

Данијела Р. ПЕТКОВИЋ*
Институт за књижевност и уметност
Београд

Оригинални научни рад
Примљен: 28. 10. 2016.
Прихваћен: 10. 02. 2017.

НАРАТИВНЕ ТЕХНИКЕ ПЕВАЧА ЕПСКОГ ДЕСЕТЕРЦА**

Доминантан облик казивања у епском десетерцу – нарација, преплиће представљање догађаја с формулама и коментарима, а повремено бива замењена дијалогским, монолошким секвенцама и ретким описима. Између бројних наративних поступака издваја се неколико типичних: уоквиравање, ретардација, акцелерација, повезивање оделитих сцена и одржавање комуникације. У овом раду детаљно се разматрају различити поступци којима епски певач комуницира са слушаоцима и традицијом, повезује сегменте радње, успорава или убрзава наративни ток, а такође се утврђује и мера темпа нарације и њена зависност од синтаксичко-метричке структуре стиха.

Кључне речи: наративне технике, уоквиравање, ретардација, акцелерација, повезивање оделитих сцена, одржавање комуникације, темпо нарације, десетерац.

Поетичка проучавања карактеристика епског певања утврдила су основна обележја епског начина приказивања догађаја: свезнајући, ауторијални приповедач (Штанцл 1987) у трећем лицу објективно износи збивања значајна заједници којој припада и којој се песмом обраћа, казује опширно, служи се понављањима, задржава се на детаљима, епизодама и дигресијама, ослањајући се на устаљене лексичке, мотивске и композиционо-структурне образце. Ова уопштена, готово школска, дефиниција епског жанра, додатно се модификује и прилагођава особеним поетичким начелима усмених творевина у различитим националним срединама.

Проучаваоци метода представљања радње и структурисања јужнословенске епске поезије, почев од М. Мурка (Мурко 1951), Т. Маретића (Маретић 1966) и немачких слависта, Г. Геземана (Геземан 2002), М. Брауна (Браун 2004) и А. Шмауса (Шмаус 1953; Шмаус 2011), издвојили су основна поетич-

* petkovic.danijela@yahoo.com

** Овај рад је настао на пројекту „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (бр. 178011), који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

ка начела јужнословенске усмене хришћанске епике: једнокружна, праволинијски вођена, целовита и заокружена радња, строго усклађена с принципима херојско-епске стилизације и формулативности. Далеко претежнији екстерна угао посматрања свезнајућег приповедача, који ипак повремено склизне ка представљању мисли појединих ликова, приповедни фокус епског певача сврстава у раздел нулте фокализације (према Женет 1992: 99).

Нарација, као доминантан облик казивања, преплиће представљање догађаја с формулама и коментарима, а повремено бива замењена дијалошким, монолошким секвенцама и ретким описима. Између бројних наративних поступака издваја се неколико типичних: уоквиравање, ретардација, акцелерација, повезивање оделитих сцена и одржавање комуникације.

Уоквиравање

Јака места сваког приповедног текста, почетак и крај, у епској поезији нарочито су наглашена уводним (иницијалним) и завршним (финалним) формулама (Детелић 1996: 7–53; Сувајдић 2008: 147–189), називаним још и „запјевцима” и „допјевцима” (Маретић 1966: 98–104), „припјевима” (Ђорђевић 2010: 175–181) или спољашњим коментарима (Самарција 2000: 23–24). Поступак уоквиравања примењује се на три нивоа. Метатекстуални подразумева опште или комуникационе формуле, којима се слушаоци постепено уводе у свет епске фикције. То су клишетирано жанровски сигнали, невезани за сиже песме, у којима се неретко појављује и глас самог певача: „Станте, браћо, да ви чудо кажем”, „Мили Боже, чуда великога”, „То је било кад се и чинило, / нама, дружба, здравље и весеље!”. Текстуални оквир формирају посебне формуле, тематски повезане са сижејним током: „Кад се жени (+име)”, „Покрсти је и вјенча је за се”. На најдубљој, интратекстуалној равни певач се донекле повлачи, поверавајући оквир и целокупно казивање ликовима. Збивање се саопштава ретроспективно¹, у дијалошкој форми, кроз питање и одговор који се протежу на целу композициону схему², нпр. извештај из боја, исповест Марка мајци, Новаков одговор кнезу Богосаву о разлозима одметања у хајдуке. Три нивоа уоквиравања међусобно се не искључују, већ се комбинују и повезују, а саме границе оквира нису строге, фиксиране, и неретко изостају, па епски „текст” може формално да остане отворен, али се суштински никада тако не доживљава.

¹ Овде је реч о песмама у којима се ретроспективно казивање протеже на целу композициону схему. С. Самарција тако разликује песме са апсолутном ретроспективом, која се шири на цео склоп, и песме са парцијалном ретроспективом, у којима је враћање у прошлост заступљено само у појединим епизодама (1996: 414–422).

² Шмаус сматра да се дијалошким песмама, какве су исповедне и песме извештаји, постиже максимална концентрација радње, којој хришћанска јужнословенска епика тежи. У њима се приповедно време поклапа са реалним, а радња збија на једну сцену (1953: 117–118).

Ретардација

Опширност, једна од типичних црта епске поезије, остварује се развијањем епизода. Разноврсни су начини на који епски певач то постиже, а могу се подвести под заједнички именитељ – ретардација, за све технике успоравања наративног тока. Међу њима је свакако најоучљивије понављање, било да захвата језичко-стилски ниво (анафора, епифора, анадиплоза, таутолошке фигуре, градативни тројни низови), било да функционише као композиционо-структурно средство којим се, према Шмаусовом запажању, постиже понављање говора говором, понављање говора радњом или – веома ретко – радње говором (Шмаус 1953: 123–124). Тако се типично понављање говора радњом примењује најчешће после најаве, својеврсне епске пролепсе, која је за разлику од женетовске³, увек исказана монологом актера. Јунак или противник најављује своју будућу акцију, поход, поробљавање и сл. у форми хвалисавог обраћања, заклетве, или претећег писма, следи сажета формула којом се потврђује изречено, а потом се наративни блок реализује као остварено или неостварено обећање. Нпр. уводни стихови песме о мегдану Марка и Мусе Кесеције садрже управо ову типичну троделну схему у којој се говор два пута понавља – формулом и радњом:

Кад се Муса накитио вина, Онда поче пијан бесједити: „[...] Ал’ тако ми моје вјере тврде! Одврћ’ ћу се у равно приморје, Затворићу скеле око мора И друмове око приморја, Начинићу кулу у приморју, Око куле гвоздене ченгеле, Вјешаћу му хоце и хаџије.” Штогоћ Туре пјано говорило, То тријезно бјеше учинило: Одврже се у приморје равно, Позатвара скеле око мора, И друмове око приморја, Куд пролазе царевина благо, На годину по триста товара, пролепсу Све је Муса себе оставио; У приморју кулу начинио, Око куле гвоздене ченгеле, Вјеша цару хоце и хаџије.	пролепса
(СНП II, 67)	формула којом се потврђује казано
	развијена нарација која понавља

Наративни сегменти се такође могу проширити додавањем детаља, као што показују следећи примери сведеног и проширеног казивања:

³ Женет пролепсу дефинише као антиципацију, вишак информација који подразумева приповедачеву, а не јунакову фокализацију (1992: 110–112).

Она гледа низ поље зелено,
У пољу је опазила Марка [...] (СНП II, 42)

Она гледа у поље Косово,
Те ти турску силу разгледује,
Прегледује како су чадори,
Прегледује коње и јунаке;
За јад јој се очи откинуше,
Те погледну низ Голеч планину,
Виђе оком коња и јунака.
(СНП II, 44)

А кад чула љуба Анђелија,
попела се граду на бедена
пак погледа у краљеву војску
ал краљев стоји како и стоји табор:
нит⁷ се разлази, ни више долази,
нити краљу већа помоћ иде,
ал врани коњи без пајвана ходе,
млади момци по табор шетају
распојаси, у танких кошуљах,
а бијели се шатор до шатора.
Међ шатори један шатор зелен,
сав је зелен од свиле зелене,
пред шатором копље ударено
за њега је добар коњ привезан,
на врх копља од злата јабука,
на јабуци од злата синцири,
на јабуци соколи припети,
под шатором чудан јунак седи,
он у зуби црно јагње држи
прико њега ладно вино пије.
(ЕР, 59)

Постепено изношење збивања постиже се низањем секвенци радње, исказаних активним глаголом, које се обично поклапају с границама једног или два стиха. В. Богишић запажа да наш епски стих (и десетерачки и бугарштички) показује тенденцију поклапања с целом реченицом или реченичним делом који носи целовит смисао, насупрот епској пракси других народа, према којој се једна целовита мисао распоређује у више стихова (Богишић 1878: 44). С. Винавер сматра да је мушки десетерац представљао типичну реченицу нашег некадашњег језика (Винавер 1952: 172–173).⁴ Нпр. низ ак-

⁴ У прилог мери стиха, овога пута као синтаксичко-интонационој и ритмичкој јединици, говоре и бројна проучавања природе епског десетерца. Н. Петковић је утврдио да су конструктивне границе, које се поклапају са цезуром и границом стиха, ретко нарушене опкорачењем, а да ни тада прелазак синтаксичког низа у следећи стих није нимало гибак, те да конструктивне границе стиха не секу синтаксички низ, него се одабрани синтаксички обрасци уклапају у меру коју задају полустих и стих (1990: 196–197). Тако интонацијски сигнали присутни увек на крају

тивности Дојчинове љубе и сестре у опремању болесног јунака за бој готово је доследно сегментован по обрасцу епског десетерца:

Љуба седла дебела дората,
И износи копље убојито;
А сеја је доносила платно,
Утегоше болана Дојчина)
Од бедара до витих ребара,
Припасаше сабљу аламанку,
Приведоше дора од мејдана,
Турише га дору на рамена,
Дадоше му копље убојито...
(СНП II, 78)

Мера темпа наратије (Т) утврђује се, дакле, на основу односа дужине минималне секвенце радње (Р), исказане клаузом, предикатском реченицом, и броја метричких јединица – десетерачких стихова (С), у чије се оквири та секвенца уклапа:

$$T = \frac{P}{C}$$

Ширење једне секвенце радње на неколико стихова, којим се успорава наратија, најчешће се постиже подробнијим лоцирањем, прецизнијим датирањем епског збивања, или детаљима идентификације неког лика:

Он се бјеше ближе примакнуо
Више Спужа града бијелога,
Више Спужа спрема Дердемеза,
Под зелену гору Височицу.
(СНП IV, 10)

Да вам кажем, кога дана пође:
У суботу на светог Лазара
Пред Ристово пред цвјетоносије.
Да вам кажем, кога доба пође:
Прије зоре и дана бијела,
Кад с' даница роди од истока.
(СНП IV, 39)

Па позива сокола сивога,
По имену Хери де ла Руја,
Који бјеше из града Парижа,
А саклетар књаза свијетлога.
(СНП IX, 14)

стиха – антикаденца и каденца (Тарановски 1954: 25; Јакобсон 1966: 152) потврђују синтаскичко-интонациону неповредивост границе десетерачког стиха (Топић 1976: 227).

Подигла се једна мала чета
 од Удвине града бијелога
 мала чета, тријест Удвињанах,
 Удвињанах, тријест витезовах [...]
 (ЕР, 128)

Ипак, најтипичније проширивање нарације постиже се епским каталозима⁵ јунака. Ефекат успоравања остварује се такође и експанзијом коментара, карактеристичним поступком хроничарских певача, како запажа С. Ђорђевић (2010: 65–66), као и заменом нарације другим облицима казивања. Тако је проширивање реплика, поступак такође својствен хроничарској епској поезији, приближио дијалогске секвенце монолозима⁶, и обрнуто – размењивање дугих писама између војсковођа дијалогизовало је монолошке исказе.

Развијеније описивање, мада много ређе него стални епитети, који се боље уклапају у приповедно ткиво, зауставља привремено наративни ток.⁷ Омиљена је предметна дескрипција (опрема јунака и коња, оружје, драгоцене предмети – купе, синије, кошуље), затим портрети девојака, алегоријске представе породичних односа (пуна кула, животиње и сл.), као и ситуациони описи који лакше приањају за наративне сегменте и допуњају их, нпр. слика Арапина зулумћара који намеће порез граду; Марко у крчми; остављена, скрајнута невеста у гори док се сватови обрачунавају с нападачима, итд.

Акцелерација

Поступци убрзавања радње су на први поглед контрадикторни доминантној епској тежњи за опширношћу казивања, али се примењују као њена противтежа. У складу су са претежним одсуством дигресија и принципом концентрације радње, својственим српској епици, чиме се у наративном следу искључују споредни токови и паралелне радње, занемарују споредни детаљи, околности збивања и атмосфера средине, и не разрађују везне сцене. Управо на таквим прелазима певач убрзава казивање, по већ поменутом

⁵ На примерима Вишњићевих каталога Б. Сувајдих је разрадио основне модалитете њиховог обликовања и дефинисао типове каталога у српској епској поезији, у зависности од сужејног места, структуре, функције и тачке гледишта из које се саопштавају (2010: 92–98).

⁶ Песме чија се композициона схема своди на питање – одговор само формално су дијалогске. Дуга исповест или извештај расплињава се и гравитира ка монологу или нарацији. То је нарочито истакнуто у примерима у којима се заборавља завршни оквир и изоставља реакција покретача разговора, нпр. разговор мајке и Марка или месеца и звезде Данице у „Дијоби Јакшића”.

⁷ Упоредујући однос приповедања и описивања, Женет је приметио да описивање представља само један аспект приповедања, које „пак, не постоји без описивања, али га ова зависност не спречава да увек игра главну улогу. Описивање је просто ancilla narrationis, vazda potreban sluga, али увек подређен, никад слободан” (1985: 93).

обрасцу за темпо наратије⁸, повећавајући број секвенци радње у односу на број стихова:

Па бербере хитре добавила:
 Једни мију, други косу брију,
 А трећи им нокте сарезују.
 (СНП II, 42)

Навалише слуге и слушкиње,
 Неко двори, неко вино служи.
 (СНП II, 44)

Каталози и дуга набрајања неретко се пресецају формулом – коментаром: „Ал шта ћу ти дулит лакрдију”, а понављање говора се избегава сажимањем наратије у кратку формулу: „Све му каза како је и било”. Истом типу акцелерације припада и изостављање шире наратије која понавља пролепсу и њено свођење на формулу, нпр.: „Што цар рек’о, то и учинио”. Овај поступак видљив је у бројним песмама *Ерлангенског рукописа*, у којима најаву, „претсказање”, није испраћена развијеним приказом догађаја и где се изневерава уобичајен епски клише понављања говора радњом (Крњевић 1969: 236).

Мање видљив поступак избегавања вишеструког понављања реализује се обликовањем специфичних дијалošких низова. Приметно је парно устројство и одсуство полифоније, тј. комуникација се одвија увек између два субјекта, а остали, чак и када су присутни на епској сцени, не учествују у разговору.⁹ Ако се погледа број размењених реплика, уочава се да су дијалošки низови кратки, склопљени од једне до две секвенце.¹⁰ Уз то, неретко остају недовршени, отворени, будући да изостаје реакција саговорника. Нпр. Старици Новаку Радивој најави да напушта чету, а харамбаша ништа не одговара. Такође се не оглашава ни када му Грујица саопшти да воде везаног Радивоја и да му треба помоћи. На молбу Анђелије, љубе Дмитра Јакшића, девер јој ћутке уступа коња и сокола, узрок заваде с братом. Примери су веома бројни и могло би се рећи да су дијалози целовити једино када се очекује директан одговор на питање, односно када саговорник поентира духовитим, ироничним одговором или његова реплика има наглашену рефлекторску функцију. Само понегде је изостанак реакције ситуационо диктиран, нпр. Марко на-

⁸ Темпо наратије (основни, успорен и убрзан) овде је посматран искључиво у контексту вербалне („текстуалне”) синтаксичке структуре епског десетерца. Д. Лајић Михајловић је приметила да су музичка и поетска синтакса само донекле усаглашене, иако гуслари махом поштују синтаксичко-интонациону границу стиха и стихове певају као заокружене целине (2014: 292): „[...] сложена музичка синтакса, односно строфа, не подудару се увек са вербалном синтаксом. Каденце вокално-инструменталних сегмената, који одговарају стиху у поетској равни, бинарно сигнализирају настављање и заокруживање тока, а интерлудијуми који следе могу да садејствују или да негирају значење каденце певаног дела” (Исто: 291). Ово неподударане је, како ауторка сматра, последица „намере да се избегне оштра сегментација тока епске песме и сведочи о „првобитној релативној аутономији музичког плана у односу на поетски” (Исто: 292).

⁹ О томе детаљније у: Петковић 2010: 109.

¹⁰ Индивидуалне стилске одлике певача читују се у одступању од ове правилности, нпр. у творевинама Старца Милије, чија је дужина узрокована, између осталог, и другим дијалošким разменама.

При повезивању удаљених локуса укључују се посредници: гласници, посланици, слуге, или их замењују књиге, писма. А. Шмаус је као пример дефункционализације формуле у крајинској епици, када се клише пуни садржајем и детаљима, те због тога губи своју примарну функцију, навео увођење књигоноше и напојнице. Тиме је илустровао тенденцију додатне мотивације и дочаравања слике средине разрађивањем споредних ситуација (Шмаус 1953: 143–144). Овај поступак прелио се и на поједине песме из ускочке средине. Нпр. развијена сцена са књигоношом у песми о женидби Шћепана Бокчевића:

Оно иде на бијелу кулу,
 На одаји отворио врата,
 Ће 'но сједи диздар Асан ага.
 До Турчина момче доходило,
 Смјерно му се момче поклонило,
 Те му љуби руку и кољено,
 Из њедара књигу извадило,
 Те је тури аги на кољено,
 Измаче се, стаде га дворити
 Превитије руку на прсима.
 Кад то виђе диздар Асан ага,
 Машио се руком у цепове,
 Извади му три цекина златна:
 „На то тебе, блиједо Латинче,
 Та ти хајде тамо у меану,
 Те се напиј вина у меани,
 И још можеш купити опанке,
 Док ја видим што ми ситна пише.”
 (СНП VII, 19)

За повезивање оделитих сцена такође се користе и формулативни временски и просторни пребаивачи: „Кад то зачу...”, „Кад је било...”, „То гледају...”, или коментари који најављују обрт: „Ни ту није големе невоље”, „Ал да видиш (+ име)”.

Одржавање комуникације

Последњи пример истовремено функционише и као метатекстуални пребаивач, чијим посредством слушалац на тренутак израња из фикционалног света песме и доспева на извантекстовну раван, на којој певач одржава и појачава контакт са њим. Заједно са већ помињаним општим уводним и завршним формулама, оваква певачева директна обраћања публици уједно су и позивање на прихватање заједничке традиције. Екскламација у опису Бошка Југовића пред полазак на Косово: „Крсташ га је барјак поклопио, / Побратиме! До коња алата [...]” није само попуна стиха већ и самопрезентовање певача као наратора од поверења, а и детаљ који открива одушевљење

величанственим јунаком којег и певач и слушалац једнако препознају као носиоца заједничког националног идентитета. Временски маркери такође су комуникационе копче – они успостављају дистинкцију између тренутка када се збивање догодило и времена певача и публике, или извођачке ситуације (некад – сад, данас). У хроничарској поезији овакви сигнали су много видљивији и чешћи, будући да певач наступа као национални бард, чији је задатак да широј публици продуби осећај националне самосвести преношењем знања о традицији и историји (Ђорђевић 2010: 163–168):

Ту се чини страшна батарија,
Што до данас виша била није
Од Тураках и Црногораца.
Како вјетри траву повијаху,
Тако мртви, рањени падаху.
Не чуди се, драги побратиме,
Који носиш име од Србина,
Јер је таква страшна батарија, [...]
(СНП IX, 14)

Проучавање комуникацијских сигнала и техника којима се успоставља релација између певача и публике у складу је са савременим теоријским приступима епској усменој поезији који, условно речено, „текст” наратива не одвајају од извођачке ситуације и ширег културног контекста. Епска песма се посматра као „перформанс” (Фоли 1992: 275–301), тренутна и непоновљива „манифестација” општег „менталног текста” (Хонко 1996а: 1–17), „неизговореног контекста” (Фоли 1991: 40–41), традицијског знања заједничког и певачу и публици. „Колективно памћење” (Асман 2005: 41–44) које чува и преноси епски певач обезбеђује тзв. „заједници истине” етичке и правне норме, ранг, потврду сопственог порекла (Хонко 1996б: 22), једном речју – идентитет.

ЛИТЕРАТУРА

- Асман 2005: J. Assmann, *Kulturno pamćenje: pismo, sjećanje i politički identitet u ranim visokim kulturama*, Zenica: Vrijeme.
- Богишић 1878: В. Богишић, Предговор, у: *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа*, Биоград: Државна штампарија.
- Браун 2004: М. Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Београд, Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина: Матица српска.
- Винавер 1952: С. Винавер, *Језик наш насушни*, Нови Сад: Матица српска.
- Геземан 2002: Г. Геземан, *Студије о јужнословенској народној епизи*, Београд, Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства: Вукова задужбина: Матица српска.

- Детелић 1996: М. Детелић, *Урок и невеста: поетика епске формуле*, Београд: Балканолошки институт САНУ.
- Ђорђевић 2010: С. Ђорђевић, *Савремено епско певање: текст и контекст*, Београд: Филолошки факултет.
- ЕР: Г. Геземан, *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Сремски Карловци, 1925.
- Женет 1985: Ž. Ženet, *Figure*, Beograd: „Vuk Karadžić”.
- Женет 1992: G. Genette, Tipovi fokalizacije i njihova postojanost, у: V. Biti (red.), *Suvremena teorija pripovijedanja*, Zagreb: Globus, 96–115.
- Јакобсон 1966: R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Beograd: Nolit.
- Крњевић 1969: Х. Крњевић, Муслиманске песме „Ерлангенског рукописа”, *Зборник историје књижевности*, књ. 7, Београд: САНУ, 209–268.
- Лајић Михајловић 2014: Д. Лајић Михајловић, *Српско традиционално певање уз гусле (Гусларска пракса као комуникациони процес)*, Београд: Музиколошки институт САНУ.
- Маретић 1966: Т. Maretić, *Naša narodna epika*, Beograd: Nolit.
- Мурко 1951: М. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike: putovanja u godinama 1930-1932*, књ. 1 i 2, Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Петковић 1990: Н. Петковић, *Огледи из српске поезике*, Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Петковић 2010: Д. Петковић, Систем епских ликова у контексту европских теоријских изучавања, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: МСЦ, 40/2, 101–112.
- Самарџија 1996: С. Самарџија, Улога ретроспективе у српској усменој епизи, Београд: *Књижевна историја*, XXVIII/100, 413–427.
- Самарџија 2000: С. Самарџија, Типови и улога коментара у усменој епизи, у: Д. Иванић (ред.), *Коментар и приповедање: прилози поезици приповедања у српској књижевности*, Београд: Филолошки факултет, 19–60.
- СНП II: В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, књ. II*, Сабрана дела, књ. 5, Београд: Просвета, 1988.
- СНП IV: В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, књ. IV*, Сабрана дела, књ. 7, Београд: Просвета, 1986.
- СНП VII: В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, књ. VII*, Београд: Државна штампарија, 1935.
- СНП IX: В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, књ. IX*, Београд: Државна штампарија, 1936.
- Сувајџић 2008: Б. Сувајџић, Од традиције до усменог текста: иницијалне формуле у песамама о хајдуцима и ускоцима, у: Н. Љубинковић, С. Самарџија (ред.), *Српско усмено стваралаштво*, Београд: Институт за књижевност и уметност, 147–189.
- Сувајџић 2010: Б. Сувајџић, *Певач и традиција*, Београд: Завод за уџбенике.
- Тарановски 1954: К. Тарановски, Принципи српскохрватске версификације, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолкор*, XX/1–2, 14–28.

- Топић 1976: М. Топић, Граница стиха у српскохрватским десетерачким песмама, Београд: *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, XLII/1–4, 224–230.
- Фоли 1991: J. M. Foley, *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Фоли 1992: J. M. Foley, Word-Power, Performance, and Tradition, Illinois: *The Journal of American Folklore*, Vol. 105, No. 417, 275–301.
- Хонко 1996а: L. Honko, Epics along the Silk Roads: Mental Text, Performance, and Written Codification, Columbia: *Oral Tradition*, 11/1, 1–17.
- Хонко 1996б: L. Honko, Epic and Identity: National, Regional, Communal, Individual, Columbia: *Oral Tradition*, 11/1, 18–36.
- Шмаус 1953: A. Schmaus, Studije o krajinskoj epici, Zagreb: *Rad JAZU*, knj. 297, 89–240.
- Шмаус 2011: А. Шмаус, *Студије о јужнословенској народној епизи*, Београд, Нови Сад: Завод за уџбенике: Вукова задужбина: Матица српска.
- Штанцл 1987: F. Štancel, *Tipične forme romana*, Novi Sad: Književna zajednica.

Danijela R. Petković

THE NARRATIVE TECHNIQUES OF THE DECASYLLABIC EPIC SINGER

(Summary)

Among many narrative techniques of the decasyllabic epic singer, several typical devices can be singled out: embedding, retardation, acceleration, linking separate scenes and maintaining communication. The embedding technique is applied at three levels: metatextual, textual and intratextual. The techniques of retardation of the narrative tempo include the linguistic-stylistic and compositional-structural levels, e.g. figures of repetition, epic prolepsis, a more exact location, more accurate dating of the epic event, details of a character's identification, epic catalogues, expansion of commentaries, and replacement of narration with other modes of storytelling. The measure of narrative tempo is established on the basis of the length of the minimum plot sequence, expressed with a predicative sentence, and of the number of metrical units – the decasyllabic lines. The techniques of plot acceleration are applied as an antithesis to retardation. They entail eliminating the subplots and details, neglecting the linking scenes, speeding up storytelling in transitions, interrupting catalogues and long lists, summarising the narration in a formula and forming specific short, incomplete, open dialogic series when they are followed by speech repeated through action. For linking separate scenes, books, letters or intermediaries, messengers, servants, as well as formulaic temporal and spatial shifts are used. The function of communicative connectors between the singer and the listeners is performed by the exclamations and temporal markers that establish a distinction between the time of action and the time of performance.