песмама о заузимању града, те закључује: „Дакле, све ове групе песама повратка, избављења, венчања, заузимања града представљају по свој прилици исту песму кад је реч о обрасцу заточеништва и слободе (пуштање и избављење), коју смо проучавали прерушену на много начина!” (Lord 1990a: 224). Управо због овога некад нису најјасније границе између ових група песама, па се

често неке од њих сврставају једноставно у *песме повратка* (сам Лорд то оправдано чини када *Песму о Багдаду*, песму о заузимању града тумачи као *песму повратка*).<sup>10</sup> Фоли, након детаљне анализе обрасца приче у двама песмама које попримају облик *повратак-избављење*, закључује:

„повратак и избављење једнаки су на нивоу обрасца приче а разликују се једино на нивоу теме. Овај увид заговара примат А-W секвенце, како синхронијски (у производњи песме током перформанса) тако и дијахронијски (у производњи типа песме кроз време). (Foley 1990: 381; истакао Фоли)

И заиста, ако сагледамо подробније шта се даље дешава, уочићемо, додуше делимично, поновно дејство обрасца *песме повратка*, тачније А-W секвенце. Ибрахим и Халил одлазе бану у Задар како би ослободили Селима ( $R_{SV}$ ). Након што успеју, на њих креће војска и успешно се одбранивши они остварују одмазду ( $Rt_{SV}$ ). Венчање, међутим, изостаје ( $W_{SV}$ ), као што је изостало и приказивање нанете штете ( $D_{SV}$ ). Образац читаве песме могао би се онда приказати на следећи начин:

$$A_{ID/SV} - D_{ID(SV)} - (D_{SV}) - Rt_{ID/SV} - R_{ID/SV} - Rt_{ID/SV} \\ R_{ID} - Rt_{ID} - W_{ID}$$

Образац приче која је најприметнија, оне о повратку Ибрахима Ђулића представља дакле само део сложеније композиције, која у одређеној мери прати исти образац. Селим Веслагић, за разлику од свог побратима, не остварује сам свој повратак и одмазду, већ наступа *избављење*. Елемент  $Rt_{ID/SV}$  јавља се двапут. Први пут је то одмазда над самим бегом, у чему Селим не учествује, док је други пут реч о одмазди над војском која их гони, а у чему учествује и Селим, али и помоћ која је пристигла од Халиловог брата Мује. Исти образац се, у извесном смислу, остварује и у друге две варијанте, али у песми под бројем 5 уместо битке, кула задарскога бана дигнута је у ваздух. Ове три варијанте тако служе и као показатељ

<sup>10</sup> “Return songs, rescue songs, and even wedding songs are different configurations of the same basic pattern, one involving disequilibrium, subsequent restoration, and ritualization, a pattern rationalized, I think, by the myth I have been dealing with. Unequal distribution must be set right, and a new distribution established in a ritual setting” (Delavan Foley 1981: 89–90). „The rescue is return in reverse in two senses: 1) the absent one is returned by someone else’s efforts, not on his own, and the focus is on the seeker rather than on the lost (Marko has been absent from home, but his wife becomes the lost); and 2) the movement is from home to the other world, not vice versa. Both patterns are initiated by an absence or withdrawal, and this initial lack brings rescue in its turn close to other story patterns of quest: stories of capture of cities, brides, horses, or other prizes. Along with the idea of captivity and release underlying all these patterns comes the concealment and revelation of identity, taking different forms related to the direction of the hero’s journey” (Coote 1981: 20).

мултиформности у чијој се основи налази исти образац приче, али чија је артикулација унеколико различита.

У *Ропству Ћетић Османбега* затичемо сличну ситуацију као у *Ропству Ђулић Ибрахима*. У њој је структура *повратак-избављење* такође присутна, али се други елемент понавља.

На самом почетку затичемо Ћетић Османбега како „цвили” у тамници за својим животом (A, D). Из истог разлога као у претходној песми, баница наговара бана да ослободи или убије Османбега. Када постигну договор око откупнине коју бег треба да донесе бану, он полази на пут са штапом од дреновине, израслом косом и ноктима, као што је то и Ибрахим Ђулић (R). На путу до куће такође сусреће непријатеље, међутим, разлика у односу на *Ропство Ђулић Ибрахима* огледа се у Османбеговом побратимству с Милутином. Када стигне својој кући (не)препознавање се одвија даље по обрасцу, а љуба доказује своју верност (W). Елемент *одмазде* (Rt) изостаје, будући да се елемент *опустошења* није тицао потенцијалних просаца.

Ћетић Османбег један је од јунака за којег се испоставља да је током свог одсуства стекао мушко потомство. Иако се на површинском плану ова песма разликује од претходне, она је њој релативно блиска на плану дубинске структуре, уколико не дамо превише на значају одсуству елемента Rt, јер суштински не ремети секвенцу A-W. Будући да је ангажован образац *избављења*, Османбег, након поновног венчања, полази на пут. Он не *избавља* неког ко је робовао с њим, већ одлази на друго место, у Јанок, где је заробљен његов син Ћетић Ахметбег (A<sub>A</sub>). На структурном нивоу Милутин врши ону функцију коју би имао побратим који је у тамници с јунаком, па зато и полази с њим како би ослободио Ахметбега. Како ћемо видети до краја песме, одсуство елемента Rt испоставиће се као њена особеност. Милутин ослобађа Османбеговог сина својом досетљивошћу, док бег остаје са стране чекајући. Над баном од Јанока није извршена одмазда, мада би се симболички одмаздом могло сматрати то што је насамарен (Rt<sub>A</sub>). Венчање, као и у претходном случају, изостаје.

Откупнина око које су се на почетку песме Османбег и задарски бан договорили, сада, на њеном крају, захтева своје разрешење. Османбег одлучује да се врати у Задар како би однео хиљаду дуката, али тамо је поново утамничен. Јунак је, дакле, још једном одсутан (A<sub>0</sub>). То активира, други пут у току песме, образац *избављења*. У складу са тоном читаве песме, *избављење* Османбега се не одвија на очекивани начин. Досетљивост се и у овој ситуацији јавља као решење. Милутинова жена Латинка заводи лудог Михајила, сина задарског бана Тасевића, чиме је актуали-



„Не чудим се јостарелој мајки.  
 Стара мајка па је јоћорела,  
 И сестре ме тако забораве.  
 Не чудим се двије кахвечије,                    530  
 Еј! Но се чудим мојему лабуду,  
 Како позна свога господара!”  
 (Пери: 20, 192)

У овом делу песме, образац приче *повратка* готово је непостојећи. Ми га препознајемо ипак због тога што су сачувана два основна његова елемента – одсуство (A) и повратак (R), који су, како и доликује усменој епици, изражени формулативним језиком.

Песма *Мујо Хрњићић и Дојчић капетан* још један је пример у којем се *песма повратка* не остварује у свом идеалном облику, у виду песама о ропству. У њој је присутан преплет са *песмом избављења*. Међутим, као што је Фоли истакао у питању је суштински исти тип, будући да исти елементи леже у њиховој основи.

Дојчић капетан, чувши од своје жене приче о Мујином поседу, а поготово о лепоти његове љубе, одлучује да њега зароби а њу узме за себе. Он одлази Мујином двору док Мујо није ту (A) и успева да му отме жену, прерушивши се и преваривши Мујину мајку (D). Кад се Мујо врати, сазнаје за све то и креће у потрагу за својом љубом (R), маскиран у слепог гуслара. Дошавши до двора Дојчић капетана, Мујо среће и своју супругу. У овој песми, због активације мотива неверства љубе (Мујо је заробљен), поновно венчање одсуствује (W-). Тек након што је Дојчићева љуба на исти начин онеспособила свог мужа, а потом и ослободила Мују Хрњићића, остварује се елемент *одмазда* (Rt) и то како над Дојчић капетаном, тако и над Мујином женом. Након тога може да уследи венчање, јер је Мујо одлучио да за себе узме Дојчићеву жену (W).<sup>12</sup> Образац је, као што можемо видети, у потпуности остварен:

$$A - D - R^* - W - Rt - W$$

Једино треба напоменути да елемент R\* у овом случају није у правом смислу речи повратак, будући да јунак одлази из своје земље у другу, па је и прерушавање другачије мотивисано.

<sup>12</sup>“The hero marries the woman who helps him escape in many traditions. In Serbo-Croatian the released prisoner often either is rescued by his wife in disguise or captures as a bride a woman who helped him” (Coote 1981: 15).

*Песма повратка у хришћанској епици*

Хришћанска десетерачка традиција, иако је послужила као мотивација Перију за теренско истраживање (в. Lord 1994: 4–5), није дуго остала у његовом интересном пољу. С обзиром на краћи број стихова ове поезије, недовољно подесног за компаративне студије са античком и другим традицијама великих епова, такав став се даље пренео и на многе његове следбнике. Ипак, ограничивши се искључиво на муслиманску епику, теорија усмено-формулативне композиције, како истиче Фоли, нашла се на губитку (Foley 1991: 62–63).

Будући да припадају истој јужнословенској усменој епској традицији, очекивано је да се, упркос у разликама условљеним дужином песама, у оба ове групе јаве блиске теме и обрасци. Зато не чуди што је и у хришћанској епици *песма повратка* релативно честа појава, иако, као што ћемо то показати, она има своје особености у односу на муслиманску традицију. Као и у претходном поглављу и овде ћемо започети с песмом која би требало највише да осликава овај образац приче и која такође носи реч *ропство* у наслову. У питању је *Ропство Јанковић Стојана*.<sup>13</sup>

За разлику од песама из муслиманске традиције, где о околностима у којима је јунак запао у ропство сазнајемо кроз његову ретроспекцију, у овој је песми тај мотив дат на самом почетку. Стојан Јанковић и његов пријатељ Илија Смиљањић заробљени су недуго након што су ступили у брак (А).

Кадно Турци Котар поробише,  
поараше дворе Јанковића,  
заробише Смиљанић-Илију,  
заробише Јанковић-Стојана.  
У Илије млада оста љуба  
млада љуба од петнаест дана;  
у Стојана млађа оста љуба,  
млађа љуба од неђеље дана.  
(Вук III: 25, 131)

Дужина заробљеништва одговара оној у муслиманској епици. Говорећи о митској потки овог обрасца, Лорд истиче да

„број година – који треба да буде, наравно, преведен у месеце – јесте дванаест, девет, двадесет, двадесет и четири; они представљају годишње догађаје, или пе-

<sup>13</sup> За традиционалан историјско-географски приступ видети рад Радосава Меденице „Муж на свадби своје жене” (Меденица 1934).

риод развоја људског бића, или игру речима између „дванаест” и „двадесет”, или дуплирање броја дванаест.” (Lord 1972: 313) <sup>14</sup>

Оно што је, међутим, видно другачије јесте начин на који су Стојан и Илија заробљени:

Тамо и је царе потурчио,  
Код себе им дворе саградио.  
(Вук III: 25, 131)

Њих двојица се одлучују да одатле побегну (R), јер им недостаје дом („Да љубимо лице нељубљено”). Вративши се у своју земљу, они се раздвајају. Стојан се, дошавши до винограда, сусреће са мајком која га не препознаје. Народни певач није ни на једном месту нагласио, попут муслиманских певача, физички изглед који доприноси томе да Стојан не буде препознат, како у овој сцени, тако и у оној која следи, и која активира у фолклористици познат мотив мужа на свадби своје жене. Објашњење можемо потражити поново у Лордовим разматрањима мита (Lord 1972: 314). Тамница и ропство представљају, на митском нивоу, свет мртвих. Онај који јунака држи заробљеног јесте господар тог света и са њим се мора преговарати о условима повратка. Јунак, изашавши из тог света, још се налази у лиминалној позицији: нити се потпуно одвојио од света мртвих, нити се потпуно интегрисао у свет живих, па га зато нико не препознаје.

„Затвореник који се враћа у свет живих онда је прочишћен од трагова његовог искуства и преобучен у дивну одећу, било након што се врати кући, попут Одисеја и Ђулића, било након што је ослобођен из тамнице. У потоњем случају, он се сам намерно прерушава као просјак, чиме обезбеђује реалистична оправдања за немогућност породице да га препозна.” (Coote 1981: 13) <sup>15</sup>

Баш зато што је песма *Ропство Јанковић Стојана* лишена површинских наноса који су у муслиманској епици готово обавезни, на њој можда и онајбоље видимо начин на који образац *песме повратка* утиче на само дело, не само на синхронијској равни, омогућујући лакшу дистрибуцију елемената на синтагматској оси, већ и на дијахронијској, простирући се дубоко у прошлост из које такође црпи смисао.

<sup>14</sup>“The number of years — which should, of course, be translated into months — is twelve, nine, twenty, twenty-four; these represent an annual event, or the period of gestation of the human, or a play on words between «dvanaest» and «dvadeset», or a doubling of twelve.”

<sup>15</sup>“The prisoner returning to life then is cleansed of the traces of his experience and reclothed in splendid attire, either after his arrival home, like Odysseus and Ђулић, or upon his release from the dungeon. In the latter case he deliberately disguises himself as a beggar, thus providing a realistic accounting for the family's failure to recognize him.”

Ако је наш јунак, дакле, повратник из света мртвих, да би се реинтегрисао у свет живих, неопходно је да дође до препознавања. Волтер Паркс говори о жанровском идентитетима и неопходности њиховог успостављања.

„Основно кретање српскохрватског јунака јесте од услова одвајања и губитка сопства ка жанровској остварености. [...] Као и Одисеј, српскохрватски јунак се враћа прерушен, што симболизује његово жанровско непостојање на том ступњу. Његово ритуално поновно стварање самог себе остварено је кроз серију формализованих циклуса размена са домаћинима-сурогатима у улогама његовог слуге, мајке, жене и ривала, иако се једино сусрет с јунаковом мајком јавља у свакој верзији. Серија циклуса размена кулминира у јунаковој самоидентификацији, која се дешава кроз песму испевану уз пратњу тамбуре или неког сличног инструмента; у овом тренутку јунаково жанровско присуство је успостављено.” (Parks 1981: 36)<sup>16</sup>

Будући да не припада муслиманској епској традицији, Стојан Јанковић самопрепознавање не спроводи свирајући на тамбури. Он, у складу с традицијом хришћанске епике, пева загонетку чије разрешење доноси спознају његовог идентитета:

Вила гњиздо тица ластавица,  
Вила га је за девет година,  
А јутрос га поче да развија;  
Долети јој сив зелен соколе  
Од столице цара честитога,  
Па јој не да гњиздо да развија.  
(Вук III: 25, 133)

Његовим препознавањем Стојан поново заузима место које му припада (и жанровско и у свету живих), што мора водити и ка разрешењу сукоба са просцима у његовом дому, који су дотад дестабилизовали ту позицију (Rt, W). Ако сагледамо елементе *песме повратка*, венчање се на овај начин одиграло, а одмазда је попримила свој ненасилни облик, те је Стојан даривао сватове. Завршетак песме обележава ново препознавање (мајке) и смрт, јер „неко мора умрети током препознавања. У јужнословенској, и муслиманској и хришћанској традицији, тај неко је обично јунакова мајка.

<sup>16</sup>“The basic movement of the Serbo-Croatian hero is from a condition of separation and loss of generic selfhood to generic fulfillment. [...] Like Odysseus, the Serbo-Croatian hero returns in disguise, which symbolizes his generic non-existence at this stage. His ritual re-creation of himself is accomplished through a series of formalized exchange cycles with host-surrogates in the persons of his steward, mother, wife, and rival, although only the hero-mother encounter occurs in every version. The series of exchange cycles culminates in the hero's self-identification, which takes the form of a song sung to the accompaniment of a tamboura or some equivalent instrument; in this moment the hero's generic presence is established.”



Тако је успостављена врста размене између живих и мртвих” (Lord 1972: 315). За разлику од муслиманске традиције, ова епизода дата је након љубиног препознавања јунака. Финални образац ове песме могао би се приказати на следећи начин:

$$A - (D^*) - R - (Rt) - W$$

Елемент  $D^*$  треба схватити крајње условно. Навели смо га искључиво због тога што би се могло уз изврстан, и не превише оправдан напор утврдити како се у стиховима

Да бежимо у Котаре равне,  
 Да гледамо робље неробљено,  
 Да љубимо лице нељубљено.  
 (Вук III: 25, 131)

може назрети стање јунака које би одговарало елементу нанесене штете (D). Права штета заправо је она које јунаци нису свесни, а коју ће Стојан по повратку, као што смо видели, затећи у свом дому.

Неколико песама из Вукове збирке посебно се отвара ка интерпретацији обрасца *песме повратка* Лордовом митском перспективом. Кренућемо од песме *Болани Дојчин*. Песма почиње информацијама о Дојчиновом боловању:

Разбоље се војвода Дојчине  
 У Солуну граду бијеломе,  
 Боловао девет година;  
 Па Солуна не зна за Дојчина,  
 Они мисле, да је преминуо.  
 (Вук II: 75, 333)

Из наведеног одломка лако је уочити сличност са тамновањем јунака. Митски подтекст потцртан је чињеницом да је реч о болести, као и да, због Дојчиновог одсуства (A), грађани Солуна мисле да је мртав:

То се чудо на далеко чуло,  
 Чак далеко у земљу Арапску,  
 Зачуо је Усо Арапине,  
 Једнак чуо, једнак седла вранца,  
 Право оде ка Солуну граду,  
 [...]
   
 Кад то виђе црни Арапине,  
 Ће јунака у Солуну нема,  
 Да изиђе њему на мејдана,

На Солун је порез ударио:  
 Све на двора по јалова овна,  
 По фуруну љеба бијелога,  
 И по товар вина црвенога,  
 И по кондир жежене ракије,  
 И по двадест жутијех дуката,  
 И по једну лијепу ђевојку,  
 Ја ђевојку, ја невјесту младу,  
 Којано је скоро доведена,  
 Доведена, јоште не љубљена.  
 Сав је Солун порез изредио,  
 Редак дође двору Дојчинову;  
 Али Дојчин никога не има,  
 До имаде љубу вијерницу  
 И Јелицу своју милу сеју;  
 Оне јадне порез састављале,  
 Ал' га нико да однесе нема,  
 Јер га Арап приватити не ће  
 Без Јелице лијепе ђевојке.  
 (Вук II: 75, 333–334)

Арапиново опседање Солуна је директна последица Дојчиновог повлачења. Порез који је наметнуо граду тиче се и самог Дојчина преко његове породице. За разлику од других манифестација овог обрасца, у опасности није јунакова љуба, већ сестра ( $D_1$ ). То је и разлог зашто се Дојчин одлучује на повратак (R). Као да није довољно јасно, он и својим речима потцртава да је у питању повратак из света мртвих:

„Хеј Солуне, огњем сагорео!  
 „Ђе у тебе не има јунака,  
 „Да изиђе Арапу на мејдан,  
 „*Но ми не би умријети с миром.*”  
 (Вук II: 75, 335; истакао И. П.)

Након јунаковог изласка из тамнице, следи његово опремање за бој. Током овог сегмента образац приче ће се ипак остварити, а под елемент нанесене штете укључиће се и однос побратима Петра према Дојчиновој љуби, коју покушава да преузме, макар привремено ( $D_2$ ). Одговоривши ковачу, она доказује своју верност Дојчину, али ситуација не поприма типични израз тестирања оданости љубе, будући да Дојчин није присутан у тој сцени. На симболични начин, ипак, они су тим чином поново венчани ( $W_1$ ).<sup>17</sup>

<sup>17</sup> За историјске и митске слојеве песме видети рад Лидије Делић (Делић 2011).

Током опремања јунака за бој, који прати задати образац, али измењен у складу са стањем јунака (завијају га у платна да му се кости не размину), долази до првог препознавања. Иако делује да у овој песми не постоји мотив прерушавања, он се јавља као значење дубоко укоренењено у *песму повратка*. „Јунаково невољно прерушавања као неког ко је унакажен ропством преноси значење ропства као врсте смрти, поткрепљено пратећом заваравачућом причом о смрти у тамници”<sup>18</sup> (Coote 1981: 13). Када ропство заменимо боловањем, а тамницу постељом која јунака приближава смрти, и узмемо у обзир да је све то поткрепљено причама о његовој наводној смрти, јасно је да се неки вид прерушавања очекује.<sup>19</sup> Онај који одмах препознаје јунака јесте његов коњ, што је, како смо видели, у складу са овим обрасцем приче, а знаковито је и то што певач употребио управо реч *препознао*. Међутим, када Дојчин пројаше градом, грађани га не препознају:

„Од када је Дојчин преминуо,  
 „Није бољи јунак проишао  
 „Кроз Солуна града бијелога,  
 „Ни бољега коња пројахао.”  
 (Вук II: 75, 337)

Из ових стихова као да се наслућује да је Дојчин прерушен тако да се његова болест не примети, а будући да се налази између света живих и мртвих, грађани Солуна га не препознају, иако им је он једина референтна тачка у односу на коју могу сагледати овог „новог” јунака.

Након тога следи бој са црним Арапином у којем је Дојчин извојевао победу, као и разрешење сукоба са побратимом Петром. Оба ова чина представљају елемент *одмазде* ( $Rt_1$  и  $Rt_2$ ). У последњој сцени доношења очију као плена, Дојчин још једном симболички потврђује венчање ( $W_2$ ). Међутим, оно што следи донекле је неочекивано и одудара од обрасца *песме повратка* – Дојчин након свега тога умире. Да није у питању болест, па последично и смрт, већ уобичајено тамница, ово би био моменат у којем би се нови образац надовезао. Једно од могућих, мада чини нам се мало вероватних објашњења, било би оно које је Лорд употребио анализирајући песму о Краљевићу Марку позивајући се на стару бугарштицу о Марку Краљевићу и брату му Андријашу, у којој се смрт објашњава венчањем с

<sup>18</sup> “his involuntary disguise as one ravaged by captivity conveys a sense of that captivity as a kind of death, reinforced by the accompanying deceptive tale of death in prison.”

<sup>19</sup> Прерушавања се углавном заснива на паровима супротности (више/ниже, хришћанин/Турчин и сл.). За детаљнију представу типологије прерушавања у српској епиви видети рад Немање Радуловића (Радуловић 2005).

девојком у далекој земљи (Lord 1969: 23). У том светлу, Дојчинова смрт могла би се разумети као коначно комплетирање обрасца, будући да би смрт била исто што и венчање ( $W_3^*$ ). Нисмо сигурни у којој мери је ово поређење одрживо, јер су посредни различити жанрови и, у извесној мери, различите традиције (балада и епске песме дугог стиха наспрам јуначких десетерачких песама). Финални образац ове песме би се могао представити на следећи начин:

$$A - D_1 - R - D_2 - W_1 - Rt_1 - Rt_2 - W_2 - (W_3^*)$$

Овакав крај одише амбивалентношћу, јер јунак остварује образац *повратка*, али ипак умире. Чини нам се како се у његовом прерушавању крије донекле и срж оваквог стања. Дојчин се, дакле, прерушава дупло. Прво прерушавање везано је за митски план, а условљено његовим одсуством, тј. боловањем, које га је изменило. Скидање те маске постиже се остварењем обрасца *повратка*, успостављањем жанровског идентитета кроз низ препознавања, да би на крају дошло до самоидентификације јунака и реинтеграције у свет. С друге стране, на историјском нивоу, његово прерушавање, такође условљено болешћу, има за резултат да сакрије његове ограничене физичке капацитете (и даље довољне да победи Арапина). У међуигри ова два нивоа, Дојчин као да остаје заробљен у међупростору (не)препознавања. Будући да је болестан, маска „подземног” никад не може у потпуности бити скинута, што резултира јунаковом потребом да се прерушава у ону верзију себе која би био када би образац *повратка* могао у потпуности да се оствари.

У песми *Марко Краљевић и Муса Кесеџија* Лордов митски образац такође указује, барем делимично, на Марков положај.<sup>20</sup> Песма почиње елементом одсуства, али не Марка Краљевића, већ Мусе Кесеџије ( $A_{MKES}$ ), као и опустошењем које је изазвао (D). Тек пошто султан затражи заточника који ће се у његово име обрачунати с Мусом, сазнаје се да је и Марко одсутан ( $A_{MKRALJ}$ ).<sup>21</sup> „Подруговић интегрише тему 'потраге за заменом', заробљеног јунака из обрасца песме повратка и двосмислену ситуацију у

<sup>20</sup> Митски слојеви у Марковом лику анализирани су и у радовима оних проучавалаца који нису били следбеници теорије усмене формулативности (вид. Срејовић 2002: 77–103). Пишући о преплитању историје, легенде и мита у Марковом лику, Ненад Љубинковић истиче како „*Марко, – наследник државе Немањића, у 'живим' песамама о подвизима митских богова – преузима њихову улогу*”, као и да: „*У својству бога и са атрибутима соларног бога, Марко се бори против хтоничних божанстава (на пример, против Мусе Кесеџије са 'три срца јуначка')*” (Љубинковић 2010: 253).

<sup>21</sup> “I wonder if the reason that we do not have related the manner in which Marko was put into prison and the cause of his quarrel with the Sultan, which is the form of the theme of absenting

којој је хришћански непријатељ у турском логору у једну исту наративну нит, а резултат је резонантан са предвидивим призвучима<sup>22</sup> (Foley 1986: 213). Марков повратак (R) огледа се у његовом изласку из тамнице и ритуалном опорављању:

Цар добави три бербера млада:  
један мије, други Марка брије,  
а трећи му нокте сарезује;  
намјести га у нову механу;  
примаче му вина и ракије,  
и дебела меса овнујскога,  
и бешкота хљеба бијелога.  
(Вук II: 67, 294)

Из овога се види како се последице Марковог невољног прерушавања (боравка у тамници, тј. подземном свету) постепено уклањају. То своју кулминацију добија у другој по реду сцени са цеђењем суве дреновине. Марко је у том тренутку реинтегрисан у свет живих, па је отворен пут и ка следећем елементу у обрасцу – одмазди (Rt), коју Марко врши у име султана убивши, уз помоћ виле, бољег јунака од себе. Ова песма је „пример очигледно нетрадиционалне приче испрличане поприлично традиционално. Иако површински ниво приче може изгледати (и јесте) готово јединствен у јужнословенском наративу, елементи или јединице који га сачињавају свеприсутни су у причању прича<sup>23</sup> (Foley 1986: 215). Елементи којима се Тешан Подруговић користио, а који сачињавају *песму повратка* у овом случају актуализовани су на следећи начин:

$$A_{MKES} - D - A_{MKRALj} - R - Rt$$

Елемент венчања изостаје, али у песмама о Краљевићу Марку он је и иначе врло редак.

*Марко Краљевић и Мина од Костура* је песма коју су теоретичари усмене формулативности често узимали за пример говорећи о обрасцима приче, будући да се у њој сусрећемо са сложенијом композицијом и

that should be in first position in this song, is that the theme of Musa's absencing himself swallowed it" (Lord 1969: 22).

<sup>22</sup>"Podrugovic integrates the 'Search for a Substitute' theme, the imprisoned hero of the Return Song pattern, and the ambiguous situation of the Christian enemy in the Turkish camp at one and the same narrative nexus, and the result is resonant with predictive overtones."

<sup>23</sup>"an example of an apparently untraditional tale told quite traditionally. Although the superficial story may seem (and is) virtually unique in South Slavic narrative, the elements or units that make it up are ubiquitous in tale-telling."

удвајањем *песме повратка*. Пратећи оба обрасца, Лорд је указао на два Маркова повлачења, повезујући их с онима који се јављају у *Илијади* и *Одисеји*:

„Зачуђујуће, ако оквирна прича „Марка и Мине” има опште сличности с *Одисејом*, онда уоквирена прича, она о „Марку и султану” подсећа делом на Ахилову причу у *Илијади*. Кључни елемент у оба случаја чини се да је одсуство јунака, повлачење случајем или повлачење својом одлуком након сукоба.” (Lord 1969: 20) <sup>24</sup>

Прво Марково одсуство, оно које се јавља у оквирној причи, представља његов одговор на султанов војни позив ( $A_1$ ). Одлазећи од куће, Марко даје упутства својој мајци:

Чу ли мене, моја стара мајко!  
 Граду врата рано затварајте,  
 а ујутро доцкан отварајте,  
 јера сам ти, мајко, у завади  
 с проклетијем Мином од Костура,  
 па се бојим, моја стара мајко,  
 да ми б'јеле не похара дворе  
 (Вук II: 62, 266)

Нешто касније њему ће се у сну јавити слике Миневог харања Прилепа. Тиме епски певач још једном истиче опасност која вреба због Марковог одласка, артикулишући и у самој причи оно што је уткано у дубинску структуру *песме повратка*, која служи као организационо начело песме којег је и публика на одређеном нивоу свесна. Ово двоструко зазивање невоље, као што ћемо видети, мораће се актуализовати касније у току песме, а сам чин одлагања уноси извесну напетост у читави наратив. Као уметнута епизода јавља се друго Марково повлачење, које је у вези с увредом части ( $A_2$ ). Као последицу повлачења царева војска трпи штету ( $D_2$ ), а не сам јунак који је одсутан. Вративши се из самоповлачења ( $R_2$ ), Марко остварује и одмазду ( $Rt_2$ ) борећи се против арапске војске. До венчања у овом обрасцу не долази, јер ће се оно реализовати у склопу оквирне приче. Након победе и опоравка од борбе, одгођен елемент опустошења сада је активираан. Марку стиже писмо ( $D_1$ ):

Али њему ситна књига дође  
 Да су њему двори похарани:

<sup>24</sup> “Strangely enough, if the frame story of ‘Marko and Mina’ has a general similarity to the *Odyssey*, the framed story, that of ‘Marko and the Sultan’, has a resemblance to part of Achilles’ tale in the *Iliad*. The key element in both seems to be the absence of the hero, withdrawn by circumstance or withdrawn by his own violation after a quarrel.”

Похарани, огњем попаљени,  
 Стара мајка с коњма прегажена  
 И вјерна му љуба заробљена;  
 (Вук II: 62, 270)

Следи Марков повратак (R<sub>1</sub>). Као што често може бити случај и у хришћанској и у муслиманској епизи (што смо и видели у претходном поглављу), долази до преплитања образаца, те *Марко Краљевић и Мина од Костура* прати надаље *песму избављења*.<sup>25</sup>

„Прича о Марку и Мини, као друге приче о заробљеним женама [...] укључује одлазак на непријатељску територију, Минин замак, како би јунакова жена била спасена, као да спаја *повратак* са његовим наставком *избављењем*. [...] Простор дома је, сходно томе, дефинисан присуством жене и просца супарника, где год то могло бити. То је локација на којој је објекат јунаковог повратничког пута и његовог напора да га обезбеди, супротни пол и одраз у огледалу другог света који је такође често простор где је жена освојена.” (Coote 1981: 11)<sup>26</sup>

Марко се не враћа својој кући, већ креће у потрагу за љубом, на територију свог непријатеља. Као обавезни елемент јавља се прерушавање, овај пут добровољно. „Прерушавање, обмањујуће приче, скупине препознавања, [...] јављају се уласком у страни простор, као и на повратку кући”<sup>27</sup> (Coote 1981: 20). Марко се, сходно томе, упућује прво на Свету гору, како би се причестио и исповедио, а потом, прерушен креће ка Минином двору. Није најјасније да ли га је жена одмах препознала. Коња су пак препознали, а „калуђер” објашњава да га је добио „од подушја”. Уз те речи Јела му даје и Маркову сабљу, а изнела је „три купе дуката” од Марковог блага, што се може тумачити као својеврстан начин препознавања и доказивања верности (W). Марково откривање свог идентитета могуће је сматрати панданом певању на свадби, будући да он игра „ситно калуђерски”.

Скочи Марко на ноге лагане,  
 Обрну се и два и три пута,  
 Сав се чардак из темеља тресе;

<sup>25</sup> Слична је ситуација и у песми *Бановић Страхинја* (в. Радуловић 2004).

<sup>26</sup> “The story of Marko and Mina, like other stories of captured wives [...] involves an excursion to enemy territory, Mina’s castle, to rescue the errant wife, as it were conflating the return with the rescue sequel. [...] The home stage, therefore, is defined by the presence of the wife and the rival suitor, wherever they may be. It is the location of the object of the hero’s return journey and his struggle to secure it, the opposite pole and mirror image of the other world that is also often the location of a wife to be won.”

<sup>27</sup> “The disguise, deceptive tale, recognition cluster, [...] appears with entry into an alien realm as well as with return home.”

Па потрже сабљу зарђалу,  
 Ману сабљом с десна на лијево,  
 Те он Мини одсијече главу,  
 (Вук II: 62, 273)

Откривши се, он остварује и елемент *одмазде* ( $R_t$ ). Уколико давање сабље није представљало чин венчања, онда овај елемент свакако долази на самом крају, када Марко с љубом одлази назад у Прилеп. Образац који ова песма остварује може се представити као:

$$A_1 - (A_2 - D_2 - R_2 - Rt_2) - D_1 - R_1 - Rt_1 - W$$

У још једној песми о Марку Краљевићу затичемо образац *песме повратка*. У питању је песма *Марко Краљевић и кћи краља Арапскога*. На почетку је дат разговор Марка Краљевића и његове мајке, који ће послужити као оквир за главне догађаје који прате образац повратка.

Пита мајка Краљевића Марка:  
 „Ја мој синко, Краљевићу Марко!  
 „Што ти градиш многе задужбине?  
 „Ил' си тешко Богу згријешо,  
 „Ил' си лудо благо задобио?”  
 (Вук II: 64, 275)

У наставку Марко одговара како су га заробили Арапи и сместили у тамницу ( $A$ ). Елемент опустошења не постоји. Повратак се дешава због неспоразума ( $R$ ), јер Арапка девојка погрешно схвата Маркове речи, које је он говорио својој капи:

„Скинух капу, метнух на кољено,  
 „Па се кунем капи на кољену:  
 „ „Тврда вјера! оставит' те не ћу,  
 „ „Тврда вјера! преварит' те не ћу;  
 „ „И сунце је вјером преврнуло,  
 „ „Те не грије зими к'о и љети,  
 „ „А ја вјером преврнути не ћу.” ”  
 „То промисли Арапка ђевојка,  
 „Промислила, да се кунем њојзи:  
 (Вук II: 64, 276)

Елемент одмазде такође изостаје, а венчање које овај образац наслућује, не дешава се, будући да се јунак девојци није зарекао на верност. Марко је убија јер му се „мучно учинило” то што је црне пути. Неиспуњени



елемент венчања (W-) омогућава оквирну ситуацију, јер Марко се због тог свог поступка каје и гради задужбине. Образац, дакле, изгледа овако:

A – R – W-

Приметан је удео хумора у изградњи ове песме, што и јесте карактеристично за Тешана Подруговића (в. Недић 1990: 17–37), а што неминовно доприноси и разобличењу овог наративног обрасца.

Разматрање хришћанске епике завршићемо још једним примером фрагментарне употребе *песме повратка*. У песми *Милош у Латинима*, након епизоде опкладе која је имала као последицу смрт неколико људи на латинском двору, Милош допада у тамницу (A), да би се потом остварила тема викања у тамници. Милош успева да пошаље писмо које иначе активира образац *избављења*, међутим, узимајући у обзир хуморни тон песме, ослобођење и повратак се остварују Лазаревим претећим писмом (R). Други део песме заснива се, дакле, на рудиментарној структури A – R, што подржава и даље омогућава хумористичку стилизацију.

### Закључак

Како су домети закључака компаративног проучавања усмене епске традиције нужно ограничени узорком који је проучаван, у овом раду нисмо покушали да успоставимо општа начела усмене епике двеју проучаваних традиција, већ је дат пресек стања затеченог у три збирке (две Вукове и у збирци Милмана Перија), везан за један тип обрасца приче – *песме повратка*, из којег је могуће извући неколике закључке.

*Песма повратка* као један од образаца приче укореењена је дубоко у јужнословенској традицији.<sup>28</sup> Њене конкретизације затичемо и у муслиманској и у хришћанској епици. У муслиманским епским песмама, поготово онима о ропству, сачуван је потпунији облик овог обрасца. Услови у којима се развијала муслиманска традиција неминовно су утицали и на неке од њених карактеристика, поготово на дужину песме.<sup>29</sup> Због своје

<sup>28</sup> „Pripovedni obrazac muslimanske epike bolje odgovara obrascima Homerove poezije poznate pod imenom pesme o povratku (Return Song) koji je u južnoslovenskoj epici istog generičkog tipa kao u *Odiseji*. I u muslimanskoj i u hrišćanskoj tradiciji često se pojavljuje istovetni generički obrazac, ali je u ovoj prvoj obično mnogo duži i pojavljuje se, da upotrebimo Lordov izraz, sa razradom (»Elaboration«)» (Foli 1981: 8–9).

<sup>29</sup> „These songs, performed for the most part in Moslem areas of what is today Yugoslavia, constitute a tradition of complex narratives featuring the exploits of Turkish heroes, and evolve out of a sociocultural milieu that encouraged their singing at considerable length, often to thousands of lines. An important factor in their development was the religious institution of Rama- zan, a

дужине, оне су склоније и сложенијим композицијама, па није редак случај да се неколико образаца (истих или варијација на секвенцу A-W попут *песме избављења*) увеже заједно, што може допринети њиховом бољем очувању (*Ропство Ђулић Ибрахима*). Видели смо, међутим, и примере у којима долази до фрагментације овог обрасца и његовог свођења на рудиментарну форму A-R (*Султан Сулејман узима Будим*) која може послужити као један од композиционих блокова у оквиру већег наратива.

У хришћанској епизи ређе затичемо потпуно очуван образац са свим битним детаљима на површинској структури, чак и када се ради о песмама о ропству (*Ропство Јанковић Стојана*). У дужим песмама искуснијих певача (Тешан Подруговић) могуће су и сложеније композиције, као и дуплирање обрасца (*Марко Краљевић и Мина од Костура*). С друге стране, чешћа фрагментација присутна у Вуковој грађи може за свој узрок имати дужину песме у хришћанској традицији. Други разлог могуће је тражити у различитом третману образаца приче од оног у муслиманској епизи. Говорећи о томе а у контексту циклуса песама о Марку, Фоли закључује:

„Хришћански наративи из Марковог циклуса су обично јединствени у свом опште плану: иако дата прича може показати, као што ова показује [*Марко краљевић препознаје очину сабљу*], степен мултиформности, најчешће је у питању мултиформност не у оквиру типа песме већ у оквиру специфичне песме. Сусрећемо се са флексибилношћу у обрасцима приче, сигурно, али обично у оквиру одређене приче а не између повезаних жанровских песама. Чак и кад жанровски образац приче делује као фундаментална оса песме, као што је случај са структуром песме повратка у *Марку Краљевићу и Муси Кесаџији*, та основа није ексклузивни формант. Други обрасци и мотиви улазе у динамику композиције и рецепције [...]. Афористички речено, обрасци приче који леже у основи муслиманских песама саобразни са *жанровским причама*, и сходно томе са широким распоном појединачних прича; они који се налазе у основи хришћанских песама обично су саобразне са *конкретним причама*, са појединачним причама.” (Foley 1991: 103–105)

Фрагментација може бити и резултат приближавања историјским темама, чиме долази до удаљавања од мита, који и даље опстаје у дубинској структури, иако се његов утицај на обликовање површинске структуре испоставља све слабијим. Такође, као што смо видели, фрагментарни модел овог обрасца може бити и резултат хумористичке стилизације. Поред тога, у обе традиције приметно је, било да је у питању резултат усложњавања композиције или фрагментације обрасца, мешање и преплитање *песме повратка* са другим наративним обрасцима. „Чак и ако је

---

period of one month each year when men frequented the coffeehouses (kafane) each night and were entertained by a guslar engaged by the proprietor for the purpose. In order to satisfy the demands of this kind of ongoing audience, the Moslem singers developed and preserved a tradition of longer songs” (Foley 1986: 210).

образац песме коју намерава да пева постављен у почетку извођења, силе које покрећу у другом правцу ипак ће се осетити на критичним спојевима, просто зато што га тема о којој је реч може повести више него једним путем” (Lord 1990a: 225).<sup>30</sup>

У начину на који се *песма повратка* артикулише у ове две гране јужнословенске епске традиције, чини нам се тачним и Фолијев суд да су хришћанске песме *текстуалније* док су муслиманске *традиционалније*.<sup>31</sup>

## ИЗВОРИ

Вук II: Караџић, Вук Стефановић. (1988). *Српске народне пјесме. Књ. 2, 1845*. Београд: Просвета.

Вук III: Караџић, Вук Стефановић. (1988). *Српске народне пјесме. Књ. 3, 1846*. Београд: Просвета.

Пери: *Srpskohrvatske junačke pjesme. Knj. 2, Novi Pazar: srpskohrvatski tekstovi: sa uvodom i primedbama urednika i predgovorom A. Belića*. (1953). Београд; Кембриџ: Српска академија наука; Harvard University Press.

## ЛИТЕРАТУРА

Делић, Лидија. (2010). „’Болани Дојчин’: Путеви генезе и модификације певања о сукобу ’боланог’ јунака с Арапином”. у: *Жива реч: Зборник у част проф. др Наде Милошевић-Ђорђевић*. ур. М. Детелић, С. Самараџија. Београд: Балканолошки институт САНУ, Филолошки факултет.

Љубинковић, Ненад. (2010). *Трагања и одговори*. Београд: Институт за књижевност и уметност.

Меденица, Радослав. (1934). „Муж на свадби своје жене”. *Прилози проучавању народне поезије*. Год. 1, св. 1. 33–61.

Недић, Владан. (1990). *Вукови певачи*. Београд: Рад.

<sup>30</sup> „Иако признајемо чињеницу да певач зна целу песму пре него то почне да пева (не текстуално, наравно, већ тематски), при свему томе, кад дође до кључних тачака у извођењу песме, он открива да га сличности са групама које су сродне у тим тачкама одвлаче у једном или другом правцу. Јачина те силе која га вуче може да се разликује од извођења до извођења, али она је увек присутна и певач увек изнова доживљава тај тренутак напрегнутости” (Lord 1990a: 225).

<sup>31</sup> “No feature so tellingly differentiates the two forms as the relative measure of *tradition* versus *textuality*. Whereas Moslem epic depends directly, crucially, and nearly exclusively on the immanent, unspoken tradition for the quickening of any given performance into narrative life, the Christian exercise of individual artistic sense – combines the referentiality inherent in its traditional structures with the signature of its most immediate maker” (Foley 1991: 97).

Радуловић, Немања. (2004). „Образа приче у Бановић Страхини”. *Књижевност и језик*. LI/3–4. 433–438.

Радуловић, Немања. (2005). „Типологија преоблачења у усменој епици”. *Годишњак катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима*. Год. I. 107–113.

Срејовић, Драгослав (2002). *Илири и Трачани. О старобалканским племенима*. Београд: Српска књижевна задруга.

Coote, Mary. (1981). Lying in Passages. *Canadian-American Slavic Studies*. 15. No. 1. 5–23.

Delavan Foley, Joanne. (1981). From Creation Myth to Epic Genre: Toward a Study of Traditional Oral Forms”. *Canadian-American Slavic Studies*. 15. No. 1. 78–115.

Foley, John Miles. (1986). Tradition and the Collective Talent: Oral Epic, Textual Meaning, and Receptionalist Theory. *Cultural Anthropology*. Vol. 1. No. 2. 203–222.

Foley, John Miles. (1990). *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkely: University of California Press.

Foley, John Miles. (1991). *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press.

Foli, Džon Majls. (1981). Umetnost i tradicija u srpskoj i staroengleskoj narativnoj poeziji. *Književna istorija*. 14. br. 53. 3–26.

Gunn, David. (1971). Thematic Composition and Homeric Authorship. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 75. 1–31.

Lord, Albert B. (1969). The Theme of the Withdrawn Hero in Serbo-Croatian Oral Epic. *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor*. God 35. br 1–2. 18–30.

Lord, Albert B. (1972). The Effect of the Turkish Conquest on Balkan Epic Tradition. in: *Aspects of the Balkans: Continuity and Change*. Ed. by Henrik Birnbaum and Speros Vryonis, Jr. The Hague: Mouton. 298–318.

Lord, Albert B. (1990a). *Pevač priča. 1, Teorija*. Beograd: Idea.

Lord, Albert B. (1990b). *Pevač priča. 2, Primena*. Beograd: Idea.

Lord, Albert B. (1994). The Impact of Vuk Karadžić on the Tradition: The Importance for Homer. u: *The Uses of Tradition: A Comparative Enquiry into the Nature, Uses and Functions of Oral Poetry in the Balkans, the Baltic, and Africa*. Ed. by Michael Branch & Celia Hawkesworth. London: School of Slavonic and East European Studies. 3–21.

Nagler, Michael. (1974). *Spontaneity and Tradition: a Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley: University of California Press.

Parks, Walter Ward. (1981). Generic Identity and the Guest-Host Exchange: A Study of Return Songs in the Homeric and Serbo-Croatian Traditions. *Canadian-American Slavic Studies*. 15. No. 1. 24–41.

Peabody, Berkley. (1975). *The Winged Word: A Study in the Technique of Ancient Greek Oral Composition as Seen Principally through Hesiod's "Works and Days"*. Albany: State University of New York Press.

Ivan Z. Praštalo

#### RETURN SONG IN THE EPIC POETRY COLLECTIONS OF VUK STEFANOVIĆ KARADŽIĆ AND MILMAN PARRY

##### Summary

Using Oral-Formulaic Theory (also known as Oral Theory) as a theoretical framework, we will try to examine Return Song story pattern on the classical corpus of Vuk Stefanović Karadžić's second and third collection of epic poetry, as well as Milman Parry's second volume of Serbo-Croatian Folk Songs. We will point out the characteristics of Return Song both in Muslim and Christian epic tradition, and thus, drawing on the results of this comparative analysis, we will try to highlight similarities and differences in these two South Slavic epic traditions.

**Key words:** epic poetry, formula, story pattern, Return Song, Vuk Stefanović Karadžić, Milman Parry, Albert Lord, Christian epic poetry, Muslim epic poetry.