

„БАНОВИЋ СТРАХИЊА“ СТРУКТУРА И ЗНАЧЕЊЕ

I

У историји проучавања наше народне епике песма „Бановић Страхинија“¹ заузима посебно место. За разлику од највећег броја наших епских песама које су појединачно мало или нимало проучаване, о „Бановић Страхинији“ постоји читава мала научно-критичка литература. Ниједна друга народна песма, изузев „Хасанагинице“, није изазвала толико интересовања код наших, и не само наших, проучавалаца народне поезије као ова. Више него било која друга, укључивши ту и „Хасанагиницу“, она је не једном била предмет супротних мишљења и тумачења и постала у неку руку посебан случај наше науке о народној књижевности.

Почетак специјалног интересовања за песму везан је за Гетеов вајмарски круг и за самог Гетеа. Ту је извршена прва размена мишљења о песми, ту су се јавиле прве контраверзе о њеном значењу. Одјеке те књижевне дискусије налазимо у једном писму вајмарског кнеза Карла Августа Гетеу и у једном Гетеовом писму преводиоцу песме Герхарду (оба писма су из 1827)². Из тих писама види се да ту пажњу није изазвала песма у целини него искључиво њен завршетак, односно чињеница да српски јунак на крају песме узима у заштиту своју неверну љубу и прашта јој неверство. И Гетеу и његовом пријатељу учинило се то необичним, неспојивим са српским менталитетом, који су упознали из других песама. Кнез је посумњао у аутентичност превода, а Гете је иза поступака српског јунака видео, не племените побуде, него „варварску самовољу“.

Одиста, јунак песме својим праштањем неверној жени представља необичан изузетак међу јунацима наше народне епике. Он је поступио супротно оном што бисмо могли да очекујемо од њега кад га посматрамо у контексту класичне вуковске народне песме. Други епски јунаци у сличним ситуацијама сурово кажњавају неверну жену. Занимљиво је да ни неке варијанте ове песме нису у том погледу изузетак. Страхинић-бан поступа у њима исто онако као што би поступили други епски јунаци: не

¹ Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. II, бр. 43.

² В. Радосав Меденица, *Бановић Страхинија у кругу варијаната и тема о невери жене у народној песми*, САНУ, пос. изд. CCCLXXXI, Београд, 1965, 71.

прашта него кажњава неверницу или препушта другима да је казне.³ Праштање неверства у песми Старца Милије делује због тога као одступање од норме, или, чак, као кршење правила које важи за све епске јунаке и које одговара херојско-патријархалном моралу и његовом схватању положаја жене у друштву. Због тога није чудно што је овај случај изазвао толико интересовање код разних познавалаца наше епике и што заузима централни положај у свој литератури која је написана о песми.⁴

Године 1934. немачки слависта Геземан одржао је на Коларчевом универзитету предавање о песми у којем је, полазећи од недоумице коју су у своје време испољили Гете и вајмарски кнез, поставио питање смисла завршних стихова песме и мотивације Бановог праштања неверној жени. То предавање, објављено у часопису *Прилози за проучавање народне поезије* (II, 1935), покренуло је велику полемику о песми, у којој је узело учешћа више од десет књижевних зналаца разних специјалности тако да је за свега неколико година објављено петнаестак расправа о спорном питању.

Цела полемика тичала се искључиво завршетка песме, она се водила око „последњих стихова“ у којима Страхинић-бан саопштава своју одлуку да узима у заштиту своју неверну жену од осветничког гнева њеног оца и браће и прашта јој кривицу. Ево тих спорних стихова:

Не дам вашу сестру похарчити,
без вас бих је могао стопити,
ал' ћу стопит сву тазбину моју,
немам с киме хладно пити вино;
но сам љуби мојој поклонио (...)

Пред овим стиховима застали су скоро сви у недоумици. Шта они заправо значе? Да ли Бан прашта жени да би остао у пријатељству са тазбином или, праштајући жени, раскида са тазбином? Уколико је ово друго у питању, који су онда мотиви праштања? Око тих питања рас-

³ Радосав Меденица, *Бановић Страхинија у кругу варијаната и тема о невери жене у народној песми*, 59–88.

⁴ Од оних који су у XIX веку говорили о песми Меденица у својој монографији, поред Гетеа и Карла Аугуста, наводи још Woldemar von Biedermann-a (*Goethe und Leipzig*, Leipzig, 1865, II, 322–323) и Ђорђа Малетића („О народној песми *Страхинић Бан*“, *Гласник СВД*, 18, 1885). Овима можемо додати још украјинског научника А. Лободу који је своју студију о песми и њеном односу према другим песмама на тему неверства жене објавио у часопису *Универзитетские известия* (Кијев, 1893, стр. 1–45). Занимљива су њихова мишљења о завршним стиховима песме. Бидерман прихвата решење које је дато у Герхардовом преводу по којем Бан прашта жени да би остао у пријатељству са тазбином. Ђ. Малетић мисли друкчије. „Види се јасно, каже он, да је певац Бана у тазбину само због тога повратио, да шуреве посрами, што га као страшљивци нису смели у Косово да прате“ (стр. 277). Али он замера песнику због таквог решења и сматра да би много боље учинио да је Бана одвео кући „где га је много већа нужда и потреба очекивала“ (стр. 278). А. Лобода сматра да се мотивација праштања жени „не може сматрати нарочито успелом“, да се она одликује „нечим вештачким“ и вероватно је „познијег порекла“ (стр. 44).

пламсала се полемика која је скоро све учеснике поделила на два табора: по једнима јунак прашта жени ради тазбине,⁵ а по другима он раскида са тазбином док се разлози праштања жени различито објашњавају.⁶

Како се наведени стихови могу тумачити и на један и на други начин, учесници у распри покушали су да подупиру своја тумачења изван-текстовном аргументацијом. Ти аргументи добијани су углавном на два начина: из других варијаната песме и домишљањем о психолошким разлозима који су јунака руководили да поступи тако, а не друкчије.

Ослањање на варијанте у тумачењу појава унутар једне од варијаната исте песме уобичајен је поступак у проучавањима народне усмене књижевности. Због тога не изненађује што је већина интерпретатора спорних стихова прибегла упоређивању са одговарајућим местима у другим варијантама песме. Те варијанте, од којих Р. Меденица у својој монографији о овој песми наводи двадесет две, забележене су у дугом временском интервалу од преко 150 година и на широком географском подручју од Среза до Загреба и од Зајечара до острва Корчуле.⁷ Завршетак песме је различит у разним варијантама: у једнима јунак препушта жену освети браће, у другима је сам убија, у трећима је узима у заштиту и прашта јој. Разлози праштања и однос према тазбини такође су различити: у једнима он прашта зато да би остао у родбинским односима са славном тазбином, у другим опет оправдава жену због њене кратке памети, у неким пак он прашта зато да би посрамио тазбину и раскида са тазбином.⁸ Према томе, заступници било којег од два супротна тумачења могли су наћи ослонаца у варијантама.

Домишљање о психолошким или другим каквим разлозима и мотивима који одређују поступке и понашање књижевног јунака представља веома честу појаву у традиционалним тумачењима и анализама књижевних дела. Тамо где само дело не пружа довољно података о неком лику,

⁵ Ту тезу заступали су Јаша Продановић („Бановић Страхиња и његова љуба“, *Прилози проучавању народне поезије*, III, 1936) и Драгутин Костић (у три чланка објављена у IV и V књизи *Нашег језика* 1936, одн. 1937).

⁶ Заступници ове тезе су: Данило Вушовић („Значење завршних стихова у нар. песми *Бановић Страхиња*“, *Наш језик*, IV, 1936), Бранислав Крстић („Значење завршних стихова песме *Бановић Страхиња*“, *Прилози проучавању народне поезије*, II, 1935; „Још нешто о завршним стиховима песме *Бановић Страхиња*“, *Наш језик*, IV, 1936), Трифун Ђукић („Још о *Бановић Страхињи*“, *Прилози проучавању народне поезије*, III, 1936), Милош Тривунац („*Бановић Страхиња*“, *Прилози проучавању народне поезије*, III, 1936), Хенрик Барић („Нетко бјеше *Страхињићу бане*“, *Српски књижевни гласник*, 16. децембар 1936).

⁷ Радосав Меденица, *Бановић Страхиња у кругу варијаната и тема о невери жене у народној песми*, 4–8.

⁸ Радосав Меденица, *Бановић Страхиња у кругу варијаната и тема о невери жене у народној песми*, 59–70.

догађају или појави, почиње да ради машта проучаваоца који се од интерпретатора дела претвара у пищевог сарадника.⁹ Примера ради навешћемо два случаја интерпретаторског дограђивања дела из полемика о последњим стиховима „Бановић Страхиње“. Ево како Ј. Продановић објашњава „психолошко стање“ главног јунака пред одлуку о праштању: „После победе Бан се морао стишати. Љутину и огорчење морало је заменити осећање јуначке поноситости и витешког праштања. Њему је могло бити и пријатно што је сам свршио свој опасни задатак и тиме посведочио да је ненадмашан јунак.“¹⁰ А Драгутин Костић, овако оцртава портрет Страхињића-бана: Бан је „наивна добричина“, он је „у поређењу са правом госпоштином у Крушевцу (...) тако рећи паланчанин“.¹¹ Могле би се исписати читаве странице таквих и сличних примера. Неки чланци у целини нису ништа друго него домишљања, слободне и необавезне варијације на тему песме.

Са супротних методолошких позиција пришао је том питању Богдан Поповић који је такође узео учешћа у полемици.¹² Како је он не само понудио своје тумачење спорног места него је такође дао методолошку критику приступа том питању у целој полемици, задржаћемо се опширније на идејама изнесеним у његовом напису.

Б. Поповић није био специјалиста за народну књижевност па чак ни за историју књижевности. Ни пре ни после тога он није писао о народној поезији, а домаћим писцима и националним књижевним проблемима бавио се више узгредно него систематски. Али упркос томе он је од свих наших критичара, књижевних историчара и теоретичара био највише оно што бисмо могли назвати специјалистом за књижевност, дакле не стручњак за неку посебну „област“ књижевности него стручњак за књижевност као такву. Он је и спорном питању пришао са чисто књижевног или, тачније, текстуалног становишта.

⁹ У овом погледу научни интерпретатор има мању слободу од обичног читаоца који у читању конкретизује схематизоване аспекте дела, испуњава празнине које се у њему налазе. Читалачка конкретизација и актуелизација дела је, по Ингарденовој теорији, један од основних видова сазнавања књижевно-уметничког дела. Ова читаочева слобода није наравно неограничена, њу одређује и усмерава само дело. „Функција читаоца се састоји у томе да се покорава сугестијама и директивама што потичу из дела, и да не актуелизује било које аспекте, него оне које сугерише дело“ (Роман Ингарден, *О сазнавању књижевног уметничког дела*, Београд, 1971, 53). Управо зато да би се схватале све могуће конкретизације дела (колико читалаца или тачније колико читања толико конкретизација), потребно је претходно објаснити само дело, дати објективну дескрипцију његове структуре као заједничког изходног места свих конкретизација или, да се послужимо традиционалним термином, свих доживљаја дела.

¹⁰ Јаша Продановић, „Бановић Страхиња и његова љуба“, *Прилози за проучавање народне поезије*, III, 1936, 29.

¹¹ Драгутин Костић, „Значење завршних стихова у народној песми Бановић Страхиња“.

¹² Богдан Поповић, „О последњим стиховима Бановић Страхиње“, *Прилози проучавању народне поезије*, III, 1936.

Као и други књижевни огледи Богдана Поповића, и овај садржи, поред научно-критичке анализе која чини његов главни део, и низ размишљања теоријског и методолошког карактера, која имају опште, принципјелно значење. Теоријска уопштавања тичу се неких кључних појмова поетике народног песништва, као што су појмови варијанте, народног певача и мотивације у народној песми.

„Свака песма“, свака варијанта је, сматра Б. Поповић, песма за себе, једна засебна целина, и производ посебног песника, који се наслања на традицију или одступа од ње, мењајући је по свом нахођењу, схватању, укусу, моћи измишљања – од појединих нових стихова до појединих нових и измишљених епизода, и до ново унесених лица.¹³

Полазећи од те кључне поставке о аутономности сваке појединачне народне песме, без обзира на тематске сличности и разлике са другим песмама, Б. Поповић развија своје схватање о проблему ствараоца и стварања у народној поезији. Народни певачи су, по његовом мишљењу, оригинални ствараоци који се од уметничких песника разликују само по томе што своје песме не пишу него их само усмено импровизују. „И њихове су варијанте оригинални и независни производи, исто тако независни један од другога као и производи уметничких песника кад ови обрађују исту тему.“¹⁴

Али, иако је народни певач у бити исто тако стваралац као и уметнички песник, он се од овог разликује по неким другостепеним особинама: народни певач је примитивнији од уметничког ствараоца, њега привлаче искључиво догађаји, он не улази у психологију јунака, не мотивише њихове поступке. „Психолошке карактеристике су код народног певача примитивне, врло оскудне, најчешће одсутне. Народни песник полази од мотива и сав је у мотиву, у догађају, у радњи. Он своја лица црта само ивицама... Он најчешће и не мотивише радњу својих лица.“¹⁵

Сада нећемо улазити у питање прихватљивости и неприхватљивости Поповићевих теоријских погледа на народну поезију. Ограничићемо се само на једну напомену. Чини нам се да су они његови ставови у којима се усмена поезија и писана, уметничка поезија свде на заједничку основу прихватљивији од става у којем Поповић покушава да установи диференцијалне одлике народне у односу на уметничку поезију. Све оне особине које Поповић истиче као специфичност народног певача и народне песме могу се наћи и у многим производима уметничке књижевности, нарочито у онима из ранијих времена, као што се, с друге стране, у многим народним песмама могу открити и неки од ква-

¹³ Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхиње*“, 11.

¹⁴ Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхиње*“, 12.

¹⁵ Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхиње*“, 12.

литета које он априорно отписује народном песништву. На то питање вратићемо се касније.

Полазећи од својих теоријских поставки о природи народне песме, Б. Поповић даје методолошку критику разних тумачења lika Бановић Страхине и његовог односа према љуби и тазбини.

„Ја држим, доиста“, каже он, „да су несугласице дошле отуда што се начелно грешило, што се због тога, како Французи кажу, „тражило подне у два сата по подне“, то јест стварале се тешкоће онде где их нема; и затим решавале, често духовито, али методски погрешно: позивањем на варијанте и психолошким тумачењем на основу недовољних података које пружа песма.“¹⁶

Ова методолошка запажања Б. Поповића имају и шири значај, она могу да се примене не само на проучавање народне поезије него и на проучавање књижевности уопште. Поштовање аутономног статуса песничке творевине јесте један од методолошких предуслова за правилно разумевање структуре и значења књижевних дела. У том смислу методолошки је погрешан сваки критички поступак који се у тумачењу појава унутар дела проверава на основу података који се добијају са стране, из других, сличних дела, из других области људског знања, из живота, или пак из нашег доживљаја датог дела, из његове естетске конкретизације у нашој читалачкој уобразиљи.

Домишљања и нагађања о „правом“ смислу оног што је речено у делу представљају највећу опасност управо у оним случајевима када је реч о нејасностима у делу, о тамним местима која се тешко разумевају, или се уопште не могу објаснити. И оно што је нејасно у делу има своју функцију у његовој структури и своје естетско дејство на примаоца. Због тога се коментари који обично иду уз теже разумљива места не могу схватити као критичка тумачења тих места. Уколико би то стварно били, они би представљали осиромашење дела које би требало да објасне, свођење много-струких, међусобно често противуречних значења појединих исказа на једно, „право“ значење. Међутим, нејасности и недоречености у делу могу бити подстицајне у критичком истраживању датог дела. Да је у „последњим стиховима“ *Бановић Страхине* било све јасно на први поглед, више је него сигурно да песма не би привукла толику пажњу на себе, не би било „загонетке о Страхинићу“, не би се нашло толико различитих зналаца да се заинтересују за њу, не би било полемике, борбе мишљења, укратко, песма не би значила оно што данас за једног књижевно образованог човека код нас значи. Критика може бити захвална за нејасности које се нуде на први поглед, за спорна, проблематична места, јер она олакшавају приступ делу, упућујући на то како треба учинити први корак у анализи који је скоро

¹⁶ Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхине*“, 11.

увек најтежи и најзначајнији. Чак и у случајевима оних дела у којима је све кристално јасно, сврха критике није да јасност учини још јаснијом, него да иза површинске јасности открије неку дубинску нејасност, неки недо-вољно уочени или тешко уочљиви тамни смисао који треба изнети на видело, схватити и критички артикулисати. Уколико иза површинске ја-сности дела не постоји дубинска нејасност, онда критика нема шта да ради са таквим делом.

Вратимо се још једном проблему аутономности дела. Радикалност којом је Б. Поповић поставио тај проблем не би требало да нас одведе у другу крајност, па да сасвим запоставимо испитивање међусобних веза, односа и утицаја међу разним делима. Иако је свака народна песма „за-себна целина“, не може се порећи чињеница да између појединих песама постоје сличности различитог степена и различите јачине. Иако се и ва-ријанте могу третирати као песме за себе, било би сасвим погрешно ако бисмо занемарили чињеницу да су оне само обраде једног истог предме-та. Поред сличности које се јављају између варијаната исте песме (нпр. међу варијантама песме „Бановић Страхиња“), постоји такође повезаност међу песмама у којима се обрађује исти мотив (нпр. мотив о неверству жене који се јавља у варијантама „Бановић Страхиње“, али такође и у многим другим и у сужејном погледу друкчијим песмама). Због тога не би требало потцењивати класично проучавање народних умотворина по за-једничким темама, мотивима и сужеима. Оно је било, а свакако ће и остати, једна од важних грана фолклористике. У случају „Бановић Стра-хиње“ оно је дало посебно значајне резултате. То је показала полемика о песми која је актуализовала проблем варијаната и њиховог међусобног односа, то је показала, такође, поменута монографија Р. Меденице у којој је песма „Бановић Страхиња“ проучавана у контексту варијаната, а вари-јанте у контексту теме „о невери жене у народној епици“. Овде бисмо хтели само да укажемо на потребу да се мотивско проучавање методоло-шки разграничи од анализа појединачних творевина народне поезије. Мо-тивско проучавање спада преваходно у област фолклористике као науке о народном стваралаштву. Може се само пожелети да оно превазиђе сада-шњи степен трагања за емпиријским сличностима и подударностима и крене у правцу морфолошких и типолошких истраживања која заузимају најважније место у савременој фолклористици и етнологији и на Западу на Истоку. Анализе појединачних народних песама спадају у област науке о књижевности, оне се у бити не разликују од анализа производа тзв. уметничке књижевности. Б. Поповић је спорном питању пришао са овог другог становишта, са становишта науке о књижевности.

Он је у последњим, спорним стиховима „Бановић Страхиње“ видео не нејасност и недовршеност него својеврсни стилски поступак. Ти сти-хови су изграђени по обрасцу једне стилске фигуре коју је описала и

класификовала античка реторика. Њен назив је хистерон-протерон или хистерологија. Хистерологија је подврста стилске фигуре парентезе (уметања, заграде), њу можемо дефинисати као уметање које нарушава природни редослед у излагању: о оном што би логички или хронолошки дошло после говори се пре.¹⁷ У четири спорна стиха са краја песме:

Без вас бих је могао стопити,
ал' ћу стопит сву тазбину моју,
немам с киме хладно пити вино;
но сам љуби мојој поклониио...

четврти стих по свом природном редоследу долази на друго место, док други и трећи стих представљају уметак који нарушава логички и чињенички ред, хистерон-протерон. Ако се разреши хистерологија, онда се добија следећи, природни распоред поменутих стихова:

Без вас бих је могао стопити,
но сам љуби мојој поклониио.
Ал, ћу стопит сву тазбину моју,
немам с киме хладно пити вино,

распоред који у потпуности одговара њиховом значењу: Бан прашта жени и „прекида са Југовићима“.¹⁸

Да би поткрепио своје тумачење, Б. Поповић наводи још неколико примера коришћења хистерологије и парентезе у тој и у другим песмама Старца Милије. Тим примерима могли бисмо додати и друге. Почетни стихови „Бановић Страхине“:

Нетко бјеше Страхинићу-бане,
бјеше бане у маленој Бањској,
у маленој Бањској крај Косова,
да таквога не има сокола,

представљају такође парентезу: четврти стих логички долази после првог, док су други и трећи уметнути ради разјашњења првога. Фигуре које спадају у врсту парентезе честе су и карактеристичне појаве у песмама Старца Милије. Уметање споредних делова и нарушавање природног реда мисли јесте поступак који одликује Старца Милију као народног певача. Стилистичке анализе његових песама подударају се са Вуковим запажањем о Милији као о певачу који „није знао песме казивати редом“.¹⁹

На тај начин, Богдан Поповић је текстуалном, стилском анализом дошао до значења спорних стихова које изгледа најлогичније и најприхватљивије. Што се тиче другог спорног питања, питања мотива Бановог праштања, Поповић сматра да се и оно може решити, „али не из саме

¹⁷ Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхине*“, 3.

¹⁸ Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхине*“, 9.

¹⁹ Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхине*“, 9.

песме која не пружа објашњење“ него самом чињеницом праштања које је „само собом речито и открива своју психологију“. „*Бан прашта зато што прашта* (подвукао Б. П.); зато што има људи који праштају, и других који се свете; зато што има и песника који праштају и других који не праштају; зато што је то тако било у сва доба и у свим друштвима, сразмерно друштвеним наравима...”²⁰

Поповићево тумачење „последњих стихова“ „Бановић Страхиње“ представља блиставу примену његове теорије „реда по ред“. Методолошко исходиште свог приступа и анализе он је најпрецизније формулисао следећим речима: „... *текст сам собом носи тражено објашњење*, и сам нуди просто и елегантно решење загонетке“ (подвукао Б. П.)²¹. Вештина тумачења књижевних текстова заснива се на вештини пажљивог читања. „Загонетка о Страхињићу“ није садржана у самој песми па ни у последњим, „нејасним“ стиховима, она је произишла из неумења интерпретатора да пажљиво читају. „И ако ови редови, примећује Б. Поповић иронично, нису у том погледу решили „загонетку“, то је само зато што загонетке управо није ни било“.²² Све се догодило као у једној Криловљевој басни: донели су из далеке земље ковчежић без браве, механичар-мудрац мучио се и презнојавао да открије тајну његовог отварања, али све узалуд, јер се ковчежић сасвим једноставно отварао, било је потребно само да се подигне поклопац.

Поповићевом тумачењу значења „последњих стихова“ једва би се што могло додати. Невоља је једино у томе што је то тумачење само четири стиха из песме која садржи 810 десетараца. Спорни стихови су интегрални део песме те се њихово значење може схватити само у вези са значењем песме у целини. Објашњење смисла последњих стихова није, дакле, само у тексту последњих стихова него у тексту целе песме којој они припадају.

Што се тиче Поповићевог објашњења мотива Бановог праштања, можемо се сложити са тврдњом да праштање има своју властиту психологију, али се не можемо сложити са поставком да је та психологија сама по себи довољна за објашњење поступака јунака песме. Психологија праштања може бити релевантна за песму само утолико уколико је она присутна у самој песми. Ни на то питање не могу одговорити само „последњих стихови“ него опет песма у целини.

И једно и друго објашњење које је дао Б. Поповић може се, дакле, допунити и проширити само на један начин: консеквентном применом метода за који се он сам залагао, иманентном анализом која би обухватила не само издвојени фрагменат из дела него и дело у целини. Од стилске структуре спорних стихова, коју је открио Б. Поповић, морамо прећи на

²⁰ Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхиње*“, 13.

²¹ Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхиње*“, 3.

²² Богдан Поповић, „О последњим стиховима *Бановић Страхиње*“, 11.

испитивање композиционе структуре песме у целини, с једне стране, а од општег значења једног људског акта као таквог, на које се он позвао да би објаснио један поступак јунака песме, морамо приступити испитивању конкретног значења и узајамних односа свих људских поступака и дела о којима се говори у песми, с друге стране. Те две анализе, које код Б. Поповића теку паралелно и независно једна од друге, требало би да се међусобно објашњавају и допуњују.

II

Један од основних појмова са којима се сусрећемо кад је реч о структури епске песме јесте појам мотива. Мотиви су основни елементи до којих долазимо када рашчлањујемо народну песму, приповетку, као и било које друго књижевно дело или, ако ствари приђемо са другог краја, мотиви су елементарни делови од којих су песме или приповетке изграђене. Иако их откривамо у основи сваке књижевне творевине, мотиви као оперативни појмови могу најбоље послужити управо у проучавањима у области народног усменог стваралаштва. Без обзира на то да ли се испитују структурни односи унутар појединачне песме или приповетке, или се истражују морфолошко-типолошке тенденције унутар појединих жанрова народне књижевности, може се поћи од мотива као исходишта. Већу оперативност тог појма у области фолклорних проучавања условљава чињеница што мотиви управо у производима усменог стваралаштва имају и највећу самосталност и највећу покретљивост. Они могу да слободно прелазе из творевине у творевину, а да при томе не изгубе савим своје биће. Народни певач кад ствара нову песму не измишља изнова мотиве већ их налази готове и делимично обрађене у епском репертоару који свакоме стоји на располагању. У њему постоје не само готови мотиви него, такође, формуле тих мотива које су у песмама коришћене исто толико колико и сами мотиви. На пример, мотив поласка јунака на пут даје се скоро увек по истој схеми, помоћу исте формуле: јунак позива неког од својих (обично слугу или жену), саопштава му да иде на пут, код кога иде и зашто иде, наређује да му оседла коња, припреми све што је потребно итд. Или други пример. Изненадно писмо које јунака обавештава о несрећи која се догодила у његовом одсуству стилизовано је обично на исти начин: јунак се прекоревачки или чак проклиње што се толико задржао (стих „Зло ти вино најпокоње било“ скоро је обавезан у таквим слушајевима), а онда се прича о самој несрећи.

Задатак који стоји пред епским певачем изгледа прилично једноставан: потребно је пронаћи готове мотиве који су већ полуобрађени и распоредити их тако да они дају нову целину, нову песму. То је свакако упрошћено, али не и нетачно схватање начина прављења епске песме.

Народни песник мора да овлада ризницом епских мотива и формула да би могао да створи нову песму, или да би стару пренео на нов начин. На неопходност тог песничког „образовања“ епског певача скренуо је пажњу и Вук Караџић који у једном од својих предговора каже: „Који човјек зна педесет различних пјесама (ако је за тај посао) њему је ласно нову пјесму спјевати.“²³ У педесет „различних пјесама“ употребљен је, вероватно, највећи део, ако не и сви мотиви и формуле којима располаже репертоар епског песништва.

Основни поступак којим се песник служи у комбиновању мотива јесте поступак низања мотива. Мотиви се надовезују један на другог, ређају се један после другог. Тако у песми „Бановић Страхиња“ имамо најпре мотив опремања јунака на пут, затим мотив дочека у гостима, затим мотив изненадног писма итд. Сваки од тих мотива песник обрађује засебно или, тачније, он их само дограђује и прилагођава свом пројекту. Због тога се сваки мотив јавља као посебна целина, скоро би се могло рећи као мала песма за себе. На тај начин, мотиви и после уласка у песму чувају своју самосталност, не срстају сасвим један са другим, тако да их није тешко издвојити из целине, изнова користити, прилагођавати новим структурним пројектима, уносити у нове песме.

Управо због те самосталности мотива у епској песми долази до извесних „нејасности“ и „празнина“ које могу довести у забуну сваког оног који тражи у песмама објективан и исцрпан извештај о ономе што се у њој опева. У народним песмама не говори се о многим стварима које читалац у другим врстама епског рода с правом очекује. Песник док обрађује мотив сав је у мотиву и заборавља на све што је изван мотива. Песма „Бановић Страхиња“, као уосталом и многе друге епске песме, пружа обиље примера за илустрацију таквог поступка. Кад песник на почетку песме говори о Бановом опремању на пут, он ни речи не каже о томе кога јунак оставља код куће, какви су његови односи са женом (а то би, с обзиром на оно што ће се касније догодити, било природно да се очекује). Народни песник ту просто обрађује помоћу устаљених формула познати мотив о опремању јунака на пут и све друго што је изван тог мотива њега не интересује. Исто се догађа и са наредним мотивима. Песник врло опширно говори о дочеку који је његовом јунаку приређен у тазбини и ништа друго што не спада у тај мотив њега не интересује. Нема никаквог знака да се нешто припрема, да нешто код куће није у реду, да је на прагу отаџбине непријатељ. Чак се не каже да ли јунак мисли о кући, породици, жени. Још увек не знамо да ли он има мајку, његова жена још није ни споменута. Због тога није чудно што песник нови мотив мора да уведе

²³ Вук Стеф. Караџић, *Српске народне пјесме*, I (предговор), в. Вук Стеф. Караџић, *О српској народној поезији*, Београд, 1964, 89.

познатим обртом: „А да видиш јада изненада“. После тога долази мотив писма-извештаја у којем јунакова мајка обавештава сина не само да су му двори похарани и жена одведена у ропство него такође да је огромна турска војска дошла на Косово. Ово писмо изазива нове недоумице: како то да јунак, живећи у престоници Србије, ни на који други начин није могао сазнати о доласку турске војске која не само што је уништила његове дворе него је и запретила независности земље? Како се ни даље не говори о рату Србије и Турске који предстоји, испада да је песник подигао целу турску царевину да би омогућио да жена његовог јунака учини неверство. Следећи пример није мање интересант: Бан моли таста да пусти своје синове да пођу са њим у турску војску, каже да не треба да се плаши да ће бити откривени, јер ће их он преобући у јаничаре, а сам је вешт разним језицима:

могу турски, а могу мановски,
и арапски језик разумијем,
и накрапат ситно арнаутски.

До тога тренутка песник ни у једном речју није наговестио ту значајну чињеницу да је његов јунак у ствари полиглота. Он је просто искористио мотив познавања страних језика, који се јавља и у другим народним песмама, кад му је тај мотив затребао. Или један од најзначајнијих момената у песми: песник доводи свог јунака, који лута по турској војсци на Косову, у шатор Турчина који је некада код њега био у ропству и кога је он пустио на слободу без откупа, а да нас ни једном речју није припремио за тај тако значајни догађај. И тако редом, до краја песме, ређа се мотив за мотивом сасвим „неприпремљено“, тако да је цела песма пуна неочекиваних преокрета. Чехов је на једном месту приметио да сваки мотив у новели мора имати своју композициону функцију, да, ако се на почетку новеле говори о ексеру на зиду, на крају новеле управо за тај ексер треба да се обеси јунак.²⁴ Народни песник никада не осећа потребу да припреми ексер или да упозори на његово присуство. Он увек има при руци припремљене ексере на које може, чим му се укаже потреба, да закачи било који свој мотив.

Говорили смо о „нејасностима“ и „празнинама“ епске народне песме не зато што у њима видимо њене недостатке него зато да скренемо пажњу на природу материјала од којег се гради песма, као и на својства њене структуре која отуда произилази. Нешто слично имамо и у писаној књижевности. Шкловски на једном месту примећује да код једног писца нећемо тражити нешто што је код другог најважнија ствар. Код Достојевског нема пејзажа, њега интересују само људи, док су код Тургењева детаљни описи природе, околности, намештаја и сл. веома важна ствар.

²⁴ Наведено по: *Théorie de la littérature*, Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Todorov Collection „Tel Quel“ aux Editions du Seuil, Paris, 1965, 282.

Читалац обично и не запажа те „пропусте“ код писца. „Ствар није у томе“, каже Шкловски, „да се све опише него да се опише оно што је функционално у датом делу.“²⁵ Постоји, ипак значајна разлика између „пропушта“ у уметничкој прози и „пропушта“ у усменом песништву. Први су условљени у првом реду стваралачким методом и склоностима аутора па тек онда жанром, а други произилазе из природе самог жанра који подређује себи „аутора“, условљава његов избор мотива и изражајних средстава.

Низање мотива, као што је наговештено, није произвољно. Мотиви се не бирају случајно него у складу са песниковим пројектом, са епском темом која се обрађује. Први чинилац који одређује избор мотива јесте епски сиже, догађаји и начин њиховог распореда у песми. Нанизани мотиви творе оно што се обично назива епским збивањем песме. У песми „Бановић Страхиња“ нижу се следећи догађаји: јунак одлази у тазбину; тамо га господски дочекују; изненада добија писмо у којем га мајка извештава да су му двори похарани и жена одведена; јунак одлучи да тражи жену и да је избави; моли таста да пусти своје синове да му помогну, а кад овај одбије, одлази сам; на Косову налази једног Турчина кога је давно пустио из ропства, овај му показује где се налази отмичар његове жене; јунак налази отмичара и дели са њиме мегдан; у пресудном тренутку жена стане на страну отмичара а не мужа; пошто победи противника, јунак узима жену и враћа се у тазбину; шуре, на заповест оца, хоће да сасеку неверницу, али је јунак узме у заштиту и прашта јој неверу. Сви ти догађаји чине одређену смисаону целину, епски сиже песме.

Сижејна функција мотива је основна али не и једина њихова функција. Мотиви су не само поређени један иза другог, они могу такође да се међусобно односе на разне начине. Један од основних видова односа међу мотивима јесте однос по принципу контраста или супротстављања. У песми „Бановић Страхиња“ многи догађаји и ситуације контрастно су постављени једни према другима. На пример, јунака господски дочекују у тазбини, а када се нађе у невољи сви га напуштају. Напуштен од својих, он налази пријатеља у туђину и непријатељу. Контрасност тих ситуација у које је доведен главни јунак не произилази из мотива као таквих већ се јавља као резултат њиховог прилагођавања песниковом пројекту, који се не састоји само у томе да се мотиви нанижу у једну више или мање кохерентну целину, епско збивање, него такође да се у том збивању открије неки људски смисао. Песник „Бановић Страхиње“ описује поједине ситуације на начин који му дозвољава да их супротстави претходним и да им супротстави наредне ситуације. Није, на пример, случајно што се он са толико појединости задржао на описивању господског дочека који је његовом јунаку приређен у тазбини, није, дакле, у питању претерано

²⁵ Виктор Борисович Шкловский, *Техника писателског ремесла*, Москва, 1929, 46.

развијање једног мотива, који се јавља у многим песмама, него намерно, контрастно подешавање тог мотива наредном, контрастна припрема оног што ће се одмах затим догодити: раније чашћен и хваљен, јунак ће, кад се нађе у невољи, остати сам. Сцена са старишом дервишом, такође, контрастира претходној: остављен од пријатеља и родбине, Бан налази пријатеља међу непријатељима. Сцена мегдана је опет у контрастном односу према овој: док је у туђину нашао пријатеља, јунак је у својој жени нашао најљућег непријатеља. Све то говори да су у песми контрастне тенденције у односима међу деловима оштро изражене. Скоро је редовна појава да свака сцена контрастира и оној која претходи и оној која следи.

Контрастни распоред није једини вид односа који постоји међу мотивима и деловима песме. Смисао појединих делова може да се међусобно допуњује. У песми „Бановић Страхиња“ уметнута је прича о старицу дервишу која умногоме подсећа на историју главног јунака Страхинића-бана, и која у ствари ту историју допуњује. Сличности постоје не само међу ликовима него и међу појединим сижејним ситуацијама. Два пута у сличним околностима, када га је изневерила тазбина и када га је изневерила жена, јунак песме налази јединог пријатеља у верном псу Караману.

Према томе, однос међу деловима у песми „Бановић Страхиња“ заснива се на следећа два главна принципа: на принципу контраста и на принципу сличности. У упоредном дејству тих принципа може се констатовати следећа правилност: делови који се налазе један до другог дати су у контрастном одношењу, док се делови који су одвојени један од другог односе по сличности.

На тим принципима заснива се и основна композициона подела песме. Ако изуземо уводну формулу о јунаковом опремању на пут, песма „Бановић Страхиња“ може се поделити на четири главна дела, четири основне композиционе целине, од којих сваку можемо одредити са четири главна чиниоца: место збивања, учесници, збивање, смисао збивања. Међусобни однос тих основних делова у сижејном развоју песме најлакше ћемо схватити ако их представимо помоћу једне табеле у коју ће бити унесени сви поменути елементи:

композиционе целине	1	2	3	4
место збивања	Крушевац	Косово	Голеч-планина	Крушевац
учесници	Бан-Југовићи	Бан – дервиш	Бан-Алија – жена	Бан-Југовићи – жена
збивање	Бан је изневерен од Југовића	(Бан је ослободио непријатеља)	Бан је изневерен од жене	Бан прашта жени
смисао збивања	неверство – пожртвовање	(праштање – кажњавање)	неверство – пожртвовање	праштање – кажњавање

Ако оставимо по страни контрасте унутар сваког од основних делова (нпр. контраст у односу околине према главном јунаку пре и после писма у првом делу), из наведене табеле композиције видимо да се свака композициона целина контрастно односи како према претходној тако и према наредној композиционој целини. Према томе контрастирају први и други, други и трећи, трећи и четврти део песме: Бан је напуштен од својих – Бан налази пријатеља међу непријатељима (1 : 2), некадашњи његов роб посведочава му своју захвалност – жена помаже његовом противнику да га савлада (2 : 3), Бан је увређен од жене – Бан прашта жени (3 : 4). Принцип контраста је дакле доследно спроведен кроз целу песму.

Сличност, напротив, постоји између делова који су међусобно раздвојени, тј. између првог и трећег, првог и четвртог, другог и четвртог дела. Нарочито је видна сличност између првог и трећег дела песме. Она се ту јавља и на сижејном и на смисаоном плану: на сижејном плану зато што увођење пса у радњу оба пута доноси преокрет у положај главног јунака (у првом случаја појава пса ослобађа га осећања усамљености и напуштености, а у другом пас му спасава живот), на смисаоном плану зато што оба пута Бан бива изневерен, први пут од таста и шурака, а други пут од жене. Сличност између првог и четвртог дела песме такође је лако уочљива. У првом је Банова спремност на пожртвовање супротстављена себичности Југовића, а у четвртом Баново праштање стоји на супрот осветољубивости Југовића.

Сличност између другог и четвртог дела песме заслужује посебну пажњу. Она се, као у прва два случаја, не да тако лако уочити. Падају у очи чак извесне разлике које постоје између епизоде о старом дервишу и завршне сцене. Постоји најпре квантитативна несразмерност међу њима. Други део је врло обиман, обухвата скоро двеста стихова, док је четврти део најмањи у песми, свега 51 стих. Они се и сижејно разликују. У другом делу Бан се среће са својим некадашњим робом, а у четвртом делу он брани жену од осветничког беса њеног оца и браће. Међутим, смисао и једне и друге сцене са становишта откривања личности главног јунака је истоветан: оба пута Бан чини добротинство, први пут он пушта заробљеног непријатеља на слободу, а други пут прашта жени која му је учинила двоструко неверство.

Према томе, посматрано са становишта композиције песме, праштање неверној жени није дошло неприпремљено и неочекивано. У великој епизоди о старишу дервишу Бан је приказан као човек који је способан за племенита дела, који чини добро чак и непријатељу. Банова последња беседа у којој говори о праштању неверној жени постаје схватљива ако се доведе у везу са његовим поступцима о којима сазнајемо из приче стариша дервиша.

Епизода о дервишу, која је у другим варијантама неразвијена и споредна,²⁶ има због тога изузетно важну функцију у структури песме. Посматрана са становишта сужејног развоја збивања, она је скоро излишна, јер представља удаљавање од главног тока. Сижејна функција стариша дервиша је посредничка: он открива главном јунаку где се налази његов противник. Ликове са сличном функцијом налазимо и у другим народним песмама и још више у народним приповеткама. Јунак који се налази или у трагању за противником или у тражењу начина да реши неки неки тешки задатак среће обично неког ко зна где се налази противник или поседује знање како треба решити задатак који се налази пред јунаком. О томе ко је тај тајанствени помагач и откуд њему знања која тако великодушно ставља на располагање јунаку обично се ништа не казује. Песник „Бановић Страхиње“ довео је тог помагача у везу са ранијим животом главног јунака и на тај начин осветлио лик јунака са стране која је до тада била само наговештена и која ће у даљем току радње имати посебно значајну улогу.

Тим проширењем једног сижејног мотива настала је велика епизода о старишу дервишу. Она у ствари представља песму у песми, неку врсту композиционе парентезе уметнуте у главни ток епског збивања. У њој је осветљено управо оно што ће на крају песме одиграти најважнију улогу: способност главног јунака да чини племенита дела, да прашта. Композиција песме је, на тај начин изграђена по моделу оне исте стилске фигуре за коју је Б. Поповић показао да је карактеристична за њеног певача Старца Милију, тј. парентезе у коју, као што смо видели, као подврста спада и фигура завршних, спорних стихова, хистерологија.

III

Анализом композиције дошли смо до основних елемената значењске структуре песме. Њу одређују, као што је показала наша табела, два пара супротних етичких појмова: неверсто / пожртвовање и праштање / кажњавање. Они се на синтагматичком плану структуре наизменично смењују: у првом и трећем делу песме значења гравитирају према првом, а у другом и четвртном делу према другом парадигматском односу. На тај начин добили смо следећи распоред основних значења: *неверство/пожртвовање – праштање/кажњавање – неверство/пожртвовање – праштање/кажњавање*. Први пар појмова спада у област непосредног моралног понашања, а други спада у област моралног процењивања, заузимања става према поступцима које су други учинили. У сваком пару један члан

²⁶ Радосав Меденица, *Бановић Страхиња у кругу варијаната и тема о невери жене у народној песми*, 114.