

УНИВЕРЗИТЕТ У БЕОГРАДУ

ФИЛОЛОШКИ ФАКУЛТЕТ

Данијела С. Лекић

**НИВОИ ФОРМУЛАТИВНОСТИ У СРПСКОЈ И  
СТАРОЕНГЛЕСКОЈ ЕПИЦИ**

докторска дисертација

Београд, 2024.

UNIVERSITY OF BELGRADE

FACULTY OF PHILOLOGY

Danijela S. Lekić

**LEVELS OF FORMULARITY IN SERBIAN AND  
OLD ENGLISH EPIC POETRY**

Doctoral Dissertation

Belgrade, 2024

УНИВЕРСИТЕТ В БЕЛГРАДЕ  
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

Даниэла С. Лекич

**УРОВНИ ФОРМУЛЬНОСТИ В СЕРБСКОМ И  
ДРЕВНЕАНГЛИЙСКОМ ЭПОСЕ**

Докторская диссертация

Белград, 2024.

## ПОДАЦИ О МЕНТОРИМА И ЧЛАНОВИМА КОМИСИЈЕ

### **Ментори:**

др Милица Спремић Кончар, ванредни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

др Немања Радуловић, редовни професор, Универзитет у Београду, Филолошки факултет

### **Чланови комисије:**

Датум одбране:

---

# НИВОИ ФОРМУЛАТИВНОСТИ У СРПСКОЈ И СТАРОЕНГЛЕСКОЈ ЕПИЦИ

## Сажетак

Циљ истраживања чији се резултати налазе на страницама које следе јесте покушај указивања на важност теорије усмене формулативности у испитивању изворне природе дела која не припадају ауторској књижевности. Пери-Лордова теорија, теорија усмене формулативности и коначно теорија усмености представља конструкт чији се постулати преиспитују у овом раду. Њена основна претпоставка је да певачи епских песама користе средства која су наслеђена из прошлости и да се чак и у савременом тренутку, уз мале модификације, ослањају на њих како би певавали песме различите дужине без помоћи папира. Теоријски оквири су постављени пре готово једног века, а у међувремену се развила велика дискусија о начинима на које се она може или не може применити на различите усмене традиције. Једна од таквих старих традиција јесте староенглеска традиција са интегралним епом *Беовулф*.

Питање постојања формуле како ју је изворно дефинисао Милман Пери показало се као веома проблематично у примени на староенглеску књижевност, па се од тога полази у истраживању. Испитивањем начина на који се „поновљивост” манифестује у староенглеском епу, утврђује се формулативност овог епа, а како она није присутна само на нивоу речи, рад је подељен на целине у складу са нивоима на којима се формулативност детектује. Примена компаративног приступа у овом смислу је веома важна – основне поставке теорије усмене формулативности су дефинисане на песамама и певачкој активности на простору бивше Југославије, те се чини оправданим да се српске епске песме (које су краће од муслиманских песама које су Пери и Лорд сакупљали) узму као узус усмености при испитивању формулативности староенглеског епа. Предност компаративног приступа огледа се у истицању сличности, али и указивању на нужне различитости ових двеју удаљених епских традиција.

**Кључне речи:** усмена књижевност, теорија усмене формулативности, теорија усмености, формула, јуначки еп, епска песма, тема, композициони мотив, образац приче, змајеборачки образац.

**Научна област:** друштвено-хуманистичке науке

**Ужа научна област:** филолошке науке, наука о књижевности, народна књижевност, фолклористика

**УДК број:**

# LEVELS OF FORMULARITY IN SERBIAN AND OLD ENGLISH EPIC POETRY

## Abstract

The aim of the research whose findings are presented in the following pages is to highlight the importance of oral-formulaic theory in the investigation of the original nature of the works falling outside the scope of written literature. The Parry-Lord theory, oral-formulaic theory, and finally oral theory is the construct whose postulates are re-examined in the dissertation. Its main supposition is that singers of epic songs use the means inherited from the past and they rely on them even at the present moment, with slight modifications, to sing songs of various lengths without the aid of paper. This theoretical framework was set almost a century ago, and a great debate has sparked in the meantime about the ways in which it can or cannot be applied to different oral traditions. One of such traditions is the Old English oral tradition with its integral epic *Beowulf*.

Formula, as originally defined by Milman Parry, has proven to be quite a problematic notion in its application to the Old English literature and that is the starting point of this research. The formulaic nature of the Old English epic is investigated by putting under the spotlight the ways in which “repeatability” manifests itself. Since formularity is not present only on the word level, the dissertation is divided into sections with respect to the levels on which formularity is detected. Comparative approach is of vital importance in that respect—the main postulates of oral-formulaic theory were defined on the songs and in the singing activity in the territory of former Yugoslavia, which justifies the reason why Serbian epic poems (although shorter than the Muslim songs collected by Parry and Lord) are taken as the orality mold in the investigation of the formularity of the Old English epic. The advantage of comparative approach is in pinpointing the similarities, but also in indicating the inevitable differences of the distant epic traditions.

**Keywords:** oral literature, oral-formulaic theory, oral theory, formula, heroic epic, epic song, theme, compositional motif, story pattern, dragon-slayer story pattern.

**Scientific field:** social sciences and humanities

**Scientific subfield:** philological sciences, literature studies, folk literature, folkloristics

**UDC number:**

## САДРЖАЈ

<b>1. Увод.....</b>	<b>1</b>
1.1. Хомерско питање: уводне напомене.....	1
1.2. Компаративни метод: интеркултурни код .....	3
1.3. Пери-Лордова теорија формуле .....	6
1.4. Теорија формуле и интертекстуалност.....	8
1.5. Теорија формуле и <i>Беовулф</i> : нивои формулативности.....	15
<b>2. Почетак испитивања: ниво речи и синтагме .....</b>	<b>23</b>
2.1. Усмено стваралаштво као комуникацијски чин: реч о истинитости.....	23
2.2. Деиктичке речи .....	35
2.3. Бројеви и њихова симболика.....	45
2.4. Кенинзи.....	52
2.5. Снага епитета .....	58
<b>3. Ниво полустиха и стиха .....</b>	<b>69</b>
3.1. Важност нивоа полустиха у староенглеској епици. „Under wolcnum” : „под небом на земљи” – једна могућа паралела .....	69
3.2. „Ја сам чуо и кажу ми људи” и „mīne gefræge”: звучни аспекти формуле .....	77
3.3. Адитивни стил епске поезије: реченице и синтагме у саставном напоредном односу.....	87
3.4. Уводне и завршне формуле: садашњи оквир прошлог тренутка.....	95
<b>4. Ниво теме .....</b>	<b>107</b>
4.1. Уводна разматрања: општи теоријски оквир.....	107
4.2. „Три лешинара” („Beasts of Battle”).....	113
4.3. „Јунак на обали” („The Hero on the Beach”).....	121
4.4. „Ступање у бој” („Approach to Battle”).....	129
4.5. „Путник препознаје одредиште/циљ” („Traveler Recognizes his Goal”).....	138
4.6. Пророчанства о пропасти и епски тон: „Сан је лажа, а Бог је истина” .....	143
<b>5. Ниво обрасца приче .....</b>	<b>164</b>
5.1. Образац приче: више од теме .....	164
5.2. Индоевропски корени: мит о убијању змије.....	165
5.3. Змајеборачки образац приче српске и староенглеске епике .....	179
5.4. Трансформисани образац: змајевити јунаци као повучени јунаци и њихови противници.....	189
<b>6. Закључак.....</b>	<b>206</b>
<b>Извори и литература .....</b>	<b>209</b>

Извори .....	209
Литература .....	210
ПРИЛОГ А .....	229
<b>Биографија аутора .....</b>	<b>235</b>



## 1. Увод

### 1.1. Хомерско питање: уводне напомене

Поднаслов овога рада могао би бити „Исто то, али друкчије”, чиме би се суштински указало на важност става који је и Вук Стефановић Караџић заузео одредивши различите верзије једне песме као варијанте које имају исту основну идеју, али се нешто у њима ипак разликује, па су вредне бележења. Та основна идеја која повезује различите варијанте у један систем јесте нит која ће се пратити током истраживања у покушају да се изнађе одговор на питање које је одавно постављено у критичким разматрањима – да ли су стари текстови који су до нас дошли у писаном облику запис усменог извођења или су они заправо настали као плод писаног стваралаштва? Уколико су записивани, да ли можемо да их посматрамо као дела која су изворно усмена или, пак, морамо направити отклон од њих и сматрати да је немогуће потврдити њихову усмену природу управо јер је писана реч имала кључни утицај на начин на који ће се она формирати?

Импулси таквих проматрања јавили су се у критици веома рано,<sup>1</sup> али је темељ чувеног „питања” поставио немачки класични филолог Фридрих Волф (Friedrich Wolf) крајем 18. века који је указао на то да Хомеру никако није могло бити доступно писмо, те је „образлажући свој став о ‘немогућности памћења’ [...] оспорио постојање Хомера” (Матицки 1982: 199). Указао је на то да је извесније да су „хомерски текстови морали бити дело каснијих редактора који су спојили примитивне усмене песме у дела која су славна због јединства уметничког облика”<sup>2</sup> (Foley 1988: 4), чиме је поставио темеље славног „хомерског питања”. Дакле, изворни импулс је био да се писана реч посматра као доминантна, усмено стваралаштво се одређује као „примитивније” у односу на писано (в. Ong and Hartley 2012), чиме се оспорава могућност постојања само једног ствараоца, певача који би био у стању да дела која су дуга попут *Илијаде* или *Одисеје* створи управо због ограничења које му поставља његова „примитивнија” техника и одсуство папира. Такво виђење било је уврежено и средином 17. века, када је, према мишљењу Здеслава Дуката „pravi otac homerskog pitanja”, Аби Добињак (François Hédelin Abbé d’Aubignac) изнео следеће мишљење:

„Nikada nije postojao čovjek imenom Homer. Prije Herodota, koji ga prvi spominje, vlada potpun mrak o njemu. Etimologija imena kao ‘talac’ ili ‘pratilac’ posljedica je povezivanja s nekim događajem u njegovom životu; dakle, ime je nesigurna porijekla. Izvorno poezija se sastojala od pjesama u slavu bogova i heroja, osobito kraljevskih dinastija Krete, Troje, Tebe i Arga. Javna takmičenja poticala su pjesnike na nova ostvarenja. Ključna je riječ rapsodija i ona objašnjava postanak epova. Na kraju sve su takve pjesme bile skupljene u korpus nazvan *Ilijada*. Korpus je započinjao i završavao onom od pjesama koja se činila najprikladnijom za to. Onaj koji je pjesme skupio umetnuo je vezane stihove, izbacio je sve što je smetalo i možda vršio izmjene ondje gdje je to smatrao nužnim. Zbirku je nazvao rapsodijom Homera, tj. Slijepca, jer su te pjesme dugo vremena pjevali slijepci. Odatle potječe i ime pjesnika i tradicija o njegovoj sljepoći. Dokaz je tome Josip Flavije. Nepostojanje Homera dokazuje nemogućnost da tako opsežan ep postoji i prenosi se usmeno, bez pisma”. (Dukat 1987: 65)

На овај начин се такозвана „аналитичка” струја у критици залагала за неопходност интерпретирања Хомерових дела у компилацијском кључу. У реакцији на овакве интерпретације јавила се крајем 18. века струја која је бранила јединство *Илијаде* и *Одисеје* „tvrdeći da su nastale gotovo u istom opsegu u kojem ih i mi danas čitamo” (Исто: 81). Понела је

<sup>1</sup> О проучавањима Хомеровог стваралаштва у антици, видети: Dukat 1987: 7–33.

<sup>2</sup> Преводи у раду дело су ауторке студије осим уколико није другачије назначено.

име „теорија о јединству” или „унитарна теорија”, „а зачетником joj se smatra Georg Wilhelm Nietzsche”:

„On za јединство особито navodi два argumenta: u svim velikim organskim epovima postoji једна temelјna етичка идеја. U *Ilijadi* то је судбина Ахилеја који је због срдџбе кањжен губитком најдраџег пријатеља а трагичка му је кривња у томе што сам ђели одредити час кад ће се вратити у бој. U *Odiseји* кањжава се обижест просака и непромисљена дрска Одисејева увреда Poseјдона. Osim toga, *Ilijadu* и *Odiseју* pretpostavljaju u садашњем опсегу и облику и најстарији нама знани киклички епови који су zamiшљени као њихов увод и допуна. Обје је пјесме по Nietzscheову мишљенју спјевао исти пјесник који је при том upotrijebio старије samostalne пјесме”. (Исто: 81)

Већ почетак 20. века доноси преокрет,<sup>3</sup> те се унитаристички гласови знатно снажније чују, иако се чини да се до данас, заправо, ова велика дебата није завршила.<sup>4</sup> Ипак, иста немачка критика допринела је филолошком приступу истраживања Хомеровог језика који је касније послужио као основа за утемељење теорије усмене формулативности – примећена је метричка условљеност одабира појединих израза, указано је на то да је значење у сталним епитетима од секундарне важности, те да се они бирају такође примарно на основу метричке условљености, као и на важност цезуре у хексаметру (в. Foley 1988: 6–8). Но, француска критика на челу са Антоаном Мејеом (Antoine Meillet) је управо била виновник једне нове теорије оличене у препознавању формулативности језика грчких епова (Исто: 9).

Дискусија о начину на који су интерпретиране устаљене фразе код Хомера је ипак прешла границе искључиво филолошке расправе, па је тако значајне доприносе добила и из антрополошких и етнолошких истраживања спроведених на терену. Три се проучаваоца могу посебно издвојити: Василиј Васиљевич Радлов (Василий Васильевич Радлов), Арнолд ван Генеп (Arnold van Genep) и Матија Мурко. Сва три истраживача повезује закључак да су усмени певачи заправо импровизатори, те да се песме које они певају заснивају на традиционалним обрасцима који се распоређују, док обрасце уче од других певача<sup>5</sup> (в. Foley 1988: 10–18; Dukat 1987: 238–239). На исти начин могу се интерпретирати и коментари Вука Стефановића Карацића у вези са квалитетима који одликују доброг певача, али и о умешности певача који може да спева нове песме уколико већ има изграђен репертоар (више о томе нешто касније). Томе можемо додати и запажања Герхарда Геземана о начину на који

<sup>3</sup> Дукаат ову промену тумачи, између осталог, и као последицу завршетка Првог светског рата након којег се општи светски поредак знатно променио, а германски утицаји знатно умањили (Dukat 1987: 89).

<sup>4</sup> У прилог овој констатацији говори и чињеница да је 2019. године објављен текст „Large-scale quantitative profiling of the Old English verse tradition” („Квантитативно профилисање староенглеске стиховне традиције великих размера”) у којем је, уз примену компјутерске анализе, изнета потврда да је *Беовулф* заправо дело једног певача, а као основа за испитивање су узете „микрокомпоненте” као што су значењске паузе у оквиру стиха (енгл. *intraline sense-pauses*) и употребе хапакс сложеница (в. Neidorf et al. 2019). Занимљиво је да су овим истраживањем, у оквиру испитивања значењских пауза, *Илијада* и *Одисеја* показале различите тенденције – *Одисеја* има већи удео значењских пауза у оквиру стиха у односу на *Илијаду* (Исто: 563), што тумаче „или као последицу еволуције стила једног песника или као природну варијацију широм усмене традиције”, уз напомену да би у случају сличне дистрибуције код *Беовулфа* могло да се посумња на то да су заправо две различите песме спојене у једну (Исто: 563).

<sup>5</sup> „Bez sumnje, mnoge od ideја koje je Parry složio u cjelinu своје теорије колале су у дјелима многих аутора прије њега. Bilo је људи који су стварно већ изградиле cjelovite modele функционисања усмене епике и није оправдано кад се Parryјеви prethodnici траже само у Њемачкој. [...] Може се рећи да је слика усмене традиције и њезина функционирања била прилично јасна свима оним истраживачима који су се бавили неком усменом књижевношћу. Али за кругове којима су се обраћали Parry и Lord то су биле новине а и њих је саме испуњавао ентузијазам јер им се чинило да откривају непознато. [...] Али приговор да је Parry само популаризирао туђе, понајвише њемачке идеје о Хомеру не може се прихватити. Његова је заслуга што је temelјitu класичну наобразбу умιο здружити с познавањем једне усмене традиције постигнутим теренским радом и у томе је новина његове методе. Идеје о усмености није морао преузети баš из њемачке традиције, one су обилато колале међу folklorистима и сакупљачима усмених пјесамa. Друга је ствар што Parryјев интерес за усмену поезију није увјек био усмјерен како би то било најпожељније и за ту поезију најповољније”. (Dukat 1987: 238–240)

певач на задату тему саставља епску песму користећи управо онај оквир који му је остављен као традиционални образац.<sup>6</sup> Међутим, оно што је важно приметити јесте да су усмени певачи различитих традиција импровизатори, чиме се заправо на сцену уводи и питање важности компаративног истраживања.

## 1.2. Компаративни метод: интеркултурни код

Обједињавање поменутих антрополошких гледишта са филолошким разматрањима доприноси бољем разумевању следеће констатације Милмана Перија (Milman Parry):

„Када неко чује како Јужни Словени певају своје приче, обузет је осећањем да, на изванредан начин, он слуша Хомера. [...] Када слушалац мало боље погледа не би ли открио зашто му се причињава да чује Хомера, он открива тачан разлог: он непрекидно слуша исте идеје које Хомер изражава и слуша их изражене у фразама које су ритмички исте, које су груписане у истом реду”. (1971: 378)<sup>7</sup>

Како не можемо претпоставити да су појединачни народи били одвојени без могућности међусобних утицаја,<sup>8</sup> идеја о примени компаративног приступа, како би се реконструисала праоснова онога што се касније развијало у мање или више различитим правцима, нашла је своју практичну примену, те су проучаваоци успели да „компаративним изучавањем духовних традиција сродних народа установе фрагмент[е] њиховог заједничког наслеђа и издвоје од онога што је настало доцније као плод засебних самосталних развоја или страних утицаја”, а „збир тих фрагмената пружа основу за реконструисање, макар у основним цртама, митологије, идеологије, поезије и других духовних тековина онога пранарода чији су потомци истраживањем обухваћени” (Лома 2002: 15).<sup>9</sup> Међутим, да бисмо

---

<sup>6</sup> „Наиме, у лето 1914. године у војној болници у Крагујевцу слушао сам једног гуслара, који није певао само традиционалне песме, него је уз то био и спретан импровизатор на задате му теме, па је тако одмах чим је приспела вест о погибији сина хирурга који је радио у тој болници испевао песму. Тему су му задали његови другови, који су на тај начин желели да изразе саучешће свом лекару. Певач је одмах стао да пева, у први мах на тај начин што је целу ствар на карактеристичан начин заоденуо у једну од најчешћих традиционалних композиционих схема”. (Геземан 2002: 122)

Ова традиција певавања песама по захтеву породице или околине након смрти неког од чланова постоји и данас (в. Ђорђевић Белић 2012: 291).

<sup>7</sup> Сличну је мисао изразио и Јакоб Грим (1982: 137):

„Ova srpska prirodna poezija zaslužuje u svakom pogledu opšte interesovanje i proučavanje, što već počinje da se ispoljava. Od vremena Homerovih spevova nema zapravo u celoj Evropi pojave koja bi nam tako kao ona mogla objasniti suštinu i poreklo epa. Gledamo kako se svaki značajan događaj, sve ovamo do u najnovije doba, pretvara u pesme, koje se žive prenose od usta do usta pevača i čije pesnike niko ne odaje. Ali ton i melodiju novijih pesama parađa u neku ruku nesagledivi niz onih starijih iz mitskog doba”.

<sup>8</sup> „Литерарна баштина и усмено наслеђе могу се (и морају) посматрати у интернационалном, регионалном и локалном контексту. Неминовне су сличности стваралаштва сродних, суседних, различитих и веома удаљених народа, али се специфична обележја такође испољавају као битна компонента читаве националне културе, условљене конкретним друштвеноисторијским приликама. Заправо, потпуну слику дају тек обе компоненте најшире обухваћене традиције [...]”. (Самарџија 2012: 29)

<sup>9</sup> У том погледу, књижевности народа (не само усмене него и писане) нису само „еманација националног идентитета”, него и конструкт „створен за литерарна ривалства, која се увек поричу и надметања која су увек међународна” (Casanova 2009: 331). Константиновић (1984: 5) истиче да смо „судећи по постигнутим резултатима, [...] на најбољем путу да у гледању на литературу коначно превладамо толико устаљено мишљење о примату националних књижевности [...] и да почнемо схватати да појединачне појаве није могуће потпуно разумети ако их не посматрамо и изван оквира појединачних националних литература”. Упоредјујући грађу и отварајући простор за компаративно истраживање, заправо указујемо на немогућност опстанка у вакуумском простору у коме су границе држава непремостиви зидови који не дозвољавају ничему да напусти њихове оквире. На нашу срећу, реч врло лако и далеко путује и то нам омогућује да пратимо како су се различите идеје

отишли још даље, биће нам потребно да пронађемо основну потку која је довела до стварања духовних творевина.

Оно што је чинило основу „првобитне духовне културе”, према Мелетинском (2009: 23–24), управо су мит и обред: „Мит је био доминанта у идеолошком синкретизму првобитне културе, а обред је био средиште и основно спремиште формалног јединства уметничке и религиозно-магијске праксе” и „могу се сматрати теоријским и практичним аспектом једног истог феномена”. Митско поимање света подразумевало је примат чувственог над спекулативним, те је овакво размишљање утицало и на саме корене духовног стваралаштва, постављајући, при томе, „zаметke prvobitne religije” и „prednaučnih shvatanja o okolnom svetu” (Meletinski 1983: 165). Митска потка је оно што ће послужити као основа за истраживање усмене књижевности *митолошке теорије*, која ће, предвођена браћом Грим,<sup>10</sup> истицати да су заједничке црте различитих стваралаштава управо последице митологије као, према Шелинговим речима, „првобитног материјала сваке уметности и неопходног услова њеног настанка” (Матицки 1982: 204). Полазећи од симболичности митског, романтичарска филозофија управо у њему види прототип уметничког стваралаштва које такође у себи крије симболичко значење, а све у циљу превазилажења „tradicionalnog alegorijskog tumačenja” (Meletinski 1983: 19). У овој филозофији такође виде и одјеке платонске филозофије, јер све што потоји посматра се као сенка оних основних облика, чији су појединачни предмети само упосебњавање вечних узорака (Исто: 179).

Бавећи се не више само општим карактеристикама књижевности, него и врло појединачним појављивањима истих или сличних мотива и фабула у различитим народима, јавља се питање о начину на који ове компоненте лутају од народа до народа, па се тако јавља и *миграциона теорија* Теодора Бенфаја (Theodor Benfey) која не пориче митолошко порекло народних умотворина, али већи нагласак ставља не само на порекло умотворина, него и на њихову судбину и развојни пут који су оне имале (Матицки 1982: 206). Бенфај је са заговорницима миграционе теорије сматрао да је колевка мотива заправо Индија „из које су се током честих и великих сеоба народа или услед другачијих покрета и контаката приче преносиле из једне средине у другу” (Самарџија 2007: 79). Чињеница да порекло виде у Индији, дала је касније крила идеји о индоевропеистици и многа су стремљења усмерена управо ка изучавањима која ће потврдити ту заједничку колевку свеукупне духовне баштине човечанства.<sup>11</sup>

---

развијале међу народима који се, иако говоре различитим језицима, суштински не разликују превише, премда је оно што их чини другачијима отеловљено у различитим околностима у којима живе (в. Herder 2009: 8).

<sup>10</sup> Пратећи Хумболтову идеју о сродству нација и утицаја, Јакоб Грим пише *Немачку граматiku* (1819) у којој истиче сличности које постоје између индоевропских језика – тако се „рађала [...] komparativna lingvistika, a s njom i indo-evropska nauka o jeziku” (Кокјара 1984: 291). Грим је такође заслужан и за идентификацију правилности по којој су индоевропски сугласници модификовани у германским језицима, која је по њему понела име Гримов закон или прво померање гласова (Van Gelderen 2006: 36–39).

<sup>11</sup> У прилог овој „заједничкој колевци” различитих образаца који су мигрирали по широком индоевропском простору говори и следећи пример. Наиме, песма „Зидање Скадра” је песма у којој се налази врло интересантан, ритуални мотив зазиђивања жене у темеље града како би се град одржао. Герхард Геземан (1982: 270) примећује да „motiv o građenju grada od ljudskih kostiju i ljudskih tela odgovara starom balkanskom verovanju”, а колико је распрострањено то веровање најбоље потврђује чињеница да је у Грчкој пописано 333 верзије ове баладе, у Бугарској 180, а поред тога постоје и бројне мађарске, румунске, српске и албанске варијанте ове песме (Dundes 2007: 111). Тада се јавља питање основне верзије и тога који се од ових балканских народа може сматрати колевком рођења ове необичне баладе. Дандес наводи да је расправа која се заподенула текла у два правца: једни су следили митолошку школу и наводили да мотив узиђивања тела у град представља жртву која се приноси боговима да би се одобровољили и да би се град одржао, док су други, више националистички настројени, покушавали да, мање или више убедљиво, утврде јединствене корене ове баладе који сежу баш до њихове земље (Исто: 111–112). Све би можда и остало само на нивоу спекулације да 1899. године Френсис Х. Грум (Francis H. Groome) није у збирку *Gypsy Folk-Tales (Помске народне приповетке)* укључио и „Story of the Bridge” („Причу о мосту”) уз напомену да иако је у тако окрњеном стању, поседује стари мотив приношења

На важност укрштања дијахронијске и синхронијске перспективе у покушају реконструисања прото-језика и прото-културе указује и капитална студија *The Indo-European and the Indo-Europeans* (*Индоевропски и Индоевропљани*) аутора Т. В. Гамкрелидзеа (Тамаз Валеријанович Гамкрелидзе) и В. В. Иванова (Вячеслав Всеволодович Иванов), наводећи начине на које су се изворни облици преносили у језицима наследницима праиндоевропске културе и језика.<sup>12</sup> Ова студија представља један од кракова којима се пружала Московско-тартуска семиотичка школа предвођена Јуријем Лотманом (Юриј Михаилович Лотман), Борисом Успенским (Бориц Андреевич Успенский), Вјачеславом В. Ивановим и Владимиром Топоровим (Владимир Николаевич Топоров), која је управо лингвистичка истраживања узимала као релевантну основу за проучавање културе и њених продуката, а у њеном окриљу се изнедрила идеја о језгровном миту (в. Вуџињска и Markovski 2009: 267–277).

Остало нам је још да споменемо *антрополошку теорију* Еварда Тејлора (Edward Tylor), према којој „исти или слични услови материјалног живота на истом или приближном степену развоја људског друштва стварају у свести људи исте или сличне представе о објективној стварности”, а такође сматра и да се

„представе које су једном створене као реалан одраз објективне стварности, пре свега разна анимистичка и тотемистичка схватања, одржавају у људској свести и доцније, када су већ давно превазиђени услови друштвеног живота у коме су настале”. (Матицки 1982: 207)<sup>13</sup>

Вредност миграционе теорије приметили су и махом фински истраживачи усмене књижевности, али је било неопходно да унесу понеке додатке како би настао *историјско-географски метод*. За њих је „за изучавање фолклора битно скупљање свих варијанти, како би се народне умотворине класификовале према географско-историјским одликама” (Матицки 1982: 208).

---

жртве боговима (Исто: 114). Тек тада је указано на индоевропски корен ове баладе, на чињеницу да је мотив постојао још у Индији, где је био врло популаран, а да је уз контакте са Ромима дошло до преношења овог мотива и у балкански наратив, што је касније и потврђено постојањем наратива са истим мотивом међу ромским групама у Бугарској (Исто: 114). Мотиви се свакако селе и врло је важно утврдити пут којим су они ишли, као и начине на који су се прилагођавали различитим поднебљима и менталитетима (в. Константиновић 2006: 9). О томе колико су не само мотиви, него и сама терминологија, као и религијске схеме блиске и колико указују на индоевропске корене говорио је и Роман Јакобсон (Jakobson 1985: 4), указујући на то да се у праћењу сличности које постоје такође примећује и колико су индоевропски језици, посебно у пољу религијског вокабулара, диверзитетни.

<sup>12</sup> Још једну од таквих студија, нама доста блискију, написао је Александар Лома под називом *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике* (2002). Користећи се компаративним приступом, Лома (2002: 136) указује да уколико не занемаримо индоевропску баштину можемо открити да сви они који долазе на Косово поље како би избегли Лазареву клетву, јесу заправо ратници који желе да доспеју у пагански рај из борбе, који је попут раја Индре, бога рата. Потврду налазимо и у невероватној цркви коју кнез Лазар треба да сагради, а која по својим одликама личи на Одинову Валхалу, која је германски пандан Индрином свету, али такође и у чињеници да Косовка девојка, која је верена за Топлицу Милана, долази на поприште да попут валкире преведе душе мртвих ратника у небеско блаженство (Исто: 142), да бисмо коначно открили и да је сама прича о три корака која је начинио Милош Обилић пре убиства цара Мурата упоредива „са три Вишнуова и Кришнина корака [...], а затим његова смрт изазвана чудесном интервенцијом божанства које га лишава његове чудесне ратне опреме, све то бива доведено у везу са дневним кретањем Сунца; преломни тренутак наступа пошто оно пређе своју највишу тачку и истовремено Патрокло прекорачи границе своје судбине” (Исто: 250), док паралелеле које смо пронашли између грчког, староиндијског, осетског и српског епа сведоче „да је мит о страдању соларног божанства још у праиндоевропско доба служио епским песницима као згодан образац за стилизацију смрти у боју својих главних јунака” (Исто: 250).

<sup>13</sup> С друге стране, временска и културолошка одељеност може довести и до неразумевања конструката који су важни за једну заједницу, па тако Алберто Фортис (1982: 73) каже да јуначке песме Морлака „имају велики утицај на душе слушајала који их, мало-помало, науче напамет. Video sam neke како плачу и уздишу слушајући поједине стихове који мене nisu nimalo ganuli. Verovatno je snaga ilirskih reči, koju Morlaci bolje osećaju, izazvala takvo uzbuđenje...”.

### 1.3. Пери-Лордова теорија формуле

„Мјесто и значење Milmana Parryja u homerologiji ovog stoljeća u znatnoj se мјери podudaraju s onima što ih je za suvremenu lingvistiku imao Ferdinand de Saussure”, каже Здеслав Дукаат (1987: 106) на почетку поглавља у којем говори о доприносу Милмана Перија разрешењу „хомерског питања”. Ово значајно место Милман Пери је завредио управо јер је својом теоријом понудио решење које је покренуло и усмерило проучавање усмене књижевности, суштински, све до данашњег дана, у тренутку када је дебата о природи *Илијаде* и *Одисеје* „bila nalik na slijeru ulicu” (Исто: 107).

Милман Пери већ у својој магистарској тези поставља темеље анализе хомерског стила, уводећи термине економичности и штедљивости (Foley 1988: 20). Њега је „impresionirala geometrijska pravilnost i stoga jednostavnost homerskih ukrasnih epiteta” (Dukat 1987: 108), а Џон Мајлс Фоли (John Miles Foley) оправдано примећује да на овом месту веома далековидо уводи поређење са грчком скулптуром која такође поштује фиксне схеме, антиципирајући да ће привидни механицизам простог склапања већ готових елемената бити једна од највећих критика његове теорије (Foley 1988: 21). Пери након тога одлази на Сорбону, те под менторством Антоана Мејеа брани две докторске дисертације<sup>14</sup> у којима даље разрађује идеје традиционалног стила, битно омеђеног метричким условима хексаметра. Уочавајући регуларност употребе традиционалног епитета код Хомера, Милман Пери на самом почетку своје прве дисертације предлаже дефиницију формуле као „израза који се редовно употребљава, под истим метричким условима, да изрази основну идеју” (Parry 1971: 13). Тиме је поставио основу за каснију дефиницију и даље утврђивање теорије усмене формулативности. Међутим, управо раније спомињана антрополошка струја допринела је коначној формулацији ове теорије – Пери је претпоставио традиционални израз, али није претпоставио и усменог певача који је епове певао. Тај импулс је добио из истраживања које је спровео Матија Мурко на јужнословенском простору, те је то и био разлог зашто је Милман Пери заједно са својим сарадником, Албертом Лордом (Albert V. Lord) у два наврата у периоду од 1933. до 1935. године боравио на простору Санџака, скупивши највећу збирку усмених епских песама која се данас чува на Харварду и позната је као „Збирка Милмана Перија”. Аналогијом са усменим певачима јужнословенских простора, позитивистичким ослањањем на живот усменог ствараоца и његову перцепцију уметности коју ствара, Пери је могао да изведе коначне закључке о начину на који је усмена књижевност настајала. Уочио је да формуле не настају у датом тренутку заједно са песмом, него да се у њима управо види талог времена:

„Сами ови устаљени стихови, наравно, нису дело једног певача, него поступно дело времена и небројених певача који су у неком моменту зажелели да укалупе своје мисли на најлакши начин. Када би било који од њих наишао на поетички добру формулу која изражава идеју коју и други певачи желе да употребе и изражава је у облику који је једноставан за употребу, та се формула задржава и постаје део традиције”. (Parry 1971: 389)

У даљим радовима препознао је и важност ширих образаца које је назвао темама (в. т. 4.1), али га је прерана смрт спречила у коначном формулисању идеја које је почео да развија. Коначни облик целој теорији дао је његов сарадник, Алберт Лорд.

<sup>14</sup> „The Traditional Epithet in Homer” (1928a) и „Homeric Formulae and Homeric Metre” (1928b).

Лордова теза *Певач прича* (*The Singer of Tales*, 1960) заузима можда и најзначајније место у теорији и истраживању усмене књижевности (в. Foley 1988: 41). Примењујући сопствено теренско искуство, Лорд компаративним аналогијама заокружује изворну Перијеву теорију:

„Kratko rečeno, usmena epska pesma predstavlja pripovednu poeziju sastavljenu na način koji su kroz mnoge naraštaje razvijali pevači priča, ne znajući da pišu; on se sastoji u građenju metričkih stihova i polustihova posredstvom formula i formulnih izraza i građenju pesama korišćenjem tema. [...] Pod formulom mislim na ‘skupinu reči koja se redovno koristi pod istim metričkim uslovima da izrazi datu osnovnu ideju’. Ovo je Perijeva definicija. Formulnim izrazom označavam stih ili polustih konstruisan po obrascu formula. Pod temom podrazumevam ponovljene događaje i opisna mesta u pesmama”. (Lord 1990a: 21).

Он је доследно бранио теорију усмене формулативности од свих каснијих критика и модификовао своје ставове углавном тек толико да дозволи да се нови увиди уклопе у оквире постојеће теорије, не одустајући превише од основних постулата (о томе више у наставку рада). Ипак, основни проблем који је покушао и Пери да предупреди био је управо у критици механицистичког склапања постојећих образаца на уштрб креативности даровитих певача. Алојз Шмаус је још пре појављивања Лордовог *Певача прича* упозоравао да „би било сасвим погрешно ако би се формуле посматрале само као мнемотехничка помоћна средства певача”:

„Формула је, опште узев, резултат процеса апстракције и кондензације. У том склопу намерно се изостављају конкретни детаљи и значење се концентрише на једну једину појединост која је у ту сврху одабрана. Изостављањем и згушњавањем, у споју са чврстим језичким уобличењем, формула поприма високи степен индивидуалне важности, а понекада чак и апстрактно-симболички карактер”. (Шмаус 2002: 262)

Други проблем се јавио оног тренутка када је препозната важност чињенице да је текст заправо до нашег доба дошао у писаном облику, те да би требало узети у обзир и могућност постојања прелазних облика који нису нужно искључиво усмени (в. нпр. Finnegan 1977; O’Brien O’Keefe 1990). Међутим, Лорд веома доследно брани изворну усменост, тврдећи да веома добром упознатошћу са начином на који функционише нека усмена традиција истраживач може да препозна како су стари обрасци донекле прилагођени новим контекстима, али да писмо као такво суштински не мења квалитет и природу усмене књижевности (в. Lord 1986). На терет теорије усмене формулативности стављена је и ограниченост на искључиво хомерску и јужнословенску епику, те је указано да је немогуће применити је на различите усмене традиције. Чини се да је тиме теорија усмене формулативности дошла до кључне тачке у којој је било потребно уврстити нова открића и прилагодити их изворним хипотезама како би и даље могла да буде применљива. Управо то је учинио Џон Мајлс Фоли – у монографији *The Theory of Oral Composition* (*Теорија усменог стварања*, 1988) даје општи преглед историје теорије усмене формулативности називајући је већ теоријом усмености (енгл. *oral theory*) и закључујући да постоји веома здрава основа различитих приступа у оквиру ове теорије, те да је само потребно да се изводе прецизна поређења како би се квалитетно наставило са проучавањем усмене књижевности (Foley 1988: 111; уп. Foley 2005: 197). Након тога је уследила компаративна студија *Traditional Oral Epic: The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song* (*Традиционални усмени еп*<sup>15</sup>:

<sup>15</sup> Иако су српскохрватске песме краће и не могу бити одређене као „еп”, Џ. М. Фоли то ипак чини изједначавајући их тиме са дужим муслиманским песмама, а свој поступак оправдава на следећи начин:

„Све у свему, осећам да је најбоље задржати општи назив ‘еп’ за обе врсте песама, ако ни због чега другог онда само да би се указало на то да често деле теме, а потом увести разлику међу поджанровима на основу дужине, комплексности, културолошке историје и, како ћемо већ видети, естетике”. (Foley 1991: 62)

Одисеја, Беовулф и српскохрватска песма повратка, 1990<sup>16</sup>) у којој Фоли демонстрира на који начин ове три традиције функционишу, како се индивидуални певачи на ту традицију реферишу, све време истичући да је Пери-Лордова теорија формуле заправо валидна основа за све касније надградње (на чему је и инстистирао две године раније). Ова се књига у том смислу може сматрати манифестом теорије усмености.

„Али, иако би се потпуно исправно ова књига могла посматрати као најуверљивија и најубедљивија примена Пери-Лордове теорије која је до сада написана (и која би у будућности могла бити написана) и иако се њене анализе и критички приступ потпуно налазе у оквиру строго структуралистичких параметара теорије, *Традиционални усмени еп* представља такође и један од камена темељаца на којима ће се савремена теорија усмености убрзо појавити као замена за изворни ослонац. Увиђајући да Пери-Лордова теорија не представља завршен, затворен и јединствен систем за разумевање усмене уметности створене у усменим културама каквим се дуго сматрала, Фоли указује на то да је Пери-Лордова теорија заправо основна, интегрална и, што је најважније, *делимична* компонента теоријског приступа који ће постати познат као једноставно теорија усмености”. (Amodio 2020: 5)

Након тога, заокружује своју идеју и одбрану, али и надградњу теорије усмене формулативности одређујући начин на који заправо усмена књижевност функционише у једној усменој заједници. Преузимајући структуралистичке оквире (уп. Acker 2014: xv) који су очигледни већ из самог наслова студије *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic* (*Иманентна уметност: од структуре до значења у традиционалном усменом епу*, 1991), Фоли уводи термин традиционалне референцијалности преко које објашњава да су формуле<sup>17</sup> заправо „означитељи” који треба да на најлакши начин пренесу „означено”, односно традицију.<sup>18</sup> У овом тексту он експлицитно говори о томе да је немогуће дело усмене уметности сместити искључиво у усмену или писану категорију, те да је потребно увести термин „изведен из усменог” (енгл. *oral-derived*) чиме би се показала изворна природа неког дела. Ова усмереност на традицију заправо измешта певача из фокуса, па је теорија усмености у свом структуралистичком маниру природно истраживање проширила и на поље интертекстуалности (Acker 2014: xvi).<sup>19</sup>

#### 1.4. Теорија формуле и интертекстуалност

Усмена<sup>20</sup> и писана књижевност комуницирају са својом публиком преко различитих медијума, али и једна и друга подразумевају постојање даровитих појединаца који ће наратив уобличити на успешан начин и тиме осигурати његову прихваћеност код публике. Једна од основних, или макар најочигледнија разлика између писане и усмене књижевности јесте у медијуму преко којег се обраћа публици.

<sup>16</sup> У наставку текста, као и у библиографији, наводиће се најновије издање из 2020. године.

<sup>17</sup> За детаљнију анализу поетских основа формуле, видети: Delić 2015.

<sup>18</sup> „Традиција јесте еталон и регулатор тог избора: она представља норму према којој се одређују типови сижеа и типови одговарајућих уводних формула, она нуди принципијелна решења на свим структурним равнима песме, али одлуке ипак доноси певач. У том контексту треба схватити и широко прихваћено мишљење да је у усменој поезији ‘на генеративном плану све традиционално, а на плану извођења све оригинално’: епска песма настаје у садејству ова два ‘плана’, а вреднује се према мери њихове уравнотежености”. (Детелић 1992: 286)

<sup>19</sup> За новије тенденције у оквиру теорије усмености и проширење на читав спектар усмених облика (какав је чак и пренос фудбалске утакмице) видети: Frog and Lamb 2022.

<sup>20</sup> „Из аспекта књижевности, усмена књижевност је естетска (књижевна) обавијест проишла из природне (контактне) комуникације – одвојена од животног контекста, али свједочећи посредно о њему” (Бошковић-Stulli 1978: 52).



„Literarno je djelo objektivirano, ono konkretno postoji neovisno o čitatelju i svaki se sljedeći čitatelj obraća izravno dijelu. Nije to put folklornog dijela od izvođača do izvođača, nego put od djela do izvođača. Interpretacija prethodnog izvođača može se, doduše, uzeti u obzir, ali ona je samo dopuna prihvaćanju djela, a nikako nije jedini izvor kao u folkloru. Uloga izvođača folklornih djela nikako se ne smije poistovjetiti ni s ulogom čitatelja ni s ulogom recitatora književnih djela, kao niti s ulogom njihova stvaraoca. Gledana sa stajališta izvođača folklornog djela, predstavljaju ta djela činjenicu *langue*, tj. činjenicu ekstrapersonalnu, danu nezavisno od izvođača, premda takvu koja dopušta mijenjanje oblika i unošenje novih pjesničkih i svakidašnjih sadržaja. Za pisca literarnog djela ovo se javlja kao *parole*; nije nešto *a priori* dano, nego je ovisno o individualnom ostvarenju”. (Jakobson i Bogatirjov 2010: 35–36)

Дела писане књижевности, као што им и само име говори, настају оног тренутка када се фиксирају на папиру, или било којем другом медијуму преношења писане речи (Jakobson i Bogatirjov 2010: 34), а увезани папир углавном на својим корицама поред назива дела има и име аутора. То би била следећа битна одредница. Именујући аутора, ми одређујемо припадност тог дела једној особи, те се дело посматра као оригинални производ одређеног даровитог појединца. Волтер Онг (Walter J. Ong) сматра да је култура у којој живи модерни човек „култура штампања” – наша идеја књижевног дела је идеја штампане књиге, са почетком и крајем, затвореног текста који нуди испричану причу, засебну и одвојену од других јер је то оно што гарантује управо име на корицама (Ong and Hartley 2012: 131).

„Јављање доктрина интертекстуалности које су имале за циљ да се супротставе изолационистичкој естетици романтичарске културе штампања у неколико последњих деценија изазвало је шок. Оне су биле још више узнемиравајуће јер су се модерни писци, болно свесни литерарне историје и чињенице да су њихова дела *de facto* интертекстуална, забринули да можда и не производе ништа истински ново и свеже, да су потпуно под утицајем текстова других писаца”. (Исто: 131)

Писци под свесним или чешће несвесним утицајем прочитаних књига, у оквиру конвенције састављања романа и других облика писане књижевности, подухватају се стварања дела које је тада по први пут вокализовано на тај начин, јер је то њихова реч, реч индивидуе смештене у своју традицију,<sup>21</sup> омеђене границама својих хоризоната из којих треба да проговори на уникатан начин. Колико је то могуће? Дефинишући теорију интертекстуалности, Јулија Кристева, како ћемо ускоро видети, указује на суштинску немогућност индивидуалног аутентичног наслојавања сопствене традиције.

Идеја о „интертекстуалности” постојала је и пре него што ју је Јулија Кристева именовала и ближе одредила (Golež Kaučič 2003: 311). Но, ипак,

„neposredno ishodište za intertekstualnost Kristevoj je bio [termin] intersubjektivnost, a [...] još i izraz ‘interakcija’, koji je u različitim vezama (između ostalih – govorna interakcija, interakcija konteksta) upotrebljavao Mihail Bahtin i njegov krug, posebno u knjizi *Marksizam i filozofija jezika* (1929)”. (Juvan 2013: 11)

---

<sup>21</sup> „Tradicija je stvar koja ima mnogo širi značaj. Ona se ne može naslediti, a ako vam je potrebna morate je steći velikim trudom. Ona na prvom mestu obuhvata osećanja istorije za koje, bezmalo, možemo reći da je neophodno svakom onom ko bi hteo da bude pesnik i posle svoje dvadeset pete godine; a to osećanje istorije uključuje zapažanje ne samo onoga što je prošlo u prošlosti, već i što je sadašnje u prošlosti; osećanje istorije prisiljava čoveka da ne piše prožet do srži samo svojom generacijom, već sa osećanjem da čitava evropska literatura počev od Homera, i u okviru nje čitava literatura njegove sopstvene zemlje, istovremeno egzistiraju i istovremeno sačinjavaju jedan poredak. Takav istorijski smisao, što znači smisao za vanvremensko kao i za vremensko, ili za vanvremensko i vremensko uzeto zajedno, jeste ono što jednog pisca čini tradicionalnim. A to je u isti mah i ono što kod pisca pobuđuje najsnažniju svest o njegovom mestu u vremenu, o njegovoj savremenosti”. (Eliot 1963: 34–35)

Бахтинова теоријска концепција заснива се на идеји да „ništa na svetu ne postoji samo po sebi i svi pokušaji uspostavljanja autonomije (egzistencijalne, saznanjne, moralne, estetičke) jesu iluzija” и то је управо и разлог зашто „nije verovala u formalno-strukturalnu koncepciju književnog dela kao ‘nepristupačne celine dovoljne same sebi’” (Bužinjska i Markovski 2009: 168). Чак и појединачна људска егзистенција, „јаство”, не постоји само по себи, него је и оно у релацијском односу, у дијалогу као фундаменталном односу (Holquist 2002: 18). Појам „дијалог” свакако је позајмљен из говорног чина и то је онај модус у којем се Бахтинова теорија на најбољи начин може објаснити.<sup>22</sup> У комуникацији, људи су уроњени у датост тренутка у којем се налазе, проговарају из сопствене позиције и оно што говоре мора бити дешифровано и „преведено” на језик реципијента. Дакле, постоји стална интеракција „страног говора” и онога који је интернализован, „svaka izjava nužno stupa u unutrašnju (psiholingvističku) i spoljašnju (sociolingvističku) interakciju sa značenjskim, vrednosnim, formalno-stilskim i socijalno-kulturnim odlikama drugih izjava”, док за Бахтина „reč [...] nije samo gola reprezentacija izvanjezičkih stvari, već ‘bilateralni akt’, veza između ja i drugih” (Juvan 2013: 105). Шире обухвативши и применивши исту идеју на језик, Бахтин закључује:

„Jezik nije sistem apstraktnih kategorija, već nosilac ideologije, odnosno pogleda na svet. Nema reči koje bi bile slobodne od karakteristika pogleda na svet (‘ne postoje ničije reči’) i zato se jezik definiše ne uz pomoć toga što predstavlja sistem, već kroz veze govornog subjekta sa stvarnošću prožetom drugim jezicima, drugim govorima. Književno delo nije zatvorena i autonomna tvorevina, već govorno raznolik i višejezički iskaz ugrađen u prozaičnu stihiju svakodnevnog govora”. (Bužinjska i Markovski 2009: 180)

Прогресивно повећавајући степен сложености односа (од појединца, преко говорног исказа<sup>23</sup>) намеће се и питање процеса књижевног стварања и читалачког интерпретирања који, према теорији дијалогичности, представљају

„jedan sam dijaloško-interaktivan proces [...]: s jedne strane se dijahronija i društveno-kulturni kontekst s njim preoblikuju u sinhronu ‘infrastrukturu teksta’, a s druge strane se čitalački-ispisljivi subjekt umešta u društvene diskurse i kulturnu tradiciju tako da ih ‘prerađuje i na nov način ispisuje’”. (Juvan 2013: 116)

Остављајући по страни говорећи субјект који је и те како присутан у Бахтиновој теорији, Кристева појам интерсубјективности замењује појмом интертекстуалности: у једном тексту, читалац постаје активни члан тог дискурса тако што он својим разумевањем активно учествује у грађењу текста на непоновљив начин, а сам текст не постоји сам по себи, него је управо изграђен као „инфраструктура” свих претходних и симултаних дела која су у њему уткана (Kristeva 1980: 66). У овако конципираној теорији, „мозаик цитата” (Bužinjska i Markovski 2009: 174) који се може читати у једном тексту је оно што ступа у први план, текст постоји тек као мрежа свих осталих дискурса који се у њему преламају, а осим тога битан је и читалац који је активни учесник, а не само пасивни реципијент у комуникативном процесу. Но, шта се у том случају дешава са аутором? Према овој теорији, он бива маргинализован, а његов утицај Кристева своди на минимум:

---

<sup>22</sup> „Заједно са својим [...] сарадницима у такозваном Бахтиновом кружоку, Бахтин и његов дијалогизам се виде као претече друштвене, или ‘социолошке’, концепције језика: говорници користе типове дискурса који су одређени друштвено и идеолошки. ‘Хетероглосија’ се онда односи на плуралност друштвено одређених дискурса, а ‘дијалогизам’ на сусрет и мешање ових дискурса у говору”. (Steinby i Klapuri 2013: xii–xiii)

<sup>23</sup> „Језички знак и изјава, како их тумачи бахтиновска теорија дијалога, тако је већ пре појма интертекстуалности разградилa супротности између спољашњег и унутрашњег, друштвеног и психичког, текстуралног и вантекстуралног, дијалогног и синхроног. Свест, субјект, језик, идеологија, култура, историја и друштво имају за Бахтина знаковни, језичко-дискурзивни карактер. Изјава је зависна од интеракције са alteritetom, који је увек претпостављен или anticipiran у свести говорећег субјекта”. (Juvan 2013: 106)

„[...] dijalogizam je filtrirala kroz Deridinu dekonstrukciju svesti, tako da je i autora, koji kod Bahtina još uvek ima lični identitet, promenila u nestabilno označiteljsku poziciju koja se uspostavlja u pismu, s čitanjem i preoblikovanjem drugih diskursa. [...] U tekstu kao ‘mozaiku citata’ se potom, prema Kristevoj, više ne suočava jedan govoreći subjekt sa drugim subjektom; bahtinovski pojam ‘ličnosti kao subjekta pisma’ se povlači pred ‘ambivalentnošću pisma’”. (Juvan 2013: 114, 118)

Чини се да због тога модерни аутор осећа толики немир због интертекстуалности јер му се њоме одузима аутентичност; оно што су можда и основне претпоставке савременог друштва (индивидуалност и иновативност) бива потпуно девалоризовано и сведено на просту репродукцију, макар она била и несвесна. Но, од овог поједностављења је и сама Кристева желела да се ограда. Не подразумева теорија интертекстуалности тек пуко изналажење извора за сваки појединачни текст, од суштинског је значаја начин на који се субјекти „умештају у традицију и друштвено-историјски контекст” (Juvan 2013: 123). Након Кристеве, Ролан Барт изводи ову идеју до краја, те ауторски субјект потпуно поништава и преноси тежиште на страну рецепције, прогласивши „смрт аутора” (Juvan 2013: 130; в. Bart 1986).

Дакле, дошли смо до претпоставке према којој је аутор у писаној књижевности маргинализован, његова улога је доста упитна, а текст је тек мрежа постојећих цитата који је у сталном контакту са читаоцем и осталим литерарним корпусом. Према томе, намеће се питање ауторства и у усменој књижевности, особито епске поезије и њеног односа према традицији. Још је Хердер у 18. веку истицао да је народна поезија глас који би требало да буде „univerzalan (po svojoj osnovi) i nacionalan (po različitim svojim artikulacijama)”, поентирајући да она представља јединство „u totalitetu mnogostrukog” (Kokjara 1985: 219). Јединство које се истиче има своје основе у традицији једног народа<sup>24</sup> која се одржава у константном облику<sup>25</sup> иако се манифестује у различитим формама (Delić 2015: 38). Једна од тих форми је и епска поезија која је и те како препознатљива по свом облику, иако он може бити разнородан у традицијама.

„Социолошки се епска поезија може третирати као израз ратничке идеологије; у развијеном феудализму била је то христјанизована идеологија једног – витешког – сталежа, у смутна времена великих сеоба духовни цемент војних дружина које су у освајачким походима рушиле и стварале државе широм Европе, а првобитно, у племенској фази, усмени кодекс свих одраслих за оружје способних мушкараца. Ради се, наравно, о усменој кодификацији, где правила нису приказана кроз дефиниције, већ кроз легендарне преседане”. (Лома 2002: 14)

Таква јуначка епска песма се на нашим просторима јавља, између осталих, у виду десетерца који је очувао тип праве јуначке песме, онако како то уочава Алојз Шмаус (2011: 281), док се у *Илијади* и *Одисеји* он јавља у хексаметру. Но, без обзира на дужину стиха, народни певач је успео да у песмама веће или мање дужине опева битне догађаје из сопствене традиције, док је начин сличан или заједнички са другим културама. Временом је формиран традиционални фонд из кога су црпене формуле и обрасци који се, према потреби,

<sup>24</sup> „Тako се сматра да фолклор не постоји без структуриране групе или изван нје. Он није појава *sui generis*. Како год га дефинирали, његово постојање овиои о друштвеном контексту, тј. о његовом земљописном, јежићном, етићком или професионалном групиранију”. (Ben-Amos 2010: 123)

<sup>25</sup> „Сагледан на овај начин, фолклор се показује као важан механизам одржавања стабилности културе. Он се користи код младих да им усуди обичаје и етићке стандарде, а код одраслих да их се похвали кад се придржавају норми, да их се казни исмијаванијем или пријекором кад одступају од њих, да им пружи рационализације кад долази до пропитивања друштвених институција и конвенција, да им каже да буду задовољни стварима какве јесу и да им осигура компензацијски бијег од »тешкоћа, неједнакости, неправди« (Herskovits 1938:421) svakodnevnog života”. (Bascom 2010: 87)

активирају (даровитији певачи то чине успешније, а просечни са мање успеха<sup>26</sup>), те се може закључити да је:

„Homer [...] u *Ilijadi* i *Odiseji* spojio u celinu usmeno-mitološko nasleđe, koje je postojalo dugo pre njega – pripovesti aeda i rapsoda o tzv. trojanskom ciklusu. Oslonio se ne samo na tematsko-motivski, fabulativni sloj te tradicije, već i na njenu metriku i stilistiku, što je u njegovim epovima vidljivo u upotrebi klišea, ustaljenih izreka, epiteta i formula. Podređivanje mitskom diskursu koji je postojao iznad i pre njega, simbolizuju evokacije muzama kao i postavljanje pripovedača u ulogu njegovog slušaoca. Homer je pomenuto nasleđe fiksirao i dao mu zaokružen, reprezentativan epski oblik, a potom je – takođe i uz pomoć normativne poetike i gramatičko-retoričke prakse – postao uzor nebrojenim naslednicima kao i trezor sentenci, egzempluma, retoričkih figura i primer na koji su se nadovezivali kasniji rodovi”. (Juvan 2013: 16–17)

У дијакхронијском преношењу песама, стабилност традиције обезбеђује управо референцијалност према језгру коју представљају теме и формуле које песници обрађују и користе при певању песама.<sup>27</sup> У том смислу, у питању је увек „иста песма”<sup>28</sup> са својим варијантама, чија вредност зависи од талента певача и умешности извођења (Foley 1995: 24). Испоставља се да оно што је, на први поглед, тек мнемотехничко средство<sup>29</sup> за памћење великог броја песама, управо јесте срж која се увек манифестује на различите начине. Користећи формуле које поседују упориште и семантику у традицији народни певачи успостављају „арену за извођење песме”, односно постављају посебан оквир, одговарајући стандардима извођења епске поезије, који је препознатљив публици:

„Публика у старој Грчкој која је била добро упозната са традицијом *nostos*-а или песамама повратка би при првом сусрету са Одисејом донела са собом очекивања у којима читаоци неупознати са овим искуством не би могли да уживају. На другом ступњу, формуле као што су *dios Odysseus* [боголики Одисеј] или *podas okus Akhilleus* [брзоноги Ахилеј] добијају своју звучност кроз свој живот у усменој традицији која опет гради њену тренутну употребу”. (Parks 1989: 26)

Формула је већ сама по себи средиште које је пуно значења, економични начин преношења не само онога што она на површинском слоју значи, него и много ширег традицијског контекста – формула „‘сивоока Атина’ служила је као прихваћени традиционални канал или пут за дозивање Атине која не постоји само у том или неком

<sup>26</sup> „Рђав певач и добру песму рђаво упамти и покварено је другоме пева и казује, а добар певач и рђаву песму поправи према осталим песама које он зна” (Караџић 1986: 407).

<sup>27</sup> „Традиционална референцијалност, онда, подразумева инвокацију контекста који је бескрајно већи и више одјекује од текста или самог дела, који уноси животворну крв генерација песама и извођења у појединачно извођење или текст. Сваки елемент у фразеологији или наративној тематици представља не само појединачно појављивање, него плуралности и многострукост које су изван домашаја текстуалности”. (Foley 1991: 7)

<sup>28</sup> „Основна повест је брижљиво сачувана. Штавише, промене одговарају извесним јасним категоријама, од којих се издвајају следеће: (1) иста ствар се саопштава у мањем или већем броју стихова, што зависи од метода којима се певачи служе при састављању и повезивању стихова, (2) проширивање украса, надovezivanje појединости у opisima (које можда нису без значаја), (3) промене редоследа у низу (до тога може да дође због различитог осећаја за равнотежу код учесника или чак због онога што би се могло назвати inverzivnim распоређивањем, где један певач obrće редослед који је дао други), (4) dodavanje граде, не из датог учитељевог текста, већ one која се налази у текстовима других певача из истог краја, (5) izostavljanje граде и (6) замена једне теме другом у конфигурацији повести коју одражавају unutrašnje tenzije.

Tradicionalna pesma je na raznolike načine odvojena, pa ipak neodvojiva od drugih pesama”. (Lord 1990a: 225–226)

<sup>29</sup> На овом месту би ваљало споменути да се формуле посматрају и са аспекта њиховог визуелног карактера, те се о њима говори као о истинским мнемотехничким средствима. Њихов визуелни карактер омогућује лакше памћење и присећање у току стварања песама, што су и сами певачи посведочили при описивању процеса певања песме (Радуловић 2015).

другом тренутку, него у свим тренуцима у искуству публике и песника” (Foley 1995: 5). Посматрајући формуле на тај начин, не можемо пренебрегнути њихову интертекстуалну природу, оне самим начином постојања и употребе комуницирају са ширим системом:

„Преносећи информације различитог обима и дубине – од релационих до међужанровских и међусистемских – формуле једноставно а ефикасно повезују различито кодиране, јасно разграничене и на други начин тешко спојиве целине као што су књижевност на једној, а религија, митологија, историја и традиција на другој страни. Има, свакако, и другачијих начина да се ове везе успоставе, тим пре што је заправо реч о интерактивним подсистемима који – сви заједно – приређују традицијску културу као систем система”. (Детелић 1996: 78)

Дефиниција формуле као скупа речи који се јавља под истим метричким условима како би изразио дату идеју у том случају више није довољна, јер је оквир под којим се формула јавља многоструко условљен, па зато Мирјана Детелић предлаже дефиницију која је прикладнија у светлу нових сазнања:

„Епска формула је, дакле, стратешко песничко средство чија се употреба може пратити на широкој а клизној скали која почиње преношењем релационе информације о начину на који текст настаје и ‘ради’ сам за себе, а завршава се чувањем и откривањем дубинске информације о начину на који традиција ‘ради’ у тексту и изван њега”. (1996: 104)

Указује се потпуно јасна аналогија између формулативности усмене књижевности и „мозаика цитата” у ауторској књижевности – како у писаној тако и у усменој књижевности продукт стваралачког процеса јесте непрекидни дијалог са традицијом, испољен на, можебити, оригиналан начин, али суштински непрекинут и врло препознатљив. Лаури Хонко (Lauri Honko) сматра да у свести певача постоји „организована структура свесног или несвесног материјала” који се може активирати у процесу извођења песме, а тај „ментални текст” садржи бројне елементе (схему приче, епизоде, слике епских ситуација итд.) „као и контекстуалне оквире попут сећања на ранија извођења”, с тим што они не постоје „као насумичне колекције традиционалног знања” него представљају „унапред уређени сет елемената који усваја појединачни певач” (2000: 23). „Уређени сет елемената” представља организациони систем који олакшава стварање писцу и певачу јер им омогућава да своје мисли ставе у исти „калуп” (Parry 1971: 389), а да при том остану верни себи и јединствености свога субјективитета.<sup>30</sup>

„Videćemo da je svako izvođenje, u pravom smislu, zasebna pjesma; jer svako izvođenje je jedinstveno i svako izvođenje nosi pečat svog pesnika-pevača. On je možda naučio pesmu i tehniku njenog sklapanja od drugih, ali, dobra ili loša, pjesma koja nastaje njegova je vlastita. Publika je zna kao njegovu, jer se on nalazi pred njom. Pevač priča je istovremeno sama tradicija i individualni stvaralac”. (Lord 1990a: 22)

Према наведеним околностима, индивидуалност<sup>31</sup> певача биће уочљива у украшавању,<sup>32</sup> у начину распоређивања садржаја песме, у његовом сензибилитету и

<sup>30</sup> „Он [гуслар Салих Угљанин] се сећа основних идеја пре него тачних израза, а како је научио да спевава песме у традиционалном идиому, он преноси идеје песме на посебном језику традиције. Резултат тога је да варијанте исте идеје имају карактеристична вербална подударња која их чине ‘истим’, чак и ако стих или сцена нису пренети од речи до речи”. (Foley 1988: 51–52)

<sup>31</sup> „Danas se zna, naročito posle hvale vrednih Murkovih izveštaja, da je i srpskohrvatski pevač i m p r o v i z a t o r koji tačno određenim sredstvima svaki put izvodi jednu novu improvizaciju kada peva neku pesmu. Od bližih okolnosti zavisi da li će se ove trenutne slike epskog speva koji nam on reprodukuje međusobno mnogo ili malo razlikovati kada on istu pesmu ponavlja u dužim ili kraćim razmacima. U svakom slučaju, mi smo danas svesni da u nekoj pesmi fiksiranoj zapisom nemamo pred sobom ništa drugo do jednu takvu trenutnu sliku sasvim određenog pevača”. (Gezeman 1982: 254)

природном осећају да традицију уобличи на најбољи начин, док ће се општи план који припада ширем оквиру, интертекстуални<sup>33</sup> план, манифестовати у формулама и темама.

У складу са наведеним, улога певача епске песме подразумева његово присуство пред публиком, која може да врши функцију цензуре садржаја, те да наводи фолклорног песника да „ne stvara novu sredinu”, јер она „sili osobu na odricanje od svakog nasrtaја koji bi želeo nadvladati cenzuru” (Jakobson i Bogatirјov 2010: 36).

„Усмена импровизација одвија се непосредно пред слушаоцима и неминовно ће се разликовати, у зависности од низа околности. Сва ће та дела, међутим, бити усклађена са знањима и очекивањима публике. Специфичан тип комуникације суштинско је обележје усменог стваралаштва у којем су чврсте везе између јединке и колектива, фонда баштине и тренутка стварања. Само извођење и категорија ‘дела’ (говор - *parole*) положени су у скуп традиције, мрежу усмених родова и врста, формула и фигура (језик - *langue*)”. (Самарџија 2007: 11)

Осим тога, певач је углавном<sup>34</sup> одсутан из епске песме (о овоме више у другом и трећем поглављу). Ограничен формулом и метром, он има слободу да своју варијанту песме испева тако да она буде препозната и прихваћена у контексту „арене извођења” у коју ступа са својом публиком. Његово име у том контексту постаје готово редувантно, не придаје му се битнији значај, јер је певачев таленат и његова вештина комуникације са традицијом оно што ступа у први план и то га управо и чини добрим или лошим певачем у „*narodu koji peva*” (Braun 1982: 377). Индивидуалност певача се маргинализује (иако се успешне варијанте и те како памте, а даровити певачи бивају и именом издвојени) и бива урођена у колективну припадност управо оној традицији о којој се и пева и из чијег средишта он сам проговара.<sup>35</sup> У исти мах, потврђују се оне вредности колектива које су усвојене,<sup>36</sup> песник проговара језиком

---

<sup>32</sup> „Сведен на ‘основну идеју’ одломак би значео ‘и она се питала’, али та редуција би била једнака искривљењу хомерског стила. Периферија, а не нуклеус, чини суштину хомерског дискурса” (Bakker 1997: 204).

<sup>33</sup> Поводом термина интертекстуалност употребљеног у примени на усмену књижевност, Ворд Паркс (Ward Parks) је предложио измену у виду термина „интерперформативност”, истичући да се свако извођење ослања на оно претходно, да песници уче учествовањем у извођењу, а не читањем текста:

„Писци и читаоци, у стандардној писаној комуникацији, не срећу се директно. Они наилазе на физички текст, обично (у садашњем добу) у облику видљивих знакова тамног мастила на позадини светлог папира. Усмено извођење, супротно томе, одвија се флуидније у времену, пребива више у односу између учесника у комуникацији него на нивоу индивидуализованог објекта. Свести интерперформативност на интертекстуалност, тада, значило би претпоставити управо оно (текст) што се још увек није десило”. (1989: 27)

У циљу термилошке исправности, могло би се рећи да је ово прецизнија одредница, али и сам Паркс касније признаје да се између интерперформативности и интертекстуалности може извести једнакост у оквиру ове две различите врсте књижевности (Исто: 27).

<sup>34</sup> Певач је каткад присутан у уводним и завршним формулама, као на пример:

„Стан’те браћо, да ви чудо кажем:

[...]

Од нас песма, а од Бога здравље!

Нас лагали, ми полагајемо.” (СНП II, 12°)

<sup>35</sup> „Ипак, после свега што је речено о *usmenom* sastavljanju као техници склапања стиха и песме чини ми се да је од већег значаја термин *tradicionalno*. Усмено нам каже ‘kako’, али *tradicionalno* нам каже ‘šta’ и *štaviše* ‘kakve vrste’ и ‘kolike snage’. Kad znamo kako se gradi pesma, znamo da blokovi te grade *moraju* бити веома стари. Јер у *nužnoj* је природи традиције да тражи и одржава постојаност, да чува саму себе. А ова истрајност не проистиче ни од изопачености ни од апстрактног начела апсолутне уметности, већ од оčajничког присилног уверења да оно што традиција чува јесте само средство постизања живота и среће. *Tradicionalni* усмени епски певач није уметник; он је пророк. Обрасци мишљења које је он наследио настали су не зато да би служили *umetnosti*, већ религији, у њеном најтемељнијем смислу”. (Lord 1990b: 148)

<sup>36</sup> Ипак не смемо испустити из вида ни чињеницу да су постојале могућности иступања и одступања од устаљене матрице и у том смислу се може говорити о још већој слободи у оквиру усмене књижевности. Наиме, старац Милија спевава песму о Бановић Страхињи која је потпуно другачија од устаљене матрице, у њој

који је прихваћен и говори о делима која су одобрена као и о обрасцима понашања који су прихватљиви у једној заједници (Ben Amos 2010: 124–125). Чини се да је бахтиновска урођеност у идеологију, тј. неминовност условљености говора појединца доминантном идеологијом пронашла примену, или се, у складу са самом теоријом, појавила као интертекстуални одјек изворнијег модела понашања.

Створена песма припада колективу, не инсистира се на ауторству јер је улога народног певача у исти мах важна (пошто од његовог талента зависи квалитет песме) и маргинална (оно што је певао припада контексту у којем се он налази, то је прави извор његове песме, а не његова индивидуална креативност). У прилог томе говори и следећи цитат у којем Вук Стефановић Караџић сведочи о улози усменог певача:

„Да се ни најновијим (а камоли старијим) пјесмама (као н а р о д н и м) не може управо дознати ко ју је први певао, то није зачудо, али је зачудо да у народу нико не држи за каку мајсторију или славу нову пјесму спјевати и не само што се нико тим не хвали, него је баш сваки (баш и онај који јест) одбија од себе и каже да је чуо од другога”. (Караџић 1975: 566)

После свега изложеног, да ли се и даље чини тако необична ова искрена опаска? Урођен у колективно и традицију као много шири наративни контекст, народни певач не обмањује када тврди да је песму чуо од некога другог. Живећи у заједници, он је слушао песме, мање или више свесно учио оне обрасце који су се понављали и на тај начин омеђили епску песму чврстим границама јасне форме, те тако и не може да тврди да је индивидуалност однела превагу над колективним. Модерни писац, насупрот томе, по диктату времена окренут субјективности, далеко од колективне матрице традиционалности, тврдоглаво упира прстом на корицу књиге тврдећи да су сви утицаји замагљени до те мере да је у тексту видљива једино његова индивидуалност. У неистичању индивидуалности једног и супротног начелног стремљења другог уметника, говорећи о различитим типовима књижевности, ове две теорије обележавају исте компоненте као неопходне и уочљиве у стваралачком процесу како писане, тако и усмене књижевности.

### 1.5. Теорија формуле и *Беовулф*: нивои формулативности

Текст *Беовулфа* сачуван је у рукопису *Котон Вителијус А. XV* (*Cotton Vitellius A. XV*) заједно са још три прозна текста и једним религиозним спевом<sup>37</sup> (Neidorf 2017: 1; Orchard 2003: 22). Палеографска анализа утврдила је да је спев највероватније записан почетком 11. века (Frank 1997: 123; Neidorf 2017: 1; Kiernan 1997: 298; Niles 2007: 187; Niles 2015: 16), али је питање тренутка настанка епа предмет расправа у којима су се диференцирале две стране: једна која на основу лингвистичке анализе доказује да је *Беовулф* настао почетком 8. века (Magoun 1968: 96–97; Fulk 1992: 390; Sorrell 1992: 38–39; Neidorf 2017: 7; Neidorf et al. 2019) и друга која наводи као извеснији каснији датум настанка, смештајући га у 10. или 11. век

---

Страхиња не убија своју неверну жену, те поступа потпуно другачије у односу на устаљени и прихваћени образац. У вези са тиме, Бошко Сувајџић примећује:

„[...] песма старца Милије може послужити и као илустративан пример граничних преливања и прожимања жанрова усмене културе, подземних и невидљивих процеса онеобичавања традиције који се одвијају унутар традиције саме”. (2005: 28)

О овоме ће се детаљније говорити у петом поглављу.

<sup>37</sup> *Страдање Светог Кристофера* (*The Passion of St. Christopher*), *Чудеса Истока* (*The Wonders of the East*), *Александрово писмо Аристотелу* (*The Letter of Alexander to Aristotle*), *Беовулф* (*Beowulf*), *Јудита* (*Judith*). Доста се дискутује, између осталог, и о томе зашто је *Беовулф* као јуначки еп уопште уврштен заједно са овим текстовима у рукопис (Orchard 2003: 22–23).

(Frank 1997; Kiernan 1997: 298; Niles 1999: 140; Scragg 2013: 53). У зависности од тога којој се страни приклањају, истраживачи такође посматрају на различите начине и текст који је у рукопису сачуван од заборава – док једни тврде да је текст више пута преписиван у овом интервалу од настанка епа до његовог записивања (Neidorf 2017: 1; Orchard 2003: 21), други сматрају да је коначни текст заправо дело изворног певача (уколико је он уопште био певач, а не песник<sup>38</sup> који је писао у складу са традицијом), који је текст и записао (Kiernan 1997: 298). Лингвистичка анализа текста указује на то да постоји велики степен доследности и уједначености епа, те се критика, упркос опречним гласовима, углавном слаже да је текст дело једног аутора (в. Neidorf et al. 2019).

„Уколико се пажљиво посматра језик *Беовулфа*, остаје врло мало места за сумњу да ли је читава песма дело једног архаичног песника. Лингвистичке регуларности указују на то да преписивачи одговорни за преношење *Беовулфа* нису значајније преобликовали дело које су преписивали. Докази указују, насупрот недавним теоријским проучавањима, на то да су преписивачи врло прилежно очували структурне одлике поеме, не покушавајући да унапреде или реконтекстуализују текст даље од модернизације и саксонизације његове ортографије. Стога је разумно посматрати *Беовулфа* као обједињену архаичну поему пре него било шта друго”. (Neidorf 2017: 149)

Међутим, уколико је постигнута чак и делимичана сагласност у вези са јединственошћу овог епа, питање његовог ауторства, које је названо и „беовулфским питањем” (Niles 2016) по угледу на славно „хомерско питање”, остаје без коначног одговора. Није познато ко је певао *Беовулфа*, али чињеница да је остао забележен као једини јуначки еп у рукопису који се углавном усредсређује на религиозне теме говори о томе да је било важно да он остане забележен или да су његову уникатност преписивачи препознали и пожелели да га сачувају од заборава. Оно што овај еп свакако чини јединственим, осим његове дужине,<sup>39</sup> јесте и чињеница да говори о германској паганској прошлости са дистанце преобраћених хришћанских Англосаксонаца. Главни јунак успева да победи два непријатеља која припадају тој митској прошлости и обезбеђује славу и благодатање, али трећи противник доноси крај и њему и његовом народу док певач говори о коначном крају читавог њиховог славног херојског времена које је морало нестати управо јер је било такво – митско и нехришћанско (Bloom 2008: 96). Легендарни мотиви и певање о херојској прошлости краљева у циљу похвале владајуће династије устаљен је начин успостављања односа према прецима у оквиру једног народа који има политичке, али и социокултуролошке<sup>40</sup> импликације: неопходно је установити заједничке корене, веровања и обичаје, како би се таква заједница одржала, а то је управо функција јуначких епова – етничко утемељивање једног народа кроз јуначки еп је посебно карактеристично за германске народе<sup>41</sup> (Reichl 2000: 178–179).

<sup>38</sup> Осим тога, постоји и идеја да су циклус песама о Беовулфу монаси објединили и записали у овом рукопису, повезујући текст у једну целовиту причу према сопственом сензибилитету (Sortell 1992: 39).

<sup>39</sup> Еп има 3.182 стиха (Orchard 2003: 20).

<sup>40</sup> Формуле које имају формативну улогу за староенглеско друштво су врло честе у *Беовулфу*. Типични примери су „swa sceal” (*so should*) која означава почетак стиха, у којем ће се истицати примерено и општеприхваћено понашање или поступак, као и „þæt wæs god cyning” (*that was a good king*), која представља неку врсту сумативног одобравања свих поступака једне личности, у овом случају краља (Niles 1999: 74–75; уп. Foley 1991: 210–214). На истом фону, Снежана Самарџија (2000: 59), у контексту српске епике, истиче да „[у]смени стваралац коментарима испољава сопствени (и општеприхваћен) став, посебно када се заплет и расплет заснивају на одступањима од моралног кодекса. Зато управо процењујући и уопштавајући коментари откривају обичаје, веровања, назоре и етичке принципе јасне средине”.

<sup>41</sup> Иако је интересантно приметити да је исто то важило и за српски народ који се у време турске владавине бранио од ропства макар у песми и чувао свој идентитет у песмама са тематиком Косовског боја (Константиновић 2006: 52). У контексту српске епике, Кравцов (1982: 295) закључује:



„Када бих морао да сумирам своје тренутно схватање *Беовулфа* у једној реченици, назвао бих ту поему изузетно украшеним наративом који је служио Англосаксонцима, кроз приказивање удаљене прошлости сачињене од пуно прича, да сачувају свој друштвени баланс у периоду значајних промена”. (Niles 1999: 31)

Прихватање хришћанства је често подразумевало прилагођавање постојећих веровања и њихово уподобљавање и прочишћавање. Један од начина прихватања нове религије, на основама старих веровања, јесте управо био и надграђивање на постојеће темеље – на бази еулогија великим владарима, постављене су еулогије једном свеопштем владару; пример певача Кедмона, који је преко ноћи претварао библијске текстове које би му прочитали у усмену поезију у духу народне традиције<sup>42</sup> најбоље сведочи о потреби за преламањем нових садржаја кроз познате призме традиције (Orpland 1980: 129). Баш као и у случају Хомера, који је био врхунски певач и који је, као учитељ Хелена, спојио делове традиције на најумешнији начин, оживљавајући је при сваком поновном извођењу *Илијаде* и *Одисеје* (Nagy 2002: 91, 112), германски корени су рефлектовани кроз призму елемената традиције која у најуспелијим примерима бива успостављена на најбољи могући начин (Fulk and Cain 2005: 206). У том смислу, сви различити жанрови, који се пресијавају у структури *Беовулфа*, указују на мозаичну, а ипак целовиту структуру овог епа, који се извесно реферише на претходна дела германске традиције, али то чини на изврстан начин и по томе представља један од врхунских примера ове књижевности (Harris 2000: 163).

Читав еп је спеван у алитеративном стиху чији је настанак уско повезан са фиксирањем акцента у германским језицима на првом слогу у речи – одлика која је битно раздвојила германске од осталих индоевропских језика (Foley 2020: 110). Број слогова у једном алитеративном стиху је врло флексибилан, али оно што није променљиво јесте цезура која сваки стих дели на два полустиха у којима се налазе по два акцентована слога (Ковачевић и др. 1979: 21–22). Питање дистрибуције цезура је, такође, тема за дискусију, али се један од могућих одговора може детаљније преиспитати, иако нема довољно ресурса на располагању за извођење коначних закључака. Наиме, староенглески је, као и савремени енглески, језик у којем се једна изговорена песничка фраза одређује према броју наглашених слогова, баш као што је то случај и са музиком, те је врло извесно да би се дистрибуција и дужина полустихова и стихова јасно разрешила када би ове песме биле отпеване<sup>43</sup> (Wrenn 1973: 56–57). Џеф Опланд (Orpland 1980: 255), међутим, изводи оправдану паралелу између англосаксонских и скандинавских скопова који су певали еулогије и указује да су то чинили без музичке пратње, али да је основа за организацију стихова била мелодијска. Алитеративни стих је основна одлика германске традиције и он одређује начин на који се стихови певавају (Foley 2020: 108), што се не би смело сметнути са ума у испитивању формулативности староенглеских стихова – формуле су такође грађене према диктату овог стиха (Creed 1986: 140).

---

„Може се pretpopostaviti да је epska pesma delimično nastala iz mita, delimično iz istorijskog predanja. Proces njenoga nastajanja bio je složen i raznolik. Kao podsticaj poslužili su mu novi istorijski uslovi u životu srpskog naroda: proces nastajanja i razvoja feudalizma, stvaranje srpske države, jačanje i širenje narodne borbe za nacionalnu nezavisnost. Černiševski je bio u pravu kada je rekao da se ‘bogata narodna poezija javlja samo tamo gde je narodna masa bila zatalasana jakim i plemenitim osećanjima, gde je velike događaje izazvala narodna snaga’. Epsku je poeziju stvorio narod, kome je ona postala oružje”.

<sup>42</sup> За детаље приче о Кедмону погледати текст под називом “Bede’s Story of Cædman: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer” Фенсиса Магуна (Frances P. Magoun, Jr., 1955).

<sup>43</sup> У наредном поглављу ће бити више речи о приказима појављивања скопа. Често се спомиње да је уз његову песму постојала и музичка пратња.

У овај оквир се смештају сва шаролока дешавања *Беовулфа* и сва слобода певача који може врло лагодно да уводи варијације<sup>44</sup> у оне елементе који би у идеалним условима представљали „калупе мисли” (Parry 1971: 389), који омогућавају лако певавање нових и разноликих песама. Управо ове варијације су први моменат који је стављен на терет теорије усмене формулативности при њеној строгој примени у изворном облику као „скупин[и] речи која се редовно користи под истим метричким условима да изрази дату основну идеју” (Lord 1990a: 21). Противници ове теорије сматрају да певач *Беовулфа* показује изразит степен слободе и маштовитости, што указује на писано порекло епа (Brodeur 1971: 2–3), те да избегава ове „корисне фразе” и упорно уводи елементе иновације и то на местима као што су кључни моменти у епу, где би се очекивала највећа концентрација формула<sup>45</sup> (Russom 1978: 378). Читава студија биће усмерена управо на покушај да се прикаже да, у оквиру свог система, певач *Беовулфа* ствара дело које је у складу са староенглеском усменом традицијом. Она има своја правила, та правила се разликују у односу на она која владају у српској усменој епици, али се на различитим нивоима појављују сличности које би се могле објаснити заједничким коренима епике. Као највећи помак у теорији усмене формулативности види се управо настајање нове теорије, теорије усмености (*oral theory*):

„Укратко, тамо где Пери-Лордова теорија види једну Усмену Традицију написану великим почетним словима, која поштује, која је дефинисана и коју карактерише *јединствен*, непроменљив начин изражавања, стварања и рецепције, савремена теорија усмености види читав свет различитих усмености који се преноси посредством великог броја различитих изражајних економичности (од којих су неке усмене, а неке писане) које, на површини, често имају веома мало заједничког или чак не деле никакве сличности. [...] Тек када усмеримо поглед не више на конкретне, лексичке реализације различитих традиција, него на апстрактније одлике значајне сличности које постоје између њих почињу да се појављују са некаквом доследношћу, а сличности постају све израженије што је виши ниво апстракције”. (Amodio 2020: 11–12)

На овим темељима постављено је целокупно истраживање које је спроведено у студији која следи. Испитивање сличности ове две традиције почива управо на утврђивању степена формулативности на различитим нивоима, али ће се почети од нивоа речи и синтагме како бисмо испитали да ли постоје сличности на које се може указати. Како смо већ напоменули да је диктат стиха такав да се не може очекивати да сличност постоји у конкретном начину на који се употребљавају поједини сегменти, то је разлог зашто се полази од претпоставке да се сличност може очекивати у оним општим одликама које заправо пролазе испод прага опажајног ономе ко је песме потенцијално записивао. Зато се у првом поглављу које се бави испитивањем формулативности на нивоу речи и синтагме пажња усредсеђује на деиктичке речи које би требало да више говоре о самом чину извођења, а које би, хипотетички, требало да указују на то да се у *Беовулфу*, баш као и у случају српске епике, певач налази пред публиком. Након тога, пажња се усмерава на елементе који припадају

<sup>44</sup> „У случају старогерманског алитеративног стиха, ситуација је посве другачија. Управо је штедљивост требало избећи. Уместо ње, скоп је желео да има што више различитих начина да изрази исту идеју. У *Беовулфу*, уместо штедљивости наилазимо на варијацију као стилистичку одлику, одлику која је тако основна за скопову уметност да се назива ‘све-важном’ и ‘самом душом староенглеског поетског стила’”. (Niles 1983: 140)

<sup>45</sup> Лорд је, након примедба стављених на терет теорије усмене формулативности када је у питању староенглеска књижевност, препознао недостатке основне дефиниције формула, али је указао на примеру *Беовулфа* да она у својој основи функционише:

„Скупина формула функционише као и једна формула. Уместо ‘речи или скупине речи’ имамо ‘скупину формула које се редовно користе под истим метричким условима да изразе скупину основних идеја’. ‘Скупина речи’ је једноставно проширена у ‘скупину формула’, а ‘основна идеја’ са ‘скупином основних идеја’. ‘Дати метрички услови’ су проширени изван оквира полустиха и стиха. Принцип формуле је остао нетакнут”. (Lord 1991: 149)

истом описаном делокругу, а које би требало да открију универзалне вредности рефлектоване у обема традицијама. Одабрани сегменти представљају елементе који се јављају у староенглеском епу са највећим степеном инцидентности. Испитивањем бројева указује се на општи план којем припадају српска и староенглеска традиција (доминантно на примерима из *Беовулфа*, уз поткрепљење које се у литератури и примерима из епских песама може пронаћи у српској епизи), док се испитивањем кенинга као елемента специфичног за староенглеску традицију указује на раније истакнуту одлику – свака традиција имаће оно што је специфично за њу, не можемо очекивати висок степен поклапања на нижим нивоима апстракција и управо ће овај поступат бити тестиран у овом потпоглављу. Коначно, епитети као устаљена места епике би требало да покажу супротну тенденцију, у испитивању ћемо очекивати да пронађемо сличности између ове две традиције које, иако можда не постоје у конкретном начину манифестације, морају постојати на вишем плану начина структурирања епских песама.

На нивоу полустиха и стиха се испитује виши степен устројства, али поново са акцентом на оне елементе који би требало да посредно указују на усмену природу дела, те је фокус испитивања на формули која указује на звучне аспекте („ја сам чуо и кажу ми људи“), адитивним синтагмама које би требало да укажу на једноставност уланчавања идеја у већу целину која представља нужност усменог стваралачког чина, а уводне и завршне формуле као „јака места“ испитују се управо јер се очекује да ће рефлектовати висок степен клишетираности који се очекује од усмених творевина. Неочекивана сличност која се открива у контексту употребе једне специфично староенглеске формуле која се испитује на овом нивоу можда још једном упућује на шири контекст стварања усмене епике.

Према постављеним оквирима, последња два поглавља се баве управо оним нивоима формулативности на којима се очекује највиши степен поклапања између ове две традиције. На нивоу теме се испитују прве четири теме са списка тема које је приложио Џон Мајлс Фоли у својој компаративној стидији (Foley 2020: 331–332). Одабране су теме које се доминантно јављају у *Беовулфу*, иако је испитивање проширено и на друге епске песме староенглеске традиције. Услов при одабиру је такође био и постојање коресподентних тема у песама српске епике. Ове теме се јављају у моменту који претходи самом боју, па ће се испитивати степен у којем оне чине једну композициону целину, док ће се компаративним истраживањем указати на сличности или разлике које постоје између српске и староенглеске традиције. Осим тога, уведена је и тема која не постоји на изворној листи, али је важна за епски тон.

Према свему раније изреченом, очекује се да се управо у последњем поглављу, које је посвећено нивоу обрасца приче, открију највеће сличности које постоје између ове две традиције – образац који се препознаје у *Беовулфу* је змајеборачки образац и испитивањем оних песама српске епске традиције које имају исти образац, али и оних које деле само неке од појединачних елемената, покушаће се утврђивање степена у којем се образац чува у различитим традицијама. Такође ће се указивати и на индоевропске корене који би се могли посматрати као колевка идеје о змајеборцу, а потом и читавог обрасца.

За потребе овог компаративног истраживања, у случају српске епске традиције<sup>46</sup> одабрани су следећи извори:

---

<sup>46</sup> Која би била представник млађе, до данас живе традиције усменог певања:

„Иако забележених епских песама нема пре краја XV века, може се успоставити традиција епског певања. [...] Помени о постојању епске поезије воде још у прву половину VII века на терен најближе оном где су се насељавали Срби, да би се у Летопису попа Дукљанина у XII веку већ појавиле потпуно обликоване мотивско-тематске целине које су познате као епске не само у интернационалном усменом репертоару, него и у националној баштини. Теодосије Хиландарац, талентовани и осећајни писац Житија Св. Саве Немањина,

- 1) бугарштице:
  - а) Богишић, Валтазар, прир. 1878. *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*. Београд: Гласник Српског ученог друштва;
  - б) Пантић, Мирослав, прир. 1964. *Народне песме у записима XV–XVIII века*. Београд: Просвета;<sup>47</sup>
  - в) Пантић, Мирослав. 1984. *Сусрети с прошлошћу. Огледи и студије*. Београд: Просвета;<sup>48</sup>
  - г) Сувајџић, Бошко, прир. 1998. *Народна књижевност: епске песме у старијим записима*. Београд, Крагујевац: Филолошки факултет, Светлост;<sup>49</sup>
- 2) *Ерлангенски рукопис*:
  - а) Геземан, Герхард, прир. 1925. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Сремски Карловци: Српска краљевска академија;
  - б) Детелић, Мирјана, Снежана Самарџија и Лидија Делић, прир. n.d. *Песме Ерлангенског рукописа*. <http://www.monumentaserbica.branatomic.com/erl/>;
  - в) Меденица, Радослав и Добрило Аранитовић, прир. 1987. *Ерлангенски рукопис: зборник старих српскохрватских народних песама*. Никшић: Универзитетска ријеч;
- 3) Карацић, Вук Стефановић. 1988. *Српске народне пјесме*. Књ. II. Сабрана дела. Књ. 5. Приредила Радмила Пешић. Београд: Просвета;
- 4) Карацић, Вук Стефановић. 1988. *Српске народне пјесме*. Књ. III. Сабрана дела. Књ. 6. Приредио Радослав Самарџић. Београд: Просвета;
- 5) Карацић, Вук Стефановић. 1986. *Српске народне пјесме*. Књ. IV. Сабрана дела. Књ. 7. Приредио Љубомир Зуковић. Београд: Просвета;
- 6) Карацић, Вук Стефановић. 1935. *Српске народне пјесме*. Књ. VI – 2. државно издање. Приредио Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија;
- 7) Карацић, Вук Стефановић. 1935. *Српске народне пјесме*. Књ. VII – 2. државно издање. Приредио Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија;
- 8) Карацић, Вук Стефановић. 1936. *Српске народне пјесме*. Књ. VIII – 2. државно издање. Приредио Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија;
- 9) Карацић, Вук Стефановић. 1936. *Српске народне пјесме*. Књ. IX – 2. државно издање. Приредио Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија.
- 10) Милутиновић, Сима Сарајлија. 1990. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Приредио Добрило Аранитовић. Никшић: НИП „Универзитетска ријеч”;

---

описује како Стефан, Савин брат и првовенчани српски краљ, ‘кад сеђаше у челу трпезе весељаше благороднике... гуслима као што је обичај у самодржаца’’. (Милошевић-Ђорђевић 1990: 14–15).

Најранији запис односи се на бугарштицу коју је италијански песник Рођери ди Пачиенца записао 1. јуна 1497. године (Пантић 1984: 16).

<sup>47</sup> Бугарштице које представљају додатак корпусу песама који је објављен у Богишићевом зборнику су: „Девојка и Шишман”, „Смрт Деспота Вука”, „Молитва дјевојчина” (лирско-епска) и „Влашко коло и туђин јунак” (лирско-епска).

<sup>48</sup> У овом зборнику студија Мирослава Панџића објављена је реконструкција бугарштице „Орао се вијаше над градом Смедеревом”.

<sup>49</sup> Бугарштице које представљају додатак корпусу песама који је објављен у Богишићевом зборнику су: „Смрт краља Владислава”, „Кад се свадно Милош Кобиловић и Вук Бранковић”, „Бугарштица о косовском боју” и „Женидба деспота Вука”.

- 11) Младеновић, Живомир и Владан Недић, прир. 1974. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књ. II–IV. Београд: САНУ.

Примарни извор за староенглеску епску традицију је еп *Беовулф*, који је са староенглеског преведен према следећем извору:

- 1) Fulk, R. D. et al. 2008. *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg*, 4th edition. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.

За потребе испитивања еп је у целости преведен на српски језик уз упућивање на референтни превод на савременом енглеском језику и на једини постојећи превод на српском језику:

- 1) Liuzza, Roy M. 2013. *Beowulf. Facing Page Translation*, 2nd edition. Peterborough: Broadview Press;
- 2) Kovačević, Ivanka, prev. 1982. *Beowulf. Staroengleski junački spev i odlomci junačkih pesama*. Београд: Народна књига.

Осим тога, за потребе испитивања формулативности појединих нивоа староенглеске епике додате су и друге епске песме из следећих извора:

- 1) Krapp, George Philip, ed. 1931. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. I. The Junius Manuscript*. London, New York: George Routledge & Sons, Columbia University Press;
- 2) Krapp, George Philip, ed. 1932. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. II. The Vercelli Book*. New York: Columbia University Press;
- 3) Krapp, George Philip and Elliott van Kirk Dobbie, eds. 1936. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. III. The Exeter Book*. New York, London: Columbia University Press, Routledge and Kegan Paul;
- 4) Dobbie, Elliott van Kirk, ed. 1954. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. IV. Beowulf and Judith*. London: Routledge and Kegan Paul;
- 5) Dobbie, Elliott van Kirk, ed. 1942. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. VI. The Anglo-Saxon Minor Poems*. New York: Columbia University Press.

Преводи на савремени енглески навођени из књиге која у потпуности прати наведену едицију:

- 1) Williamson, Craig, trans. 2017. *The Complete Old English Poems*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press;

али такође уз консултовање превода који су доступни на сајту Ратгерс државног универзитета у Кемдену (Rutgers State University–Camden, New Jersey):

- 1) Hostetter, Ophelia. n.d. *Old English Poetry Project*. <https://oldenglishpoetry.camden.rutgers.edu/>.

\*\*\*

Питање изворне усмености *Беовулфа* ћемо покушати да испитамо кроз поглавља која нам предстоје, са очекивањем да ћемо на основу читаве студије моћи са већим степеном извесности да тврдимо да је овај еп „изведен из усменог медијума” (*oral-derived*), према раније наведеним препорукама које Фоли даје за дела која припадају далекој традицији. У контексту раније изнетих постулата теорије усмене формулативности напоменућемо само да Рут Финеган (Finnegan 1977: 70–72) указује на то да није могуће на основу теорије усмене формулативности тврдити да је неко дело нужно настало усмено, док Алан Реноар (Renoir

1986: 135) готово у полушали наводи да су такве неповерљиве критике практично осуђене само на негацију ради негације, насупрот свим логичким закључцима.

Наша је основна претпоставка да ће српска епска књижевност имати већи степен формулативности првенствено због обима корпуса, али сматрамо да ће чак и разлике и одступања бити плодотворне за компаративну анализу. Очекујемо да ћемо кроз квантитативну анализу материјала моћи да укажемо на квалитативне импулсе који ће можда и приближити ове две епске традиције, те да ће теорија усмене формулативности, тј. данашња теорија усмености на тај начин бити још једном испитана након готово стотину година од њене основне поставке, овога пута из угла српске књижевности чија ће формулативност као схема бити мапа за испитивање староенглеске.

## 2. Почетак испитивања: ниво речи и синтагме

### 2.1. Усмено стваралаштво као комуникацијски чин: реч о истинитости

Идеалтипска ситуација је следећа: певач се налази испред публике, баштиник је конкретне традиције, певаће о ономе што публика жели да чује и чиниће то на начин који је већ одавно пре њега устаљен. Уколико је добар певач, уобличиће традицију тако да творевина свим својим елементима говори о ширем оквиру којем припада.<sup>50</sup> Да ли нужно мора говорити све детаље, да ли ће нужно сваки певач бити њих свестан? Вероватно не, али они ће постојати макар на нивоу устаљених шаблона који ће му помоћи да спева песму у тренутку када се пред публиком налази.<sup>51</sup> Да ли то ограничава певачеве креативне замахе и индивидуалне дораде? Не.<sup>52</sup>

Таква ситуација је позната у српској усменој епици као што је то већ вишеструко посведочено (в. нпр. Murko 1951; Lord 1990; Ђорђевић Белић 2017), али није нам познато до које мере је то применљиво и на староенглеску традицију. Постоји неколико индикација о контексту извођења епских песама у оквиру текста *Беовулфа* јер се скоп помиње више пута, некада и уз врло детаљан опис и квалификацију тога како је певао, а као што је то примећено у литератури (Orland 1980: 255; Reichl 2000: 169–170; Niles 2007: 170) можда би се управо тај моменат аутореференцијалности могао посматрати као важан, видљив као што је и „Киневулфов потпис у последњим стиховима *Јелене*” (Niles 1983: 38). Први пут се помиње како се из Хеорота могао чути звук харфе уз јасну песму скопа:

„Pǣr wæs hearpan swēg,  
swutol sang scopes. Sægde sē þe cūþe  
frumsceaft fīra feorran recċan,  
cwæð þæt se ælmihtiga eorðan worhte,  
wlitebeorhtne wang, swā wæter bebūgeð,  
ġesette sigehrēþig sunnan ond mōnan,  
lēoman tō lēohte landbūendum,  
ond ġefrætwade foldan scēatas  
leomum ond lēafum, līf ēac ġesceōp  
cynna ġehwylcum þāra ðe cwice hwyrfaþ.”

<sup>50</sup> О традиционалној референцијалности видети: Lord 1990b: 148; Foley 1991; Sorrell 1992: 32; Foley 1995: 213; Reichl 2000: 151–152; Милошевић-Ђорђевић 2002.

<sup>51</sup> Лаури Хонко (Honko 2000: 21, 23) наводи да је употреба епског регистра веома индивидуализована, истичући да количина постојећих наратива превазилази потребе за извођење, на пример, једне песме. Он такође постулира и постојање „пре-наративног”, пре-текстуалног оквира који представља „организовану структуру релевантног свесног и несвесног материјала који постоји у певачевом уму” у виду менталног текста који садржи „такве елементе као што су схема приче (основни заплет, који још увек није фиксиран, него подложен елаборацији), извесни број текстуалних елемената, тј. епизодне обрасце, слике епских ситуација, мултиформе итд. и њихова генеричка правила репродукције (укључујући правила уланчавања), као и контекстуалне оквире попут сећања на ранија извођења, али не у облику насумичне колекције традиционалног знања, већ као унапред уређеног сета елемената које је један певач интернализовао”.

<sup>52</sup> О овом питању видети: Lord 1990a: 22.

(*B*,<sup>53</sup> 89–98)

[Чуо се звук харфе, јасна песма скопа. Он који је знао да казује стару причу о постању људског рода, говорио је да је свемогући створио земљу, прелепо поље окружено водом, поставио победоносно сунце и месец, светлост за становнике земље и украсио површину земље гранама и лишћем, а такође је и живот дао сваком бићу које се креће унаоколо.]

Дакле, на самом почетку, скопу је одређено место у друштву о којем ће певач *Беовулфа* говорити. Он је тај који „зна да казује стару причу о постању људског рода” и то се не доводи у питање, постоји некакав ауторитет који скоп има у самом „*narodu koji peva*” (Braun 1982: 377), а то је вероватно ауторитет који му даје вековна традиција која из њега проговара. Такође, сазнајемо да не говори о било чему, него о постању људског рода, питању које је веома важно за критичаре који сматрају да је *Беовулф* хришћанска алегорија<sup>54</sup> смештена у херојско доба (в. преглед литературе дат у Orchard 2003: 130–131, посебно McNamee 1960; Goldsmith 2013). Дакле, скоп је тај који ће говорити о ономе што је за заједницу важно,<sup>55</sup> њему је дато право да са повлашћене позиције чувара традиције говори о ономе што ће ту заједницу даље уобличавати.<sup>56</sup> Према Дандесовом (1986) одређењу, откривамо текст, текстуру и контекст староенглеског фолклора већ из првог помена скопа у овом епу.

Други помен је веома кратак, тек један стих који открива пригодан моменат за скопову песму:

„*Bā wæs Gēatmægum        geador ætsomne*  
*on bēorsele    benc gerȳmed;*  
*þær swiðferhþe        sittan ēodon,*  
*þrȳðum dealle.        Þegn nytte behēold,*  
*sē þe on handa bær    hroden ealowāge,*  
*scencte scīr wered.    Scōp hwīlum sang*  
*hādor on Heorote.    Þær wæs hæleda drēam,*  
*duguð unlȳtel        Dena ond Wedera.”*  
(*B*, 491–498)

<sup>53</sup> У наставку ће се на Клеберовог *Беовулфа* реферисати скраћеницом *B*.

<sup>54</sup> Посебно је битно што говори о „свемогућем”, али Фред Робинсон (Robinson 1985: 35–40) сматра да речи које имају религиозну конотацију у овом епу треба схватити као речи са двоструким значењем – са једне стране је претхришћанско, паганско одређење било ког божанства као свемогућег, а са друге је позиција певача *Беовулфа* који је већ христјанизован и његова публика истовремено из ове речи ишчитава и хришћанско значење.

<sup>55</sup> Баском (Bascom 2010) наводи да су четири функције фолклора да забави, валидира, образује и нормира, што консеквентно указује на то да фолклор представља „механизам одржавања стабилности културе”.

<sup>56</sup> Роберта Френк (Frank 1993) у тексту „The Search for the Anglo-Saxon Oral Poet” („Потрага за англосаксонским усменим песником”) указује на то да свако време проналази оно што жели да види у фигури овог усменог песника.



[Онда је за Геате све заједно клупа рашчишћена у пивској дворани; одлучни људи отишли су да седну тамо, поносни у својој снази. Један тан је испунио своју дужност, донео је у рукама украшене пехаре, наточио бистро, слатко пиће. Скоп је поново певао, јаснога гласа у Хеороту. Ратници су уживали, немала група Данаца и Геата.]

Дакле, на староенглеском двору песма скопа се могла чути у тренуцима уживања у пићу, она је пратила жамор ратника у тренуцима предаха<sup>57</sup> и мира. У прилог томе, можемо навести и следећи податак – скоп се осим наведених места, појављује још три пута у *Беовулфу*, два пута директно у опису након што је Беовулф завршио борбе, а последњи пут у Беовулфовом присећању да нагласи како је наступио мир након што је донео победе Данцима. Након тога више нема места за скопа јер је наступило време немира, Геати морају нестати и непознати коњаник који се појављује након Беовулфове смрти само истиче да се више неће чути звук харфе,<sup>58</sup> што је сигуран знак да више неће бити онога ко ће омогућити да се у дворани ратници окупљају да би прославили победе.

У наредна два појављивања, скопове речи ће заузимати сразмерно већи простор (58 и 97 стихова) и формирати дигресије које су обележене као епизода о Сигемунду и Херемоду и епизода о Фину. Наиме, након што је Беовулф однео победу над Гренделом, те се ујутру једна група ратника упутила да испрати његов крвави траг како би се у победу уверила, ратници се враћају у двор веома раздрагани, поигравају своје коње, а потом сазнајемо следеће:

„Hwīlum cyninges þegn,  
Guma gīlphlæden,      gīdda gemyndig,  
sē ðe eal fela      ealdgeseġena  
worn gēmundе,      word oþer fand  
sōðe gēbunden;      secg eft ongan  
sīð Bēowulfes      snyttrum styrian  
ond on spēd wrecan      spel gērāde,  
wordum wrixlan;      wēlhwylic gēcwæð  
þæt hē fram Sīgemunde[s]      secgan hūrde  
ellendædum,      uncūþes fela...”  
(B, 867–876)

[Понекад би краљев тан, човек опскрбљен величанственим речима, који је знао песме и сећао се многих ствари, многих старих прича, пронашао друге речи истински повезане; човек је почео да говори изнова о Беовулфовом подвигу са вештином и да

<sup>57</sup> Сличан пример налазимо и у опису певања Филипа Вишњића:

„Опсада је трајала дванаест дана. Дојуривши са моравског бојишта, Карађорђе је довео помоћ од неколико нахија и спасао Лозницу. Петог и шестог октобра водила се жестока битка. Другога дана она се није прекидала осам сати; при крају, измешавши се, српски и турски ратници секли су се сабљама читава два часа. После боја Вишњић је певао и победнику, ћутљивом Вожду, који је с њим проговорио неколико речи”. (Недић 1966: 324)

<sup>58</sup> „nalles hearpan swēg / wīgend wecsean” (B, 3023–3024 [нити ће звук харфе разгаљивати ратнике]).

зналачки прича прикладну причу, плете речи; рекао је све што је чуо да се говорило о Сигемундовим<sup>59</sup> подвизима, многим незнаним...]

Неколико битних импликација имају се извести из овог невеликог одељка. Поред уводних напомена које смо добили из два претходна помињања скопа, сада сазнајемо и да је скоп тај који ће „величанственим речима” говорити о делима Беовулфовим јер он зна како то да учини на адекватан начин, он зна много прича и оне ће му послужити као основа. У изворном значењу „wordum wrixlan” заправо значи да „варира, мења речи”, што значи да ће он на основу матрице мењати речи, користити оне прикладне, али не увек на исти начин, те да ће тако добити једну нову причу која ће бити направљена на потки оних старих. Те речи су „истински повезане”, односно, начин на који ће их уплести ће чинити истину о великим делима овога хероја – скоп неће лагати, иако ће украшавати.<sup>60</sup> Дакле, открива се још једна битна вредност онога што скоп ради – он преноси истините приче о прошлости, он их је раније чуо и запамтио и његов је задатак да их пренесе онима који га слушају. Свој занат је добро изучио, он са вештином „мења речи” тако да оне и даље остају верне истини. Исти коментар имаће и Беовулф када се по повратку у своју домовину буде присећао својих доживљаја и препричавао их краљу Хигелаку – рећи ће да је скоп говорио истините и тужне приче.<sup>61</sup> Уколико иступимо из оквира приче, шта можемо закључити о вредносном суду који је изнео сам певач *Беовулфа*? Ако пођемо од претпоставке да је и сам певач *Беовулфа* скоп (уп. Niles 2003: 12), а не песник који је касније писао по угледу на традицију (а чак и да то јесте, поштовао је традицију усменог стваралаштва), он каже да је скоп тај који говори истину, те се и његова прича има прихватити као таква. Његови слушаоци, баш као и они који слушају Хротгаровог скопа, треба да знају да оно што он говори не треба да се доводи у питање, он само преноси оно што је чуо,<sup>62</sup> а што је истина.<sup>63</sup> Те приче су тужне јер служе као опомена,<sup>64</sup> антиципација негативних дешавања која ће се одвијати и у оквиру, али и ван оквира приче, оног тренутка када Беовулфа више не буде.<sup>65</sup> Осим скопа, епизоде умећу у радњу и Хротгар и Беовулф, потом и неименовани коњаник који се појављује након Беовулфове смрти, а чине то на исти начин на који је чинио и сам скоп.<sup>66</sup> Битно је још

<sup>59</sup> Калверт Воткинс (Watkins 1995: 79) истиче да је помињање „немале славе” („dōm unlȳtel” (B, 885)) коју је Сигемунд змајеборац стекао након смрти паралела грчкој формули μέγα κλέος.

<sup>60</sup> Егберт Бакер (Bakker 1997: 204) у контексту хомерског дискурса каже да периферија, а не нуклеус чине његову суштину.

<sup>61</sup> Видети стихове у фусноти 66.

<sup>62</sup> О овој формули биће речи у трећем поглављу када се буде говорило о формулама на нивоу полустиха.

<sup>63</sup> Детаље о индоевропској основи идеје о истинитости онога што певач говори као о једном од основних предуслова његове праксе видети у: Watkins 1995: 85–93. О овој теми у контексту античке Грчке писао је Ђерђ Нађ (Nagy 1990: 44–61). О истинитости као проблематичном термину у контексту епике писао је Карл Рајхл (Reichl 2002: 1936–1943), док је о гласу онога који говори као о гласу који врши аутентификацију (енгл. *authenticating voice*) говорио Гринфилд (Greenfield 2000).

<sup>64</sup> Оне су истина о прошлим временима и баш као што публици *Беовулфа* његова прича служи као темељ за објашњење њиховог тренутка, тако су и епизоде или објашњење стања које је затечено у епу, или представљају причу која антиципира будућа дешавања. У том смислу, јединственост епа је такође мање упитна уколико се види да постоји јасан разлог постојања свих дигресија.

<sup>65</sup> О употреби антиципација ће бити нешто више говора у четвртном поглављу.

<sup>66</sup> У тренутку када Беовулф препричава Хигелаку о томе да су се причале „тужне и истините приче” остаје нејасно да ли их је говорио само Хротгар или и још неки говорник:

„þær wæs gidd ond glēo; gomela Scylding,  
felafricgende feoran rehte;  
hwīlum hildedēor hearpan wynne,  
gome(n)wudu grētte, hwīlum gýd āwræc  
sōð ond sārlic, hwīlum syllic spell  
rehte æfter rihte rūmheort cyning...”

напоменути да се у четвртом помињању скопа највероватније крије кенинг за скопа, „Healgame”, односно „забава дворане” (енгл. *hall-entertainment*).

У српским епским песмама нема описа певача,<sup>67</sup> али његов глас се чује:

„У традиционалној усменој епици глас певача вишеструко је присутан у свету песме, а детектује се кроз повремено иступање из ‘објективне стварности’, показујући се кроз (ауторске) коментаре на различитим нивоима текста”. (Ђорђевић Белић 2017: 90–91)

Један од тих нивоа јесу и уводне и завршне формуле у којима певачи исказују и вредносне судове о ономе о чему ће говорити или су говорили (в. Детелић 1996: 27; Самарџија 2000; Сувајџић 2008: 150). Уколико узмемо у обзир раније изложено стање у староенглеском епу у којем је једини вредносни суд за оно о чему се говори био да је то истина, може бити интересантно да се у епици која је, као што смо већ напоменули, бележена знатно касније уноси и елемент несигурности или суштинског дистанцирања од онога о чему се говори. Дистанцирање се огледа у увођењу могућности да певач лаже или да је лажи чуо и да њих преноси, што представља огромну разлику у односу на поузданост и неупитност староенглеске епике. Ради прегледности, дајемо табеларни преглед оваквих судова по збиркама.

**Табела бр. 1** – Приказ судова певача о истинитости исказа

Потврђивање истиности (а)	Довођење истинитости у питање (б)
1. „Да се Језус породи а ово се је згодило.”	1. „То ли било, то ли и не било, А сад се међу нами спомињало,

(В, 2105–2110)

[Било је песме и забаве; остарели Скилдинг који је пуно знао говорио је о старим временима; понекад би храбри ратник дотицао дрво за песму, радост харфе, понекад би говорио истините приче, истините и тужне, понекад би необичне приче праведно причао, краљ племенитог срца...]

Пошто Беовулф овде прича о прослави која се десила након што је победио Грендела, нама је познато да је тада причу причао скоп и у њу уметнуо епизоду о Фину. Да ли је овде Беовулф објединио Хротгара и скопа, да ли је елиптично прешао са једног певача на другог или се десила грешка (што би говорило у прилог усменој природи овога епа, јер у том случају бисмо могли рећи да је певач просто испустио из вида оно што је раније речено)? Ово ће свакако остати једно од многих отворених питања.

<sup>67</sup> Иако постоји неколико примера у којима се углавном спомињу као слепи певачи, као што је случај у песми „Смрт Марка Краљевића” у којој трећи товар блага оставља управо њима уз следеће речи:

„Трећи ћемер кљаству и слијепу,  
Нек слијепи по свијету ходе,  
Нек пјевају и спомињу Марка.”  
(СНП II, 74°)

Иста слика се очитује и у следећим стиховима:

„Загудио слијепи Гргуре,  
загудио на врата од куле,  
уз гусле се слијеп разговара:  
‘Фала богу, фала истинOME,  
ал’ је ведро, али је облачно,  
што су моје гусле објужиле?’”  
(СМ, 152°)

(Б, 58°)	Да су здраве све јуначке мајке.” (Б, 92°)
2. „Вита јело истина је ово нек су здраве све јуначке главе.” (ЕР, 17°)	2. „Нас лагали, ми полагајемо.” (СНП II, 12°) <sup>68</sup>
3. „То је било, а Боже помози!” (СНП II, 4°) <sup>69</sup>	3. „Бог сам знаде јели тако било, А ми, браћо, да се веселимо.” (СНП III, 71°)
4. „Фала Богу, јер ј’ овако било!” (СНП II, 6°)	4. „Бог сам знаде јели тако било, А ми, браћо, да се веселимо!” (СНП III, 72°)
5. „То је било, а Богу за славу.” (СНП II, 17°)	5. „Ил’ је било или није било, Људи веле да је од истине, А сад, мили, помози нам, Боже.” (СНП VI, 27°)
6. „То је било, истина је, кажу. Сачувај ни, Боже, господара!” (СНП III, 13°)	6. „Ни ту био, нит’ казат’ умιο, Ну у здравље да се веселимо!” (СНП VI, 49°)
7. „Ако ми тко вјеровати не ће, Нека иде те очима види: Знати ће се Турска коштурница, Докле тече сунца и Салаша.” (СНП IV, 28°)	7. „То је било не знам је ли било, Нам’ и друштву добро здравље било.” (СНП VI, 73°)
8. „То је било, није давно било, Скоро било, сад се спомињало, Вама пјесма, а помоћ од Бога!” (СНП IV, 53°)	8. „То је било не знам је ли било, Тек велимо да се веселимо.” (СНП VI, 75°)
9. „Да сједимо да се веселимо, И по томе да вам пјесму кажем, Од истине што је за дружине.” (СНП VI, 11°)	9. „То је било, не знам је ли било, Већ велимо да се веселимо.” (СНП VII, 1°)
10. „То је било давно се чинило,	10. „И то било, али није ни било,

<sup>68</sup> Наведени стихови су из песме која је заправо бајка у стиху, па је овакав однос према изреченом заправо и очекиван.

<sup>69</sup> Ова песма је заправо легенда у стиху. Овој групи припадају и следећи примери из табеле: а4, а5 и а6.

Људи веле истина је било, Ето данас доста Зотовића, У Дубровник' Черва и Червића.” (СНП VI, 40°)	Тадер било, сад се спомињало.” (СНП VII, 30°)
11. „Да пјевамо да се веселимо, Е да би и нас и Бог веселио. Весел', Боже, сву дружину редом, Ову овђе и другу осталу! А сад, браћо, да ви пјесму кажем Од истине, биће за дружине, Како сам је чуо од другога.” (СНП VI, 41°)	11. „Тадај било, сад се спомињало, Ни ту био, ни право казао.” (СНП VIII, 36°)
12. „То је било сад се спомињало, Нама, браћо, добро здравље било.” (СНП VI, 58°)	12. „То је било кад се је чинило, Ништа не знам је ли истина била.” (САНУ II, <sup>70</sup> 44°)
13. „Кажу људи истина је било, Нам' се, браћо, свако добро свило.” (СНП VI, 70°)	13. „То је било, не знам је ли било.” (САНУ II, 62°)
14. „А по томе, браћо и дружино, Ако знадох, да вам пјесму причам Од истине што је за дружине, Што је било у стару земану.” (СНП VI, 80°)	14. „То је било кад се је чинило, И ја не знам је ли истина било.” (САНУ II, 63°)
15. „Стан'те мало да се послушамо,	15. „То је било, Бог зна је ли било,

<sup>70</sup> У збирци су убележени и припеви засебно, а овде издвајамо оне који се тичу истинитосних судова:

1. „То је било кад се и чинило,  
Онда било, сад се спомињало  
Као Ђурђев данак у години,  
Као добар јунак у дружини.  
А што ћу вам дуљит' лакрдију,  
Већ простите мени на заглуху,  
Фала вама на вашем послуху.  
Је не пјевам што ми је лијепо,  
Већ ја тучем да чашу истучем.”  
(САНУ II, 102°)

2. „Ни ту био, ни право казао;  
Онај лаже који мени каже,  
Онај лаже, а ја полагајем.”  
(САНУ II, 103°)

Од истине пјесму да пјевамо.” (СНП VII, 34°)	Тек велимо да се веселимо!” (САНУ III, 16°)
16. „То је било, сад се помињало, Већ велико да се веселимо.” (СНП VII, 55°)	16. „Ни ту био, ни право казао!” (САНУ III, 27°)
17. „И то било, здраво дружино!” (СНП VIII, 5°)	17. „То је било, не знам је ли било, Но велимо да се веселимо!” (САНУ III, 35°)
18. „Стан’те мало да се веселимо, А ко томе пјесму да пјевамо Од истине што је за дружине.” (СНП VIII, 8°)	18. „То је било када се чинило, Све су лажи, а Бог је истина!” (САНУ III, 39°)
19. „То је било, а Боже, помози!” (СНП VIII, 18°)	19. „То је било, не знам је ли било.” (САНУ III, 59°)
20. „То је било, истина је било.” (СНП VIII, 21°)	20. „То је било, не знам је ли било.” (САНУ IV, 22°)
21. „Пјесма мала ал’ истина здрава; Ту сам био, очима видио, И бистро сам редом разумио, Сад велимо сви се веселимо!” (СНП VIII, 61°)	21. „То је било, не знам је ли било.” (САНУ IV, 26°)
23. „То је било, сад се спомињало, А ми браћо здраво и весело!” (СНП VIII, 70°)	22. „(Б’јела вило, не знам је ли било, а да није што би се зборило. Ни ту био, ни казат умио, лажу чуо, а ја полагајем, они лаже који мени каже.)” (СМ, 138°)
24. „То је било, истина је била, Сад велимо, да се веселимо.” (СНП IX, 13°)	
25. „Сада вјеруј, брате Славјанине! Ову пјесму моју од истине, Али вјеруј, ал’ како ти драго, Ал’ ће Турчин ово вјеровати, И наш сусјед, који је гледао	

Сврх Врсника, високе планине.” (СНП IX, 14°)	
26. „Сједим криво, а бесједим право, Ко забави, нек ме не добави, Још би њеки приговори били, Папир мањка, а писар ми заспа, Кап од лозе у главу од козе.” (СНП IX, 23°)	
27. „И то било, Бог те веселио!” (САНУ II, 68°)	
28. „А тако ми Бога, Богу фала, Ту сам био и очим’ видио, А све ово да је од истине!” (САНУ III, 19°)	
29. „Да седимо да се веселимо, А по тому песму да певамо Од истине за добре дружине!” (САНУ III, 24°)	
30. „То је било, а Боже помози!” (САНУ III, 61°)	
31. „То је било, а Боже помози!” (САНУ III, 65°)	
32. „То је било, о, Боже, помози!” (САНУ IV, 4°)	
33. „Сад и вазда да се веселимо А по тому песму да певамо Од истине за добре дружине!” (САНУ IV, 16°)	
34. „То је било, сад се спомињало, Вазда ће се посад спомињати!” (САНУ IV, 39°)	
35. „Тако било како се пјевало!” (СМ, 17°)	
36. „И нек си ми здраво, побратиме, негда било, сад се помињало.”	

(CM, 43°)	
37. „Што бивало вазда се пјевало.” (CM, 66°)	
39. „Што бивало, вазда се пјевало.” (CM, 116°)	
40. „Вјеруј, побро, истина је било, у једном се племе одржало! Бог богује да ђаво тугује.” (CM, 129°)	

Већ на самом почетку можемо да истакнемо превагу коју су однели судови у корист истинитости онога о чему певач говори, према чему се српска и староенглеска традиција поклапају. Такође је занимљиво приметити да уколико се судови појављују у уводним формулама, они без изузетка потврђују истинитост онога о чему ће се говорити (примери под бројевима 8а, 10а, 13а, 14а, 17а, 27а и 31а), што говори у прилог окамењености уводних формула због чега су често и изостављане при бележењу,<sup>71</sup> о чему је у контексту бугарштица говорио и Валтазар Богишић (1878: 58–59). Да ли та окамењеност говори и о старини, у ком случају би постојала паралела са староенглеском епиком? Чини се да би такав закључак могао бити плаузибилан, иако веома спекулативан.

Са друге стране, примећујемо да је чак и у збирци са песмама најстаријег датума једини суд који је донет заправо суд о потенцијалној неистинитости певачевог исказа (пример 1б), али је он забележен не у бугарштици, него у десетерачкој песми, дакле у песми која припада традицији која је већ еволуирала у односу на бугарштичку форму. У бугарштицама не постоје овакви негативно валоризовани истинитосни судови – једини забележен суд о истинитости јесте онај који потврђује да је истина оно што певач износи (пример 1а), у чему поново можемо пронаћи паралелу са староенглеском епиком. Стога се можемо се сложити са речима Мирјане Детелић (1996: 31) која примећује да се управо у судовима о истинитости крије разлог зашто овакве формуле нису редувантне, у њима певач износи и оградe од потенцијалне неистинитости својих речи чиме се врши „релативизација опште нормe” и она то сматра „посебном одликом српске десетерачке епике и последицом њене нарочите судбине у времену и простору”. Зато је у српској епици певач знатно „непоузданији”, иако би по основним епским постулатима требало да буде поуздан као и староенглески скоп, он може и да се поигра јер теме о којима говори нису увек тако старе, оне могу бити и део њихове садашњности, те му је остављено на слободу да заинтригира своје слушаоце. Основна идеја постоји, али се може пратити јасна развојна линија – од доминантних старих образаца истинитости дошло се до (делимичне и контекстуално условљене) релативизације исказа.<sup>72</sup> Управо постојање те развојне линије узећемо као

<sup>71</sup> Мирјана Детелић (1996: 24) наводи да је одговорност за евентуално незаписивање општих уводних формула морала бити подељена „између приређивача и записивача који су, у настојању да саставе што боље збирке, свесно одбацивали оно што су тачно осећали као текст који песми не припада”.

<sup>72</sup> Ипак, чињеница да се међу песмама у којима се истиче амбивалентан однос певача налази и једна балада у стиху, па се „певачево критичко одстојање” може тумачити као „резултат спајања епске технике са другим жанровима” којим се не открива „певачев став према делу, него према опеваном догађају” (Самарџија 2000: 49–50) и да су свеукупно доминантне уводне и завршне формуле које потврђују истинитост изговореног може се тумачити као индикатор монолитности усмене епике. Овоме треба додати и важне увиде из теренских истраживања која указују како на ритуализацију извођачке ситуације, те страхопоштовање које публика осећа



упориште у тврдњи да је староенглеска епика усмене природе. Ипак, не треба заборавити да говорећи о истини, ми заправо говоримо о епској истини,<sup>73</sup> а она има знатно стабилније и конкретније значење.

Било како било, слушаоци се налазе испред певача и они ће неизбежно чути његове речи. Као што то илуструју бројни примери наведени у табели, они ће се „веселити”, песма ће испунити функцију забављања, то је оно што је важно. У староенглеској традицији је поред тога важно и да буде прихваћена као истинита јер је истакнутија њена функција нормирања и подучавања.<sup>74</sup> Оно што ће и једну и другу повезивати јесте чин комуникације (уп. Чистов 2005) који, иако није типичан дијалог, подразумева прећутну сагласност стране којој се певач обраћа.<sup>75</sup>

„Причање јест прича, па су зато приповједач, његова прича и његова публика међусобно повезани као дијелови једног континуума – комуникајског догађаја. Folklor је djelovanje које се догађа у том времену. Рјеч је о умјетничком djelovanju. Оно обухваћа стварање и estetsku реакцију, objedinjene у самим umjetničkim formama. Folklor је у том smislu друштвена интеракција путем умјетничког медија и разликује се од других načina govora и gestikuliranja. Та се разлика temelji на низу kulturnih konvencija, које сви članovi групе препознају и којих се pridržavaju, што odvaja folklor од neumjetničke komunikacije. Другим riječima, definicija folklorа nije samo proizvod анализе која ovisi о arbitrarnom isključivanju или uključivanju elemenata. Управо suprotno, она има kulturni и друштвени temelj. [...] Riječ је

---

према извођачу (Ђорђевић Белић 2012: 285) тако и на чињеницу да је „епска истина” појам који се мора схватити у контексту епске традиције:

„Сва је прилика да степен хиперболизације јунака, будући у складу са темељним начелима епске поетике, никада не може до краја да наруши веру у ‘истинитост’ текста. Ти су процеси могући под условом да избор јунака није ‘споран’, а да фундаментални идеолошки оквири и тумачење историјско-политичке окоснице збивања одговарају претпоставкама публике којој је текст намењен. Детаљи фактографског карактера су, како се чини, подложни процени, односно емпиријски проверљиви, те постају битан фактор стварања илузије објективности/истинитости”. (Исто: 296)

<sup>73</sup> „Сижејна реализација теме представља у исто вријеме за еп карактеристичан начин одражавања историјске стварности. Реална збивања и односи не приказују се нити опјевају у епу у својим облицима већ у облицима које намеће традиција, који су условљени типском тематиком. Несхватање овог принципа има за последицу да се пјесма тумачи као препјевано предање, као релација или фрагмент хронике. Научници се при том позивају на епску средину која наводно увијек захтијева вјерну репродукцију догађаја и не подноси било какво огрјешење о истину. Међутим, појмови истине и вјеродостојности у средини која је стварала и чувала еп, за коју је он био стјециште историјског памћења и историјског вредновања, носили су условно-епски, а не наивно-реалистички карактер. Ови појмови уопште нијесу били у складу са захтјевима хроникалности и емпиријске вјеродостојности. Задатак пјевача се није састојао у томе да мање или више емпиријски вјеродостојно реконструише ток догађаја већ у томе да – у складу са потребама и свијешћу средине – историјски материјал претопи у епску форму, задржавајући истовремено осјећање реалне повезаности са историјом. Пјевач је то реализовао у оквиру једне од познатих му сижејних тема користећи се познатим му регистром епских мотива, ситуација, карактеристика, поетских формула. Епска средина подједнако не би дозволила како огрјешење о истину тако ни пренебрегавање законитости епске поезије. Њен идеал је епска истина. Пјеснички сиже и јесте најадекватнија реализација таквог идеала”. (Путилов 1985: 91–92)

<sup>74</sup> Међутим, не треба заборавити да и певачи српске епике такође истичу да је оно што они говоре заправо истина, а као потврду дајемо само један сликовит пример који наводи Борис Николајевић Путилов – гуслар-јунак Саво Матов Мартиновић је запевао пред Турцима о кавзи Марка Краљевића са Турцима у механи која га је умало коштала живота. Када га је газда Турчин код којег је радио упитао зашто није променио песму тако да Турчин посече Марка, он му је одговорио: „Како ћу пјевати оно што није истина!” (1985: 18).

<sup>75</sup> „Као trenutak рођења литерарног djела узима се онај када га autor фиксира на papir, а по analogiji се tada и trenutak прве објективизације усменог djела, тј. прве autorove изведбе, тумачи као trenutak његовог рођења, док у стварности djело postaje folklornom чинjenicom тек онда када га је zajednica усвојила. [...] Uloga cenzure коју врши zajednica, како смо већ споменули, различита је у književности и у folklору. U folklору је cenzura imperativ и чини nezaobilaznu претпоставку postanka умјетничких djела. Pisac узима више или мање у obzir заhtjeve средине, али колико им се god prilagodio, ipak ту нема onог nerazdвојног stapanja cenzure и djela, што је карактеристично за folklор”. (Jakobson и Bogatirјov 2010: 34, 36)

o stvarnom, umjetničkom i komunikacijskom procesu. Konvencije koje određuju granice između folklor a i ne-folklor a smještene su u tekstu, teksturi i kontekstu oblika...". (Ben-Amos 2010: 129)

Читав свет епике смештен је у тај временски интервал у којем се дешава наведена размена. Погледи, разумевања, табуи и норме се комуницирају на један устаљен начин, а слику тог начина налазимо и у *Беовулфу*. Могло би се рећи да је важност тих неколико помена скопа знатно већа него што се то испрва може и замислити. Оног тренутка када се размена заврши, тога света нестaje, али он наставља да постоји у свакој следећој изведби која ће се у мањој или већој мери осврнути на оно што је пре ње било. На основу свега реченог, можемо закључити да ће сваки следећи извођач поштовати устаљени облик у којем ће комуницирати оно што је у заједници важно. Као што је типично руковање при сусрету са неком особом, тако је устаљено и обраћање певача публици кроз уводну формулу, била она касније забележена или не.<sup>76</sup> Пери-Лордова теорија је управо скренула пажњу на важност ових појединачних сегмената, али је истина да то препознавање постоји још код Аристотела, који указује да је песнички језик „трасиран” и да се зна шта се следеће очекује (Bakker 1997: 38–39). Међутим, једна од важних допуна ове теорије лежи у додатку који уводе углавном проучаваоци Хомерових епова, а у вези је са инсистирањем на фолклору као комуникацијском чину. Основна идеја о „блоковима за грађење песме” који се понављају код различитих певача и акценат који је стављен на композицију дела нису занемарени, али је фокус умерен на комуникацију, на чин извођења (уп. Foley 1995). За њих је извођење епске песме својерсно

„одигравање, између извођача и његове публике у њиховом простору и времену, херојске прошлости која је удаљена, али ипак жива и доступна кроз препознати медијум поетске традиције. Према овој концепцији, извођачева интеракција са публиком приликом евокације прошлости није ништа мање важна од његове вештине овладавања формулативним, метричким идиомом”. (Bakker 2005: chap. 5)

Они настоје управо да трагове и елементе ове интеракције препознају и испитају у самим текстовима. Основна идеја је, свакако, преузета из теорије о говорном чину, која подразумева да ће се употребом деиктичких речи сваки од саговорника одређивати у времену и простору и тиме давати одговарајуће сигнале у вези са позиционирањем примаоца поруке – снабдевен са довољно информација, саговорник прати причу, али се одређује према њој као неко ко суштински није њен део (в. Segal 1995).<sup>77</sup> У контексту извођења епске песме „немогуће је да извођач нестане, баш као што то не може учинити ниједан говорник” (Bakker 2005: chap. 5), његово овде и сада је овде и сада публике која га слуша, они припадају истом кругу, а прича о прошлости ће бити „онда и тамо”. Пратећи ову нит, могли бисмо претпоставити да ће и у српској и у староенглеској епици деиктичке речи бити употребљаване управо на овај начин – подела између онога што припада „овде и сада” тренутка певања, биће јасно одељена од прошлости о којој се приповеда. Српска епика јесте

---

<sup>76</sup> „Формуле заокружују микрокосмос поетског света. Упућивањем на текстуру и контекст извођења оне одређују стратегије извођача/коллектива у односу на механизам усмене комуникације са спољним светом (вантекстовне функције формуле). Оверавањем реверзибилних веза система културних модела заједнице са културним моделима ‘текста’ епске песме иницијалне/финалне формуле пружају важне уметничке информације о извођачу/коллективу, али и о свету који је у њему представљен.

Иницијална формула носи информације о жанру (изводи јунака на сцену), о мотиву (локализује простор), о сложености текста (одређује време радње). У песмама о хајдучима и ускоцима иницијалне формуле су сигнали за прелазак на посебан језик и облик епске комуникације приликом усменог извођења песме. Ови сигнали су неопходни за успостављање реверзибилног контакта између извођача и аудиторijума [...]”. (Сувајчић 2008: 148–149)

<sup>77</sup> Детаље о овој теми видети у: Duchan, Bruder, and Hewitt 1995.

усмена, те је указивање на деиктичке речи у њој готово излишно,<sup>78</sup> али ће бити и те како корисно овај апарат применити на староенглески еп у циљу потврђивања формулативности епског израза.

## 2.2. Деиктичке речи

Питање употребе деиктика у погледу утврђивања усмености чини се потпуно оправдано. Омеђен традицијом писаног текста, приповедач најчешће нестаје<sup>79</sup> како би дозволио да се на сцени појаве сви ликови и проговоре сами, док у усменој књижевности певач мора да, из свог врло присутног првог лица, позове на сцену ликове и каже шта је то што су они говорили и чинили. Од овог полазишта ћемо почети истраживање деиктика, покушавајући да откријемо да ли се, и у којој мери, основна премиса потврђује у примени на конкретне текстове. А основна премиса је следећа – речи које упућују на оно што је ближе, овде и сада, биће коришћене када певач говори о ономе што је заједничко за њега и његову публику, као и евентуално у директном навођењу речи које говоре ликови, док ће реферисање на прошлост и оно што је удаљено од њих бити обележавано деиктицима који указују на дистанцу. Тиме ће певач своју публику директно укључивати у оно што говори, на начин супротан ономе који је карактеристичан за писану књижевност у којој ова двострука референцијалност није репрезентативна.

У табели која следи дате су све инстанце појављивања показне заменице „овај”<sup>80</sup> у свим парадигматским облицима у староенглеском епу *Беовулф*.

**Табела бр. 2** – Приказ појављивања деиктика „овај, ова, ово” у *Беовулфу*

	Изворни текст	Превод	Коментар
1.	„manigre mægþe geond <i>hisne</i> middangeard” ( <i>B</i> , 75)	„многим народима широм ове средње земље”	опис изградње Хеорота
2.	„on þæm dæge <i>hysse</i> līfes” ( <i>B</i> , 197)	„у оним данима овога живота”	опис момента када је велики тан Хигелаков, још увек неименован, као најснажнији човек тога времена, чуо о Гренделовим злоделима у Хеороту
3.	„Ic þæt gehyre, þæt <i>his</i> is hold	„Разумео сам да је ово	у оквиру говора

<sup>78</sup> Треба споменути да Дејвид Елмер (Elmer 2013) примењује управо ову теорију на песме Халила Бајгорића које се налазе похрањене у Перијевој колекцији песама на Харварду, тј. на формулу представљања „кад ево ти”. Он закључује да употреба ове формуле прави кинематографски „рез” при прелазу са једне особе на другу, а такође и артикулише главне структурне компоненте једне песме. Знатно раније (сепарат студије објављен је 1953. године) у „Студији о крајинској епици” Алојз Шмаус (2012: 110–125) говори управо о овим пребацивачима с једне сцене на другу, при чему муслимански певач развија технику „која подсећа на технику ‘промене сцене’”. С друге стране, „[м]еханичко повезивање паралелних секвенци не среће се ни у Вуковим збиркама, ни у старијим записима, с обзиром да је наративни ток махом једносмерно вођен или се удвајање хронотопа организује другачијим поступцима” (Самарџија 2000: 26).

<sup>79</sup> Нестаје иза трећег лица, али уколико је нарација из првог лица, онда је свакако присутнији.

<sup>80</sup> У наводима ће бити обележена курзивом.

	weorod..." (B, 290)	пријатељска дружина..."	стражара који им се обрати након што су ступили на данско тло
4.	„secgað sælīðend þæt þæs sele stande" (B, 411)	„морепловци говоре да овај високи двор стоји"	прво Беовулфово обраћање Хротгару
5.	„ond þes hearda hēap Heorot fælsian" (B, 432)	„и да ова снажна чета очисти Хеорот"	наставак истог обраћања
6.	„Ðonne wæs þēos medoheal on morgentīd" (B, 484)	„А онда ујутру ова дворана медовине"	Хротгарово обраћање Беовулфу
7.	„on þisse meoduhealle mīnne gebīdan" (B, 638)	„[или ћу свој последњи дан] докекати у овој дворани медовине"	Беовулфово обећање након говора краљице Велтео
8.	„on þæm dæge þysses līfes" (B, 790)	„у оним данима овога живота"	након победе над Гренделом, певачев коментар да је Беовулф био најјачи човек тога времена
9.	„on þæm dæge þysses līfes" (B, 806)	„у оним данима овога живота"	певачев коментар да би тада било немогуће усмртити Грендела мачем
10.	„Ðisse ansýne alwealdan þanc..." (B, 928)	„За овај приказ нека је хвала [свемогућем]"	Хротгаров говор након победе над Гренделом
11.	„on ðyssum windagum worolde brūceð" (B, 1062)	„[ко дуго овде] истрајава на свету у овим тешким данима"	певачев коментар који прати даривање Геата након победе над Гренделом
12.	„Onfōh þissum fulle, frēodrihten mīn" (B, 1169)	„Прими овај пехар, мој племенити господару"	говор краљице Велтео упућен Беовулфу
13.	„Brūc ðisses bēages, Bēowulf lēofa" (B, 1216)	„Носи ову огрлицу, драги Беовулфе"	други говор краљице Велтео упућен Беовулфу
14.	„hyse, mid hæle, ond þisses hrægles nēot" (B, 1217)	„младићу, у здрављу и добро користи ову верижну кошуљу"	наставак говора
15.	„cen þeç mid cræfte, ond þyssum snyhtum wes..." (B, 1219)	„покажи своју снагу и према овим младићима буди [благ у саветима]"	наставак говора
16.	„Ðýs dōgor þū geþyld hafa..." (B, 1395)	„Овог дана мораш стрпљиво поднети [све јаде]"	Беовулфов говор упућен Хротгару након напада Гренделове мајке
17.	„oflēt līfdagas ond þās lænan gesceaft" (B, 1622)	„скончала своје дане на овом пролазном свету"	завршетак Беовулфове борбе против Гренделове мајке

18.	„...ond þā þās worold ofġeaf...” (B, 1681)	„и када је напустио овај свет...”	опис балчака мача који је Беовулф предао Хротгару (мача који се истопио и којим је усмртио Гренделову мајку)
19.	„...þæt ðes eorl wære ġeboren betera” (B, 1702–1703)	„...да је овај ерл рођен бољи”	Хротгаров говор након преузимања дара
20.	„...iċ þis ġid be þē āwræc wintrum frōd” (B, 1723–1724)	„за твоје добро ти говорим ову причу у својим мудрим годинама”	Хротгаров говор упућен Беовулфу, дигресија о Херемоду – поучна прича о важности дарезљивости
21.	„manigum mægþa ġeond þysne middanġeard” (B, 1771)	„од многих народа широм ове средње земље”	наставак говора
22.	„Mē ðis hildesceorp Hrōðġār sealde” (B, 2155)	„Хротгар ми је дао ову ратну опрему”	Беовулфово обраћање краљу Хигелаку по повратку у земљу Геата
23.	„þ(o)n(e) ðe þis [līf] ofġeaf” (B, 2251)	„који су напустили овај свет”	„Елегија последњег преживелог”, речи којима се опрашта од опреме и свих земаљских добара пре него што их положи у земљу
24.	„þenden þis sweord þolað...” (B, 2499)	„све док овај мач истрајава...”	Беовулфов говор пред борбу са змајем
25.	„þē ūs ðās bēagas ġeaf” (B, 2635)	„који нам је дао ово прстење”	Виглафов прекорни говор упућен ратницима који нису помогли Беовулфу у борби са змајем
26.	„tō ðyssum sīðfate sylfes willum” (B, 2639)	„[Зато нас је одабрао од целе војске] за овај подухват својом вољом”	наставак Виглафовог обраћања
27.	„ond mē þās māðmas ġeaf” (B, 2640)	„а мени је даровао ове вредне поклоне”	наставак Виглафовог обраћања
28.	„þis ellenweorc āna āðōhte” (B, 2643)	„[иако је наш господар био намерио] да ово храбро дело изведе сам”	наставак Виглафовог обраћања
29.	„Iċ ðās lēode hēold fiftiġ wintra” (B, 2732–2733)	„Владао сам овим народом педесет зима”	Беовулфов претпоследњи говор

На основу овога приказа можемо закључити да се деиктик „овај, ова, ово” појављује готово искључиво у говорима ликова овога епа. Изоловано је седам случајева у којима се деиктик нашао у оквиру гласа самог певача, а то су примери под редним бројевима 1, 2, 8, 9, 11, 17 и 18. Први пример кенингом упућује на овај свет („средња земља”), као и примери седамнаест и осамнаест. Формула „у оним данима овога живота” појављује се чак три пута (примери 2, 8 и 9), а њена двострука референцијалност је веома занимљива и завређује додатни коментар.<sup>81</sup> Певач *Беовулфа* овом полустиховном формулом у исто време поручује својој публици да говори о прошлости, о „оним данима”, а себе и своју публику учвршћује у садашњем тренутку говорећи да је то један непрекидни низ који чини „овај живот”.<sup>82</sup> Оваква референцијалност можда на најдиректнији начин указује на скопа који се налази пред својом публиком и зато наглашава да је то „овај живот” коме и они сви припадају.

Исти тип референцијалности примећује се и у српској усменој епизи када се певач, док говори о прошлости, директно обрати својој публици,<sup>83</sup> као што је то случај у следећим стиховима:

„К њему су се купиле све девојке и невесте,

И *оне* млајакне, *дружино*, удовице.”

(Б, 49°)<sup>84</sup>

Баш као и у случају староенглеског скопа, певач ове бугарштице док говори о прошлости и спомиње „оне млајакне удовице” истовремено се обраћа својој дружини,<sup>85</sup> тј. публици пред којом стоји и на тај начин их непосредно укључује у дијалог. Још један пример директног обраћања налазимо у песми „Дијете Јован и ћерка цара Стефана”:

„Кад ђевојка цара саслушала,

Проли сузе низ бијело лице,

Па отвори раве и долафе,

Па извади свилу и кадиву;

На се удри срму и злато,

Окити се што љепше могаше,

Узе млада штаку позлаћену,

Па отиде низ бијелу кулу.

---

<sup>81</sup> Важност ове формуле истиче и Роберта Франк (Frank 1982: 54) говорећи да певач тиме указује на удаљеност прошлости. Она закључује да би целокупни еп требало да пружи нову снагу публици, али и модел понашања (Исто: 65).

<sup>82</sup> У контексту старогрчке епике о истом односу певача и публике видети у: Bonifazi 2012: 214–215.

<sup>83</sup> „Стављањем ‘медијума’, *гласника* или *очевица*, у чијем се извештају или гледању збивање рефлектује, епско приповедање се приближава реалном осећању времена. Али се, уједно, уноси у песму субјективни елемент који, употребљен у превеликој мери, раствара строги еписки стил и води најзад психологизирању епике”. (Шмаус 2011: 98)

<sup>84</sup> У свим примерима који следе референцијалност ће бити истакнута курзивом.

<sup>85</sup> „Неупадљиво, присно обраћање наизглед се више приближава спољашњем виду коментара, усмереном на чин извођења дела. Али, та се формална компонента мање истиче, јер певач неосетно буди одређену активност колектива. Врло често овим поступком хоризонт очекивања се приближава хоризонту закључивања, утемељеном у моралним нормама заједнице”. (Самарџија 2000: 28)

*Браћо моја и дружино драга,  
Онда бјеше жалост погледати  
Како иде Милица ђевојка  
Право Шари високој планини,  
А често се кули окреташе,  
И Призрену граду бијелому...”*  
(СНП VI, 4°)

Веома је важно приметити контекст јављања референцијалности у овом примеру. Певач прекида наративни ток, зауставља на тренутак радњу своје песме како би се директно обратио публици, а онда се у следећем стиху, баш као и у претходном примеру, враћа на прекинутом моменту смештајући наставак радње у прошли тренутак о којем се приповеда временским прилогом „онда”.<sup>86</sup> Поред ових примера, поменућемо да се двострука референцијалност јавља и у завршним формулама које указују или на истинитост испеваног или на временску позиционираност испеваних догађаја, најчешће у формулацији „то је било када се чинило”.

*„То је било, када се чинило,  
А сада се тек приповиједа.”*  
(СНП II, 27°)

*„То је било када се чинило,  
Нам, браћо, дуго здравље било.”*  
(СНП VI, 76°)

*„То је било када се чинило,  
Ми велимо да се веселимо!”*  
(САНУ III, 60°)

*„Ет’ овако, браћо и дружино,  
сваком своје што је своје било,  
па и туђе нигде с’ не желило.”*  
(СМ, 64°)

---

<sup>86</sup> У контексту приче о деиктичким речима, напоменућемо да се у *Беовулфу* временски прилог „онда” појављује више од четиресто пута (Fulk, Bjork, and Niles 2008b: 443–444), а уз то веома често на почетку фита (као прва или друга реч чак деветнаест пута од укупно 41 фита). Ова кохезивна јединица која помаже при низању догађаја у наравици веома ретко варира у поменутом епу, што указује на једноставност начина на који се повезују догађаји у *Беовулфу*, али и на потенцијалну усменост извођачког чина којој би пре приличио једноставан, устаљен начин, типичан за говорни чин наравице, него што би то било карактеристично за контемплативност писаног чина (уп. Bonifazi 2012: 250–251, 260).

У наведеним примерима се на најдиректнији начин повезује прошли тренутак са тренутком певања тиме што се реферише на моменат у прошлости у који су описани догађаји смештени, а након тога се певач премешта у садашњи тренутак, мењајући своју референцијалну тачку употребом деиктика – „сад”.<sup>87</sup> У последњем примеру на делу је другачији систем који у својој основи има исту намену. Употребивши показни прилог „овако”, који је изразито чест у читавом корпусу српске епике, певач чини гест који речима упризорује начин на који се нешто одиграло<sup>88</sup> – његове речи треба видети (в. Bonifazi 2012: 259), њих не треба само чути, оне „сликају” причу (уп. Радуловић 2015).<sup>89</sup> У том смислу, када читамо многобројне примере у којима се каже како је неко нешто рекао или како је нешто учињено:

„Богу фала, јер ј’ *овако* било!”  
(СНП II, 6°)

„Још *овако* вила беседила...”  
(СНП II, 12°)

„Па *овако* млада говорила...”  
(СНП III, 5°)

„Па *овако* њему говораху...”  
(СНП IV, 39°)

„*Овако* му ситну књигу пише...”  
(СНП VIII, 60°)

„*Овако* му Новак беседио...”  
(САНУ III, 7°)

„сузе рони, *овако* говори...”

---

<sup>87</sup> „Иако су Сада извођења и Онда приче раздвојени, два нивоа времена и искуства такође интерагују, не само у првом лицу наратива и контексту извођења обреда или ритуала. Певачев однос према причи карактерише блискост и интимност. Они могу бити изражени кроз идентификовање са херојем као што је случај у наративима у првом лицу, или драмским или миметичким средствима...” (Reichl 2022: 199)

<sup>88</sup> „Међутим, важнија од формула и њихових релативних година јесте функција показних речи које чине део деиксе хомерске граматике и које испуњавају основни циљ епске традиције и њених извођача: живописно представљање херојске прошлости која оживљава захваљујући снази речи које откривају њену присутност”. (Bakker 2005: chap. 5)

<sup>89</sup> Попут инсценације коју изводи казивачица Марије Палеиро (Palleiro 2021: 165–166) када описује начин на који је потребно кретати се око котла у причи о лисици и магичном котлу, све време употребљавајући показни прилог „овако” који прати њене одговарајуће покрете.



(СМ, 42°)

„Пође њему *овако* свјетли царе говорити...”

(Б, 1°)

„Тере то ми *овако* белу граду бесидјаше...”

(Б, 49°)

оно што заправо видимо јесте потреба певача да каже да су они о којима говори то што говоре говорили на управо тај начин и управо тако. Надовезујући се на претходно изнете ставове о важности истинитости усменог исказа, чини се извесно да је ово још један од начина да се сугерише да је оно што се говори истина, тј. да певач на најверодостојнији могући начин преноси оно што припада његовом и традицијском фонду знања.<sup>90</sup>

Интересантно је приметити да оваквих примера у староенглеском епу нема, али се на месту ове формуле у српској епици јавља формула „*ond þæt word ācwæð*” (Б, 654)<sup>91</sup> [„и рече оне речи”<sup>92</sup>], што поново указује на дистанцирање од свеукупног наратива – скоп остаје у својој стварности која је одељена од прошлости.<sup>93</sup> Паралелне примере проналазимо и у корпусу српске епике, али је то тек незнатан број примера у поређењу са бројем појављивања горепоменуте формуле која у себи садржи показни прилог „овако”.

„*Оно* рече, на ноге устаде...”

(СНП II, 2°)

„*Оно* рече, сузама просула...”

(СНП II, 13°)

„*Оно* рече, танку пушку пали...”

(СНП IV, 18°)

„*Оно* рече, душа јо’ утече.”

(САНУ IV, 26°)

---

<sup>90</sup> „Ова блискост се не одриче извесним одељујућим ставом који епски певачи понекад изражавају. С једне стране они су уверени да су аутентични и веродостојни представници традиције на основу традиције коју су наследили; с друге стране показују да су свесни дискрепанције који постоји између њихове приче и догађаја. Иако потврђују истинитост своје приче, такође признају и да ова истина није апсолутна”. (Reichl 2022: 200)

<sup>91</sup> Као и у облику „*ond þæt word ācwuð*” (Б, 2046), али и у облику без деиктике: „*fē(a) worda cweð*” (Б, 2246, 2662), што је нотирано као исти тип формуле (Fulk, Bjork, and Niles 2008a: lxxxvii, footnote 5).

<sup>92</sup> Иако се у релевантном преводу Р. М. Лиуце ова формула преводи са *in these words* (Liuzza 2013: 93, 177), претпостављамо да је то само због устаљености фразе у савременом енглеском језику јер се у оригиналу користи деиктик за удаљеност.

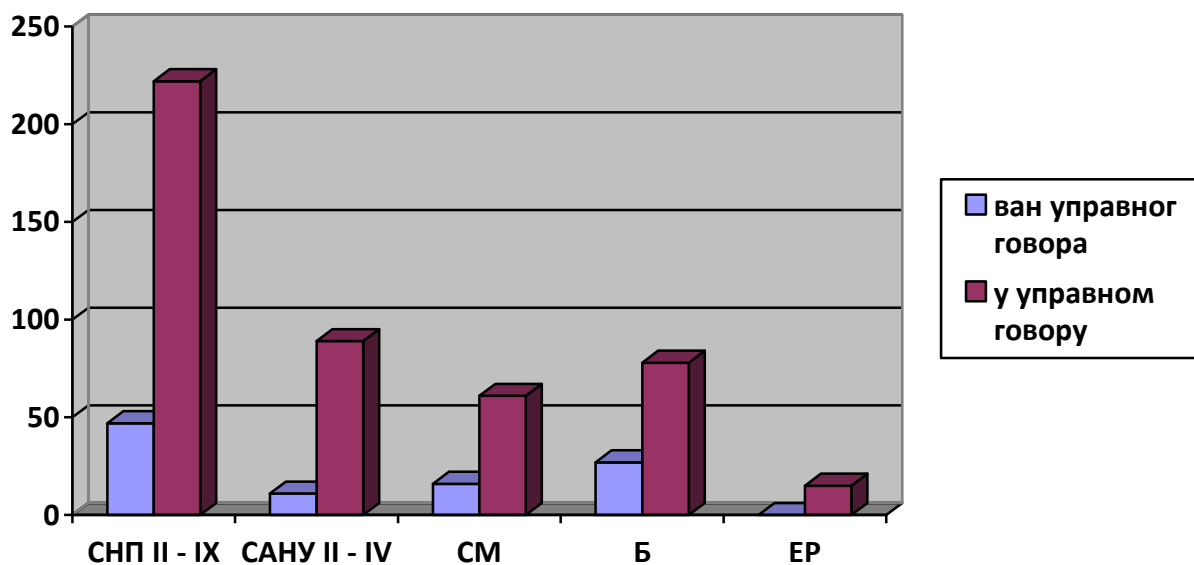
<sup>93</sup> Иако треба приметити да је веома интересантна и сама чињеница да постоји формула која је паралелна српској епској формули, без обзира на различит, или, у потоњим примерима, исти деиктик.

„Оно рече, оде к Асанаги...”

(СМ, 164°)

Најзад, синтагмом „у овим тешким данима” певач директно упућује на сопствено време. Ова констатација се појављује у оквиру општег коментара певача о важности увида у то да је Створитељ тај који свиме управља, те да „ко дуго истрајава на свету у овим тешким данима” мора доживети и добро и зло. Може бити да су у овом случају хришћански тонови упливали у ткиво епске нарације, те да се због тога помињу „тешки дани”, дани борбе и мука, као основни постулат хришћанске онтологије. Ипак, уколико то није случај, могли бисмо закључити да певач исказује саосећање са публиком, он дели њихове напоре који подразумевају истрајавање упркос мукама.<sup>94</sup>

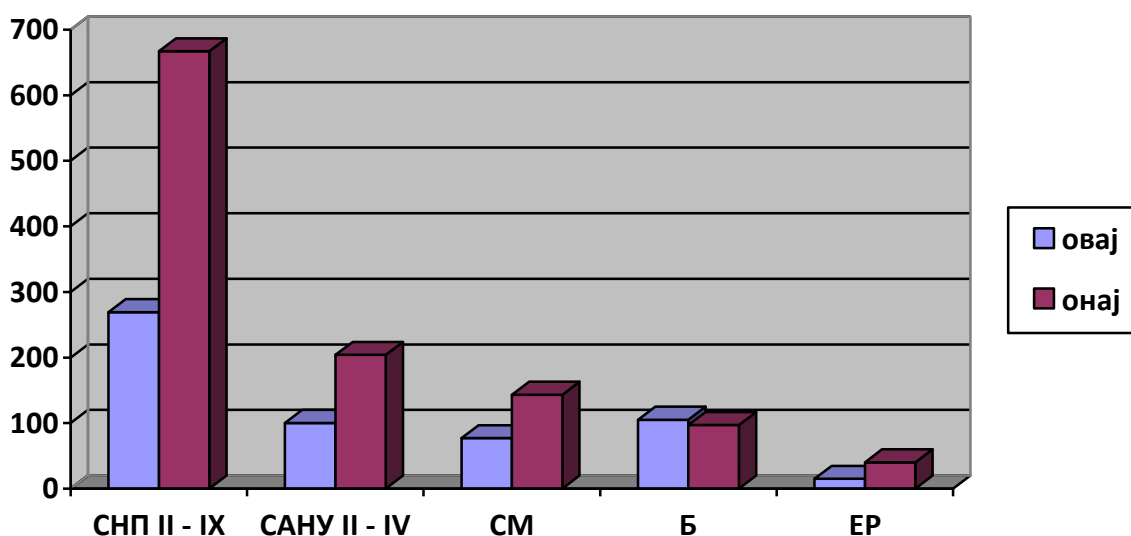
У поређењу са овим невеликим бројем случајева у којима се јавља деиктик који означава близину, онај који упућује на даљину је далеко заступљенији, у тексту *Беовулфа* се појављује више од четиристо пута,<sup>95</sup> те бисмо на основу овог факта могли закључити да певачева окренутост публици није у толикој мери изражена колико би се очекивало. Како бисмо могли да изведемо додатне закључке о важности ових деиктика, биће потребно да их упоредимо са српском епиком. Ради прегледности, даћемо графички приказ појављивања деиктика који упућују на близину и даљину.



**График бр. 1** – Приказ свих појављивања показне заменице „овај” у свим парадигматским облицима у датом корпусу српске епске поезије

<sup>94</sup> За шири историјски контекст видети: Niles 2015.

<sup>95</sup> За тачне наводе видети глосар у Клеберовом издању *Беовулфа* (Fulk, Bjork, and Niles 2008b: 429–430).



**График бр. 2** – Однос укупног броја појављивања показне заменице „овај” у свим парадигматским облицима и укупног броја појављивања показне заменице „онај” у свим парадигматским облицима у датом корпусу српске епске поезије

Одмах се може приметити да је однос деиктика за близину и даљину који је примећен у староенглеском епу присутан и у примерима из корпуса српске епске поезије. Првенствено, деиктик „овај” у свим својим парадигматским облицима јавља се у далеко већем броју примера у управном говору него ван њега, а генерално се јавља у знатно мањем броју случајева када се пореди са показном заменицом „онај”. Можемо закључити да је основна претпоставка потврђена и у српској епици, а да паралелно стање са деиктицима за близину и даљину свакако даје чвршћу основу за претпостављање изворно усменог порекла староенглеског епа. Можда бисмо могли претпоставити да већ само постојање деиктика за близину који се налазе ван управног говора сугерише на присуство певача пред публиком, док је знатно већи број деиктика који упућују на удаљеност сасвим очекиван јер се певач одељује од онога о чему говори, те да употребом ових маркера додатно указује на то да приче које он говори припадају прошлости о којој је чуо од других.

Издвојићемо као битан један моменат који је евидентан посебно на графику бр. 1. Наиме, *Ерлангенски рукопис* се према оба критеријума издваја по веома малом броју случајева у којима се јављају деиктици, било за близину или за даљину, до те мере да не постоји ниједан случај у којем се јавља деиктик „овај” у било којем од парадигматских облика ван управног говора.<sup>96</sup> Пошто је то случај само у овој збирци песама, не можемо рећи

<sup>96</sup> Као додатни коментар у вези са темом двоструке референцијалности, напоменућемо да у *Ерлангенском рукопису* постоји један траг такве референцијалности који се појављује у дативу интересовања у тек неколико примера у читавом рукопису:

„под Шапцем ми Саву пребродио...” (59°)

„Лијепе ти је свате покупио...” (92°)

„једно ми је Јанковић Стојане...  
и треће ми је дијете Завиша.” (149°)

„Сунце ми се крајем краде.” (216°)

да је она довољна да се читава теорија аутоматски и оспори, али се можда сама ова појава може посматрати из другог угла. То јест, шта ако управо ова чињеница више говори о карактеру самог *Ерлангенског рукописа*?

Познато је да је историја ове збирке у најмању руку необична – Геземан у свом уводу успева да је локализује (простор Крајине „у четвороуглу *Сисак – Сава – Градишка – Вировитица – Крижевци – Сисак*” (Геземан 1925: LXII)) и да је датира („по моме мишљењу рукопис је настао око год. 1720” (Исто: XXI), односно у „Петрашким годинама”), наводи да је песме највероватније записао Немац или Аустријанац који је добро владао српскохрватским језиком, иако не савршено, а не Србин, Хрват, Србин муслиман или Турчин. Ове поставке потврђује и Марија Клеут у свом раду насталом деведесет година касније, с тим што доноси и једну веома важну додатну информацију – успева да реконструише начин настанка ове збирке, те да веома поуздано утврди да је збирка настала по налогу барона и генерала Максимилијана Петраша, који ју је однео са собом по одласку из Славонског Брода (Клеут 2015: 37–38), па је то разлог зашто и нема песама које нису из „Петрашких година”. Поводом предлошка текста ове збирке, она каже следеће:

„[...] присуство облика који припадају грађанском песништву и присуство народних песама које су подвргнуте ретуширању по варошком укусу указују на то да је један од извора *Ерлангенског рукописа* био писани текст (данас непознат). Занимљиво је да су многе од ових песама грађанског, варошког, писаног порекла најстарији познати записи у својој врсти, понекад и једини. Преношење са писаног предлошка бар за један део *Ерлангенског рукописа*, јер све оне нису могле бити ни певане ни усмено преношене, указује на то да је до писаног текста дошао свакако човек навикнут на писану реч. Максимилијан Петраш, као иницијатор, или његов писар, као извршилац налога да се оформи велика збирка?”. (Исто: 37)

С друге стране, Геземан (1925: CX) говори о потпуној извесности постојања предлошка који је послужио као основа за рукописну збирку, јер је записивач имао један концепт који је настао од једног или више понављања једне исте песме у присуству певача који је он касније преуредио и коначно уобличио. Уз то додаје и следећи коментар:

„Али из свега што сам навео биће јасно да од нашега певача из почетка 18-ога века не можемо тражити верност у овим ситним и преситним стварима, које се дају тешко ухватити. Он је био задовољан, кад је забележио стихове од прилике онако како су гласили. И тамо где их није могао верно ухватити, ту их је, без филолошке бриге, или оставио онако како их је могао добити, или их је дотерао по своме знању и разумевању”. (Исто: CXXX–CXXXI)

Томе ћемо додати и једну констатацију коју Алојз Шмаус износи када указује на то да се у *Ерлангенском рукопису* јавља „примитивнија техника” повезивања радње у односу на муслиманску епику:

„Ипак, требало би тек решити питање треба ли примитивнију технику повезивања сматрати општом цртом раније епике, или само недостатком репродукције: последњи случај имамо у ЕР 70, у песми о војводи Пријезди, где се пријем и читање писама замењује формулом *А кад чуо ...*, или у ЕР 123, која се састоји од једне непрекидне преписке и где је (ст. 88 и 95) чак и формула писма отпала (...*онда вели...*). Неки такви

---

Осим тога, јавља се и на једном месту помоћу употребе временског прилога „сада”: „Текла Сава куда и до сада” и временског прилога „данас”: „што је данас у недилу младу” (168°). Општи је закључак да је двострука референцијалност веома оскудна у примерима из *Ерлангенског рукописа*, те ће се разлог ове појаве морати подробније испитати у будућим истраживањима.

случајеви имају своје најприродније објашњење у околностима бележења. Кад певач само казује песму уместо да је пева, а записивач бележи споро, евентуално чак и прекида и враћа певача, онда овај лако прелази у прозу односно замењује фразеологију певачког језика свакидашњим изразима”. (Шмаус 2011: 184)

Дакле, можемо да закључимо да деиктици који су карактеристични за српску епiku и староенглески еп нису присутни само у збирци која је продукт преписа, која је имала можда више редактора, која као предлогач има и писане текстове и пре свега – чији записивач, по свему судећи, није био изворни говорник српског језика. Узимајући све изречено у обзир, можда можемо закључити да се овиме потврђује потенцијално више писани карактер *Ерлангенског рукописа*, пре него што се овим изузетком оспорава валидност иницијано постављене хипотезе.<sup>97</sup>

### 2.3. Бројеви и њихова симболика

Испитивање бројева и њихове симболике у контексту теорије формуле подразумеваће покушај да се у окамењеним фразама открију дубљи традицијски слојеви који се на површини не могу увек лако препознати, али које језик чува (Самарџија 2020: 17). Бројеви представљају основни принцип на којем почива хармонија универзума (Cooper 1987: 113; Biedermann 1992: 240; Schimmel 1993: 24), док „њихову симболику појачавају митске и религијске представе, које су се смењивале, преплитале и опстајале током историје човечанства” (Самарџија 2020: 8).

Бројеви који се помињу у староенглеском епу су следећи: 1, 2, 3, 4, 5, 7, 8, 9, 10, 12, 13, 14, 15, 30, 50, 100, 300, 1.000, 7.000, 100.000. Примећујемо да се поред стандардних једноцифрених, јављају седам двоцифрених бројева, два троцифрена броја и три броја која изражавају велику количину. Следи графички однос појављивања свих бројева у староенглеском епу,<sup>98</sup> а потом и табеларни приказ појављивања броја један.<sup>99</sup>

---

<sup>97</sup> Ваљало би додати да се *Ерлангенски рукопис* разликује од осталог корпуса српских епских песама и по томе што у њему нема песама о Косовском боју, као ни песама обредне лирике, што Снежана Самарџија (internet) објашњава на следећи начин:

„[...] одсуство обредне лирике у *Ерлангенском рукопису* не значи да су ови важни сегменти традиције неповратно нестали с почетка XVIII века на одређеним просторима, мада се интересовање за поједине форме мења под притисцима животних услова колектива. Много је вероватније да су песме заиста певане и бележене у војном логору, где обредни стихови нису могли бити изведени на одговарајући начин, изван обредног контекста. Такве околности не условљавају љубавну лирику, чији је живот много слободнији. Није зато случајно што су у *Ерлангенском рукопису* доминантне управо љубавне песме, различите по мотивима, структури и поступцима исказивања осећања”.

Бошко Сувајџић (2010: 17–18) указује додатно и на проблематику одсуства устаљеног начина приказивања ликова који иначе припадају кругу песама о Косовском боју (Вука Бранковића, кнеза Лазара) нудећи следеће решење:

„Одговор би се, по свему судећи, морао тражити у спољашњој цензури аустријских власти. Унутрашњи разлози би могли бити у следећем. Руководећи се принципима интегралног, животворног и виталног односа према свету и животу, певачи *Ерлангенског рукописа* нису до те мере били заинтересовани за есхатолошко-сакралну тематику косовске легенде. Слободним схватањем љубави и лепоте, у ковитлацу војних операција, они су били окренути животу и смеху, на устук смрти и погибији, ма колико она херојска или мученичка била”.

<sup>98</sup> У графичком приказу неће бити бројева 7.000 и 100.000 који се појављују само по један пут – 7.000 изражава меру земље коју је Беовулф добио од Хигелака на поклон, а 100.000 је новчана награда недефинисане валуте.

<sup>99</sup> Број један (истакнут курзивом у парадигматским облицима у датој табели) појављује се у три значења у *Беовулфу*, али ће за потребе формулативног испитивања бити приказани само примери који се односе на значења „један”, али и „сам, изузетан” (тридесет појављивања). Поред тога овај број се у свом основном значењу („једног дана” и сл.) појављује још осам пута.

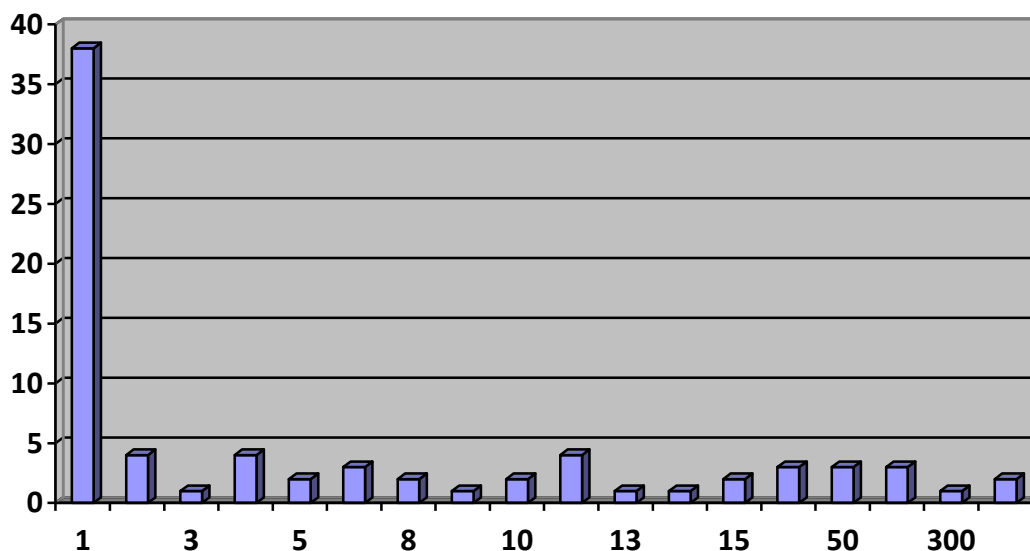


График бр. 3 – Однос укупног појављивања бројева у *Беовулфу*

Табела бр. 3 – Приказ појављивања броја један у значењима „један, сам, изузетан” у *Беовулфу*

	Изворни текст	Превод	Коментар
1.	„ <i>ænne ofer yððe</i> ” (B, 46)	„самог (једног) преко таласа”	у оквиру приче о Скилду, древном претку династије Скилдинга
2.	„ <i>oð þæt ān ongan...</i> ” (B, 100)	„све док један није почео...”	опис среће у Хеороту коју прекида један (Грендел)
3.	„ <i>āna wið eallum</i> ” (B, 145)	„сам (један) против свих”	Гренделова владавина Хеоротом
4.	„ <i>wið þām āglæcan āna gehēgan...</i> ” (B, 425)	„са тим чудовиштем сам ћу имати...”	Беовулфово обећање да ће се борити против Грендела
5.	„ <i>ānre bene</i> ” (B, 428)	„једну услугу”	наставка истог Беовулфовог говора
6.	„ <i>þæt ic mōte āna...</i> ” (B, 431)	„да ћу ја сам...”	наставка истог Беовулфовог говора
7.	„ <i>ðurh ānes cræft ealle ofercōmon</i> ” (B, 699)	„помоћу вештине једног све превазишли”	антиципација Беовулфове победе у ишчекивању Гренделовог напада
8.	„ <i>ealle būton ānum</i> ” (B, 705)	„сви осим једног”	пред Гренделов напад, спавају сви осим Беовулфа
9.	„ <i>āna genēdde...</i> ” (B, 888)	„сам се усудио...”	опис Сигемундовог одласка

			у борбу са змајем
10.	„hrōf āna ġenæs...” (B, 999)	„кров је једини преживео...”	опис Хеорота након Беовулфове борбе са Гренделом
11.	„eft æt þē ānum” (B, 1377)	„зависи само од тебе (од тебе једног)”	Хротгарово обраћање Беовулфу након напада Гренделове мајке
12.	„þæt wæs ān foran ealdġestrēona” (B, 1458)	„који је био један (јединствен, изузетан) међу старим благом”	опис мача Хрунтинга
13.	„oþ þæt hē āna hwearf” (B, 1714)	„док се није окренуо сам...”	опис Херемода који се осамио и постао попут змаја, грамзив и похлепан
14.	„þæt wæs ān cyning” (B, 1885)	„био је то изузетан (један, јединствен) краљ”	опис Хротгара
15.	„oð ðæt (ā)n ongan...” (B, 2210)	„све док један (змај) није почео...”	опис почетка терора змаја након педесет година Беовулфове владавине
16.	„ond s(ē) ān ðā ġēn...” (B, 2237)	„и он који је једини преживео...”	елегија последњег преживелог
17.	„ān æfter eallum” (B, 2268)	„сам после свих”	наставак елегије последњег преживелог
18.	„oð þæt hyne ān ābealch” (B, 2280)	„све док један није учинио да побесни”	опис тога како је змај почео да напада Беовулфов народ након што је један украо део његовог блага
19.	„tō ðæs ðe hē eorðsele ānne wisse” (B, 2410)	„где је он једини знао да се налази дворана у земљи”	опис тога како их крадљивац блага води до места где змај пребива
20.	„ān æfter ānum” (B, 2461)	„сам за једним (изгубљеним сином)”	опис туге оца чији је син убијен (а био је лош члан заједнице, криминално лице, те не може да тражи освету) (епско поређење)
21.	„āna on orde” (B, 2498)	„сам у првом борбеном реду”	Беовулфов говор о томе како се одужио Хигелаку тиме што је био први у свакој борби за њега
22.	„nē ġemet mannes nef(ne) mīn ānes” (B, 2533)	„нити је прикладно ни за једног човека осим мене самог”	Беовулфово обраћање саборцима пред одлазак у борбу са змајем
23.	„strenġo ġetruwode ānes mannes” (B, 2540–2541)	„веровао у снагу једног човека”	Беовулф верује само у своју снагу пред борбу са змајем

24.	„Hiora in <i>ānum</i> wēoll sefa wið sorgum” (B, 2599–2600)	„дух се од туге покренуо у срцу једном од њих”	док посматрају како се Беовулф бори са змајем из заклона, један од њих (још неименовани Виглаф) пожели да му помогне
25.	„his ellenweorc <i>āna</i> āðōhte” (B, 2643)	„ово храбро дело потпуно сам (намеравао да учини)”	Виглафов говор у којем говори о Беовулфу
26.	„þæt nāron ealdgēwyrht þæt hē <i>āna</i> scylle...” (B, 2657)	„да он није заслужио да сам подноси ову патњу...”	наставак говора
27.	„eald enta gēweorc <i>ānne</i> mannan” (B, 2774)	„један човек је (покрао) древна дела дивова”	опис Виглафовог узимања блага по које га је Беовулф послао да га види пре него што умре
28.	„ <i>āna</i> mid ecge...” (B, 2876)	„сам својим мачем”	наставак Виглафовог говора, опис како се Беовулф сам борио
29.	„Eafores <i>ānne</i> dōm” (B, 2964)	„према Еофоровој (самој) вољи”	неименовани коњаник говори зашто ће Геати ратовати сада када нема Беовулфа
30.	„Oft sceall eorl moniġ <i>ānes</i> willan wræc ādrēogan” (B, 3077–3078)	„Често многи ерлови морају трпети патњу због воље једног човека”	Виглафов говор након што Беовулф умре после борбе са змајем

Број један означава „примордијално јединство, почетак, Творца, Првог покретача, суму свих могућности, суштину, Центар, недељиво”, али и „изолацију”, „принцип који подстиче дуалност и многострукоост да би поново дошао до јединства” (Cooper 1987: 114). У српској епици је примећено да

„[и]зражавање идеје о јединствености и/или изузетности бројем *један* – у чијој је основи замена квантитета квалитетом, односно карактерисање квалитета термином иначе предвиђеним за изражавање квантитета – по свему судећи, представља не само традицијски и не само поетски феномен”. (Клеут 2012: 142)

Осим тога, „поједини певачи, какав је старац Милија, овим бројем наглашавају и изузетност, било да се подразумевају физичка својства и врлине, епски углед и чојство или разборитост” (Самарџија 2020: 15).

Према примерима изложеним у табели, можемо извести неколико закључака у вези са употребом броја један у овом староенглеском епу. То је првенствено број који спаја Беовулфа и Сигемунда по томе што сами нападају, а Беовулфа, Херемода и последњег преживелог по томе што се одељују од људи. Спаја Беовулфа, Хротгара и мач Хрунтинг по изузетности (Хротгара и мач формулом „þæt wæs ān...”), а са друге стране Беовулфа и Грендела по томе што су сами (против свих или испред свих) у различитим моментима. Један је и онај који преусмерава ток радње на другу страну – формулом „oð þæt ān ongan...” (примери под бројевима 2 и 15) уводе се и Грендел и змај који нападају Хеорот, односно Беовулфов народ и тиме прекидају мир који је до тог тренутка владао. Један је и човек који покреће змаја да чини терор у знак освете, а један је исто тако и „покрао” благо када га је по



њега Беовулф послао. Чини се да је читав еп сачињен од тих „једних” који сами покрећу радњу, „једних” који стоје сами „после свих осталих” (пр. бр. 17), али и који су сами у своме болу (пр. бр. 20). Као такви, они се супротстављају једни другима, израћајући из позадине мноштва и ткања времена које је одавно припало прошлости, они се својом јединственешћу, било ког предзнака она била, издвајају и постају вредни помена. Тиме и постају једнаки, они су две стране једне исте силе која их издваја. Усамљеност великих јунака и њихових противника огледа се управо у броју један. У том смислу у контексту „Бановић Страхиње” Марија Клеут (2012: 144) каже следеће:

„Бројем *један* означава се, увек када се стих са овим бројем појави, преокрет у радњи у песми *Бановић Страхиња* (СНП II: бр. 44). Најпре се појављује у облику метафоричног карактерисања јунака у схеми опремања јунака (врло битној за наративну структуру јуначке епске песме): ‘Окити се *један* српски соко’. Затим, осликавају се на исти начин, метафором и бројем, банови противници, турски цар освајач: ‘Из убаха *једна* паде сила, / Турски, сине, од Једрена царе’ и отимач банове жене: ‘У Турчина *једну* силу кажу / Самовољна Турчин-Влах Алију”.

О паралелизму између Бановић Страхиње и Влах-Алије<sup>100</sup> писано је са различитих аспеката (в. Деретић 1978: 85; Радуловић 2004: 44; Сувајцић 2005: 33), а о могућим везама које постоје на дубљем нивоу обрасца приче биће нешто више речи у претпоследњем поглављу овог рада.<sup>101</sup>

Преглед осталих бројева даћемо ван табеларног приказа у жељи да се истакне степен у којем они припадају широј представи о свету овога епа. Број два се јавља четири пута у оквиру формуле „између два мора” („*be sǣm twēonum*” (B, 858, 1297, 1685, 1956)) у значењу „на земљи”. Број три се јавља тек једном у виду редног броја при спомињању тога да је змај напао Беовулфа трећи пут („*þriddan siðe*” (B, 2688)), а након тога се у борбу укључује и Виглаф који помаже Беовулфу да победи змаја. Четворо је деце коју је имао Хелфдене, Хротгаров отац, четири је блага дао Хротгар Беовулфу након што је победио Грендела, четири су човека носила Гренделову одрубљену главу и четири је коња поконио Беовулф Хигелаку након што се вратио у земљу Геата.<sup>102</sup> Број пет се јавља два пута: када Беовулф спомене да је то број заробљеника које је ухватио у једном од својих подухвата („*þær ic fife ġeband*” (B, 420), „ту сам заробио њих пет”), и поново када наведе да је то број ноћи колико се борио против Бреке (B, 545). Седам година је Беовулф имао када га је краљ Хретел узео од оца да одрасте на његовом двору (B, 2428), седам људи одлази заједно са Виглафом да види благо које је Беовулф освојио победивши змаја (дакле, формација је 7 + 1),<sup>103</sup> а такође Унферт при клевети Беовулфа наводи погрешно да су били седам ноћи у води (B, 517). Поред споменутих осам људи који улазе у пећину, осам је и коња које Хротгар поклања Беовулфу након победе над Гренделом (B, 1035), а девет је водених немани које Беовулф побеђује

<sup>100</sup> „Антагонисти, јунак и противник, приказани су као усамљеници (један својевољно, други – издајом најближих) – и просторном карактеризацијом, и карактеризацијом бројем и егзистенцијално. [...] И Бан (прослављен и дворен, али остављен у невољи) и његов непријатељ (толерисани одметник, пуштен да чини по своме) губе везу са својим примарним колективом. Влах Алија, обестан, дрзак, храбар и осيون, као да представља *сенку* (в. Јунг 1996: 194–203) главног јунака, оличавајући негативну страну јуначког погледа на свет...”. (Перић 2022: 119–120)

<sup>101</sup> Број један се у корпусу српске епике појављује „релативно ретко (са изузетком једне песме једнога певача...)” (Клеут 2012: 140), а то је управо песма „Бановић Страхиња”.

<sup>102</sup> Број четири симболише „први познати поредак у свету”, указује на промену „од природе ка цивилизацији уређивањем мноштва манифестација у фиксне облике” (Schimmel 1993: 86). Он симболише „регуларност и мноштво” (Biedermann 1992: 241), такође и „целовитост [...], завршеност [...], правду” (Cooper 1987: 115), али и бројност потомака (Самарџија 2020: 68).

<sup>103</sup> Што симболише крај иницијације, регенерацију, нови почетак (Cooper 1987: 118).

током такмичења са Бреком.<sup>104</sup> Десет је слабих ратника који чекају исход Беовулфове борбе са змајем онда када их Виглаф као једанаести<sup>105</sup> напусти (B, 2847), као и број дана колико им је потребно да направе „светионик”, односно споменик<sup>106</sup> који стоји на Беовулфовој хумци који се види надалеко како би служио морепловцима за навођење (B, 3159).

Симболика броја дванаест, који се у *Беовулфу* јавља четири пута, веома је разграната и важна. Овај број симболизује годишњи циклус (Самарџија 2020: 9) дељењем године на дванаест месеци, дванаест је знакова зодијака који су „вероватно утицали на бројне митове, легенде и бајке у којима се појављују групе од 12 божанстава, хероја или важних личности, али такође и временски одсечци од 12 сати, дана или година” (Schimmel 1992: 193). Прво помињање броја дванаест у *Беовулфу* јесте моменат када певач каже да је Грендел нападао Хеорот „twelf wintra tīd” (B, 147), односно дванаест „зима”, тј. година,<sup>107</sup> а онда ће наступити промена. Осим тога, дванаест је блага које Хротгар поклања Беовулфу након победе над Гренделовом мајком (B, 1867), али је дванаест и број људи који одлази да пронађе змајево скровиште. Тачније, групу чини једанаест одабраних, а Беовулф је допуњује. Интересантан паралелизам постоји и у српској епизи у којој се такође каже да Ђурађ са собом води дванаест војвода, а онда се испоставља да је то једанаест војвода, те да је сам Ђурађ део групе (СНП II, 81°) (Самарџија 2020: 100). И баш као што у српској песми умре војвода Каица, тако умире и Беовулф као један од дванаест. Дванаест<sup>108</sup> је такође и ерлова<sup>109</sup> који круже око Беовулфове ломаче чиме симболизују крај једног времена (Исто: 100), а у томе један део критике ишчитава хришћанске наносе у виду дванаест апостола.

Тринаест се јавља као готово универзално негативан број (Corper 1987: 120; Biedermann 1992: 241; Самарџија 2020: 9), углавном јер нарушава систем успостављен бројем дванаест, као што је то био случај и са бројем једанаест (Schimmel 1993: 204). Једино појављивање броја тринаест у староенглеском епу потврђује управо изнету тврдњу. Наиме, у облику редног броја, број тринаест се јавља након напомињања да је Беовулф са још једанаест ерлова отишао да потражи змајево скровиште да обележи тринаестог члана дружине, а то је несрећни лопов који је својом крађом узнемирио и покренуо змаја (B, 2406).

Четрнаест је број помоћника (Schimmel 1993: 209), а то је управо број људи колико је Беовулф повео са собом како би помогао Хротгару, тиме чинећи групу од петнаест (B, 207). Са бројем петнаест почињемо да проналазимо веома интригантне паралеле које се користе као потврда јединствености овога епа (в. Du Bois 1934). Наиме, Грендел у једном нападу убија петнаест људи и односи са собом још толико (B, 1582), дакле два пута по онолико колико је Геата дошло у помоћ да се против немани бори. Овај број у збиру даје број тридесет, а баш толико је Грендел убио када се први пут спомиње да је почео да походи Хеорот (B, 123). Дакле, спомиње се да је чак два пута Грендел убио по тридесет људи. Број тридесет се помиње још два пута, а оба пута се односи на Беовулфа. Он има снагу

<sup>104</sup> Према нордијској митологији, богиња мора Ран има девет кћери чија су имена повезана са именима таласа (Lindow 2002: 258).

<sup>105</sup> Број који има изразито негативну симболику, означава „ђаволово туце” (Biedermann 1992: 241; Самарџија 2020: 9).

<sup>106</sup> Број десет симболизује завршетак и савршенство (Biedermann 1992: 241; Schimmel 1993: 180).

<sup>107</sup> А то је управо и број дана колико се Ахил свети Хектору (Biedermann 1992: 174–175). У српском корпусу песама, дванаест година се граде или поправљају различите грађевине (двор у „Змији младожењи” (СНП II, 12°), манастир Раваница (СНП II, 36°)), али се дешавају и промене након што је стање било исто дванаест година (СНП VI, 48°; СНП VII, 55°).

<sup>108</sup> Хротгар такође даје Беовулфу и дванаест блага након победе над Гренделовом мајком (B, 1867).

<sup>109</sup> Маретић (Maretić 1966: 120) примећује да је дванаест „стајаћи” број за владике у корпусу епских песама, истичући да је могуће да се тиме чува успомена на стару српску државу, јер је у време Светог Саве било дванаест епископа.

тридесеторице (*B*, 379) и опрему толико људи<sup>110</sup> пливајући носи после битке са Францима (*B*, 2361),<sup>111</sup> што сугерише да ће бити у стању да победи Грендела и да је његов адекватан ривал. Ту снагу више нема Хротгар, али он као краљ не би ни требало да оде у борбу, него да штити народ на другачији начин. Хротгарова неактивност може се објаснити и на други начин, а у вези је са последњим важним бројем који се у овом епу јавља три пута директно, а два пута индиректно. Наиме, у тренутку када напуштају Хеорот после славља након победе над Гренделовом мајком, певач закључује:

„...þæt wæs ān cyning  
æġhwæs orleahtra, oþ þæt hine ylðo benam  
mæġenes wynnum, sē þe oft manegum scōd.”  
(*B*, 1885–1887)

[...био је то изузетан краљ, без кривице у било ком погледу, све док га старост није лишила радости снаге, а тако је често наудила многима.]

Певач, дакле, има потребу да истакне још једном (као и након прве победе Беовулфове над Гренделом) да је Хротгар сјајан, али немоћан краљ, иако га због те немоћи нико не може кривити. С тим у вези је и симболика броја педесет.

Говорећи о Гренделу и његовој мајци, Хротгар истиче да она влада мочварама већ „стотину полу-година”, тј. педесет година („hund missera” (*B*, 1498)), а користећу исту формулу, говори о томе да је након педесет година његове владавине Грендел дошао као пошаст да уништи све што је до тада било (*B*, 1769). Управо толико година влада и Беовулф пре него што змај буде узнемирен и заведе свој терор (*B*, 2733). У том тренутку Беовулф одлази да се бори са њим да би зауставио пропаст која се надвила над његовим народом и обраћа се својим саборцима којима је рекао да му не помажу у борби следећим речима:

„Nolde ic sweord beran,  
wæpen tō wurme, ġif ic wiste hū  
wið ðām āġlæcean elles meahte  
ġylpe wiðgrīpan, swā ic ġiō wið Grendle dyde;  
ac ic ðær heaðufýres hātes wēne,  
[o]reðes ond āttres; forðon ic mē on hafu  
bord ond byrnan. Nelle ic beorges weard  
oferflēon fōtes trem, ac unc [feohte] sceal  
weorðan æt wealle, swā unc wyrd ġetēoð

<sup>110</sup> То је управо број наоружаних људи који чувају Хеорот, али нису у могућности да га одбране, а управо то је Беовулф ненаоружан у стању да учини, те је његова снага заправо снаге једне нације (Du Bois 1934: 375). Такође се истиче да то није нужно тачан број, него да певач жели да истакне да је Беовулф Гренделов пандан (Исто: 375).

<sup>111</sup> „3 je malo 3, – 30 je veliko 3, a 300 je još veće 3” (Maretić 1966: 120).

metod manna gehwæs.      Ic eom on mōde from,  
þæt ic wið þone gūðflogan    gylp ofersitte.”  
(*B*, 2524–2528)

[Не бих носио мач, оружје против ове змије, када бих знао како другачије да се носим са застрашујућим након својих хвалисавих речи, као што сам то некада учинио са Гренделом; али очекујем врелу смртоносну ватру, пару и отров; зато ћу носити штит и верижну кошуљу на себи. Нећу устукнути ни стопу пред чуварем хумке, већ ће се борба одиграти поред зида, онако како је судбином одредио Владар свих људи. Духом сам одлучан, нећу се хвалити пред овим ратним летачем.]

Као „стари заштитник народа” („frōd folces weard” (*B*, 2513)), након педесет година владавине, Беовулф је стигао до момента у којем се нашао и Хротгар, али и Гренделова мајка – сви су достигли тачку након које се дешава радикална промена, коју симболизује број педесет.<sup>112</sup> Када спојимо два наведена цитата, као паралела се назире да је старост момент кад се промена дешава, када човек који је био у стању да се носи са свиме губи власт, напушта га снага и тада се дешава смрт – дословна или у пренесеном значењу. У случају Гренделове мајке и Беовулфа она је дословна, у случају Хротгара, она је само привремено одложена, али инсинуирана кроз најављене заваде и будуће уништење Хеорота.<sup>113</sup> Беовулфова смрт обележена је тим бројем – посматрајући змаја који лежи мртав, примећују да је он „дугачак педесет метара” („fiftiges fōtgemearces lang” (*B*, 3042–3043)). Могуће је да је певач само желео да истакне да је змај био импозантне величине, али је подједнако вероватно и да је желео да још једном подвуче важност броја педесет као прекретнице, опасности која је отеловљена овим чудовиштем, смрти којој се не може побећи оног тренутка када у германској херојској прошлости ратник (или ратница) изгуби своју снагу. Са старашћу се добија мудрост, али нестаје снаге која је потребна да би се човек супротставио нападачима,<sup>114</sup> те је исход увек исти.

Овиме заокружујемо причу о бројевима у *Беовулфу*. Осим споменутих бројева у епу се јављају још и бројеви триста, који означава колико је година злато које је Беовулф освојио убивши змаја лежало у земљи („þrēohund wintra” (*B*, 2278)) и број хиљаду који се евидентно појављује онда када је потребно да хиперболички значи велику количину, те тако Беовулф каже Хротгару да га позове у случају да му његова помоћ буде потребна и да ће довести са собом хиљаду ратника (*B*, 1829), као и да је злато прекривено рђом изгледало као да је хиљаду година старо (*B*, 3050).

#### 2.4. Кенинзи

Преклапања која смо пронашли испитујући деиктичке речи и бројеве у староенглеској и српској епској традицији не постоје у следећој области нашег испитивања. Напуштамо строго таксативно побројавање понављања једне речи или израза како бисмо открили нешто шири традицијски оквир који се успоставља у свакој култури на одговарајући начин.

<sup>112</sup> То је година јубилеја (Biedermann 1992: 242), „Велика година” када се дешава „повратак на почетак и примордијално стање, дакле почетак изнова” (Cooper 1987: 120), „када треба да престану заваде и мржња” (Schimmel 1993: 256).

<sup>113</sup> Више о томе у четвртном поглављу када буде било речи о антиципацијама.

<sup>114</sup> О теми *sapientia et fortitudo* која се овде може препознати биће више речи у петом поглављу овог рада.

„[...] уместо што ћемо једноставно рећи да је језик *Беовулфа* формулативан и традиционалан, а потом приступити аритметичком прорачунавању колико се пута у сачуваним поетичким записима појављује дата формула, морамо раставити и расклопити сложенице и друге речи и фразе које заправо играју поетску улогу како бисмо видели како они то чине и како бисмо и сами искусили те вербалне елементе као речи које носе извесну снагу”. (Lee 1998: 56)

Староенглески скоп се позива на традицију користећи устаљене начине именовања различитих ситуација, устаљене обрасце (Foley 1991: 7–8), иако задржава могућност увођења варијације, јер ствара по диктату алитеративног стиха, успоставља са својом публиком реципрочан однос у којем је неопходно препознавање традиције и са једне и са друге стране како би интеракција била успешна, успоставља се „арена за извођење” у којој ће сваки од устаљених начина описивања асоцирати публику на много шири традицијски оквир и оно што он са собом носи (Foley 1995: 213; Детелић 1996: 78). Овакви системи формула имају и визуелну улогу у памћењу песама (Радуловић 2015), они помажу песнику да врло брзо и са очигледном лакоћом певава нове и нове песме на основу потке коју су поставили претходни певачи, а да при том и даље може да остане веран себи и сопственом начину уобличавања традиције.<sup>115</sup>

Један од таквих језгровитих израза, који на врло малом простору говори много о традицији и погледу на свет, јесу кенинзи. Само одређење кенинга је више пута проблематизовано, али можемо рећи да он представља устаљени, перифрастични начин упућивања на неко биће, неки предмет или неку појаву, који настаје упаривањем двају појмова у виду сложенице, полусложенице или синтагме; представља метафору, а често се јавља и у облику загонетке коју је потребно одгонетнути да би се одредио референт (Broz 2011: 183). Овај метафорички начин мишљења<sup>116</sup> типичан је за староенглеску и германску традицију уопште, а Алвин Ли (Lee 1998: 53–83) наводи да кенинга у *Беовулфу* има између шездесет и седамдесет разврставајући их у следеће категорије:

1. највећу групу чине кенинзи који се односе на оружје и рат – „*æscholt*” (*B*, 330) има значење „јасеново дрвеће” у значењу „копља”; „*searonet*” (*B*, 405) са значењем „бојна мрежа” метафорички се односи на „верижну кошуљу”, док се битка одређује као „олуја мачева” или „*esgræce*” (*B*, 596)); описујући кенинг који се користи да би се одредио начин на који се отапа мач којим је Беовулф убио Гренделову мајку („*hildegicelum*” (*B*, 1607), „у бојним леденицама”), Ли показује да ова метафора алудира на борбу која је постојала између Бога и „дивовског рода”, те да се „поплава коју је Беовулф зауставио метафорички може изједначити са древним библијским потопом којим је ‘вечни владар’ зауставио дивовски род” (Исто: 72);

2. друга по величини је група која се односи на „море, морепловство, воду и бродове” (Исто: 59) – „*swanrāde*” (*B*, 200) у значењу „пут лабудова”, тј. „море”, са истим значењем јавља се и кенинг „*windgeard*”, „двориште/дом ветрова”; покренуто је и веома занимљиво питање кенинга за море „*gārsecg*” (*B*, 49) које се дословно преводи као „копљоноша”, где се испитује да ли је могуће видети море заиста као антропоморфизацију онога ко носи копље у складу са другим примерима у којима су природне силе попримиле негативне људске карактеризације или га треба читати дословно као море – Ли на крају ипак закључује да је „ова поема пуна поштовања према старини”, те да су у њој „оваква

<sup>115</sup> Певач памти основне идеје наратива и пева у традиционалном идиому, али се индивидуалне карактеристике не преносе са једног певача на другог (Foley 1988: 51–52).

<sup>116</sup> О метафоричком начину мишљења као основном постулату људског погледа на свет који се рефлектује у језику у контексту модерних језика видети у: Lakoff and Johnson 2003.

анимистичка, антропоцентрична значења, често етимолошки сугерисана, приметно на делу већи део времена” (Исто: 74–78);

3. трећа велика група се односи на људско тело, али пародијски и на тела чудовишта – „bānlocan” (B, 742) је сложеница са значењем „ковчег/шкриња/ормарић костију”, тј. „тело”, а са истим значењем је и сложеница „bānfatu” (B, 1116) која у дословном преводу означава „пехар/пловило костију”;

4. четврта група окупља кенинге који фигуративно представљају емоције или мисли – када Унферт по Беовулфовом првом обраћању краљу Хротгару изнесе своје оптужбе против Беовулфа, певач каже да је „onband beadurūne” (B, 501) „одрешио своје ратоборне руне”, односно започео је свађу;<sup>117</sup>

5. пету групу чине кенинзи који су у вези са чудовиштима, али се не тичу њихових тела – Гренделова мајка се назива „brymwylf” (B, 1506), тј. „вучицом мора”,<sup>118</sup> а змај као Беовулфов последњи противник окарактерисан је као „ūhtflogan” (B, 2760), односно „летач праскозорја”;

6. последња група окупља бројне несврстане кенинге, међу којима можемо навести „rodoreg candel” (B, 1572) у значењу „небеска свећа”, односно „сунце”, а са истим значењем јавља се и кенинг „heofones ġim” (B, 2072), тј. „небески драгуљ”; на супротном тасу је ђаво који се крије под кенингом „gāstbona” (B, 177) у значењу „убица душе”.

На основу овог приказа можемо, најпре, приметити да се у епу, очекивано, налази највише кенинга који се односе на оружје, рат и ратнике, али је интересантно на који начин их певач користи, како их повезује и са којим елементима. Тиме открива погледе на свет ондашњих људи (Broz 2011: 173), доноси сведочанство о једном времену и поимању света. Такође проговара и онеме што је битно омеђавало њихово свакодневно постојање, указује на то шта је било битно за тај свет и људе тога света.<sup>119</sup> Тако је море на које су очигледно били веома упућени по броју кенинга заузело важније место од човековог тела, а у једном ратничком свету, мисли и осећања долазе тек на потоњем месту.

Разлог постојања кенинга могла би бити потреба да се извесни термини табузирају, као што су то чинили Стари Словени називајући медведа медведом<sup>120</sup> (Wrenn 1967: 49), али такође и потреба да се пронађе довољно различитих начина да се најбитније појаве назову на различите начине све по диктату алитеративног стиха, а да они буду лако приступачни у сећању певача, јер су врло визуелни (Broz 2011: 174; в. Радуловић 2015). Било како било, метафоричка референцијалност је и тада морала говорити много о умешности певача, али и о ступњу развијености поезије – може се претпоставити да су најбоље форме остајале окамењене и преносиле се с генерације на генерацију староенглеских скопова. У том смислу, кенинзи представљају формуле *par excellence* у овом староенглеском епу.

Раније се у кенинге сврставала и једна подгрупа која подсећа на кенинг, али по начину формирања семантике чини засебну категорију, а то је кенд хеити. Врло је чест случај да се краљ назива „даваоцем злата” („goldġyfan” (B, 2652)), а мач се додатно одређује као „бојни мач” („hildebil” (B, 1666)). Дакле, кенд хеити се од кенинга разликује по томе што макар једна

<sup>117</sup> О устаљености и значењу овог сегмента у германској традицији видети: Rosier 1962; Clover 1980; Silber 1981; Parks 1986; Enright 1988.

<sup>118</sup> О симболици вука у староенглеској епици видети: Митровић 2019.

<sup>119</sup> Баш као што је то случај у различитим језицима који својом лексиком омеђавају свет који је њима битан – па тако Ескимима имају много развијенију лексику за нијансирање врсте снега, Енглези за кишу, а наше поднебље баштини изузетно развијену лексику за родбинске односе.

<sup>120</sup> У словенском називу за медведа се истиче његова склоност према једењу слатког, тј. меда, што није случај у свим индоевропским језицима. У германским се, на пример, истиче браон боја његове длаке (Gamkrelidze, Ivanov 1995: 418–419).

компонента дословно упућује на референта и још директније говори о томе на који су начин посматране одређене појаве у староенглеској традицији. Краљ је био тај који је у староенглеском комитатусу узимао све благо које се освоји, али је био добар краљ уколико је своје ратнике, према заслуги, тим благом и обасипао. Од његовог доброг располагања и правичног руковођења зависило је благостање читаве ратничке заједнице, читавог племена. То је оно што се осликава у још једном примеру из *Беовулфа*, када певач на исти начин упућује и на краља и на Беовулфа, називајући их „златним пријатељима” („goldwine” (*B*, 1172, 1476)), што управо говори о комплексном односу који је постојао између краљева и њихових ратника (Scragg 2013: 61).<sup>121</sup> Тако посматрано, могли бисмо рећи да, у највећој мери због веће транспарентности, кенд хеити представља још један одраз традиције из које је потекао, говорећи посредно о нијансама односа који су постојали између различитих сталежа у прошлости и да на тај начин призива традицију на сцену као што то чине и Хомерове формуле у којима брзоноги Ахилеј, сивоока Атина и ружопрста зора доводе старогрчку традицију на раван спознајног.

У овом пољу, српска усмена епика не може да понуди простор за поређење, што се може објаснити различитим граматичким структурираностима ова два језика. Метафоре постоје у српској епској поезији (уп. Матицки 1970: 15),<sup>122</sup> али се у облику изворних староенглеских сложеница које би реферисале на један ентитет не јављају. Наилазимо на примере директних референци на конкретна бића која неким својим појавним обликом асоцирају на ликове у песмама, а оне некада могу бити веома развијене, при чему прерастају у алегорије, као што је случај у следећем примеру:

„Јел’ истина, чобане Михате,  
Е ти имаш девет пауновах,  
А за њима девет павуницах,  
И пред њима мудра видра шета,  
А за њима златоутва шкрипа,  
Међу њима окићена куна:  
То је твоја вјереница љуба...  
Све ј’ истина, драги господаре!  
Што си чуо ништа лажа није:  
Павуни су браћа моја мила,  
Павунице, то су ми снашице;  
Мудра видра, то је наша мајка;  
Златоутва, то је наша сека.”

(СНП III, 62°)

<sup>121</sup> О индоевропској основи оваквог система, као и о идеолошкој потки оваквог устројства видети у: Lincoln 1989.

<sup>122</sup> „Некада се трагика наговештава само једним метафоричним исказом у склопу словенске антитезе: ‘Два се мерка зафатила вука’ (ЕР, бр. 118); у стиху се садржи асоцијација на сукоб ускока међу собом: ‘Вијале се двије магле сиње’ (ЕР, бр. 131), метафорично се означава сукоб две супротстављене чете/јунака на води.’” (Сувајчић 2010: 222)

О овом облику као прелазном, најједноставнијем облику словенске антитезе видети: Матицки 1970: 33–34.

Веома сличну развијену слику затичемо и у варијанти песме „Женидба сина Ива Сењанина”:

„А што људи за куну говоре,  
И пред куном два голуба златна,  
То је моја вјерна љубовца,  
Два голуба два близанца сина.  
За авлију што ти људи кажу,  
Истина је, ал’ није остало.  
Наранца је моја стара мајка,  
Под наранцом јабука од злата,  
То је моја шћера јединица.  
Што ме питаш за мједено гувно,  
На сред гувна вода изведена,  
То је моја сеја Анђелија.  
Што ти кажу зелену ливаду,  
На ливади девет паунова,  
Уз пауне девет пауница,  
То су моји девет братучеда,  
Сви су девет млади ожењени,  
Надзиру ми коње и волове.”

(СНП VII, 13°)

Још развијеније слике које прелазе у алегорије познате су у чувеним примерима из песама „Зидање Скадра” (СНП II, 26°) и „Ропство Јанковић Стојана” (СНП III, 25°). Дакле, могли бисмо рећи да су за српске епске песме карактеристичне или једноставне метафоре у којима је само једна реч директна метафора за некога или нешто, или се јављају у развијенијим сликама које некада прелазе и у алегорије, а постоје и моменти када личе на варијанту словенске антитезе<sup>123</sup>:

„Фала Богу, фала великоме!

---

<sup>123</sup> „Словенска антитеза још није метафора. У њој је поступак поређења ближи поступку грађења синтетичке и пречишћене метафоре, јер певач само преко једне изразите карактеристике тежи замењивању појмова. Словенска антитеза је епска стилска фигура пошто је њено поређење проширено на две или више поредбених слика, а није метафора баш због стиха разрешења у којем певач дешифрује поетску загонетку. *Тако, словенска антитеза остаје само особит епски склоп објашњавања епске метафоре*”. (Матицки 1970: 20)

О томе да се словенска антитеза не налази само у епским, него и лирским песмама видети у: Сувајцић 2010б: 267–276.



На хиљаде и осме стотине  
 И на полу шездесет’ године,  
 Подиже се соко тица сива,  
 Оба си му позлаћена крила,  
 Бијело јато голубова  
 Из фитешке ломне Црне Горе,  
 Са Цетиња поља широкога;  
 То не бјеше соко тица сива,  
 Нити бјеше јато голубова,  
 Но то бјеше црногорски књаже,  
 Шњим се крену господа избрана,  
 Све војводе и млади сердари...  
 Са соколом тица пауница,  
 Дивно су јој нашарена крила:  
 То не била тица пауница,  
 Но Даринка, књажева љубовца.”

(СНП IX, 22°)

На месту изразите кондензације и језгровитости израза у староенглеском епу, у српским епским песмама наилазимо на развијене слике и устаљене метафоричне образце који асоцирају на неку маркантну особину. Можемо рећи да свака традиција у својим оквирима преноси оно што је важно за њену културу и окружење.

Издвојићемо као куриозитетан један детаљ који ће можда најбоље послужити као потврда идеје да је оно што одскаче од традиције и устаљеног начина реферисања можда и знак проблематичне усмености. Наиме, током истаживања корпуса српске усмене епике, приметили смо једну песму у Богишићевој збирци која се издвојила својом необичношћу, а овде дајемо неколико илустративних стихова:

„Удиљ чини ударити златне у трубље и сребрне,  
Та пољачка круна,  
 Тад с њиме се јоште нађе двадест и пет тисућ’ јунак,  
 Причести се и сједини с вишњијем краљем врх свијех краља,  
С Богом свемогућ’јем,  
 С кијем живемо, мичемо се и у вјери крјепки јесмо,  
 Пак господски барјак диже и благосов тада прија,  
Краљ вјере бранитељ.”

(Б, 58°)

„Пољачка круна”, „вишњи краљ врх свијех краља”, „вјере бранитељ” су кенинзи и кенд хеитији – сви они су метафорични изрази који својим деловима пренесеним значењем реферишу на један ентитет. Чињеница да се овакви примери налазе баш у Богишићевој збирци додатно би сугерисала на то да је овакав тип референцијалности одлика старине која је изгубљена са скраћењем стиха у десетерачкој епици. Међутим, три су песме које Богишић (1878: 2) у свом уводу карактерише као песме које су „умјетни састав а не народни” и једна од њих је и наведена песма. Дакле, песма која је једина понудила оно што у преосталом корпусу није забележено је управо песма која није изворно народна. Тиме долазимо до једног важног закључка и за будуће истраживање – треба поступати опрезно са оним куриозитетним примерима који се издвајају, а не уклапају са остатком традиције, можда ће баш они бити важни за одељивање онога што је прошло кроз додатну цензуру која није само цензура слушалачке публике.<sup>124</sup>

## 2.5. Снага епитета

Важност епитета у епској поезији, као и традицији испитивања степена усмености неке књижевности је огромна. То говоримо имајући у виду да је теорија усмене формулативности настала на темељу испитивања епитета у *Илијади* и *Одисеји* у којем је Милман Пери (Parry 1971: 13–14) указао на важност формулативног украшавања које се заправо своди на једну основну идеју. У староенглеској традицији

„[e]питет је једноставна или сложена апелација, у облику именице или придева, која замењује име и која указује на квалитет особе на коју се односи. Према средњовековном германском обичају, име је примарна номинација, а речи од којих је сачињено као конститутивни елементи садрже дар информишуће снаге, *dynamis ton onomaton*; епитет је секундарна номинација која сигнализира квалитет једног лика, дела или социјалног статуса, наслеђеног или стеченог. Епитети у *Беовулфу* идентификују породицу и племенске везе, друштвене положаје и улоге, припадање одређеним културолошким институцијама и, ређе, физичке, интелектуалне или моралне квалитете”. (Taylor 1990: 195)

---

<sup>124</sup> У збирци се на још три места у оквиру обраћања краљ одређује као „св’јетла круна”:

„Истина је што говориш, св’јетла круно, свеколико.”  
(Б, 14°)

„Једа ти се што могу, св’јетла круно, умолити...”  
(Б, 33°)

„Царе, св’јетла круно!”  
(Б, 54°)

Ово је један од ретких примера који можемо издвојити као устаљени начин реферисања у српској усменој епици – краљ или владар се најчешће одређује управо на овај начин, али су варијације веома ретке: „Круно наша, царе Константине!” (СНП II, 19°); „Чујеш ли ме, светла круно моја!” (СНП II, 30°); „Шта је теби, св’јетла круно наша?” (СНП VI, 13°); „Круно наша, од Беча ћесаре” (СНП VIII, 43°); „Светла круно, царе Мурате” (САНУ II, 30°); „Наша круно, Орле ђенералу!” (СМ, 165°). Ипак, кенинзи који су изразито карактеристични за староенглеску епiku и који се јављају у великом броју и у разним варијантама, нису типични за српску епiku.

Староенглеска традиција бележи велики број кенинга, али чешће кенд хеитија, који се користе уместо имена јунака онда када се он једном спомене, према чему се разликује у односу на епитет типичан за старогрчки еп (уп. Foley 1991: 195–210).

„Епитетска фраза, због укључивања имена, односила се на једног човека без икакве двосмислености и могла се користити без обзира на контекст; типичан кенинг, због тога што не укључује име, могао се разумети само из контекста, а могао се односити на било којег члана било које класе”. (Whallon 1965: 101)

Међутим, без обзира на разлике које постоје, приметно је да традиција само има другачији канал преко којег преноси одговарајуће значење, тј. форма је другачија, али је принцип функционисања, омеђен различитим метричким условима, исти.<sup>125</sup>

Преглед свих именовања Беовулфа, као и ликова са којима дели епитете, дат је у тексту „Namings of the Hero and the Structure of *Beowulf*” („Именовања хероја и структура *Беовулфа*”, Pierre E. Monnin, 1987, 113–120):

1. највише заједничких епитета Беовулф дели са Хротгаром<sup>126</sup> – „æþeling ærgōd” (B, 130, 2342 [одувек добри племић]), „eald æþelweard” (B, 1702, 2210 [стари заштитник своје домовине]), „eorla dryhten” (B, 1050, 2338 [заштитник ратника]), „hār hilderinc” (B, 1307, 3136 [седокоси ратник]), „hildfruma” (B, 1678, 2649, 2835 [ратни господар]), „hlāford” (B, 267, 2375, 2634, 2642, 3142, 3179 [господар]), „hordweard hæleþa” (B, 1047, 1852 [заштитник ризнице хероја]), „mære þēoden” (B, 129, 201, 245, 797, 1046, 1598, 1992, 2572, 2788, 3141 [моћни господар]), „gīces hyrde” (B, 2027, 3080 [заштитник (пастир) краљевства]), „se wīsa” (B, 1698, 2329 [мудри]), „þēoden mære” (B, 353, 2721 [славни господар]), „wīgendra hlēo” (B, 429, 1972, 2337 [заштитник ратника]) и „winedrihten” (B, 360, 862, 1604, 2722 [пријатељски господар]);

2. затим следе епитети које Беовулф дели и са Хротгаром и са Хигелаком – „eorla hlēo” (B, 791, 1035, 1866, 1967, 2142, 2190 [заштитник ратника]), „folces hyrde”<sup>127</sup> (B, 610, 1832, 1849, 2644 [заштитник (пастир) народа]), „gūðcyning” (B, 199, 1969, 2563, 2677, 3036 [ратни краљ]), „mondryhten” (B, 436, 1229, 1249, 1978, 2604, 2647, 2849, 2865, 3149 [(људски) господар<sup>128</sup>]), „se gōða” (B, 205, 355, 675, 758, 2944, 2949 [тај добри (човек)]), „se gīca” (B, 310, 399, 1975 [тај моћни (човек)]);

3. додатно се Беовулф и Хигелак називају и „Gēata dryhten” (B, 1484, 1831, 2560, 2567, 2991 [господар Геата]);

4. са Виглафом Беовулфа повезују следећи епитети – „fēþesempa” (B, 1544, 2853 [ратник пешак]), „hæle hildedēor” (B, 1646, 1816, 3111 [ратник храбар у боју]), „secg on searwum” (B, 249, 2700 [човек у ратној опреми]);

5. са древним Скилдом, оснивачем династије Скилдинга којој припада краљ Хротгар, дели такође један епитет – „lēof þēoden” (B, 34, 3079 [драги господар]) и

6. са Гренделом дели један епитет – „hilderinc” (B, 986, 1495, 1576 [ратник]), а са Гренделом и змајем „ðā āglǣcean” (B, 2592 [заstraшујући]).

<sup>125</sup> „Да је поетски језик сличнији хомерском пандану, свака важна личност би имала свој препознатљив кенинг за свако слово алитерације, или барем значајан број кенинга...” (Whallon 1965: 100).

<sup>126</sup> Везе које постоје говоре у прилог јединству овога епа који је подељен на два дела између којих постоје јаке паралеле, о чему је говорио Толкин у чувеном тексту посвећеном овом староенглеском епу (J. R. R. Tolkien, „Monsters and Critics”, 1980).

<sup>127</sup> Калверт Воткинс (Watkins 1995: 153) наводи да је интертекстуалним путем ова формула повезана са формулом „пастир злочина” („fugena hyrde” (B, 750)) која се односи на Грендела и „веома је распрострањена у другим језицима, како индоевропским” (нпр. у грчком „пастир чета”), „тако и у неиндоевропским (23. псалм)”.

<sup>128</sup> Никада се не користи за Бога.

Већ из овог кратког прегледа постаје очигледно да су основе идеје германског херојског друштва узидане у епитете којима се јунаци и антагонисти овога епа одређују. Беовулф као краљ мора бити мудар, стар и седокос, добар и моћан, заштитник краљевства, ризнице и својих поданика, славни пријатељски господар; као ратник он је храбар, без помоћи иде у бој за свога господара, а према својим опонентима је једнако застрашујући као и они сами. На тај начин се кроз једноставне паралеле осликава идеални лик сваке улоге, те се епитети наслеђују заједно са улогом (Whallon 1965: 102). Традиција на тај начин најјасније исијава из онога што се чини тек као површина обичне речи која се примењује у различитим ситуацијама. То су наноси које је потребно детектовати и класификовати како би се открила матрица која постоји као основа различитих идеја. У контексту Хомерових епова, Бакер (Bakker 1997: 161) каже следеће:

„епитет је квинтесенцијална вредност, критички атрибут који се не изражава језиком, већ је претворен у језик. Уместо што приписује вредност одсутном референту, формуле у облику именице епитета чине овог одсутног референта присутним, призивајући га, у његовом најкарактеристичнијем облику, у овде и сада датог извођења, као есенцијалног дела универзума дискурса који извођач дели са својом публиком”.

У овом случају, у језик су претворене вредности које би сваки појединачни лик требало да оличава извршавајући дату функцију, те оно што бива приписано није појединачност и карактеристика индивидуе, него колективно једне традиције која је у својим јасно дефинисаним оквирима функционисала на управо прописани начин.<sup>129</sup> У том смислу, иако у контексту староенглеске епике увек говоримо о недостатку економије коју Хомер и српски певачи испољавају употребљавајући устаљене формуле под увек истим метричким условима (в. Whallon 1965), проналазимо изненађујућу економичност у ономе што се на први поглед чинило као разједињено мноштво алитеративног стиха.

Интересантну паралелу у погледу тога да се одређена категорија увек обележава на исти начин можемо пронаћи у бугарштицама. Стални епитети попут „сабље димискије”, „верне љубе”, „чудног сна”, „белог града”<sup>130</sup> и „црне земље” (уп. Мандић 2021) су типични за десетарачку усмену епику. Међутим, бугарштице бележе један изгубљени облик епитета који се састоји од два дела, као што су „румено б’јело лице”, „јуначко добро здравље”, „л’јепа угарска господа” итд. Пишући о двоструком епитету, Алојз Шмаус (2011: 232) примећује:

„Само *други* његов саставни део припада у строжем, ‘објективнијем’ смислу предмету коме се придаје [...], представља, дакле, оно што се обично подразумева под сталним епским епитетом. Њега налазимо, исто тако, и у десетарачкој јуначкој, а великим делом и у лирској песми [...]. *Први* саставни део двоструког епитета је, међутим, посебне врсте. Он даје социјалну оцену, исказује социјалну вредност, припадност феудалном, витешком друштву које се тим епитетима – као и другим нарочитом садржајним елементима – издваја и уздиже изнад просте околине. Главна разлика јесте, дакле, у томе да други, ‘обични’ стални епитет констатује неку објективну особину, ‘објективну’ наравно само у смислу епског света, али ипак непосредније везану за природу самог предмета. [...] Први епитет се, међутим, тиче самих носилаца радње, збивања. Њима се они обележавају као свет за себе, свет племенит, витешки, господски, отмен, ‘ексклузиван’”.

Дакле, први део двоструког бугарштичког епитета има управо поменути функцију која је евидентна у староенглеској епици. Употребљавајући епитет, певач везује своје ликове за

<sup>129</sup> „Сећања на обичаје првобитне заједнице и правне норме чине супстрат епских идеала” (Мелетински 2009: 94).

<sup>130</sup> О пореклу формуле видети у: Detelić i Pić 2006.

одговарајуће улоге и одговарајућу традицију, са свим идеалима које је потребно да отелотворе. С тим у вези, индикативно је на који начин староенглески скоп први пут индиректно антиципира појаву Беовулфа у епу, без спомињања његовог имена, али уз веома детаљан опис који открива важне особине овога јунака:

„Ðæt fram hām gefrægn      Higelāces þegn  
gōd mid Ġeatum,      Grendles dāda;  
sē wæs moncynnes      mægenes strengest  
on þæm dæge      þysses lifes,  
æþele ond ēacen.”  
(*B*, 194–198)

[Чуо је из свог дома Хигелаков тан, добар човек међу Геатима, о Гренделовим делима; он је био најснажији од свих људи у оним данима овога живота, племенит и горостасан.]

У овом невеликом одломку уведен је на сцену главни јунака епа, а да ниједном није споменуто његово име. Уместо тога, певач ниже епитете који би требало да контекстуализују и што више осликају насловног јунака, док ће име бити откривено тек два фита касније. У критици је одавно примећено да је ово једна од стилских и структурних одлика епа – око централне идеје орбитирају додатни, дескриптивни елементи, а структура читавог епа има комплементарни карактер (Blomfield 1938: 398–399). Идентификовано је Беовулфово порекло и племенска веза чиме је иницијално позициониран у херојско доба као један од поданика свога краља. Јунак којег певач слика је добар човек у свом народу,<sup>131</sup> уједно и најснажнији човек тога времена, а потом се истиче да је племенитог рода и огромне појавности. Иако Шмаус (2011: 241) истиче да се у бугарштицама прави двоструки епитети не појављују са везником *и* као споном,<sup>132</sup> а они који спајају два придева исте категорије могу да се појаве у овом облику, нпр. „младе и гиздаве”, не можемо да не приметимо да постоји јака паралела између правих двоструких епитета и последње епитетске синтагме коју певач користи да опише Беовулфа – првим делом сугерише на његову узвишену, јуначку припадност, а другим описује оно што је објективна стварност епског контекста. Ово није усамљени случај појављивања епитетске синтагме, можемо чак рећи да су оне веома учестале у епу, па се тако краљ Хротгар одређује као „frōd ond gōd” (*B*, 279 [мудар и добар]), али и као „eald ond anhār” (*B*, [стар и седокос]) и „gamolfeax ond gūðrōf” (*B*, 608 [седокос и храбар у боју]), украсне фигуре медведа на делу кациге који покрива лице ратника су „fāh ond fūrheard” (*B*, 305 [блиставе и очврснуте ватром]), ратници који прилазе Хеороту виде једну грађевину „ġeatoliċ ond goldfāh” (*B*, 308 [велелепну и оперважену златом]), која после Гренделових напада сваке ноћи стоји „īdel ond unnut” (*B*, 413 [пуста и бескорисна]), а коју су стари сматрали „betliċ ond bānfāg” (*B*, 780 [велелепном и украшеном слоновачом<sup>133</sup>]) итд. Осим тога, постоје и примери без везника, па тако сазнајемо да је Беовулфа у борби против морских немани заштитила верижна кошуља „heard hondlocen” (*B*, 551 [чврста, ручно уланчана]), а краљица Велтео међу ратницима корача „goldhroden frēolicu” (*B*, 641–642 [окићена златом, племенита]), док се

<sup>131</sup> Поново налазимо пример истицања појединачности наспрам мноштва.

<sup>132</sup> О синдетским синтагмама видети у тачки 3.3.

<sup>133</sup> Највероватнија интерпретација, у оригиналу је „украшена кошћу”.

копље описује као „þrecwudu þrymlic” (B, 1246 [моћно дрво величанствено]); Грендел се описује као „heorowearh hetelic” (B, 1267 [дивљи непријатељ мрски]), а његова мајка је након напада окарактерисана као „mihtig mānscaða” (B, 1339 [моћни опаки нападач]). Иако је број примера двоструких епитета бугарштичког типа знатно мањи, сама чињеница да постоје могла би се посматрати као индикатор старине бугарштичких епитета, што говори у прилог Шмаусовој теорији о томе да је у десетерцу уклоњен један од епитета, а не обратно – да се „техника примене епитета могла развити под утицајем десетерачке епике” (2011: 244).

Приметићемо такође да је у наведеном одломку последња епитетска синтагма уведена употребом апозитива. Апозицијски стил је изразито карактеристичан за староенглеску традицију (в. Robinson 1985), али на другој страни компаративног таса не проналазимо такве сличности у српским епским песмама, осим у бугарштицама и то у њиховим рефренима или „припевним прилошцима”. Даћемо тек неколико илустративних примера:

„Л’јепу шету пошетала Милица Лазаровица,  
Љуби Лазарова...

[...]

Још хтијаше Милошу с пуницом говорити,  
Драгиловић јунак...”  
(Б, 2°)

„Језди Марко Краљевић планиноме коња врла,  
Планином зеленом...”  
(Б, 3°)

„‘Како, сину, изиде из те арапске тамнице,  
Мој Краљевићу?  
Али ми се откупи том дробном спенцом,  
Али ми се од’рва демескијом бритком сабљом,  
Гиздави јуначе?’”  
(Б, 5°)

„Већ ми нигда заробише три јунака добре коње,  
Два сирромаха...”  
(Б, 6°)

„Трећи глас ми допаде од цара од честитога,  
Св’јетла господара [...]  
Али узе стара мајка сину Марку говорити,

Старица госпођа [...]

‘Што си по ме пошил’о, што ти сам од потребе,  
Св’јетли господару?’ [...]

Али узе цар честити њему Марку говорити,  
Земаљски господар<sup>134</sup> [...]

Ер је мени Миња Костуранин б’јеле дворе попалио,  
Господару драги! [...]

‘Бог дај тебе, калуђере, и теби ми добро јутро,  
Црни калуђере!’

Али узе млад калуђер тој невјести говорити:  
‘Ево ме је пристигнула та лијепа мркла ноћца,  
Гиздава невјесто...’”

(Б, 7°)

„Ту ми бјеше дошетао Стјепане Лазаровићу,  
Лазаровић јунак [...]

Овако смо ми чули и нама су казовали,  
Мој Лазаровићу [...]

‘Приправи ми, дјевојко, л’јепу госпоцку вечеру,  
Гиздава дјевојко [...]’”

(Б, 8°)

Сам Богишић је за припевне прилошке рекао да нису од велике вредности „[п]о своме садржају”, али да ипак имају функцију поделе строфе (Богишић 1898: 21). Алојз Шмаус (1936: 220) сматра да приложак или рефрен „допуњује именицу епитетом или апозицијом, или изричито казује објекат, ако је овај антиципиран (обично у првом делу првог полустиха) личном заменицом”. Осим ове функције, Ненад Љубинковић (2010: 77–78) указује и на изузетну естетску вредност ових приложака или рефрена, закључујући да „[к]од добрих певача, код правих песника, рефрен није и не може бити ‘безсадржајан’, ‘прост приложак’. Ако је песма уистину песма – у њој мора све да има своју функционалну оправданост”. Сања Радиновић (2014: 172) допуњује ово одређење истичући да је садржај прилошка „углавном променљив и проистиче из текста који му непосредно претходи, продубљујући експресију изнетог саопштења”. Осим тога, као етномузиколог, ауторка такође указује на грешку која је остала уврежена још од Богишићеве студије о бугарштицама, а која се односи на место и важност самог припевног прилошка – он нема функцију „поделе строфе”, него „конструктивну функцију у мелопоетском обликовању, бивајући увек уведен после претпоследњег певаног стиха у мелострофи, као наговештај њеног скорог завршетка” (Исто:

<sup>134</sup> Ова синтагма својим обликом веома подсећа на кенинг „mondryhten” у значењу господар људи, односно људски господар, а исту синтагму можемо пронаћи и у песми бр. 28 из Богишићеве збирке. Чињеница да постоји у више од једног облика потенцијално упућује на традицијску укорјењеност ове синтагме.

184). Тек отпевана, ова строфа добија свој пуни облик и значење, а важност прилошка постаје и конструктивна.

Дакле, приложак који има облик апозиције или апозитива, према дефиницији додатно одређује свог референта, често доноси нову информацију о њему, није пуко понављање, а чак и када се неки део понови,<sup>135</sup> он има естетску, али и емотивну вредност која доприноси општем тону песме (Љубинковић 2010: 75–77),<sup>136</sup> док је њена конструктивна улога откривена кроз вокално извођење ових мелопоетских стихова.<sup>137</sup> Као епитети у староенглеском епу, прилошци у паралелном облику који доминира староенглеским спевом врше исту функцију допуне и истицања важних особина које нису могле бити изнете у први мах.

Коначно, од велике важности за овај еп је и суперлатив којим је окарактерисан Беовулф – он је најснажнији човек у оним данима овога живота. Да би се боље схватила важност конкретног епитета, потребно је да се подсетимо почетка епа, када певач позива своју публику да се сети прича које су чули о снази Копљоноша Данаца и о њиховим великим храбрим делима.

„Hwæt, wē Gār-Dena        in gēardagum,  
þēodcyninga        þrym gefrūnon,  
hū ða æþelingas        ellen fremedon.”  
(B, 1–3)

[Почујте, чули смо о моћи Копљоноша Данаца у давним данима, краљева људи, како су ти племићи чинили храбра дела.]

Након приче о Хротгаровој лози и момента када се он као моћни краљ суочио с Гренделом, који је унео хаос у дотадашњи мир и благостање, на сцену ступа Беовулф као најснажнији човек. Уводна прича, која се протеже све до трећег фита, припрема је за оно што је најављено у првим стиховима епа – велика храбра дела чине хероји, а највећи херој „у оним данима овога живота” је Беовулф. Овај суперлатив употребљен је само три пута у читавом епу, од тога два пута у виду формуле на нивоу стиха (раније наведени стихови су прво спомињање)<sup>138</sup> и све три рефрене се односе на Беовулфа – то је устаљени епитет који се открива тек након што се укаже основна потка приче овога епа.

<sup>135</sup> „Понављање речи и стихова јесте увек смислено понављање, подвлачење митолошке симболике и магијске снаге речи, а не само моменат ритмичко-мелодијске илустрације” (Мелетински 2009: 28).

<sup>136</sup> Понекад може чак сигнализирати и иронијску дистанцу певача као што је то примећено и у српској (в. Љубинковић 2010: 73) и у староенглеској традицији (в. Taylor 1990: 204), иако је ово питање у литератури проблематизовано (в. Irving 1992: 14).

<sup>137</sup> Такође се сматра да би се питање дистрибуције и дужине полустихова староенглеског епа разрешило уколико би био отпеван (Wrenn 1973: 56–57), а постоји и другачије виђење оправдано аналогијом са скандинавским скоповима који су изводили еулогије без музичке пратње, али је основа организације стиха била мелодијска (Orland 1980: 225; в. т. 1.5).

<sup>138</sup> 1. „sē þe manna wæs    mægene strengest  
on þæm dæge        þysses lifes...”  
(B, 789)

[он који је био најснажнији човек међу људима у оним данима овога живота]

2. „oferwearp þā wēriġmōd    wigena strengest”



Још један суперлатив битно одређује Беовулфа. Већ смо напоменули да се доброта владара и ратника истиче као важна, али најбољи човек у облику формуле „*secg betesta*” (*B*, 947, 1759) је само Беовулф. У складу са традицијским оквиром и епском нормом, најбољи и најснажнији човек је насловни јунак, иако прича почиње са Скилдинзима и Хротгаром, све то је само увод у причу о великим подвизима насловног јунака. Он је једини који може да порази немани јер има управо онолико снаге колико је потребно, али и одговарајуће оружје, односно „срећу јуначку”<sup>139</sup> онда када је то потребно, а када наиђе на смрт у виду змаја који се појављује у његовој старости, он умире као јунак и борац, али истовремено побеђује и свог непријатеља.

Осим тога, суперлатив „најбољи” (у два облика који постоје у староенглеском, „*selest*” и „*betest*”) углавном се користи да означи објекте:

1. Хеорот – „*hūsa selest*” (*B*, 146, 285, 658, 935) и „*reced sēlesta*” (*B*, 412); Беовулфов двор – „*bolda sēlest*” (*B*, 2326) и

2. ратну опрему – „*beaduscruða betest*” (*B*, 453 [најбоља верижна кошуља]), „*hrægla selest*” (*B*, 454 [најбоља ратна опрема]), „*billa sēlest*” (*B*, 1144 [најбољи пламен битке (мач)]),

али и апстрактне термине којима се описује шта је најбоље:

1. „што би могло да се уради да би се људи храбри у срцу спасили од изненадних напада” („*hwæt swīðferhðum sēlest wære / wið færgryrum tō gefremmanne*” (*B*, 173–174));

2. „најбоље је не дужити”, поручује Беовулфу и његовим ратницима чувар данске обале када се искрцају у жељи да помогну Хротгару („*ofost is sēlest*” (*B*, 256));

3. „разумевање је најбоље”, поручује скоп („*Forþan bið æghwær sēlest*” (*B*, 1059));

4. али је такође и у складу са херојском традицијом „најбоље освојити славу пре смрти”, а то изговара управо Беовулф, док кроз његове речи одзвања Ахилејев избор („*wyrce sē þe mōte / dōmes ær dēaþe; þæt bið drihtguman / unlifigendum æfter sēlest*” (*B*, 1387–1389)).

Ређе се користи да означи људе:

1. Хротгар је „најбољи од земаљских краљева између два мора” („*woroldcyninga ðæm sēlestan be sām twēonum*” (*B*, 1684–1685)), као и што је, уз веома сличан формулативни израз, краљ Офа „најбољи вођа хероја између два мора” („*hæleþa brego [...] þone sēlestan bī sām twēonum*” (*B*, 1954–1956)), а Онела је „најбољи од свих поморских краљева” („*þone sēlestan sǣcyninga*” (*B*, 2382));

2. Ашер је окарактерисан као „најбољи од свих који су чували Хротгаров дом” („*þone sēlestan sǣwollēasne þāra þe mid Hrōðgāre hām eahtode*” (*B*, 1406–1407)), Хнеф као „најбољи борац Бојних Скилдинга” („*Here-Scyldinga / betst beadorinca*” (*B*, 1108–1109)), а Беовулф је „најбољи од свих танова” („*ðegn bet[e]stan*” (*B*, 1871));

3. као група су „најбољи људи” они који су саветовали Беовулфа да оде у помоћ Хротгару („*lēode mīne þā sēlestan*” (*B*, 415–416)), као и седморица ратника који заједно са Виглафом одлазе по благо које је Беовулф освојио поразивши змаја, они су „седморица најбољих краљевих танова” („*cyniges þeðnas syfone (tō)somme, þā sēlestan*”).

---

(*B*, 1543)

[изнурен, поклекао је, најснажнији од ратника]

<sup>139</sup> Немања Радуловић (2009б: п.р.) указује на то да се у формули „Бог и срећа јуначка” под јуначком срећом крије судбина из паганског периода. О формули ће бити више речи у четвртном поглављу (в. т. 4.6). У контексту бугарштица о овој теми видети у: Сувајдић 2012в.

У контексту старогрчких епова, Ђерђ Нађ (Nagy 1986) говори о формули „најбољи од свих Ахејаца”, која се односи на Ахилеја, као о обједињујућој теми читаве *Илијаде*, док Калверт Воткинс (Watkins 1995: 483–487) примећује да паралеле ових употреба суперлатива осим у старогрчкој, постоје и у индијској, али и у германској традицији и указује на то да се као основна индоевропска потка указује „формулативна дефиниција ХЕРОЈА, да је он НАЈБОЉИ, или убија НАЈБОЉЕГ”, односно „индоевропска тема и стилска фигура”:

„Варијације које су нанизане на ове суперлативе и њихова лексичка уобличења могу представљати функцију појединачних грана или језика и њихових историја; али систем који се крије испод површине који формулативно преноси дефиницију ХЕРОЈА је лингвистичко и социокултуролошко наслеђе из заједничких индоевропских времена”. (Исто: 486)

Херој мора бити најбољи, иначе не можемо говорити о хероју као таквом у контексту епске традиције. У вези са одређењем оружја као „најбољег”, требало би истакнути да је примећено да се на оружје преносе епитети који одликују његове хероје носиоце (Исто: 302). С тим у вези, ваља приметити да су у српској епизи најфреквентнији примери употребе овог суперлатива<sup>140</sup> у опису коња и оружја:

„ти опреми хата два најбоља...”

(СМ, 54°)

„те изведе два најбоља коња...”

(СМ, 114°)

„И оружје што има најбоље...”

(СМ, 7°)

„све најбоље коње појашаше...”

(СМ, 76°)

„На коњима шићар товарили,

А најбољег Анђи поклониио...”

---

<sup>140</sup> Велики је број примера у којима се овај суперлатив користи да окарактерише друга:

„Погуби нам три најбоља друга...”

(СНП III, 46°)

„Два најбоља изгубише друга...”

(СНП IV, 5°)

„те обори два најбоља друга...”

(СМ, 120°)

„Тек му нема друга најбољега...”

(САНУ III, 10°)

(СНП VII, 3°)

„Пак изведе два најбоља коња...”

(ЕР, 49°)

Стога бисмо могли закључити да је у српској епизи која не представља хомогену целину, остао само одјек некадашње индоевропске потке који се осликава првенствено у оружју и „добрима” хероја. Међутим, можемо рећи да је од велике важности увид до којег се дошло прегледом корпуса српске епске поезије – постоје само три лика која се обележавају као најбољи на различитим местима у корпусу, а то су они који представљају потенцијално и стожере и најистакнутије ликове наше епске традиције.<sup>141</sup>

„Ал’ му није свата најбољега,  
Најбољега Краљевога Марка.”

(СНП VI, 35°)

„До Милана посади свог Милоша...

И најбољега јунака...”

(САНУ II, 30°)

„не дарова бана најбољега,  
најбољега и од најбољега,  
најбољега Бановић Страхињу...”

(СМ, 109°)

Узимајући у обзир чињеницу да се индоевропска матрица крије испод одређења једног јунака као најбољег, те да са собом носи читав баласт традиције у којем се крије дефиниција хероја, не чуди то што су српски епски певачи пажљиво чували овај епитет и примењивали га само на три јунака који својим квалитетима маркирају историјске периоде – Милоша Обилића као симбол мученика који својом победом поставља баланс над поразом српске средњовековне државе на Косову, Марка Краљевића као симбол отпора турској владавини, који је макар имагинарно пружао трачак светлости и наде поробљеном народу (уп. Делић 2006: 170–176), и Бановић Страхињу, који у наведеној песми чини подвиг сличан Беовулфом,

---

<sup>141</sup> Четврто одређење јунака као најбољег је у песми „Бојеви Црногораца и Херцеговаца с Турцима 1862. године” (СНП IX, 32°), али се у том случају ради о јунаку који није истакнут нити заузима значајно место у нашој епској традицији, те бисмо могли закључити да се применом ове формуле на савремене догађаје преноси неопходни традицијски оквир:

„И даде му триста официера,  
Да му турску управљају војску,  
И даде му пет стотин’ солдата,  
Канунера најбољег јунака.”

јунака који се одликује усамљеношћу, јединственошћу и који, коначно, представља „једног” наспрам мноштва. Чини се да се потврда индоевропске матрице проналази тек када се сагледа шири оквир од граница које омеђава један еп или једна епска традиција.

### 3. Ниво полустиха и стиха

3.1. Важност нивоа полустиха у староенглеској епици. „Under wolcnum” : „под небом на земљи” – једна могућа паралела

Питање примене Перијеве дефиниције формуле изазвало је велике расправе у случају староенглеске епике, а један од сјајних прегледа историје ове дискусије дат је стидији Мајкла Фокса (Michael Fox) *Following the Formula in Beowulf, Örvar-Odds saga and Tolkien (Пратећи формулу у Беовулфу, Орвар-Одс саги и код Толкина, 2020)*. Проучаваоци староенглеске епике су приметили да је Перијева дефиниција формуле прилагођена старогрчком језику и метру, те је због алитеративне природе староенглеског стиха, који се заснива на „повезивању два полустиха<sup>142</sup> сличним почетним гласовима сачињеним од два или три наглашена слога” (Niles 1983: 121), потребно прилагодити иницијалну идеју како би се открила природа усмености старонеглеске епике. То прилагођавање одиграва се управо откривањем структуре која такође одговара „метричким условима”, али овога пута условима алитеративног стиха, а основна идеја је остала нетакнута, само се због потреба стиха не може увек говорити о истим речима, него о истом систему који чини

„[...] група полустихова, обично метрички и семантички повезаних, повезаних обликом идентичним релативним распоредом два елемента, од којих је један реч која се може мењати или елемент сложенице који обезбеђује алитерацију, а други је реч која се не мења или елемент сложенице, са приближно истим распоредом ненаглашених елемената”. (према Fry 1968a: 517–518)

Или, другим речима:

„У херојском контексту *Беовулфа* рећи да је човек ‘син племића’ значи једноставно рећи да је он човек; рећи да је благо ‘благо племића’ значи једноставно речи да је то благо. У овом систему непроменљиви елемент обезбеђује алитерацију, а променљиви елемент носи семантички баласт. Основна функција формулативног система остаје иста: да омогући певачу да без грешке изрази значење у датој метричкој форми”. (Niles 1983: 124)

Дакле, реч која се не мења је референтна тачка према којој можемо именовати формулативни систем из којег се формула генерише (Fry 1968a: 517), али, и делови који могу варирати чине део система у оквиру којег певач мисли и он му уређује начин на који ће певати, као што је то случај са старогрчким и српским певачима епских песама. На овом месту заправо усвајамо терминологију која је постала веома прихваћена у примени теорије усмене формулативности на староенглеску епику јер се чини да може да одговори на питање шта је на нивоу полустиха формула.<sup>143</sup> У претходном поглављу смо могли видети да се усменост, ипак, крије не само на овом нивоу, него и на другим, мање комплексним, а у наставку ћемо видети и у комплекснијим структурама, што су резултати до којих је дошао Џон М. Фоли (Foley 2020: 235) у књизи *Традиционални усмени еп*.

Примењујући идеју формулативног система, како га је Фрај дефинисао, на староенглеску епску поезију, Анита Ридингер (Riedinger 1985) указује на то да ће такви системи имати и своју контекстуалну условљеност, тј. да можемо препознати и семантичку прегнантност ових формула које ће се јављати не само под утицајем метричког диктата него

<sup>142</sup> Фоли (Foley 2020: 204) нешто касније потврђује да „несумњиво постоји полустиховна структура у алитеративном стиху”, па је то разлог зашто се већина формула налази управо на овом нивоу у староенглеској епици.

<sup>143</sup> Одајући признање Фрају, Лорд (Lord 1995: 121–123) указује на то да је само питање основа Перијеве дефиниције формуле заправо знатно мање ригидно, те њом и староенглеска формула може бити обухваћена.

и под утицајем контекста. Наиме, она указује да ће формула, односно сет, како га назива (Исто: 312), подразумевати „понављање једног општег концепта + једног система + једне функције” (Исто: 317), што значи да неће бити могуће одвојити контекстуалну условљеност појављивања једне формуле од њене формулативне природе – формула ће бити формула тек када испуни и своју контекстуалну условљеност. Као пример наводи формулу *wan under wolcnum* („мрачан под облацима”), те каже да је то заправо систем *x under x*. У различитим примерима које наводи као илустрацију овог система формула *wan under wolcnum* се увек користи у контексту нечега злослутног и натприродног, осим у једном од појављивања које Анита Ридингер обележава као намерну варијацију (Исто: 303), и то је оно што је одваја од других сетова који припадају истом систему, али нису иста формула (као што је на пример *wundur under wealle* – „чудо под зидом”). Ипак, Лорд је нешто касније изразио своје неслагање са овом ауторком, упркос позитивним идејама које су подстакле даље истраживање формуле у староенглеском корпусу, указујући да

„нема довољно случајева у англосаксонској поезији који би доказали да је контекст увек злослутан. Она је, заправо, показала да то није. Демонструвала је, пак, да кластер формула повезује четири или пет сцена у овим поемама и указала је да само у једној контекст није мрачан и злослутан. То је занимљиво и важно. У покушају да прошири доказе преко њихове границе како би створила апсолут она чини противуслугу сопственом циљу”. (1995: 127)

С друге стране, Мајкл Фокс (Fox 2020: 69) истиче да ни Лорд ни Ридингерова нису приметили велики број понављања који је евидентан у свим случајевима у којима се ова формула појављује. Као потврду постојања овакве формуле на нивоу полустиха у староенглеској епизи Фокс даље наводи пример исте формуле у старосаксонској традицији,<sup>144</sup> указујући на постојање истог система, али и на суштински проблем идентификације тога да ли се и ова формула користила у истом или потпуно другачијем контексту од староенглеске *wan under wolcnum*, истичући да „тематске формуле нису нужно конзистентне у различитим традицијама” (Исто: 70–72).

Пошто је формула *(x) under (heaven)* постала предмет дискусије у истраживању, узећемо је као пример за анализу да покажемо да ли у њеним појављивањима у *Беовулфу* постоји тематска сличност која их евентуално повезује.

**Табела бр. 4** – Приказ свих појављивања формулативног система *(x) under (heaven)* у *Беовулфу*

	Изворни текст	Превод	Контекст
<b>(x) under wolcnum („под облацима”)</b>			
1.	„He þæs frōfre gebād: / <i>weox under wolcnum</i> , <i>weorðmyndum þāh...</i> ” (B, 7–8)	„Доживео је да види утеху за то: растао је под облацима, уживао у частима...”	увод о великим делима Скилда Скифинга, оснивача династије Скилдинга
2.	„scaduhalma geseapu <i>scrīðan cwōman / wan</i> <i>under wolcnum.</i> ” (B, 650– 651)	„створење таме је дошло гмижући мрачно под облацима.”	опис Гренделовог приласка Хеороту

<sup>144</sup> Традицији која је блиска староенглеској.

3.	„ <i>Wōd under wolcnum tō ðæs þe hē wīnreced...</i> ” (B, 714)	„Ходао је под облацима до места где је са сигурношћу знао [да је била дворана вина]...”	наставак описа
4.	„ <i>Lagu drūsade, / wæter under wolcnum, wældrēore fāg.</i> ” (B, 1630–1631)	„Језеро се повукло, вода под облацима, умрљано крвљу.”	опис након Беовулфове борбе са Гренделовом мајком у језеру
5.	„ <i>Swā ic Hring-Dena hund missera / wēold under wolcnum...</i> ” (B, 1769–1770)	„Тако сам ја стотину полугодина Верижним Данцима владао под облацима...”	Хротгаров говор након Беовулфове победе над Гренделовом мајком
<b>(x) under heofenum/heofones (x) („под небесима/небеском”)</b>			
6.	„ <i>Men ne cunnon / secgan tō sōðe, selerædende, / hæled under heofenum, hwā þæm hlæste onfēng.</i> ” (B, 50–52)	„Људи не знају да кажу са сигурношћу, саветници двора, јунаци под небесима, ко је примио тај товар.”	опис сахране Скилда Скифинга и товара блага са којим је поринут у море
7.	„ <i>...siððan æfenlēoht / under heofenes hador beholen weorþeð.</i> ” (B, 413–414)	„...након што се ноћно светло сакрије под небеским сводом.”	Беовулф говори како је чуо да је Хеорот од предвечери празан због Гренделових напада.
8.	„ <i>æfre mærdā þon mā middangeardes / gehēdde under heofenum þonne hē sylfa...</i> ” (B, 504–505)	„[јер није желео да иједном другом човеку] на овој средњој земљи буде више до славе стало под небесима него њему самом...”	опис Унфертовог сентимента пре него што ће оклеветати Беовулфа
9.	„ <i>No ic on niht gefrægn / under heofones hwealf heardan feohtan...</i> ” (B, 575–576)	„Никада нисам чуо за тежу ноћну битку под небеским луком...”	Беовулф описује борбу са Бреком.
10.	„ <i>...ne seah ic wīdan feorh / under heofones hwealf healsittendra / medudrēam māran.</i> ” (B, 2014–2016) <sup>145</sup>	„...никада нисам видео под небеским луком дворана већу гозбу медовином.”	Беовулф описује прославу у Хеороту краљу Хигелаку по повратку у домовину.
<b>(x) under roderum („небеса”)</b>			
11.	„ <i>þæt wæs foremærost foldbūendum / receda under roderum, on þæm se gīca bād...</i> ” (B, 309–310)	„то је била најпознатија међу становницима земље од свих грађевина под небесима, у којој су моћни живели...”	опис Хеорота

<sup>145</sup> У наредној тачки биће говора о звучним аспектима формуле. Биће важно упоредити овај пример са примерима у којима се јавља скоп, као што је случај у примеру бр. 14 у овој табели, и говори да није чуо за нешто боље итд. Беовулф је заиста присуствовао и видео својим очима гозбу, скоп је само слушао о причама.

under sweġle/sweġles (x) („небо”)			
12.	„...ofer eormengrund oþer nǣniġ / <i>under sweġles begong sēlra nǣre / rondhæbbendra, rīces wyrðra.</i> ” (B, 859–861)	„...преко широке земље, нико други под небеским пространством не би био бољи међу штитоношама, достојнији краљевства.”	након Беовулфове победе над Гренделом, коментари људи из поворке која је видела крвави траг који је Грендел оставио за собом
13.	„...ðā hēo <i>under sweġle ġesēon meahte / morþorbealo māga, þær hē[o] ær mǣste hēold / worolde wynne.</i> ” (B, 1078–1080)	„...када је видела под небеским пространством покољ рођака, тамо где је раније имала највећу од земаљских радости.”	опис несреће краљице Хилдебур
14.	„Nǣniġne iċ <i>under sweġle sēlran hýrde / hordmāððum hæleþa syþðan Hāma ætwæg / tō þære byrhtan byriġ Brōsinga mene...</i> ” (B, 1197–1199)	„Нисам чуо под небом за бољи ратни плен откако је Хама однео у онај светли град огрлицу Бросингових...”	опис блага које је Беовулф добио од краља Хротгара након победе над Гренделом
15.	„...þæt iċ mē <i>ǣniġne / under sweġles begong ġesacan ne tealde.</i> ” (B, 1772–1773)	„...тако да никога под небеским пространством нисам сматрао непријатељем”.	Хротгаров говор након Беовулфове победе над Гренделовом мајком

Оно што прво можемо приметити у свим наведеним примерима јесте да староенглески скоп веома вешто бира начин на који ће упутити на небо према потребама алитеративног стиха. Зато ће употребити реч за „облаке” оног тренутка када буде описивао владавину, раст, изглед или ход, али и воду (*wēold under wolcnum, weox under wolcnum, wan under wolcnum, wōd under wolcnum, wæter under wolcnum*), реч за „небеса/небески свод” ако му је потребна алитерација са словом „x” (*hæleð under heofenum, under heofones hwealf*) односно „p” (*reċeda under roderum*), а реч „небо” уколико му је потребна алитерација са, између осталих, словом „j” (*nǣniġne iċ under sweġle sēlran hýrde, under sweġles begong ġesacan ne tealde*).

Осим тога, учавамо и да се у оквиру система издваја посебно подзначење.

**Табела бр. 5** – Систематизација значења примера формулативног система (x) *under (heaven)*

Значење „на земљи”			
	Значење уникатности		
	Негација	Компаратив	Суперлатив
1. „He þæs frōfre ġebād: / <i>weox under wolcnum, weorðmyndum þāh...</i> ” (B, 7–8)	9. „No iċ on niht ġefræġn / <i>under heofones hwealf heardan feohtan...</i> ”	8. „æfre mǣrða þon mā middangeardes / <i>ġehēdde under heofenum þonne hē</i>	11. „þæt wæs foremǣrost foldbūendum / <i>reċeda under roderum, on þæm</i>



	(B, 575–576)	sylfa...” (B, 504–505) <sup>146</sup>	se rīca bād...” (B, 309–310)
2. „scaduhalma gesceapu scrīðan cwōman / wan under wolcnum.” (B, 650–651)	10. „...ne seah ic wīðan feorh / under heofones hwealf healsittendra / medudrēam māran.” (B, 2014–2016)	9. „No ic on niht gefrægn / under heofones hwealf heardan feohtan...” (B, 575–576)	13. „...ðā hēo under sweġle gesēon meahthe / morþorbealo māga, þær hē[o] ær mæste hēold / worolde wynne.” (B, 1078–1080) <sup>147</sup>
3. „Wōd under wolcnum tō ðæs þe hē wīnreced...” (B, 714)	12. „...ofer eormengrund oþer nāniġ / under sweġles begong sēlra nāre / rondhæbbendra, rīces wyrðra.” (B, 859–861)	10. „...ne seah ic wīðan feorh / under heofones hwealf healsittendra / medudrēam māran.” (B, 2014–2016)	
4. „Lagu drūsade, / wæter under wolcnum, wældrēore fāg.” (B, 1630–1631)	14. „Nāniġne ic under sweġle sēlran hūrde / hordmāððum hæleþa syþðan Hāma ætwæg / tō þære byrhtan byriġ Brōsinga mene...” (B, 1197–1199)	12. „...ofer eormengrund oþer nāniġ / under sweġles begong sēlra nāre / rondhæbbendra, rīces wyrðra.” (B, 859–861)	
5. „Swā ic Hring-Dena hund missera / wēold under wolcnum...” (B, 1769–1770)	15. „...þæt ic mē āniġne / under sweġles begong gesacan ne tealde.” (B, 1772–1773)	14. „Nāniġne ic under sweġle sēlran hūrde / hordmāððum hæleþa syþðan Hāma ætwæg / tō þære byrhtan byriġ Brōsinga mene...” (B, 1197–1199)	
6. „Men ne cunnon / secgan tō sōðe, selerædende, / hæleð under heofenum, hwā þæm hlæste onfēng.” (B, 50–52)			
7. „...siððan æfenlēoht / under heofenes haðor beholen weorþeð.” (B,			

<sup>146</sup> Ова узрочна реченица заправо почиње негацијом, као што се види у табели бр. 4.

<sup>147</sup> Ови стихови заправо припадају и категорији негације, јер почињу речима: „Није безразложно Хокова кћер жалила над пресудом судбине када је јутро освануло, када је видела под небеским просторством покољ рођака тамо где је раније имала највећу од земаљских радости”.

Правећи овакву поделу, добијамо знатно јаснију слику о зависности употребе формуле. Увек када је скопу потребно да стих допуни полустихом са значењем „на земљи”, он ће то учинити користећи неку од варијаната која му је на располагању, а која задовољава тренутне потребе алитерације. Управо у тој тачки примећујемо да је Лорд у праву када тврди да је основна Перијева идеја и те како применљива на староенглеску епiku, али је било потребно да се препозна да, када не говоримо о нивоу речи, постоје формулативни системи који ће се јавити „под истим метричким условима” како би изразили потребну идеју. С друге стране, не може се занемарити важност шире контекстуализације, јер би се потенцијално могло указати на још већу условљеност појављивања ове формуле, као што је то учинила Ридингерова. Међутим, чак и без додатне контекстуализације, формулативност овог система је прилично јасна на нивоу полустиха.

Исто то значење, али са посебним истицањем нечега особеног и јединственог „на земљи” има друга категорија у приказаној табели. Оно што можемо приметити, али не и са сигурношћу тврдити да је реч о нужности имајући у виду ограниченост броја примера, јесте да за ову категорију углавном доминантно не постоји реч (именица, глагол, придев, као што је то случај у синтагми „под облацима”) која се налази испред предлошке синтагме (осим у примерима бр. 8 и 11), те да њима углавном претходи некаква негација која је најчешће праћена и компаративом како би се ова јединственост изразила.

Српска епика је знатно погоднија за примену Перијеве дефиниције формуле чак и без проширења која су била неопходна у случају староенглеске, што је само по себи очекивано, узевши у обзир да је Лорд изградио теорију управо на овој епици. Навели смо такође и Фоксов покушај да применом компаративног поступка укаже на већу контекстуалну условљеност формулативног сета *wan under wolcnum* и да тиме донекле стане у одбрану Ридингерове. На знатно ужем плану, а традицијски знатно удаљенијем, компаративно испитивање формулативног система *(x) under (heaven)* могло би да укаже на сличности и разлике које би могле бити условљене не само начином на који се употребљава формула него и њеном контекстуалном условљеношћу.

У корпусу српских епских песама постоји невелики број примера у којима се јавља формула „под небом на земљи”:

„Добар краља кобак сукобио,  
 Сукоби га војвода Сибињска,  
 С’ собом води три стотин’ Маџара  
 И шездесет деце Каравлаа;  
 Краљ му Божју помоћ називао:  
 ‘Божја помоћ, војводо Сибињска!’  
 Војвода му боље одговара:  
 ‘Здраво, краљу од Маћедоније!  
 Златна круно *под небом на земљи*,  
 Јасна звездо на Маћедонији!’”

(СНП II, 81°)

„Зла несрећа Петру прискочила,  
Пак се Петар понесе занатом:  
‘Светла круно, српски цар Стефане,  
Јасна звездо *под небом на земљи*,  
Да је било више мермера камена  
И цареве ризнице и блага,  
Још би лепша Манасија била.’

...

Ал’ се моли господа ришћанска:  
‘Светла круно, српски цар Стеване,  
Јасна звездо *под небом на земљи*,  
Немој нама Петра неимара,  
Немој њему очи извадити.’”

(СНП VI, 28°)

„Под Војином коња оставила,  
Коња држи, а браца грли и љуби,  
Дарива браца рођенога,  
Сузе рони, а лице му љуби:  
„Војине, мој рођени брато,  
Дико моја *под небом на земљи*,  
С вама сам дична и похвална!”

...

Милици се не може на ино,  
Приступа Бошку, брату своме,  
Привати му коња за вођицу,  
Коња држи, Бошка браца љуби:  
‘Слатки брате, остани са секом,  
Дико моја *под небом на земљи...*’

...

Милици се на може на ино,  
Сузе рони, Степану приступа:  
‘Степане, мој рођени брато,  
Слатки брате, остани са секом,

Дико моја *под небом на земљи*,  
С вама сам дична и похвална,  
Да се с тобом сестра разговара!  
Али Степан сестри одговара:  
‘Милице, госпођо сестрице,  
Наша дико *под небом на земљи...*’

...

‘Божидаре, чарне очи моје,  
Најмлађи, сестри најмилији,  
Сестрица је тебе одржала,  
Од мила те у недра метала,  
Кроз рукав сам тебе прометала,  
Од мила те Божидаром звала –  
Најмлађи, сестри најмилији,  
Дико моја *под небом на земљи...*’”  
(САНУ II, 30°)

„Па погледа на писаре младе,  
А писари књигу написаше,  
Послаше је Јозепу ћесару:  
‘Светла круно, Јосипе ћесаре,  
Јасна звездо *под небом на земљи*,  
Патриар се српски представио  
У твојему Бечу честитоме...’”  
(САНУ III, 70°)

„А пака је увела у своје у б’јеле дворе,  
Велико ти весеље Стјепану у бијелу двору,  
Није такога весеља *под небом на црној земљи!*”<sup>148</sup>  
(Б, 45°)

Дакле, на месту староенглеског формулативног система (*x*) *under (heaven)* у српском корпусу се налази формула која готово плеонастично изражава значење да је нешто „на

---

<sup>148</sup> Код бугарштица, баш као и у староенглеској епици, због знатно флексибилнијег стиха изворна дефиниција формуле која подразумева појављивање „скупине речи под истим метричким условима” такође мора бити прилагођена.

земљи”.<sup>149</sup> Међутим, оно што примећујемо у свим примерима, осим у последњем, јесте да је читав десетерачки стих потпуно формулативан и повезује се или са звездама (које заправо припадају небу, па се тиме изражава посебност онога на кога се обраћање односи), или са златном круном (краљ као посебна личност, веома индивидуализована, а јасна је референца на злато као одлику сунца које такође припада небеском своду), или са поносом – диком, која би требало да издвоји једног Југовића који ће остати са Милицом, али ниједан од њих не остаје. Могли бисмо рећи да је у свим случајевима формула „под небом на земљи” употребљена како би некога издвојила и указала на његову важност на земљи и да у томе можемо наћи сличност са староенглеским системом који има подзначење уникатности.

Када погледамо последњи пример, који је био изостављен у претходној анализи, примећујемо да постоји још израженија сличност са поменутим подзначењем. Употребом негације, весеље се описује као највеће тиме што се указује да је оно једино које се као такво памти. Уочавамо готово пресликан начин употребе формулативног система присутног у Беовулфовом говору: „...ne seah ic wīdan feorh / *under heofones hwealf* healsittendra / medudrēam māran” („...никада нисам видео / под небеским луком двора / већу гозбу медовином”), а можемо само да претпоставимо да ли је и паралела која постоји између чињенице да се и у једном и другом случају говори о слављу плод коинциденције или неког већег оквира у који се може уклопити ова формула. Како је наведена песма бугаршtica која припада старијем слоју традиције, успостављена паралела можда говори и много више о значају овога налаза, иако је ограниченост броја примера фактор који умногоме отежава даље извођење закључака. Задовољићемо се, стога, детектовањем сличности између система староенглеске епике и формуле српске епике.

### 3.2. „Ја сам чуо и кажу ми људи” и „mīne gefrǣge”: звучни аспекти формуле

Говорећи о деиктицима, указивали смо на важне дискурсне маркере који ће неминовно позиционирати извођача и публику у један заједнички простор, они омеђавају простор који деле у говорном чину, а све што му не припада, биће маркирано као далеко. Међутим, осим овога сигнала, у тексту који пред собом имају савремени читаоци постоји још један детаљ који имплицитно упућује на који начин приступити „арени извођења” (Foley 1995: 203) и открива нам индиректно подразумевани модус преношења поруке.<sup>150</sup> Већ на самом почетку глас певача, у контексту у којем о њему говори Стенли Гринфилд (Greenfield 2000; „authenticating voice”), успоставља однос јединства са својом публиком којој каже раније навођене стихове („Почујте, чули смо о моћи Копљоноша Данаца у давним временима”<sup>151</sup>), истичући тиме да ће слушати причу коју он има да им каже, али истовремено даје и потврду да то што говори није тек плод његове имагинације. Сви су чули о „моћи Копљоноша Данаца”, а он ће испричати једну причу која ће бити део те велике истине.<sup>152</sup> Улога певача у овом смислу веома је важна:

„Једини траг је сећање; а најбоље се памти оно што се чуло много пута. Па, ипак, свако друштво у свим аспектима културног живота мора да се сећа своје прошлости

<sup>149</sup> Уколико бисмо пратили исти формулативни систем који је изложен у *Беовулфу* (спој *x* под небом/капом небеском/под облацима/под сунцем итд.) и упоредили га са пословицама и изрекама српске усмене књижевности могли бисмо да дођемо до закључка да је реч о тако јаком лексичком споју да можемо говорити о фразеологизму.

<sup>150</sup> За шири контекст приче видети у: Reichl 2022: 216–227.

<sup>151</sup> В. стр. 64.

<sup>152</sup> Ове формуле „служе као предговори или уводи у информације које ће сам говорник поделити” (Nelson 2009: 489).

или ће се изгубити свеукупно искуство и знање сакупљено током генерација. Стога, нужно, усмена друштва високо вреднују понављање наслеђа кодираног у формулативним обрасцима погодним за лако мнемотехничко присећање. Не би требало претпостављати да тај императив очувања сећања о прошлости онемогућује певачима и њиховој публици да уживају у креативним налажењима сопственог израза, јер би то подразумевало да схватамо усмена друштва само у оквиру онога што им према нашој перцепцији недостаје – писање – а не у оквиру њиховог искуства. [...] Ипак, једна функција има важну улогу у свим аспектима певачевог стварања или причања приче, а то је премештавање удаљености која постоји између прошлости и поновног изналагања те прошлости за потребе садашњости. Усменим друштвима су потребни песници и приповедачи како би им помогли да се сете”. (Parks 1987: 48)

Битан предуслов који се мора испунити да би уопште дошло до тог заједничког посезања за прошлошћу јесте идентификација са темом као нечим важним за опстанак заједнице, али такође и идентификација са певачем као њеним важним чланом, неким ко има легитимитет и ауторитет да проговори о ономе што заједница има потребу да чује. У савременом друштву, биће довољно да се о свему што нас интересује информишемо у књигама, дакле да прочитамо (в. Ong and Hartley 2012), али у усменим друштвима, једини начин преношења знања био је преко живе речи, а у живу реч се верује.<sup>153</sup> Можемо претпоставити, у том случају, да није нимало случајно што се већ на почетку *Беовулфа* налази врло прецизан позив за укључивање заједнице која треба да *чује* причу коју певач жели да им *каже*, али и да се истовремено сети и осталих прича које је *чула*. Нагласак је, дакле, непрестано на звучном аспект, прича се слуша и као таква се даље преноси, то је начин на који ће се порука примити и проследити.

На нивоу полустиха у староенглеској, а стиха у српској епици, налазимо интересантну формулу која говори овоме у прилог. Како бисмо испитали важност ових формула и начин на који се примењују у нашем корпусу, биће потребно да их прво табеларно представимо.

**Табела бр. 6** – Приказ појављивања различитих облика формуле „чуо сам” у *Беовулфу*<sup>154</sup>

	Изворни стихови	Превод	Контекст	Дијалог/наратор
<b>mīne ġefrǣġe („како сам чуо да кажу”)</b>				
1.	„Ɔær fram sylle ābēag / meadubenc monig, mīne ġefrǣġe...” (B, 775–6)	„Са пода су летеле многе клупе на којима се пила медовина, како сам чуо да кажу...”	опис борбе између Грендела и Беовулфа у Хеороту	наратор говори
2.	„Đā wæs on morgen mīne ġefrǣġe / ymb Ɔā	„Онда је ујутру, како сам чуо да кажу,	опис јутра након Беовулфове	наратор говори

<sup>153</sup> О променама које су се у овом погледу одиграле у савременом друштву видети у: Делић и Митровић 2020. У контексту савремене епске традиције, у разговору са гусларом Миливојем Шиповцем Смиљана Ђорђевић Белић уочава да он даје и „аутопоетичка начела, инсистирајући на принципу индивидуалности, ауторства, успостављајући, ипак, и низ паралела између усмене и (за)писане речи”, дајући предност овој потоњој речима: „Исто ти је написана ријеч ко изговорена и још трајнија. Изговорена, неко ће је заборавит, али написано остаје, писана је ријеч жива ријеч која остаје” (Ђорђевић Белић 2017: 67).

<sup>154</sup> Осим ових, конструкција која има облик „чуо сам” јавља се још осам пута у два различита облика (B, 88, 255, 290, 609, 785, 1826, 2889 и 3002), али се у тим случајевима јавља у дословном значењу, као што је случај описа како је Грендел „чуо звуке славља сваки дан”.

	gífhealle gūðrinċ monig” (B, 837–8)	било много ратника око дворане у којој се деле поклони”	победе над Гренделом	
3.	„ealles moncynnes mīne gēfrāge / þone sēlestan bī sām twēonum” (B, 1955–6)	„од свих људи, како сам чуо да кажу, најбољи између два мора”	дигресија о краљу Офи, о којем се и говори у овим стиховима	наратор говори
4.	„wæs sīo hond tō strong, / sē ðē mēca gēhwane mīne gēfrāge...” (B, 2684–5)	„Његова рука је била превише јака, он који, како сам чуо да кажу...”	опис момента када Беовулф ломи мач о змаја од силине удара	наратор говори
5.	„Hūru þæt on lande lýt manna ðāh / mægenāgendra mīne gēfrāge...” (B, 2836–7)	„Заиста, само је малом броју храбрих људи на земљи, како сам чуо да кажу, пошло за руком”	опис сцене након борбе са змајем и Беовулфове смрти	наратор говори
<b>gēfrignan („сазнати (распитивањем)/чути о”)</b>				
6.	„þēodcyninga þrym gēfrūnon” (B, 2)	„чули смо о моћи краљева људи”	уводни стихови епа	наратор говори
7.	„medoærn micel men gēwyrcean / þon[n]e ylde bearn æfre gēfrūnon” (B, 69–70)	„да много људи изгради дворану медовине, већу од свих за које су деца људи чула”	опис почетка изградње Хеорота као највећег здања	наратор говори
8.	„Ðā ic wīde gēfrægn weorc gēbannan...” (B, 74)	„Онда сам чуо да се глас о градњи пронео свуда по свету...”	наставак описа изградње Хеорота	наратор говори
9.	„Þæt fram hām gēfrægn Higelāces þegn...” (B, 194)	„Он је из свог дома чуо, Хигелаков тан...”	опис момента када још неименовани Беовулф сазнаје за Гренделове нападе	наратор говори
10.	„Nō ic on niht gēfrægn / under heofones hwealf heardab feohtan...” (B, 575–6)	„Никада нисам чуо за тежу ноћну битку под небеским луком...”	опис пливачког такмичења са Бреком	дијалог: Беовулф говори, обраћа се Унферту
11.	„Hæfde kyningwuldor / Grendle tōgēanes, swā guman gēfrungon / seleward āseted” (B, 665–7)	„Слава краљева [Бог] је поставио против Грендела, како су људи сазнали, заштитника дворане”	опис момента пре него што се Грендел сукоби са Беовулфом	наратор говори
12.	„ac hīe hæfdon gēfrūnen þæt hīe ær tō fela micles...” (B, 694)	„и они су чули да је превише...”	осећања Беовулфових сабораца пре Гренделовог напада	наратор говори

13.	„Ne ġefæġen iċ þā mæġþe mārān weorode...” (B, 1011)	„Никада нисам чуо за славнијег домаћина...”	опис Хротгаровог понашања након Беовулфове победе над Гренделом	наратор говори
14.	„Ne ġefæġen iċ frēondlicor fēower mādmas...” (B, 1027)	„Никада нисам чуо да су четири блага (оперважена златом дата на више пријатељски начин)...”	опис начина на који Хротгар даје Беовулфу обећану награду	наратор говори
15.	„healsbēaga mæst / þāra þe iċ on foldan ġefræġn hæbbe” (B, 1195–6)	„најбољу од свих огрлица за које сам чуо на целом свету”	опис блага које Хротгар дарује Беовулфу	наратор говори
16.	„ġeongne ġūðcyning ġōdne ġefrūnon / hringas dælan” (B, 1969–1970)	„(наставили су храбро до места где,) како су чули, млади ратни краљ дели прстење”	опис повратка Беовулфа и његове дружине и доласка у Хигелаков двор	наратор говори
17.	„hæfde þā ġefrūnen hwanan sīo fæhð ārās” (B, 2403)	„до тада је био сазнао одакле је потекло непријатељство”	опис одласка Беовулфа у пратњи сабораца у потрагу за змајем	наратор говори
18.	„Þā iċ on morgne ġefræġn mæġ ðerne / billes ecgum on bonan stælan” (B, 2484–5)	„Онда је наредног јутра, како сам чуо, један осветио другога поразивши убицу”	опис предисторије рата између Швеђана и Геата	Беовулф говори обраћајући се својим саборцима
19.	„Þā iċ snude ġefræġn sunu Wihstānes...” (B, 2752)	„Онда је, како сам чуо, без одлагања син Веохстана...”	на Беовулфов захтев Виглаф одлази да му донесе благо	наратор говори
20.	„Ðā iċ on hlæwe ġefræġn hord rēafian...” (B, 2773)	„Онда је, како сам чуо, (извесни човек) похарао благо...”	опис момента када Виглаф одлази да донесе благо Беовулфу	наратор говори
21.	„hæfde Higelāces hilde ġefrūnen” (B, 2952)	„он је био чуо о Хигелаковој одважности”	опис борбе између Онгентеа и Хигелака	неименовани гласник говори Беовулфовом народу
22.	„Ðā iċ æt þearfe [ġefræġn] þeodcyninges...” (B, 2694)*	„Онда је, како сам чуо, када је био потребан краљу...”	опис Виглафовог уласка у Беовулфову борбу са змајем	наратор говори
<b>hýran („чути о”)</b>				



23.	„Ne h̄yrde ic̄ c̄ymlicor c̄eol ḡeȝyrwan...” (B, 38)	„Нисам чуо да је неки брод био лепше опремљен...”	опис брода на којем су легендарног Скилда сахранили пославши га на пучину	наратор говори
24.	„h̄yrde ic̄ þæ [..... wæs On]elan cwēn” (B, 62)	„чуо сам да је то била Онелина краљица”	опис династије Скилдинга	наратор говори
25.	„ȝif hit is / swā wē sōþlice secgan h̄yrdon” (B, 273)	„ако је истина оно што смо заиста чули да кажу”	прво обраћање Беовулфа, објашњавање разлога посете	дијалог: Беовулф говори са чуваром обале
26.	„Nō ic̄ wiht fram þē swylcra searonīða secgan h̄yrde” (B, 581– 2)	„Никада нисам чуо да нешто говоре о таквом такмичењу у вези са тобом”	опис пливачког такмичења са Бреком	дијалог: Беовулф одговара Унферту
27.	„wēlhwylic̄ ḡecwæð / þæt hē fram Sigemunde[s] secgan h̄yrde / ellendædum” (B, 874–6)	„причао је све што је чуо да су говорили о Сигемундовим јуначким делима”	опис скоповог певања о Сигемундовим подвизима након Беовулфове победе над Гренделом	наратор говори
28.	„Nāniȝne ic̄ under sweȝle sēlran h̄yrde...” (B, 1197)	„Под небеским сводом нисам чуо за боље ратно благо...”	опис блага које Хротгар даје Беовулфу након победе над Гренделом	наратор говори
29.	„Ic̄ þæt londbūend, lēode mīne, / selerædende secgan h̄yrde...” (B, 1345–6)	„Чуо сам становнике земље, мој народ, дворске саветнике, да кажу...”	опис станишта у којем живе Грендел и његова мајка	дијалог: Хротгар говори Беовулфу
30.	„ne h̄yrde ic̄ snotorlicor / on swā ȝeongum feore guman þingian” (B, 1842–3)	„никада нисам чуо тако младог човека да говори разборитије”	разговори пред повратак Беовулфа и његове дружине у домовину	дијалог: Хротгар говори Беовулфу
31.	„þā ic̄ Frēaware fletsittende / nemnan h̄yrde” (B, 2023–4)	„коју сам чуо да дворани зову Фреавару”	Беовулфов опис Хротгарове кћери као антиципације будућих дешавања	дијалог: Беовулф говори Хигелаку
32.	„H̄yrde ic̄ þæt þām frætwwm fēower mēaras...” (B, 2163)	„Чуо сам да су четири брза коња...”	опис поклона које је Беовулф предао Хигелаку, а које је добио од Хротгара	наратор говори

33.	„Hyrde ic þæt hē ðone healsbeah Hygde gesealde” (B, 2172)	„Чуо сам да је дао ту огрлицу Хигди”	опис поклона који је Беовулф дао Хигелаковој краљици	наратор говори
-----	---	---	---	----------------

Све ове примере бисмо могли сумирати на следећи начин:

(како)	чуо сам	да (1–5, 8, 12, 18, 19, 20, 22, 24, 25–27, 29, 31–33)
(онда)		за / о (6, 9, 21)
(никад)		компаратив / суперлатив* (7, 10, 13, 14, 15*, 23, 28, 30)

У овом приказу су изостављена једино два случаја у којима наведени глаголи немају основно значење „чути”, него „сазнати распитивањем”, а то су примери у табели број 11 и 17. Стенли Гринфилд (Greenfield 2000: 99–100) указује на то да постоје четири употребе ове формуле: да описује конкретну наративну радњу, служи за компаративну опсервацију након што је радња завршена, описује конкретне ликове у компаративном светлу и, коначно, користи се у компаративним описима предмета. О важности компаративних употреба ове формуле и чувања суперлатива који се на тај начин оставља као посебно средство доступно онима који су заиста познавали то време говори и Мари Нелсон (Nelson 2009: 495). Паркс (Parks 1987: 60–61), с друге стране, истиче да се формуле појављују подједнако у кључним наративним тренуцима као и у онима који припадају такозваној позадини радње.

Скренули бисмо пажњу на чињеницу да се у двадесет и пет од наведена тридесет и три примера овом формулом служи наратор, а када се формула налази у оквиру дијалога, говорници је употребљавају на исти начин на који то чини и наратор. Посебно бисмо истакли пример бр. 18 у којем формула коју Беовулф употребљава има велики степен подударности са формулом коју је наратор искористио у примеру бр. 2. На основу изнетих примера могли бисмо закључити следеће: наратор који преноси причу, али и сви говорници у оквиру дијалога, посежу за заједничким именитељем кодираним формулом „чуо сам да (људи) кажу” оног тренутка када им је потребно да потврде да је оно о чему говоре истина и тиме дају легитимитет својим речима. Осим тога, када је потребно да истакну посебну важност нечега, рећи ће да нису чули за нешто боље од онога што се описује или о чему се говори.

„Ова поновљена и варирана употреба ‘чуо сам’ формуле сугерише једну антикварску атмосферу: материјал приче је прешао у корпус ствари о којима се говори и које се преносе са генерације на генерацију. Постао је део складишта меморије и дословно је истинит, глас нас уверава, као радња или вредност из прошлости”. (Greenfield 2000: 100)

Могли бисмо рећи да ће се ова формула чути у причи сваки пут када је потребно да се речима или делима дâ потврда. Она није тек поштапалица, већ место које потврђује да се извор сазнања и информација крије у заједничкој ризници знања која се преноси усменим путем – како је наратор нешто чуо, тако и преноси, постајући тиме једна од карика у овом ланцу трансмисије. И баш као што у садашњем тренутку дајемо кредибилитет сопственим изјавама тиме што наводимо да смо негде нешто прочитали, често и наводећи конкретан извор, у прошлости је било довољно позвати се на речи које су испуњавале аудитивни простор пре него што су оку постале препознатљиве, а ризница се чувала тиме што су приче и речи понављане. Чињеница да наратор у причи истиче аудитивни аспект „јасно указује на свет усмене традиције и усмене нарације”, што упућује даље да је „чак и код дела која су настала у писаном облику, усмени дискурс обезбеђивао природни референцијални оквир”

(Parks 1987: 61). То је „резидуал усмености” у текстовима који су до данашњег тренутка доспели у писаном облику (Niles 1993: 149).

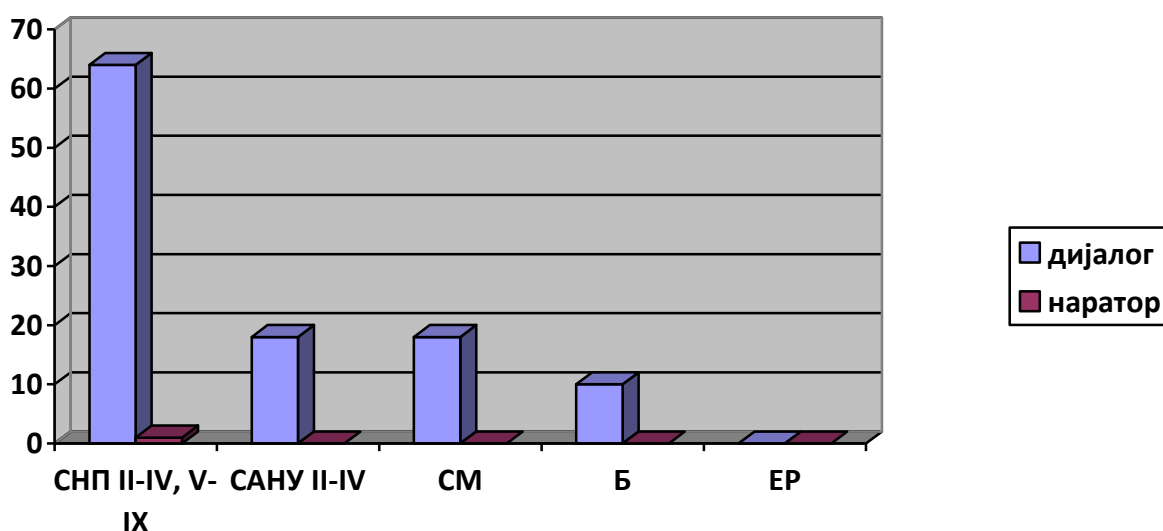
Окрећући се примерима из корпуса српске епике наилазимо на готово запањујуће сличности које ћемо графички приказати ради прегледности, али и једну битну разлику. Наиме, формула „ја сам чуо и кажу ми људи”<sup>155</sup> има више појавних обличја, које приказујемо табеларно према збиркама у којима се појављују:

**Табела бр. 7 – Варијанте формуле „ја сам чуо и кажу ми људи”**

	<b>а) СНП II–IV, VI–IX</b>	<b>б) САНУ II–IV</b>	<b>в) СМ</b>	<b>г) Б</b>
1.	„Ја сам чуо и људи ми кажу” (II, 77°)	„Е сам чуо ђе говоре људи” (II, 52°)	„е сам чуо, кажују ми људи” (21°)	„Овако смо чули и нама су казовали” (8°)
2.	„Е сам чуо, казивали су ми” (II, 95°)	„Ја сам чула ђе ми други кажу” (III, 20°)	„Ја сам чуо, кажевали су ми” (93°)	„И чуо сам, Турчине, друзи ми повједали” (40°)
3.	„Ја сам чула, ђе говоре људи” (III, 71°)	„Па сам чуо ђе ми људи кажу” (III, 29°)	„то сам чула ђе говоре Турци” (116°)	„И ово сам ја чула од мојијех другарица” (45°)
4.	„Ја сам чула од старијех људи” (IV, 52°)	„Но сам чуо давно ђе причају” (III, 39°)	„Но сам чула од старице мајке” (144°)	„А сада сам ја зачула, друзи ми су казовали” (61°)
5.	Како сам је чуо од другога (VI, 41°)	„Ја сам чула ђе говоре Турци” (III, 47°)		„А сад чујем о друзи ми кажу” (62°)
6.	„Но сам чуо, али од другога” (VI, 43°)	„Ја сам чула од старије људи” (III, 67°)		„А сам чуо, Јакобе, друзи су ми повидјели”; „Још сам чуо, Јакобе, друзи су ми казовали” (80°)
7.	„Ја сам чуо ђе причају људи” (VI, 71°)			„Ја сам чуо, друзи су ми рекли” (104°)
8.	„Но сам чуо давно ђе причају” (VII, 2°)			
9.	„Јошт сам чуо што је по истини” (VII, 46°)			

<sup>155</sup> Као паралела је узета комплекснија формула јер се увек јавља у овом облику у српској епици, иако је фокус испитивања заправо био на делу формуле „ја сам чуо” који представља пандан формули староенглеске епике.

10	„Ја сам чуо ће ми други кажу” (VIII, 62°)			
11.	„Јошт сам чуо, и не варају ме” (IX, 26°)			



**График бр. 4** – Заступљеност свих облика формуле „ја сам чуо и кажу ми људи” у корпусу српских епских песама у дијалогу или у нараторовом говору<sup>156</sup>

Наведена формула се јавља преко стотину пута у читавом корпусу српских епских песама, а чињеница да се облик готово у потпуности поклапа са раније поменутих староенглеских облицима говори у прилог томе да је устаљени начин реферисања на извор из којег се црпи потврда за оно о чему се говори током векова остао веома сличан – људи говоре и понављају оно што су други пре њих рекли, а то ће бити потврда тачности говорникових речи. Међутим, не можемо да не приметимо једну битну разлику која постоји између ова два корпуса. Док смо за староенглески еп приметили да постоји изразита доминација нараторове употребе ове формуле, као и сличност која постоји када је користи неки од актера у дијалогу, у примерима из корпуса српске епике запажамо изразито одсуство употребе ове формуле у речима певача. Појављује се само једном, у уводној формули, а то је пример *а) 5* из табеле чије стихове у целости наводимо:

„Да пјевамо да се веселимо,  
Е да би и нас и Бог веселио.  
Весел', Боже, сву дружину редом,  
Ову овђе и другу осталу!

<sup>156</sup> СНП II-IV, V-IX: 499 песама; САНУ II-IV: 219 песама; СМ: 175 песама; Б: 118 песама; ЕР: 139 песама.

А сад, браћо, да ви пјесму кажем  
Од истине, биће за дружине,  
Како сам је чуо од другога.”<sup>157</sup>  
(СНП VI, 41°)

Већ смо напоменули да су ови уводни припевци често испуштани при записивању (в. 2.1). На основу сачуваног корпуса могуће је само спекулисати о томе да ли би однос појављивања ове формуле био другачији да су све уводне формуле у песмама српског корпуса записане. Ипак, и овај усамљени пример говори о томе да се акустички аспект и те како наглашава, да се истиче начин на који се преноси песма, али и информације у усменом друштву.<sup>158</sup> Примери који су наведени у табели пандан су примерима у табели бр. 4 који илуструју употребе у дијалогу (пр. бр. 18, 25, 29, 31), што указује на униформност начина на који се формула користи у ове две удаљене традиције. Траг о усменом извору писаних текстова похрањен је у овим формулама. У том погледу важно је осврнути са на још један детаљ уочљив на графику бр. 4 – на чињеницу да у *Ерлангенском рукопису* не постоји ниједан пример употребе ове формуле или њених варијаната ни у дијалогу ни у нараторовом говору.

Како смо нагласили да је ова формула заправо могућа потврда начина на који су настале ове песме, тј. „резидуал усмености”, чињеница да ове формуле нема у зборнику песама чији смо усмени карактер у претходном поглављу већ ставили на тест у контексту употреба деиктичких речи (в. 2.2) могла би говорити даље у прилог томе да је начин настанка *Ерлангенског рукописа* оправдано проблематизован. Чак и у бугарштицама, као најстаријим песмама српске епике, постоји ова формула као сигнал важности доминантног модуса преношења поруке. Како неће бити могуће извести коначне закључке, истаћи ћемо само важност одсуства ових, на први поглед, неприметних маркера усмености, али и навести неколико занимљивих примера који ће потенцијално указати на суштински проблематичан начин на који ове песме реферишу на реалност тренутка у којем су записане.

Глагол „чути” у доминантном облику формуле „а кад чуо/кад то чуо” јавља се у *Ерлангенском рукопису* чак 82 пута. У највећем броју случајева контекст јављања формуле је следећи – постоје речи или дијалог које чује актер и онда уследи наведена формула, што ћемо илустровати следећим стиховима:

„Пак говори Злота протопопа:  
‘Анђелија, вјерна моја љубо,  
попењи се граду на бедена

<sup>157</sup> Иста формула се користи као иницијална и финална у приповедању предања, бајки и сл. У контексту легенди је овај ауторитет са којим наратор говори веома важан како би се уопште у причу веровало, а наратор то постиже на различите начине, између осталог указивањем на моћ доброг расуђивања, удаљавањем од онога о чему се говори, увођењем других сведока итд. (Oring 2008: 131–138). Такође је интересантно и да у легенди постављање уопштеног оквира приче има управо супротан ефекат од жељеног – њиме се смањује претензија на истину којој легенда тежи (Исто: 140).

<sup>158</sup> „У народноме схватању, у народноме чврстом уверењу, анегдоте нису народна историја, нису оно што је народног памћења достојно. Нису историјска сведочења, нити хроничарска извештавања. Оне јесу само и једино усмена народна ‘жута штампа’. Епска песма, искључиво она, јесте усмена народна творевина која може, сме и мора да чува од заборава народну прошлост, истину о народноме трајању, о историјскоме путу, о свакакој Голготи”. (Љубинковић 2004: 461)

те погледај у краљеву војску  
стоји ли краљу како и стоји табор  
ил['] се разлази, ил['] више долази,  
или краљу већа помоћ иде.’  
А кад чула љуба Анђелија,  
попела се граду на бедена...  
(ЕР, 59°)

Дакле, након што чује говор, уследи формула која показује разумевање речи, а потом следи и реакција на њих. Међутим, у осам случајева од наведених 82 ситуација је другачија. Стварност се изражава у песмама, па се и формуле прилагођавају временима како би их на најбољи начин рефлектовала (в. Ђорђевић Белић 2016а: 158–163).<sup>159</sup> Тако је у складу са писменошћу која је донела могућност преношења порука и преко „књига”<sup>160</sup> у епске песме ушао и овај новитет. Али, како се књиге читају, речи се не чују, оне се само разумевају.

„Књигу пише краљу Матијаше  
од лијепа Сплета од приморја  
те ју шаље равному Сријему  
лијепоме мјесту Купинову  
баш на име Змај деспоту Вуку:  
‘Мој побро, Змај деспоте Вуче,  
...  
Већ купи, брате, шест хиљада војске  
те ми дођи под Сплет у приморје  
не би ли ми помоћ учинио,  
не би ли бијела Сплета освојио.’  
А кад чуо Змај деспоте Вуче,  
књигу пише по Сријему равному  
те ју шаље по својој орманди.”  
(ЕР, 59°)

Могли бисмо рећи да је књига која је стигла била прочитана Змају деспоту Вуку, па да је то разлог зашто је речи чуо. Али, ако је имао некога ко му је књигу читао, зашто у следећим стиховима сам пише књигу? Питање писмености историјског деспота Вука Гргуревића није релевантно за ову тему, те бисмо могли закључити да је у питању готово механичка употреба формуле која је у старијој традицији природно долазила након што се

<sup>159</sup> Тако се, на пример, гласи већ у бугарштицама, замењују са ферманом или књигом, што су примери које у *Беовулфу* не можемо пронаћи.

<sup>160</sup> О детаљима значења „књиге” у усменој поезији видети: Самарџија 2013а.

чује „глас” од некога. Међутим, само седамдесет стихова касније у оквиру исте песме, као што се види у претходно наведеним стиховима, љуба Анђелија заиста чује гласове и певач употребљава формулу на сасвим адекватан начин.<sup>161</sup> Потпуно свесни тога да залазимо у поље спекулативности, указаћемо поново на могућност да су песме записане у *Ерлангенском рукопису* заправо преписи једног или чак два потенцијална предлошка, а да су фонетске грешке које се јављају могући упут да писац није био Словен (в. т. 2.2). Није стога искључена могућност да преписивач испушта формулу „гласа” пошто песму не слуша, већ је гледа. Можда бисмо могли рећи да се у том случају испољава управо ова друга, писана природа текста, насупрот усменом карактеру остатка корпуса, који је, не заборавимо, такође до нас доспео у писаном облику, али су записи настали на основу усменог извођења. Представљена слика у *Ерлангенском рукопису* би одсуством примера и погрешном употребом оних који постоје као индикатор усмености била један од кључних доказа да у случају *Беовулфа* можемо говорити о изворно усменом тексту у којем су прераде однеле знатно мању превагу нешто што би заговорници супротног становишта желели да признају.

### 3.3. Адитивни стил епске поезије: реченице и синтагме у саставном напоредном односу

Једноставност уланчавања појединачних сегмената може такође бити један од сигнала усмености неког текста који је до нашег времена доспео у писаном облику. Требало би да он указује на чињеницу да је певач у тренутку певавања песме био више усредсређен на речи које носе значење, него на функционалне речи које би требало да првенствено омогуће што једноставнији прелаз са једног сегмента на други. Адитивни стил (насупрот увођењу зависних односа, субординације) је одлика коју и Валтер Онг (Ong and Hartley 2012: 38) наводи говорећи о карактеристикама усменог начина изражавања мисли:

„Писани дискурс развија сложенију и фиксиранију граматику од усменог дискурса – да би обезбедио значење он више зависи од лингвистичке структуре јер му недостају уобичајени егзистенцијални контексти који окружују усмени дискурс и помажу да се одреди значење у усменом дискурсу донекле независно од граматике”.

Иако се у савременим преводима *Беовулфа* везник *и* субординира на различите начине, изворно *ond* које је постојало у староенглеском изворнику наћи ће се на почетку зависне реченице када је потребно да се настави мисао и покаже логички след у наредном, штампаном, стиху:

„Brūc ðisses bēages, Bēowulf lēofa,  
hyse, mid hǣle,        ond þisses hrægles nēot,  
þēo[d]ǣstrēona,        ond ǣpēoh tela,  
cen þeċ mid cræfte,    ond þyssum cnyhtum wes  
lāra līðe.”

(B, 1216–1220)

<sup>161</sup> У бугарштицама се у оваквим случајевима речи углавном разумеју, као што илуструје пример: „Турци главу осјекоше славному Лазару кнезу, / Славному Лазару кнезу и Милошу Обилићу, / Лазара су укопали уз цара на десну руку, / Обиловић Милоша под ноге св’јетлога цара. / Кад бјеше Милица тужне гласе разумјела, / Бјеше јој се од жалости живо срце распукнуло” (Б, 1°).

[Драги Беовулфе, млади човече, уживај у овој огрлици у добром здрављу, и добро искористи ову верижну кошуљу, велика блага, и живи у благодању, покажи своју снагу, и буди благ саветник овим дечацима.]

С друге стране, постоје само три реченице у читавом спеву које почињу овим везником, а у два случаја везник је праћен прилогом „онда”:

„Ond ðā Bēowulfe bēga gehwæþres  
eodor Ingwina oweald getēah,  
wicga ond wæpna...”

„Ond þū Ūnferð læt ealde lāfe,  
wrætlic wægsweord wīdcūðne man  
heardecg habban...”

„Ond þā sīðfrome, searwum gearwe  
wīgend wæron...”

(B, 1043–1045, 1488–1490, 1813–1814)

[И онда је господар Ингвина поверио поседство над оба блага Беовулфу, над коњима и оружјем...

И нека Унферт добије то старо наслеђе, нека тај знаменити човек има мој сјајни валовима украшени мач, прекаљене оштрице...

И онда нестрпљиви да крену, ратници су били спремни у својој ратној опреми...]

Слични примери једноставног уланчавања делова независних реченица могу се пронаћи и у бугарштицама сакупљеним у збирци Валтазара Богишића, али и у осталим песмама српског корпуса, као што се може видети у неколико одабраних примера:

„Ја сам драга сестрица млада Павла Бановића,  
И мени је братучед од Будима св’јетли краљу  
И ја ти сам вјереница млада Марка Краљевића.”

(Б, 4°)

„И тамо ми пођоше том зеленом планиноме,  
И када ми бјеше усред зелене планине,



Гиздава дивојко!  
Без главе је остави усред зелене планине.”  
(Б, 5°)

„Кум свог кума пред судове ћера,  
И доведе лажљиве свједоке  
И без вјере и без чисте душе,  
И оглоби кума вјенчаного,  
Вјенчаного или крштенога...”  
(СНП II, 2°)

„Илији бог и срећа даде  
све сватове по гори разбио  
и однео и благо и злато  
и одвео Фатиму дјевојку  
узео ју за вијерну љубу.”  
(ЕР, 160°)

Начин на који се уланчавају реченице веома је сличан и интересантно је да се субординација у оба случаја потпуно занемарује, мисли и идеје се само нижу једна за другом, што олакшава наравицу, иако би са становишта писаног текста овакав начин повезивања могао да се окарактерише као једнообразан и превише штур. Међутим, овакав начин повезивања реченица има још једну улогу која је примећена у хомерологији. Наиме, старогрчки везник *каі* користи се у еповима у тренутку када је потребно да се изрази наставак или проширење исте идеје, инклузија (уп. Bonifazi, Drummen and de Kreij 2016), а не промена тока идеје:

„[...] примећујемо да се *каі* може употребити да уведе јединицу у којој се дата идеја парафразира ради истицања неког њеног другог аспекта, маркирајући при томе не толико да се нешто ново ставља у фокус колико да је оно што је већ било у фокусу наставља да то и буде и само се проширује у датом тренутку”. (Bakker 1997: 72)

Сви наведени примери осликавају управо такав однос – у стиховима које смо навели из *Беовулфа* краљица Велтео говори шта ће све бити важно да Беовулф учини у свом животу, једно за другим, а у контексту мајчинске бриге, можда нимало случајно, на крају ове „градације” говори да према њеним синовима буде благ. На тај начин, она само проширује фокус важности успостављеног односа пријатељства, подсећајући да ће дата огрлица и верижна кошуља бити залог будућој лојалности јер је Беовулф у својој снази и умности прави херој који зна да поштује правила традиције. У наведеним песмама из српског корпуса примећујемо исту „градацију” у којој девојка прво представља своје родбинске везе, а онда наводи свога вереника који би требало да уплаши насртљивог пролазника не знајући да је то заправо њен вереник (Б, 4°), а исто тако је након узимања блага и злата, као још веће благо, јунак однео и Фатиму девојку (ЕР, 160°).

Исту функцију има речени везник и на знатно мањем плану, у оквиру синтагми у саставном напоредном односу, које Пол Екер (Acker 2014: 4) назива „синдетским синтагмама”. Користећи се његовом класификацијом, приказаћемо табеларно примере из српског и староенглеског корпуса који би требало да илуструју присутност и важност ових синтагми.

**Табела бр. 8** – Класификација синдетских синтагми

	Семантички однос упарених појмова	Примери из <i>Беовулфа</i>	Примери из корпуса српских епских песама
1.	синонимијски (редупликацијски)	<p>„Wiht unhælo, <i>grim ond grædig, gearo sōna wæs, rēoc ond rēpe, ond on ræste ġenam þrītiġ þegna...</i>” (B, 120–123)</p> <p>[Зли створ, бесан и неустрашив, био је одмах спреман, дивљи и окрутан, и зграбио је тридесет танова са њиховог коначишта...]</p> <p>„Swa wæs on ðæm scennum scīran goldes / þurh rīnstafas rihte ġemeracod, <i>ġeseted ond ġesæd, hwām þæt sweord ġeworht, / īrena cyst ærest wære, wreoþenhylt ond wurmfāh.</i>” (B, 1694–1698)</p> <p>[Тако је на балчаку мача од сјајнога злата било истински обележено рунама, записано и речено, за кога је тај мач прво био направљен, најбољи од свих гвожђа, увијеним и змијским украсима.]</p> <p>„oð þæt him on innan oferhyġda dæl <i>weaxe(ð) ond wrīdað</i>”</p>	<p>„Они бјеже земљом и свијетом”</p> <p>„Те почини трудан и уморан”</p> <p>„Бачи, диве, врага и ђавола” (СНП II, 8°)</p> <p>„Надгледао ништа и убога” (СНП II, 19°)</p> <p>„Дигоше се силни и помамни” (САНУ IV, 48°)</p> <p>„Сви будимо справни и готови!” (СМ, 4°)</p> <p>„брез откупа и без дуговања” (ЕР, 79°)</p> <p>„Носила му нуде и понуде” (ЕР, 108°)</p> <p>„Скочи сестра рада и</p>

		(B, 1740–1741)  [све док његов удео поноса не порасте и набуја у њему...]	весела” (EP, 110°)  „Стала бјеше дјевојка на мисли и на размисли” (Б, 8°)
2.	гранични (метонимијски)	„Hwæpere hē his folme forlēt tō lifwraþe lāst weardian, earm ond eaxle.” (B, 970–972)  [Ипак, оставио је своју шаку да спаси живот, остали су његова рука и раме.]  „þæt gebeah fēore wið ord ond wið ecge, ingang forstōd.” (B (K), 1548–1549)  [...заштители је његов живот од врха и од сечива, спречила да га пробурази.]	„Удара га чизмом и мамузом” (СНП II, 25°)  „Док им неста праха и олова” (СНП III, 59°)  „Ману Милош сабљом и десницом” (СНП IV, 32°)  „ал’ јој махну руком и јаглуком” (СМ, 27°)
3.	антонимијски (контрастивни)	„...fela sceal gebīdan lēofes ond lāþes sē þe longe hēr on ðysson windagum worolde bruceð.” (B, 1060–1062)  [...много мора искусити драгог и мрког онај који дуго истрајава на овом свету у овим тешким данима.]  „Bēo wið Ġēatas glæd, geofena ġemyndig, / nēan ond feorran [þā] þū ðē for sunu wolde / hereri[n]c habban.” (B, 1173–1174)	„О ти Мујо, брате и крвниче!” (СНП II, 10°)  „Милошу, веро и неверо!” (САНУ II, 30°)  „Терају се тамо и овамо” (САНУ III, 39°)  „све изиде мало и велико” (СМ, 71°)  „нерођени кано и рођени” (EP, 34°)

		<p>[Буди милостив према Геатима, имај на уму поклоне које сада имаш <i>из близине и из далека.</i>]</p> <p>„ond þegna gehwylc þīnra lēoda, <i>dugude ond iogope...</i>” (<i>B</i>, 1673–1674)</p> <p>[и сваки тан твога народа, <i>стар и млад...</i>]</p>	<p>„Данас ћемо видјети ко је вјера и невјера” (<i>B</i>, 11°)</p> <p>„Таде млада погледа уз трпезу и низ трпезу” (<i>B</i>, 12°)</p>
4.	комплементарни (допунски)	<p>„Benčþelu beredon; hit geondbræded wearð / <i>beddum ond bolstrum.</i>” (<i>B</i>, 1239–1240)</p> <p>[Са пода су расклоњене клупе; прострти су <i>кревети и јастуци.</i>]</p> <p>„Ðā wæs on þæm hrōran <i>helm ond byrne / lungre ālȳsed.</i>” (<i>B</i>, 1629–1630)</p> <p>[Онда су са храброг човека <i>каџига и верижна кошуља</i> брзо скинути.]</p>	<p>„А то Томо и слуша и гледа” (САНУ III, 39°)</p> <p>„одмах даде куке и мотике” (СМ, 56°)</p> <p>„изгубило и оца и мајку” (СМ, 65°)</p> <p>„те купује рало и волове” (ЕР, 105°)</p> <p>„И њега ти добави артије и орловије” (<i>B</i>, 10°)</p> <p>„И њега ми моримо и гладињом и жедињом” (<i>B</i>, 18°)</p>
5.	делимична повезаност (набрајање)	<p>„ðā on undernmæl oft bewitiġað sorhfulne sīð on seġrāde, <i>wyrmas ond wildēor.</i>” (<i>B</i>, 1428–1430)</p>	<p>„А Марија муњу и стријелу” (СНП II, 1°)</p> <p>„Онђе расте смиље и босиле”</p>

	<p>[...какве се обично могу видети у јутро тужног путовања на путу једара, змије и дивље животиње.]</p> <p>„Ʒæt, lā, mæg secgan sē þe sōð ond riht fremed on folce, feor eal ġemon, eald ēþelweard, þæt ðes eorl wære ġeboren betera.” (B, 1700–1703)</p> <p>[Истински може да каже онај који говори истину и ради оно што је исправно за његов народ, који се сећа свега из давне прошлости, стари заштитник своје домовине, да је овај ерл рођен као бољи човек.]</p> <p>„reced hlīude ġēar ond goldfāh...” (B, 1799–1800)</p> <p>[дворана се узвисивала засвођена и оперважена златом...]</p>	<p>(СНП II, 5°)</p> <p>„Брани брату главу и оружје” (СНП IV, 54°)</p> <p>„Од оружја и лица јуначка” (СНП VI, 75°)</p> <p>„Ти му пошљи ћитаб и хараче” (СМ, 142°)</p> <p>„Нинко узе коња и сокола” (ЕР, 58°)</p> <p>„Ако бог да и срећа јуначка” (ЕР, 136°)</p> <p>„А ти с војском и с робјем пут Будима б’јела града” (Б, 14°)</p>
--	--	--

Наведени примери би требало да илуструју велики степен поклапања који постоји између ове две епске традиције, али је важно напоменути да је број примера тек илустративан у поређењу са реалним стањем – у *Беовулфу* се у просеку јавља по једна синдетска синтагма на свака двадесет и три „стиха” од којих је „половина њих у облику именичких синтагми, четвртина придевских, а остатак глаголских или прилошких” (Слемоев 1995: 155–156). С друге стране, на репрезентативном узорку првих тридесет песама збирке СНП II које имају укупно 5135 стихова јављају се 232 синдетске синтагме, на нивоу и полустиха и стиха, што значи да се у просеку синдетска синтагма јавља у сваком двадесет и другом стиху. Дакле, можемо рећи да се синдетске синтагме у српској епској поезији јављају још чешће него у староенглеској епици, иако можемо говорити о њиховој веома истакнутој присутности у обе традиције.

Битна разлика која постоји јесте у дужини коју синдетске синтагме имају – староенглеске синдетске синтагме заузимају простор полустиха и алитеративног су карактера, док су српске синдетске синтагме неретко проширене на цео стих, баш као што је то случај и са хомерским синтагмама истог типа (Asker 2014: 22). Поново диктат стиха,

односно метричка и фонетска условљеност одређују начин на који ће се основна идеја манифестовати. Требало би напоменути да испитивање синдетских синтагми представља проширење које уводи теорија усмености која формуле не тражи више само у оквиру „скупине речи које се појављују под истим метричким условима”, него на вишим нивоима апстракције. Ипак, остаје питање која је то основна идеја која се у овом случају осликава на површини. Наиме, питање зашто се уопште синдетске синтагме јављају у епским традицијама различитих народа може се можда пронаћи у следећим речима Владимира Топорова (1986: 137):

„Унутар митопоетске свести ствара се систем бинарних (двојних) знакова распознавања, чији скуп представља најуниверзалније средство за описивање семантике у моделу света и обично садржи у себи 10–20 парова међусобно супротстављених ознака са одговарајућим позитивним и негативним значењем. [...] На основу ових скупова бинарних ознака конституишу се универзални знаковни комплекси, ефективно средство помоћу којег примитивна свест усваја свет”.

Ова бинарност могла би се посматрати као извор из којег еманирају различите синтагме чије смо примере могли видети у табели, а који више нису само антонимијски повезане, него могу да буду и синонимно нагомилавање, али и комплеметарно употпуњавање до једне целовите идеје. Чињеница да се овакве синтагме налазе у различитим традицијама од којих за неке мање или више поуздано знамо да потичу из усмене традиције говори о свеprisутности једне такве тенденције – тенденције успостављања бинарних структура (в. Levi-Stros 1978).<sup>162</sup>

„Примарно препознајемо у овој структури древну врсту формулативне јединице која је служила сврси заједничкој за све врсте усменог преношења традиционалне мисли од најдавнијих времена и није била карактеристична за неки појединачан модел преноса, као што би то била поезија. Уопштено исказана, ова конвенционална јединица је вршила важну улогу обезбеђивања универзалног начина изражавања познатих инклузивних ‘дефиниција’ различитих врста у складу са базичном бинарном мишљу који се могао користити у било ком традиционалном процесу који је зависио од конзистентног говора”. (Clemoes 1995: 156–157)

Дакле, општа тенденција која је водила ка лакшем изражавању различитих мање или више комплексних идеја утицала је на стварање једног оваквог бинарног система који се рефлектује у синдетским синтагмама епске поезије. Основна „бинарна мисао” која тежи да свет дели на светлост и таму, добро и зло, на бинарне опозиције, такође тежи и да уједини тај свет употребом истог везника. У том смислу је веома интересантно приметити учесталост појављивања синтагме „Бог и срећа јуначка” у српском корпусу песама, што говори о перцепцији традиционалног човека у вези са тиме од чега зависи исход сваке борбе – од споја хришћанског живота јунака и старе предетерминисаности која је знатно непоузданија (в. Радуловић 2009б; детаљније о овоме у тачки 4.6).<sup>163</sup>

Висок степен клишетираности ових идеја је довео до њиховог устаљивања и у савременом језику, па тако данас можемо говорити о томе да смо нешто прегледали „уздуж и попреко” када желимо да кажемо да је нешто прегледано веома детаљно или да неко има „и

<sup>162</sup> О бинарним структурама језика и бинарности језика уопште видети у: De Sosir 1996.

<sup>163</sup> „Дуалистичко устројство невидљивих сила, које управљају човековом судбином доследно се испољава у традицији српског народа. Интернационалне представе о вечитом антагонизму добра и зла не представљају само њихове борбе у космогонији или при ‘тумачењима’ устројства универзума. Снажан удео христијанизације прати веровања о условљености животног пута јединке”. (Самарција 2020: 36)

Важно је истаћи и да исто двојство постоји и у староенглеском епу – без божје помоћи, чак ни велики јунаци не могу да победе, али и ако их срећа напусти, односно ако им није дато „у део” да победе, ове две силе ће заједно довести до пораза (в. т. 4.6).

пусто и густо” када желимо да кажемо да има све, али и да је устала „кука и мотика” онда када желимо да говоримо о народу.<sup>164</sup> Исто тако, због њихове учесталости, писци неће без размишљања уврстити ове фразе у своје текстове јер ће углавном трагати за новим, уникатним начином да изразе оно за шта је усмени човек тежио да створи устаљени облик. Бинарност мисли, која открива много више него што се на први поглед може учинити, сигнал је усмености која од униформности не бежи, већ је, напротив, прихвата како би што лакше могла да пренесе поруку.

#### 3.4. Уводне и завршне формуле: садашњи оквир прошлог тренутка

Говорећи о истинитости као суду који певачи износе у односу на предмет певања (в. 2.1), указали смо на важност постојања уводних и завршних формула које управо најчешће и носе такве судове. Ове формуле су својеврсна потврда постојања певача који се налази пред публиком и оне обезбеђују јасне координате за публику која то извођење слуша – указују на то какав је став потребно заузети према ономе о чему се говори или, макар, како се сам извођач осећа у вези са оним о чему говори. Веома модернистички, у стилу *Тристрама Шендија*, певач показује шавове свога причања, указује какво је ткање кулиса које његову позорницу окружују.

„Иако је немогуће писмом фиксирати вантекстовне чиниоце усмених дела, њихови трагови у записаним варијантама увек показују укрштање два приповедна нивоа. Један се односи на свет дела (некад и тамо, фиктивни догађај о којем се приповеда), док други произилази из природе усмене комуникације и подразумева чин певања (сада и овде, тренутак у којем се ствара-прихвата текст). [...] Иницијалне формуле активирају пажњу слушалаца и покрећу одговарајући хоризонт очекивања. Зато почетни стихови најчешће носе информацију о жанру, фабули, јунацима, па и ставовима приповедача према предстојећем предмету опевања. Исте компоненте имају и финалне формуле, само што је у њима махом наглашенији смисао и вредновање збивања. [...] Разоткривање везе између ствараоца и прималаца (уметничке) поруке тежиште премешта са текста на контекст, те може послужити и као сведочанство да је дело у свом аутентичном облику било усмено изговорено пред одређеним аудиторijумом”. (Самарџија 2000: 21)

Маретић (1966: 98–99) примећује да постоје две врсте уводних формула: оне које се надовезују на остатак песме и оне које су независне од наставка песме, за које каже да су „лирске нарави”, оне певачу „служе за то да привуче пажњу својих слушача, нека знаду да је се почело пјевати па нека се умире и слушају”. Осим тога, објашњава да се лирска природа огледа у томе што „пјевач излази из епске објективности и неутралности те као у каквој лирској пјесми говори о себи и директно се обраћа на своје слушаче” (Исто: 99).

Пишући детаљније о поетици епске формуле, Мирјана Детелић примећује да постоје два типа уводних и завршних формула, општи и посебни, при чему су опште уводне формуле „подређене певачевој потреби да се директно обраћа својој публици”, па се због тога најчешће исказују у првом и другом лицу” и оне „носе информацију о промени језичког кода” (1996: 38). Терминолошка прецизност је већа у потоњем одређењу, али могли бисмо рећи да постоји велики степен слагања између ова два временски доста удаљена исказа. Примењена на староенглеску традицију, идеја о два типа уводних формула се показује потпуно тачном: обраћајући се својој публици формулом „Почујте!”,<sup>165</sup> певач позива публику

<sup>164</sup> За паралелне примере у енглеском језику видети: Asker 2014: 12–14.

<sup>165</sup> Погледати стихове наведене у т. 2.5, стр. 64.

да пажњу усмери на оно што жели да им исприча, а истовремено врло децидно одређује начин на који ће приступити „арени извођења” (в. Foley 1991: 214–223). Након тога, он говори публици „чули смо о моћи Копљоноша Данаца” користећи прво лице множине указујући на заједничку упућеност у тему о којој се пева (Magoun 1968: 94). Међутим, *Беовулф* није усамљени случај у корпусу преостале староенглеске поезије који почиње овом формулом. У табели која следи, даћемо преглед неких од најистакнутијих примера употребе ове формуле.<sup>166</sup>

**Табела бр. 9** – Примери употребе формуле „Почујте!” у корпусу староенглеске поезије

	Стихови на староенглеском <sup>167</sup>	Превод на модерни енглески
1. <i>Изразак (Exodus)</i>	„Hwæt! We feor and neah gefrigen habað / ofer middangeard Moyses domas, / wraeclico wordriht, wera cneorissum...”	„Listen! We have heard the stories and learned / The laws of Moses. Everyone on middle-earth / Knows his judgments, his promises to men...” <sup>168</sup>
2. <i>Андреја (Andreas)</i>	„Hwæt! We gefrunan on fyrndagum / twelfe under tunglum tireadige haeleð, / þeodnes þegnas.”	„Listen! We have heard the heroic stories / Of the twelve glorious disciples of the Lord / Who served under heaven in days of old.” <sup>169</sup>
3. <i>Судбине апостола (The Fates of the Apostles)</i>	„Hwæt! Ic þysne sang siðgeomor fand / on seocum sefan, samnode wide / hu þa æðelingas ellen cyðdon, / tohte ond tireadige.”	„Listen! World-weary, sick at heart, / I shaped this song, gathered these stories / From far and wide about the twelve apostles, / Noble heroes who showed great courage / And attained glory in the eyes of God.” <sup>170</sup>
4. <i>Сан о распећу (The Dream of the)</i>	„Hwæt! Ic swefna cyst secgan wille, / hwæt me gemætte to	„Listen! I will speak of the best of dreams, / The sweetest vision that

<sup>166</sup> Детаљнији преглед видети у: Magoun 1968: 108–109.

<sup>167</sup> Сви стихови на староенглеском су наведени према *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition*, edited by George Phillip Krapp and Elliot van Kirk Dobbie. Сви стихови на модерном енглеском наведени су према *The Complete Old English Poems*, translated by Craig Williamson, антологији која у потпуности прати преводима горенаведну антологију на староенглеском.

<sup>168</sup> Иако стихови у доброј мери преносе основно значење текста, а посебно формуле која је у фокусу истраживања, превод представља нешто слободнију интерпретацију која више одговара духу моредног језика. Због тога наводимо и стихове који се налазе на интернет презентацији *Old English Poetry Project* Ратгерс државног универзитета у Кемдену (Rutgers State University–Camden), који више задржавају дух староенглеског оригинала, иако се и у њима могу пронаћи мања одступања:

„Listen: we have heard far and near,  
across middle-earth of the fame of Moses,  
of his wondrous word-laws for the generations of men...”

<sup>169</sup> „What have we learned in former-days  
of glory-blessed heroes, twelve under the stars,  
the thanes of the Lord?”

<sup>170</sup> „Listen—I discovered this poem, weary of the road,  
inside my sickened soul. I gathered it widely:  
how these noblemen revealed their courage,  
brilliant and blessed in glory.”



<i>Rood</i> )	midre nihte, / syðþan reordberend reste wunedon!”	crossed my sleep / In the middle of the night when speech-bearers / Lay in silent rest.” <sup>171</sup>
5. <i>Јулијана</i> ( <i>Juliana</i> )	Hwæt! We ðæt hyrdon hæleð eahtian, / deman dædhwate, þætte in dagum gelamp / Maximianes, se geond middangeard, / arleas cyning, eahtnysse ahof, / cwealde cristne men, circan fylde, / geat on græswong godhergendra, / hæþen hildfruma, haligra blod, / ryhtfremmedra.”	„Listen! We have heard bold heroes declare / Judgment on the reign of the ruthless Maximian, / A savage king who persecuted many people / Throughout middle-earth. That unholy heathen / Killed Christians, destroyed churches, / Spilled the blood of righteous believers, / Staining the grassy fields, the innocent earth.” <sup>172</sup>

Већ према насловима наведених дела евидентна је њихова хришћанска тематика, али оно што је веома занимљиво јесте да постоји огроман степен слагања између уводних стихова ових песама и *Беовулфа*. Приметићемо да је уводна формула увек иста, она позива на пажњу слушаоце извођења, а потом указује на њихову заједничку упућеност у догађаје и приче из прошлости коју као заједница деле (Reichl 2000: 151–152), док је прича коју он прича само једна од многих варијаната које постоје (Sorrell 1992: 32). Певач користи прво лице једине или множине, из сопствене стварности улази у стварност песме тако што јој је прво поставио оквир и позвао своје сапутнике на том путовању,<sup>173</sup> сугеришући на „концепт поезије као нечега што је изговорено, запамћено и поново испричано” који се „налази у самом корену англосаксонског схватања наратива” (Parks 1987: 60–61).<sup>174</sup> Његово извођење је само једно у низу извођења (в. Lord 1990), али је оно неопходно јер у периоду који је претходило доступности писане речи „да би се истински спознао текст, он је морао да се чује” (O’Brien O’Keeffe 2011: 137). Осим овога, препознајемо још неке од типичних одлика усмене књижевности: кенинге („middangeard”, „wordriht”), формулативне изразе/системе („under tunglum”, „on fyrndagum”), апозиције („wræclico wordriht”, „þeodnes þegnas”, „arleas cyning”, „ryhtfremmedra”), синдетске синтагме („feor and neah”, „toehte ond treadinge”). Дакле, према заступљености појединачних одлика усмене књижевности, могли бисмо рећи да су уводне формуле, према ономе што смо до сада могли да видимо, један од веома важних маркера

<sup>171</sup> „What—most choice of dreams I choose  
to chatter, what dreamed me in midst night,  
once other chatterers crept to couch...”

<sup>172</sup> „Listen—we have heard of heroes deliberating,  
deed-brave men determining what occurred in the days  
of Maximian, who throughout middle-earth raised up  
persecution, an infamous king killing Christian men  
and felling churches—a heathen war-leader pouring out  
upon the grassy field the sainted blood of the God-praising,  
the right-performing.”

<sup>173</sup> Овиме смо само променили смер који је навео Маретић рекавши да певачи излазе из објективне, епске стварности. Сматрамо да је ово заправо смер који више одговара, јер на самом почетку, певач позива слушаоце да га чују, те се прво лице множине или једине логички наставља на тај референтни оквир, па се тек након успостављања оквира у тренутку говора искорачује у епски, прошли и објективни тренутак (уз сву неопходну резерву коју је потребно имати према појму „објективности” епског говора).

<sup>174</sup> Прича о краљу Алфреду, једном од највећих реформатора староенглеског периода који је и сам учио текстове и говорио их и након што је описмењен, јесте сведочанство овој тврдњи. Певач Кедмон је, такође, преко ноћи претварао библијске текстове које би му прочитали у усмену поезију у духу народне традиције (в. Magoun 1955a), што упућује на потребу да се нови садржаји преломе кроз призму традицијског и познатог (Opland 1980: 129).

усмености који својом устаљеношћу указују на начин на који певач почиње да прича своју причу<sup>175</sup> када нема помоћ папира који дословно позива свог читаоца да га прати на путовању кроз наратив. Он се кроз генерације учвршћује и увек је доступан када је потребан, представљајући тиме формулу *par excellence*. Чињеница да је управо овај оквир задржан у песмама које доносе нову тематику у староенглеској поезији говори много о важности коју је та поезија имала и за њих, али и за оне који су желели да их подведу под окриље хришћанске цркве – свест о томе да се ново може одомаћити и приближити само кроз оквире онога што је познато уколико је циљ да оно не буде одбачено, најјасније се рефлектује управо у чињеници да песме о хришћанским свецима стоје урамљене у паганским оквирима усмене књижевности.

Након што је привукао пажњу слушалаца и позвао их да се присете онога што су раније чули, певач описује настанак Хеорота, прича о краљу Хротгару, Гренделу и томе како на пут креће најснажнији ратник који може да помогне у ослобођењу Данаца од пошаста која их је напала. Уведена у причу, публика убрзо сазнаје и њен садржај, иако не постоји посебна уводна формула којом би се послао „сигнал којим се дефинише жанр” (Детелић 1996: 38). Међутим, занимљиво је приметити како се еп завршава:

„Swā begnornodon Ġēata lēode  
hlāfordes (hry)re, heorðgenēatas;  
cwædon þæt hē wære wyruldcyning[a]  
manna mildust ond mon(ðw)ærust,  
lēodum līðost ond lofgeornost.”  
(B, 3178–3182)

[Тако су Геати жалили пад свога господара, они који су са њим делили огњиште; говорили су да је био од свих краљева на свету најблажи од свих људи и најмилостивији, најдарежљивији према свом народу и најжељнији славе.]

Користећи формулу „тако...”, којом се упућује на пожељно понашање у заједници, описано је како Геати, у складу са традицијом, сахрањују свога краља и тиме завршавају причу о свом племену, одани обичају свога доба. Посматрано на тај начин, чини се да је ова формула посебна завршна јер заокружује причу о великом јунаку који умире смрћу хероја. Ипак, не треба заборавити да се на крају другог певања, које представља завршетак оквирне приче о краљу Хротгару, пре него што се први пут спомене Беовулф, налази један детаљ који битно утиче на посматрачку перспективу:

<sup>175</sup> „Очигледно је, дакле, да иницијална и финална позиција у тексту саме по себи носе сасвим одређене (иако супротне) релационе информације. Осим тога, оне очигледно шаљу и посебне сигнале различите густине и јачине (иницијални гушћи те стога јачи, а финални разуђенији и самим тим слабији), и активирају се сваки пут кад нешто почне и заврши се без обзира на распон који је крајњим тачкама обухваћен. Под одређеним условима, такво њихово дејство препознавање се не само у најширим оквирима као границе певања, већ и у свакој другој врсти сегментовања (почетак и крај песме, њене радње, појединих епизода, стајаћих места, дијалога, итд.), све до најужих а веома значајних поларизација којима се одређују границе стиха и полустиха”. (Детелић 1996: 25)

У контексту народних бајки, о истом питању видети: Радуловић 2009а: 22–34.

„Swylc wæs þēaw hyra,  
 hāþenra hyht; helle ġemundon  
 in mōdefan, metod hīe ne cūþon,  
 dāda dēmend, ne wiston hīe drihten God,  
 nē hīe hūru heofena helm herian ne cūþon,  
 wuldres waldend. Wā bið þāem ðe sceal  
 þurh slīðne nīð sāwle bescūfan  
 in fýres fæþm, frōfre ne wēnan,  
 wihte ġewendan; wēl bið þāem þe mōt  
 æfter dēaðdæġe drihten sēcean  
 ond tō fæder fæþmum freoðo wilnian.”  
 (B, 178–188)

[Такав је био њихов обичај, утеха неверника; у уму су носили слике пакла, нису знали Бога, судију свих дела, нису знали Бога нашега Господа, нити су знали како да славе заштитника небеса, дариваоца славе. Тешко ономе ко мора да порине своју душу опаком силом у загрљај ватре, он не може мислити о утеси, било каквој промени; биће добро ономе ко буде могао да оде Господу након смртног часа и да у очевим раширеним рукама затражи заштиту.]

Иста је формула којом почиње и овај одељак епа, а можда није згорег приметити и то да певач у оба случаја користи показну заменицу, односно показну придевску заменицу која означава нешто што је удаљено од говорника, у светлу деиктика о којима смо говорили у т. 2.2. Певач се дистанцира од прошлости о којој говори, иако је на почетку позвао све да се сете управо ње као нечега што заједно деле, али и од самог Беовулфа називајући га „најжељнијим славе”, што је веома негативна карактеризација и представља извесну недоумицу за тумаче овог епа (Frank 1997: 135). Међутим, да ли се та карактеризација чини тако необичном уколико повежемо уводну причу са крајем епа? Беовулф не познаје Господа који има и дели славу, он њој стреми, али она је за њега заувек закључана и зато он може само да нестане у пламену док његова душа одлази тамо где су некрштени, упркос свим великим делима. Посматрана на тај начин, завршна формула готово да имплицира значење „а тако је морало и бити”, па посебна формула која нам се на почетку чинила тако очигледном постаје општа, она затвара круг<sup>176</sup> са почетком песме и враћа публику у тренутак у којем су живели, потврђујући им да је њихов пут исправан. У том смислу се и сама композиција епа чини мање флексибилном и упитном јер је певач поставио одговарајући оквир и испричао причу од почетка до краја, уз све дигресије и епизоде које су биле неопходне. Ова перспектива такође нуди један од могућих одговора на питање зашто је *Беовулф* укључен у

<sup>176</sup> О прстенастој композицији *Беовулфа* писао је и Џон Д. Најлс (Niles 1979), указавши на то да је она приметна како на најширем тако и на најужем плану композиције овога епа (од понављања у оквиру једне епизоде, преко појединачних епизода, па све до макроплана читавог епа). Он закључује да је распоред три битке које су приказане у *Беовулфу* такав да је савршена потврда прстенасте композиције, са централном темом понирања у свет мртвих како би се јунак вратио инициран у свет одраслих – примећује паралелу која постоји са *Одисејом* и *Енеидом* (Исто: 930–931).

рукопис заједно са осталим текстовима религиозног карактера<sup>177</sup> (Orchard 2003: 22–23) – он својим негативним односом према прошлости још више истиче важност прихватања хришћанства, али то чини са дозом меланхолије према времену које је прошло (Bloom 2008: 96).

Значајно већи корпус српске епике подразумева и да су уводне и завршне формуле знатно разгранатије (за најопсежнији преглед в. Детелић 1996: 125–232), али је интересантно и то да се само „Почујте!” у облику једне речи не јавља у српској епици. Варијанте које су најсличније овом директном скретању пажње слушалаца јесу: „Стан’те, браћо, да ви чудо кажем” (СНП II, 12°), „Стан’те, браћо, да се послушамо, / Од истине пјесму да пјевамо” (СНП VII, 34°), „Стан’те мало да се веселимо, / А ко томе пјесму да пјевамо / Од истине што је за дружине” (СНП VIII, 8°), односно „Не пашите свиленога паса, / Већ слушајте од Кутлаче гласа” (САНУ III, 77°). Дакле, обликом императива се певач директно обраћа својој публици и на тај начин их позива да му се придруже и послушају оно што има да каже. Зборници са најстаријим песмама углавном не нуде обиље примера уводних формула општег типа из разлога које смо већ спомињали (в. 2.1). Примећујемо само један пример у бугарштини бр. 5 коју и сам Богишић (1878: 58–59) издваја („Стаде мајка старица сину Марку говорити, / Поштен домаћине, / Весели се, домаћине, весели ти пријатељи”) у којој се такође истиче употреба императива којом се певач директно обраћа, у овом случају веома конкретној особи. С друге стране, иако *Ерлангенски рукопис* једнако оскудева општим уводним формулама, бележи два веома интересантна примера: „Види чудо пре невиђено / гди дјевојка братила Новака” (150°) и „Види чудо прије невиђено / гди се јунак клања црној гори” (180°). Обе песме говоре о невероватним догађајима, баш као што је случај и са песмом „Змија младожења” из које су раније наведени варијантни стихови „Стан’те, браћо, да ви чудо кажем”. Пишући о пореклу и изворном значењу речи „чудо”,<sup>178</sup> Александар Лома указује да на прасловенску старину управо упућује управо спој „видети чудо”: „И у нашим, и у руским песмама чудо се чешће опажа очима, или означава као *невиђено* [...], него као *нечувено*” (2000: 18). Такође, истиче да су у највећем броју случајева овакве формуле заправо „посебне” јер њихова „радња садржи нешто чудесно” (Исто: 16).

Повезивање тренутка у којем се говори и прошлости о којој се говори врши се на почетку српских епских песама и словенском антитезом. Наративни презент, иако наративно време, користи се увек када је важно указати на живост описаног догађаја, када желимо да се он одвија пред онима којима говоримо у некој врсти симулиране садашњости. У том смислу, певач (поново истичући звучни аспект који би требало да скрене пажњу), каже следеће:

„Мили Боже, чуда великога!  
Или грми, ил’ се земља тресе!  
Ил’ удара море у брегове?  
Нити грми, нит’ се земља тресе,  
Нит’ удара море у брегове,  
Већ дијеле благо светитељи...”

(СНП II, 1°)

<sup>177</sup> У питању су три прозна текста и један религиозни спев (Neidorf 2017: 1; Orchard 2003: 22) у рукопису *Котон Вителијус А. XV* (Cotton Vitellius A. XV): *Страдање Светог Кристофера* (*The Passion of St. Christopher*), *Чудеса Истока* (*The Wonders of the East*), *Александрово писмо Аристотелу* (*The Letter of Alexander to Aristotle*) и *Јудита* (*Judith*).

<sup>178</sup> У раду се путем значења речи „чудо” изводи паралела између словенске и старогрчке усмене епике.

„Боже мили: чуда великога!  
Што процвиле у Бањане горње?  
Да л’ је вила, да ли гуја љута?  
Да је вила, на више би била,  
Да је гуја, под камен би била;  
Нит’ је вила, нити гуја љута,  
Већ то цвили Перовић-Батрићу  
У рукама Ђоровић Османа...”  
(СНП IV, 1°)

„Што протужи у земљи каурској  
у тавници бана каурскога,  
или је вила, или љута змија?  
Нити је вила, ни љута змија,  
већ тужи сужањ Мустај-беже  
од лијепа мјеста Бањелуке  
јер хоће га бане да погуби.”  
(ЕР, 120°)

„Али грми, ал’ се земља тресе,  
Ал’ удара море у мраморје,  
Али се ори Оринац планина,  
Ал’ пуцају са Задра лумбарде?  
Нити грми ни се земља тресе,  
Нит’ удара море у браморе,  
Нит пуцају на Задру лумбарде,  
Него војска испод Беча иде.”  
(Б, 114°)

Ипак, иако је доминантан звучни аспект у којем углавном на почетку антитезе нешто пишти (СНП II, 32°, 68°), цвили (СНП II, 52°, VIII, 35°), кука (СНП IV, 32°, 62°; САНУ IV, 42°; СМ, 117°), знатно ређе се јавља и визуелни аспект (уп. Матицки 1970: 9–10) – три јављања од 50 колико наводи Мирјана Детелић у попису уводних формула у облику словенске антитезе, од чега чак два у *Ерлангенском рукопису*:

„Што се сјаје више Сења града?

Ил' су сњези, или лабудови?  
Нити су сњези, ни лабудови:  
да су сњези, давно б' окопнили,  
а лабуди давно одлетили,  
већ се сјаје на мору наранча  
под наранчом чета од приморја  
и пред четом две харамбаше..."

(ЕР, 80°)

„Што се сјаше<sup>179</sup> под бијелим Клисом,  
или је сунце или мјесечина?  
Нити је сунце ни мјесечина,  
већ сија се зелена наранча  
од свијетла оружја јуначкога:  
објесили јарак о наранчи,  
те се сјаје зелена наранча.”

(ЕР, 163°)

„Шта се б'јели у гори зеленој?  
Ал' је снијег, ал' су лабудови?  
Да је снијег, већ би окопнио,  
Лабудови већ би полетјели;  
Нит' је снијег, нит' су лабудови,  
Него шатор аге Хасан-аге..."

(СНП III, 80°)<sup>180</sup>

Насупрот перфективном времену староенглеских уводних формула, у српском корпусу епских песама стоји презент у великом броју случајева, чија је улога ближе предочавање или живописније дочаравање сцене која се описује. Тако „Књигу пише царе господине” (ЕР, 58°), „Славу слави Српски кнез Лазаре” (СНП II, 50°), „Пију Срби у Косову вино” (СМ, 69°), „Шатор пење Новаковић Грујо” (САНУ III, 5°), „Кулу гради капетане Иво” (САНУ III, 38°), „Кличе вила од Кома планине” (СМ, 8°) итд.

Презент одликује и завршне формуле у корпусу српских епских песама које шаљу сигнал да је песми дошао крај, али често поред тога носе и неке додатне информације као

---

<sup>179</sup> Иако је иницијално употребљен аорист који се одликује аспектом свршености, у наставку антитезе се користи презент.

<sup>180</sup> Не треба заборавити да је Вук Стефановић Караџић „Хасанагиницу” заправо преузео из књиге Алберта Фортиса *Путовања по Далмацији*.

што су суд о истинитости онога што је речено, исказивање жеља,<sup>181</sup> пословично упућивање на исправно,<sup>182</sup> односно осуђивање лошег понашања<sup>183</sup> итд. Ипак, у контексту повезивања тренутка извођења песме са прошлим тренутком нарације, посебно ћемо издвојити неколико примера који означавају континуитет између ове две временске равни:

**Табела бр. 10** – Примери варијаната употребе завршне формуле „како тада, тако и данас” у српском корпусу епских песама

	а) СНП II–IX	б) САНУ II–IV	в) СМ	г) Б	д) ЕР <sup>184</sup>
1.	„Како онда, тако и данаске. / Боже мили, на свем тебе вала! / Што је било, више да не буде!” (II, 1°)	„Како тадар, тако и данаске.” (IV, 1°)	„Како тадер тако и досадер: / Вино пију с Турцима се бију, / И браниће с’ док их једног траје.” (4°)	„Од тада се хладенац прозвао гроб од Шпањула, / Она хладна вода, / А садера се зове а од гроба хладна вода.” (59°)	/
2.	„Како таде, тако и остаде, / Да и данас онђе иде рана / Зарад’ чуда, а и зарад’ лијека, / Која жена не има млијека.” (II, 26°)		„Како Никшић тада остануо, / како таде, тако и данаске, / тек што баба сине осветио / и здраво се дома повратио.” (23°)	„Од тада се та вода прозвала, / Да се зове гроб од Шпањула, / Сад се зове гроб вода студена.” (60°)	
3.	„Како тадај, тако и данаске.” (II, 36°; III, 33°; IV, 42°)		„како сада, тако до вијека! / Што каур’ма Турци поумили, / то све дошло на њихове главе, / а нек’ прави	„Осташе му кључи Цариграда. / Сад се зову Мисирлије Јова, / Доби града, весела му	

<sup>181</sup> „Мир и здравље од Бога весеље” (СНП VI, 63°).

<sup>182</sup> „Дивно ти је добити јунаштво, / Е је оно и слава и дика” (СНП VIII, 64°).

<sup>183</sup> „Тако сваком ономе јунаку, / Кој’ не слуша свога старијега!” (СНП III, 65°).

<sup>184</sup> Постоје само два примера који представљају повезивање тренутка певања са тренутком радње о којој се пева, али не у облику истраживане формуле. Оба примера су иницијалне формуле:

1. „Текла Сава куда и до сада.”  
(159°)
2. „Од како је постало Лијевно,  
и Лијевно и поље Лјевањско,  
није лепше робје доведено  
што је данас у недиљу младу...”  
(168°)

			јунаци се славе.” (63°)	мајка!” (102°)	
4.	„Како онда, тако и данаске / Тамо сједи Српски патријаре.” (III, 12°)		„Како тада тако и свакада, / весела им мајка и дружина!” (94°)		
5.	„Како таде, тако и данаске, / Више Турци на Глибовац неће.” (VI, 35°)		„Како тада, тако било вазда / са Турцима крсту крвницима, / а ми дружбо здраво и радосно, / винце пили, те се веселили!” (100°)		
6.	„Како тадер, тако и довијек.” (VIII, 45°)		„Ово било када се и чинило, / и како и дан данас бива.” (155°)		
7.			„како тада етако и сада.” (161°)		

У датим примерима певач најчешће износи свој став, даје печат ономе што је у песми изречено, било да је у питању жеља да се настави са добром праксом (*е* 1), или да се опише догађај који је довео до поретка какав је у садашњем тренутку (*з* 3), или да се пожели да заувек остане онако како је било у прошлости (*е* 2), а некад, пак, да се то никада више не деси (*а* 1). Ова формула се увек налази на крају песме и, колико год да је клишетирана, представља начин на који певач износи сопствено виђење опеваних догађаја, а чињеница да се они тако отворено спајају са садашњим тренутком говори да је тематика била веома важна, те да носи некакву поуку за публику која извођење слуша. Она представља непрекидни ток између садашњег и прошлог времена, стапање са историјом из које се последично изнедрио моменат у којем слушаоци живе и извођење слушају.

Занимљиво је да ова формула постоји и на другом тасу наших поредбених теразија. Наиме, супротно ситуацији која је била евидента за деиктичке речи које певач користи, у *Бевулфу* проналазимо примере употреба веома сличне формуле која повезује догађаје о којима се пева са садашњим тренутком употребом синтагме „и сада/данас” и садашњег времена.



**Табела бр. 11** – Сва појављивања формуле „(swā) (hē / hit) nū ġýt / ġēn (x)”<sup>185</sup> у *Беовулфу*

	Изворни стихови	Превод
1.	„Alwalda þec / gōde forġylde, swā hē nū ġýt dyde!” (B, 955–956) <sup>186</sup>	„Нека те свемоћни награди добрим, као што је то и до сада чинио!”
2.	„Metod eallum wēold / gumena cynnes, swā hē nū ġīt dēð.” (B, 1057–1058)	„Створитељ је владао читавом расом људи, као што чини и сада/данас.”
3.	„...oþ ðæt oþer cōm / ġēar in ġeardas, swā nū ġýt dēð...” (B, 1133–1134)	„...док пролеће није стигло у двориште, као што то чини и сада/данас...”
4.	„wolde dōm Godes dædum rædan / gumena ġehwylcum, swā hē nū ġēn dēð.” (B, 2858–2859)	„Божји суд је управљао делима сваког човека, као што то чини и сада/данас.”
5.	„forlēton eorla ġestrēon eorðan healdan, / gold on grēote, þær hit nū ġēn lifað, / eldum swā unnyt swā (æro)r wæs.” (B, 3166–3168)	„оставили су да земља чува благо ерлова, злато у земљи, где се и сада/данас налази, људима једнако бескорисно као што је и пре било.”

Битно је приметити неколико детаља у примерима приказаним у табели. Првенствено, важно је запазити да од укупно пет примера, певач чак три пута користи формулу да би означио непрекидност Божје моћи над човеком,<sup>187</sup> једном да би истакао непроменљивост смене годишњих доба и једном да би указао на то да се остаци тог старог, херојског доба и даље налазе у земљи којом они ходају.

У времену у којем је било важно спровести покрштавање англосаксонског народа, једини континуитет који је смео да постоји са паганском прошлошћу, био је континуитет са инстанцом чија је позиција могла бити упражњена како би се на њеном месту нашао хришћански Бог, а то је највероватније била плејада паганских богова, или, пак, једног који је био задужен за судбину ратника (в. Robinson 1985: 35). Како год било његово/њено име, место које су заузимали богови старогрчке *Илијаде* и *Одисеје* заузео је хришћански Бог који мора бити апострофиран у епу који говори о паганским временима, па се наша претходна констатација о начину на који се завршава *Беовулф* уклапа са новим увидима. За разлику од српских епских песама у којима певач сме да повеже прошлост и садашњост и да песму заврши истичући да је оно што је било раније тачно и сада (јер, не смемо заборавити, то није паганска прошлост, та прошлост је део памћења које одржава и Црква), староенглески скоп мора пажљиво да хода по тлу прошлости и да од њега одабере само оно што је смело да се запамти, као и да поучно укаже на то зашто је то време морало да нестане, односно зашто су од њега морали да се одеде. Једини траг онога што можемо замислити да је несметано постојало и у некаквој „изворној” верзији *Беовулфа* јесте прича о сменама годишњих доба, која је и у хришћанско и у паганско доба смела бити спона са тренутком певања.

<sup>185</sup> Остала појављивања поређења, како у облику са поредбеним везником или прилогом *swā* тако и са поредбеним везником *ġeliç* или *ġeliçost* могу се видети у Прилогу А. Приказ не обухвата сва појединачна појављивања примера поређења него је илустративни избор.

<sup>186</sup> Наведене стихове говори Хротгар и представљају једини изузетак од правила да се ова формула налази ван дијалога, односно да је увек говори певач. Она је такође једина у којој није употребљен презент већ перфекат.

<sup>187</sup> Ову формулу у оквиру своје студије о песниковом коментару у *Беовулфу* коментарише и Џон Мекгелијард (McGalliard 1978).

Последња употреба која се јавља поткрај епа стоји као споменик и коначна пресуда. Злато због којег је Беовулф погинуо, које је требало да представља награду за његово херојство (в. Gwaga 2008: 285), било је потпуно бескорисно, па су га вратили у земљу, где се и даље налази. Једна од потврда хероја било је освојено злато, али оно је у Беовулфовом случају (за разлику од Сигемундовога; уп. Keller 1981: 223–224) потпуно бескорисно,<sup>188</sup> оно је рђа која је нагризла и однела претходно време јер је било усмерено на погрешне вредности.<sup>189</sup> Зато је то злато и даље ту, под земљом, али је оно потпуно неупотребљиво, људи га више не траже јер сада знају да оно не даје утеху, да оно не даје славу, него то чини само Бог кога су они спознали и кроз ову поучну причу још једном утврдили његову свемоћ. Као да овим малим краком којим се делић прошлости пружа све до садашњости скоп жели да потврди да то јесте иста земља којом су ходали и њихови претходници, да то јесу исти људи, али да су сада ови људи свесни тога да, иако лепа, прошлост<sup>190</sup> може само да заведе и однесе човека у пламену.

Злато које су чували змајеви прошлости је бескорисно, прошлост служи само као поучна прича, велика је само слава Бога. То је место на којем се разилазе српска и староенглеска традиција,<sup>191</sup> јер је у песмама српске епике прошлост жила куцавица која даје живот тренутку певања. Ипак, чињеница да се исте формуле користе за различите потребе у ове две традиције сугерише да постоје заједнички корени који су могли послужити као извор.

---

<sup>188</sup> О контрадикцији која лежи између онога што Беовулф као херој и као краљ треба да уради видети у: Leysterle 1965.

<sup>189</sup> О уклетости злата и хришћанском прилагођавању овога мотива видети у: Lawgrence 1918.

<sup>190</sup> Са друге стране, о њој се певало јер је она основа сваке нације, „а херојски еп је драгоцен споменик те прошлости” (De Vries 1963: 269).

<sup>191</sup> У чему се оправдано може видети нанос хришћанства, потенцијално чак и интервенција христијанизованог записивача. Он је могао да употреби формулу која је била део традиције у складу са потребама тренутка у којем је текст записан.

## 4. Ниво теме

### 4.1. Уводна разматрања: општи теоријски оквир

У досадашњем прегледу указали смо на то како се теорија усмене формулативности, уз мање или више одступања од основних дефиниција, може применити на староенглеску и српску епiku, истичућу при томе степен сличности који је од пресудне важности за наше испитивање, али и указујући на разлике које су вишеструко условљене. Ипак, терминологија није била у великој мери проблематизована јер се могла применити на обе епске традиције (в. т. 3.1). Ниво теме којим ћемо се бавити у овом поглављу је први који захтева нешто веће ограде и јасније дефиниције, јер се у литератури дефинише веома разнолико, те указује на суштинску неодређеност терминологије која се употребљава.<sup>192</sup>

Већ на самим зачецима теорије усмене формулативности Милман Пери (Parry 1971: 461) примећује да постоје формуле на нивоу вишем од речи, полустиха и стиха и он их назива темама: „[у]смена песма се састоји с једне стране од основне теме, која може сама по себи бити прилично огољена, а с друге стране од традиционалног материјала који опскрбљује њено разрађивање”. Иако уводи идеју теме као нечега што постоји као фондус знања који једна традиција дели, он ипак тему везује за општи оквир приче, односно за оно што ћемо у овој студији посматрати у следећем поглављу као „образац приче”.

Ову идеју даље елаборира Алберт Лорд, испрва дајући „привремено одређење” теме као „групе идеја, коју певач редовно употребљава, не само у појединачним песмама, него у поезији као целини” (Lord 1938: 440), додајући да „као и формуле, теме у репертоару једног певача имају тенденцију да постану мање или више фиксирани у погледу садржаја у складу са тиме колико се често употребљавају” (Исто: 441). Нешто више од једне деценије након овог одређења, Лорд допуњује дефиницију на следећи начин:

„Тема се може дефинисати као елемент наративе или описа који се понавља у традиционалној усменој поезији. Она није ограничена, као формула, метричком условљеношћу; стога, не би је требало ограничити на истоветно понављање од речи до речи. Њено одређење је приближно ономе што је Аренд назвао ‘die Typischen Szenen’ у истраживањима Хомерових дела, као и ономе што је Геземан у случају јужнословенске поезије назвао ‘Kompositions-Schemata’. Редовна употреба, или понављање, саставни је део одређења теме као што је то и у случају формуле, али понављање не мора да буде истоветно. Строго говорећи, не можемо назвати радњу или ситуацију или опис у поезији темом ако је не можемо пронаћи употребљену барем два пута”. (Lord 1951: 73)

Иако је у *Певачу прича* Лорд (1990а: 127) дефинисао теме у сличном маниру као „групе идеја које се редовно користе при казивању приче у формалном стилу традиционалне песме”, оно што се јасно може видети кроз развијање теоријске апаратуре и начина приступа појму теме јесте да, иако иницијално указује да се ослања на Перијеву дефиницију, Лорд одступа од Перијевог виђења теме. Чини се<sup>193</sup> да Пери примат даје „контролним/доминантним темама”, тј. обрасцу приче, односно „плану тема” (Лорд 1990а: 177) према којем певач распоређује појединачне сегменте. Ти сегменти су заправо теме како их Лорд дефинише, као што су долазак војске, опремање јунака, писање писма итд. Дакле, Лорд теме види као сегменте који се налазе на вишем нивоу у односу на формуле,<sup>194</sup> помажу

<sup>192</sup> За преглед релевантне литературе о овом питању у области староенглеске епике видети у: Olsen 1986.

<sup>193</sup> Због фрагментарности и недовршености дела је тешко говорити о јасним одређењима.

<sup>194</sup> Термин „мултиформе” користио је већ Лорд у *Певачу прича*: „Stvarna teškoća proizilazi iz činjenice, što mi, za razliku od usmenog pesnika, nismo navikli da o nečemu razmišljamo s obzirom na njegovu nestalnost. Teško nam je da

певачу при певавању песме тиме што на нивоу вишем од нивоа речи обезбеђују устаљене елементе који ће моћи да се употребе, уз мање или више одступања, тако да се општи план песме може несметано остварити ређањем ових елемената.<sup>195</sup> Потврду ове тврдње налазимо у доследности која се испољава и у његовом постумно објављеном делу *The Singer Resumes the Tale* (*Певач наставља причу*, 1995) у којем истиче да је тема „поновљени одломак са приличним уделом понављања речи”<sup>196</sup> (Lord 1995: 137), а не тек „скуп” мотива (Magoun 1955b: 83), иако је јасно и да се сама дефиниција током времена искристалисала у односу на ону коју је понудио у *Певачу прича*. Џон Мајлс Фоли (John Miles Foley) у компаративној студији *Traditional Oral Epic* (*Традиционални усмени еп*, 2020) сасвим јасно одређује проблем који је за Лорда настао истраживањима која су спровели Магун (Magoun 1955b), испитујући „мотив три лешинара”<sup>197</sup> („Beasts of Battle”), и Гринфилд (Greenfield 1955), испитујући тему „изгнаник” („Exile”) – он је ове теме пре посматрао као мотиве јер представљају „донекле статичну скупину детаља које не покреће мрежа повезаних радњи које се понављају” (Foley 2020: 330).

Покушај разрешења овог проблема дао је Доналд Фрај (Donald K. Fry) увођењем разлике између „типских сцена” и тема, према којој би тема заправо представљала тлоцрт, односно план, док би типске сцене биле путовања преко мора са свим пропратним очекиваним елементима (олујним таласима, бродом, птицама), сцене боја које се састоје од „опремања, марширања, буке, емоција и говора” (Fry 1968b: 52), а потом их дефинише на следећи начин:

„Типска сцена у староенглеској формулативној поезији могла би се, дакле, дефинисати као *стереотипна представа конвенционалних детаља која се понавља, а која се користи да опише један наративни догађај, не захтевајући ни дословно понављање нити одређени формулативни садржај*; а тема би се могла дефинисати као *низ детаља и идеја који се понавља, није ограничен на одређени догађај, дословно понављање или одређене формуле, а који представља структуру која лежи у основи радњи и описа*”. (Исто: 53)

Другим речима, „ако је понављани скуп детаља уграђен у схему догађаја, то је пример Фрајеве типске сцене; ако нема такву наративну потку, то је његова тема” (Foley 2020: 334). Суштински бисмо могли рећи да се овим одређењем десила замена, у којој је Лордова идеја теме замењена идејом „типске сцене”, док би тема одговарала одређењу мотива према Лорду,

---

ројмимо нешто што је *multiformno*” (1990: 180; наш курзив). Шест година након објављивања *Певача прича* у тексту „Homer as Oral Poet” („Хомер као усмени песник”) Лорд у завршним освртима наглашава да „морамо бити вољни да користимо нове алате за истраживање мултиформи тема и образаца” (Lord 1968: 46). Л. Хонко, који уводи термин мултиформе дефинишућу их као „поновљиве, уметничке описе и изразе који граде усмени еп и служе као његови општи маркери”, истиче да је тема како је одређује Лорд, иако најблискија термину мултиформе, „помало нејасна у погледу форме и значења” (Honko 1996: 9–10). Џон Мајлс Фоли користи управо термин „мултиформа” у тренутку када испитује формулативност нивоа теме (Foley 2020: 336). У српској теорији термин уводи Мирјана Детелић (1996: 85).

<sup>195</sup> „Уметност стварања уз помоћ формуле и теме, изразито развијена и комплексна уметност, развила се управо зато јер није било система записивања белешки, а постојала је потреба за техником приповедања прича која би омогућила скопу артистички замах маште. Управо је овај развој омогућио настанак једног Хомера који није био писар онога што природно и без икакве помоћи не би могао да упамти, него мајстор који је умео да пренесе публици читаво богатство ствари које су његов ум и срце знали са непогрешивом сигурношћу”. (Lord 1951: 80)

<sup>196</sup> Дакле, Лорд прилично доследно наставља да инсистира на понављању речи као критеријуму за одређење формула и у каснијим истраживањима. Он мало одступа од основне Перијеве поставке колико год се то некада чинило другачије. Доследно гради сложену структуру теорије на основама које је Пери поставио пре њега, указујући да модификације које су потребне за појединачне традиције не подразумевају темељиту промену изворних поставки.

<sup>197</sup> Ово је устаљен начин на који се овај мотив преводи у српској критици (в. Dekanić Janoski 1998).

па Фоли сасвим природно поставља питање да ли је ова нова подела заправо корисна за анализирање староенглеске епике (Исто: 334).

Удаљеност традиције стварања усмених песама је можда и последично довела до неразумевања онога што су Пери и Лорд подразумевали под темама усмене епике, док су они, с друге стране, били веома близу извору живе усмене традиције у којој је сасвим јасно ономе ко је слуша како на почетку сваке песме може да се чује устаљени образац који ће последично целу песму усмерити тако да говори о свим појединачним мотивима и радњама које чине њен саставни део. То је управо приметио и Герхард Геземан, којег и сам Лорд спомиње у својој одређењу теме, указујући на суштинску сличност у начину на који он интерпретира тему, иако је дефинише као *композициону схему*.

„Импровизатор располаже једним другим ‘средством’ које му омогућава не само да испева и ниже поједине стихове једне за другим него да целини да целовиту форму, ‘диспозицију’ [...], дакле одређену приповедачку структуру, схему, по којој нека радња може да буде испричана, укратко: *композициону схему*. [...]

То је једноставно начин на који се неко збивање као такво *епски стилизује*, све док у духу и форми српскохрватског пева није постало такво да може да се пева и казује. [...] Те схеме су изворно некако настале (о томе касније) из једног стваралачког чина. А онда је, пошто се тај стил једном уобличио, до извесног степена постао такав да је могао да се подучава и научи. На томе да такве ствари могу да се науче великим делом почива традиционални карактер те народне уметности. С друге стране, пак, традиционални карактер те уметности почива на континуитету српскохрватског херојско-патријархалног друштва. Са распадом те средине и њеног духа почиње да одумири и њена уметност.

Ми композициону схему овде посматрамо као нешто што се може подучавати и научити, као стилско средство које служи импровизатору, при чему се, наравно, немају у виду они управо наведени дубљи садржаји, јер се њени елементи најбоље дају показати тамо где су се они већ механизовали. Ради веће јасноће излагања и са правом систематичара разликујемо два поступка који често прелазе један у други:

1. схему епске *радње* као такве, и то целокупне радње, као и појединачних предрадњи (на пример; двобоји, масовне битке итд.) и типичних описа (одећа, оружје итд.) и
2. схему *хероизације* и *феудализације* као такве, независно од целокупне радње приче”. (Геземан 2002: 126–127)

Овом великом одломку који је наведен јер се чинило да је најбоље директно показати начин на који Геземан заправо описује композициону схему, додаћемо још једно важно упозорење:

„[...] да се са композиционим схемама не брка оно што означавамо као приповедачки мотив по себи. На пример: општи балкански мотив о човеку који се као жртва узиђује у неку грађевину или познати мотив да из гроба двоје заљубљених израстају два дрвета која се онда узајамно преплићу – ни једно ни друго не представља композициону схему; они су појединачни камен, а не грађевински план”. (Исто: 127–128)

Користећи чак и исту терминологију, Геземан назива композициону схему „планом”, баш као што то чини и Лорд,<sup>198</sup> док су мотиви појединачни елементи који сами по себи не покрећу радњу, дакле, то су Фрајеве типске сцене, односно Лордови мотиви. Иако се користи различита терминологија, чини се да је веома симптоматично то што различити истраживачи откривају исте елементе као важне за одређење теме усмене епике. Иако припадају различитим културама, проучаваоци ових усмених традиција проналазе тачке сустицања у општим одликама усмене епике и то је први сигнал који је важан за наше даље истраживање – без обзира на то како их назвали, на нивоу вишем од речи и стиха, препознаје се једна општа схема, а та општа схема је оно што чини да се епске песме једне традиције лако препознају, те да, чувши неколико песама, можемо препознати и којем „моделу”<sup>199</sup> оне припадају:

„удруживање појединачних сижеа у једну скупину, према тематској и композиционо-структурној блискости, на општијој равни, представља [се] јединственим сижејним моделом. Сижејни модел је, дакле, уопштавање таквих конкретних сижејних реализација. Свако ‘превођење’ на раван модела подразумева извесно сажимање, односно, налажење заједничких елемената свих појединачних остварења. То најпре значи истицање општег централног мотива у називу модела,<sup>200</sup> а затим и кратко, схематизовано представљање тока радње”. (Петковић 2019: 185)

Указујући на важну разлику која се мора направити између значења сижеа како су га дефинисали руски формалисти и сижеа у усменој епици којим се „означава сижејна схема која се у одређеном кругу варијаната отеловљује на исти начин”, Лидија Делић (2014: 103) говори о мотивима, композиционим мотивима и сижеу као „елементима конкретне епске песме” који, последично, представљају основу за „извођење општијих структура”, док те структуре „препознајемо, у основи, као постојане елементе традиције” (Исто: 110). Мотиви најнижег реда се везују парадигматски или синтагматски, при чему „обим мотива зависи од структурног нивоа” (Исто: 107), а такви мотиви потом граде „композициони низ”, односно они постају „композициони мотиви” (нпр. пророчки сан) који су елементи сижеа синтагматски повезани (Исто: 108–109). Композициони мотиви

„су динамички по својој природи и дају се свести на уопштену логичку целину у којој непроменљиве величине представљају типови ликова и радња. Композициони мотиви би, дакле, одговарали Проповим *функцијама*,<sup>201</sup> односно Пери-Лордовим *темама*”. (Исто: 110)

Сада се јасније указује проблем који је у англосаксонској традицији остао нешто замагљенији. Наиме, тек оваквим разумевањем начина на који се организује једна усмена епска песма, познавањем традиције, општег фонда знања, устаљених начина приказивања и уобличавања песама можемо доћи до тога на који начин треба парсирати једну песму како бисмо одредили шта је „тема”, а шта су „мотиви”.<sup>202</sup> Лордов импулс да раздвоји ове статичне елементе песме од оних који су део наративне потке се, макар на основу овог кратког осврта,

<sup>198</sup> Уз напомену да Геземан сматра да композициона схема може обухватити и целу песму, што би према Лордовом одређењу био образац приче. Поред композиционог, схема је везана и за друштвени аспект, тј. подразумева херојску стилизацију.

<sup>199</sup> Уз сјајан преглед грађе која је написана на српском језику поводом типолошке класификације епских песама, Данијела Петковић у студији *Јунак и сиже епске песме* (2019) даје и изванредан преглед и класификацију сижеа епских песама.

<sup>200</sup> Овај вид апстраховања је предложио и Борис Путилов, називајући га *сижејном темом* (1994: 185).

<sup>201</sup> У контексту усмене прозе, Алан Дандес (2007: 96) предлаже да се за Пропове функције користи термин „мотивема”, док је „мотив” етска јединица. Свако појављивање мотивеме у датом контексту одређује као „аломотиве”.

<sup>202</sup> У српској фолклористици се уобичајило разликовање изражајних и садржинских облика формулативности, у шта се уклапају и облици вишег поретка од стиха.

чини потпуно оправданим, јер је заправо дошло до преклапања које је учинило да се читава теорија оспори због њене термилошке неусклађености.<sup>203</sup> Иако се чини непотребно компликованом, термилошка апаратура је заправо неопходна како би се прецизно могло говорити о формулативности, односно устаљености уобличавања одређених „прича”, али такође и о томе каква очекивања треба имати од поновљивости елемената, пошто смо могли видети да је Лорд управо навео тај моменат као веома важан за одређење тога шта је једна тема. Међутим, чак и та поновљивост није довољан критеријум, као што је потврдио и Фоли испитујући ниво тематске структуре у *Беовулфу* и *Андреји*. Он је закључио да се на површини староенглеске епске традиције појављују елементи наративне схеме који су и те како препознатљиви, чак уметнути и у један хришћански спев на местима где је то било погодно (што свакако упућује на снажну традицију усмене епике), али због урођене варијантности која је типична за језик староенглеских епских певача, ове мултиформе<sup>204</sup> не могу имати онај степен устаљености фразе какав имају српска и старогрчка епика, првенствено због метричке условљености и општих карактеристика стиха (Foley 2020: 355–356). Стога истиче:

„Ако под ‘традиционалном’ подразумевамо фразеологију која, без обзира на то колико се понавља, обезбеђује песнику језик који је и довољно пластичан и довољно структуриран да му послужи као композициона алатка, онда је староенглески поетски идиом једнако традиционалан као и његови хомерски и српскохрватски пандани”. (Исто: 357)

Иако се одликује знатно већим степеном поновљивости, важно је приметити да српска и словенска епика такође нису имуне на инваријантност како мотива, тако и сижеа<sup>205</sup>:

„Мотив добија дато значење у једном заплету, преображавајући се на овај или онај начин, изложен утицају одговарајућег кода. Сиже није једнак збиру мотива са њиховим сталним значењима. Он представља целину која се мора читати као целина. Често се сиже у целини покаже као трансформација другог сижеа, иако се, наравно, анализом могу идентификовати компоненте ове трансформације. То значи да заплет настаје истовремено састављањем његових саставних делова и целина, у један блок. Радња у целини открива изузетну виталност у фолклору”. (Путилов 1994: 188)

Осим тога, композициони мотиви могу бити веома сведени, па се читав систем повезаних мотива (нпр. композициони мотив „пророчки сан”) може појавити у оквиру само једне речи са одговарајућом конотацијом („лош” сан) (в. Делић 2014: 109).

Знатно већи корпус српских, али и словенских епских песама, омогућава истраживачима много бољи увид како у опште одлике тако и у изузетке који некада могу бити само већа потврда постојања система. С друге стране, староенглески корпус песама је изразито оскуднији, само *Беовулф* је класичан јуначки еп, док су остале песме углавном фрагментарне, а оне које припадају хришћанским оквирима већ показују тенденцију замене

<sup>203</sup> Треба напоменути, такође, и да су и сами истраживачи препознали да разлика постоји, па тако Магун (Magoun 1955b: 90) говори о томе да постоје „украсне” теме, а такав је управо композициони мотив „три лешинара”, насупрот онима које су од суштинског значаја за радњу. Ову идеју детаљније разрађује Роберт Дајмонд (Diamond 1961). Дистинкцију је, ипак, увео сам Лорд 1951. године, говорећи о томе да српскохрватски певачи праве разлику између „важне чињенице” и „украшавања”, па је то назвао разликом између „основних и украсних тема” (Lord 1951: 74).

<sup>204</sup> Иако користи и термин „теме”, чини се да Фоли употребљава овај термин јер у поменутом одељку књиге под „темама” наводи и оне које Лорд није прихватио као такве, него је институирао да су оне мотиви. На тај начин, Фоли индиректно потврђује да постоји проблем са основним одређењем теме, али и да је потребно оделити ове две целине, тј. теме и мотиве, или их макар подвести под један кровни термин, што би у овом случају био термин „мултиформа”.

<sup>205</sup> О круговима варијаната појединих песама у српској епизи, видети нпр.: Меденица (1965), Клеут (1987), Делић (2006). О инваријантности на нивоима нижим од нивоа теме било је говора у претходним поглављима рада.

сижеа за оне који више одговарају задатим постулатима. Ипак, драгоцени мотиви који се појављују чак и у оквиру хришћанске епике, а који не постоје ни у њиховим грчким панданима, говоре много о виталности једне усмене традиције, која је, иако је нестала, одолевала наносима новог времена, па се управо у тим најотпорнијим елементима дуго задржала. У том смислу говори и Борис Путилов (1994: 188) о сижеима који постоје у различитим традицијама, а представљају исту тему коју различити народи обрађују у складу са сопственим правилима.

Након овог кратког аналитичког прегледа и изношења неуралгичних тачака одређења теме у оквиру теорије усмене формулативности, дајемо следеће напомене:

1. за потребе овог испитивања Перијев и Лордов термин тема биће дефинисан као „композициони мотив” који је у српску фолклористику уведен као еквивалент Лордовој теми;

2. испитивање композиционих мотива подразумеваће проналажење „блокова” који чине саставне елементе једног сижеа;

3. питање статичности/динамичности онако како их је Лорд одредио замењено је идејом да су мотиви нижег реда статични, док су композициони мотиви динамични и, као такви, обухватају и Лордове теме и мотиве;

4. према томе, Фолијево испитивање које обухвата и оно што би Лорд назвао мотивима „Три лешинара” и „Изгнаник”, као и теме према Лордовој дефиницији може представљати валидну основу за наше испитивање постојања ових композиционих мотива и у српској епизици, као и испитивање начина на који се они манифестују и уобличавају у складу са традицијом;

5. сиже, који би одговарао термину композиционе схеме једне песме према Геземановом одређењу, односно општем плану, биће испитиван у последњем поглављу овог рада, као највиши степен организације једне песме, који је и Лорд касније препознао и назвао га „обрасцем приче” (Lord 1969).

Дакле, за наше разматрање степена формулативности на нивоу теме, користимо списак тема које је Џон М. Фоли навео при испитивању тематског степена формулативности староенглеске епике (Foley 2020: 331–332),<sup>206</sup> а при одабиру тема водићемо се следећом тврдњом Алберта Лорда:

„Iako teme prirodno vode od jedne ka drugoj da bi se uobličila pesma koja postoji kao celina u piščevoj glavi, s aristotelovskim početkom, sredinom i krajem, jedinice unutar ove celine – teme, imaju i vlastiti polunezavisan život. Tema u usmenoj poeziji postoji jednovremeno po sebi i zbog sebe, i zbog cele pesme”. (1990a: 169)

У покушају да докажемо да композициони мотиви природно „привлаче” један другог и уланчавају се у један синтагматски низ, приказаћемо композиционе мотиве који се јављају и претходе самом боју јер очекујемо да би одступања у две традиције у интегралном сегменту епике указала на неоснованост тврдње да можемо говорити о изворно усменој традицији у случају *Беовулфа*. Такође ћемо испитати и степен у којем композициони мотиви

<sup>206</sup> Фолијев списак тема укључује следеће: „Три лешинара” („Beasts of Battle”), „Јунак на обали” („Hero on the Beach”), „Путовање морем” („Sea Voyage”), „Ступање у бој” („Approach to Battle”), „Изгнаник” („Exile”), „Путник препознаје одредиште/циљ” („Traveler Recognizes his Goal”), „Рат” („War”), „Комитатус” („Comitatus”), „Хладно време” („Cold Weather”), „Јунакова хвала” („Boast”), „Певач” („Singer”), „Удар/утицај оружја” („Impact of a Weapon”), „Војска која напредује/корача” („Advancing Army”), „Гозба” („Feast”), „Литица смрти” („Cliff of Death”), „Захвални прималац” („Grateful Recipient”), „Гест подигнутог оклопа” („Gesture of Raised Shield”), „Радост у дворани” („Joy in the Hall”), „Смрт” („Death”), „Бичевање” („Scouring”), „Традиционално знање” („Traditional Knowledge”), „Дрво које говори” („Speaking Wood”) и „Јуначко надметање речима” („Flyting”).



могу да постоје независно у песми, као што Лорд тврди, те да ли у том случају долази до одступања у њиховом основном значењу. Композициони мотиви који претходе ступању, према предложеном Фолијевом списку су: „Три лешинара”, „Јунак на обали”, „Ступање у бој” и „Путник препознаје одредиште/циљ”. Иако наводи да је то само преглед „најфреквентнијих и најчешће цитираних тема” (Foley 2020: 331), уз изузетак прве две теме које су највише обрађиване у критици, нисмо сигурни зашто су теме распоређене баш по овом редоследу, јер неке нису ни хронолошки уређене. У самом поступку испитивања биће утврђено да ли оне заправо чине и синтагматски низ и који је њихов одговарајући редослед. Додаћемо само да би у овом претпостављеном синтагматском низу било потребно наћи места и за композициони мотив „Путовање морем” у случају староенглеске епике, али да то није случај у српској епици, те ће због компаративне природе истраживања овај композициони мотив бити изостављен.

Листа композиционих мотива није коначна, а очекујемо да би се упоредним истраживањем открило да неки од њих имају своје пандане у другој традицији, иако их критичари можда нису препознали. Под том претпоставком, представимо и један композициони мотив који се доминатно јавља у српској епици, али се трагом испитивања формуле може пронаћи и у староенглеском епу.

#### 4.2. „Три лешинара” („Beasts of Battle”)

Прва тема која је привукла пажњу истраживача староенглеске епике је композициони мотив „три лешинара”. Френсис Магун (Magoun 1955b) указао је на то да се у корпусу староенглеских песама овај мотив појављује дванаест пута, а приказ појављивања ћемо дати у табели која следи.

**Табела бр. 13** – Приказ свих појављивања композиционог мотива „три лешинара” у староенглеском корпусу епских песама

	Изворни текст	Превод
1. <i>Битка код Брунанбурга (Battle of Brunanburh)</i>	„Letan him behindan hræw bryttan / saluwigpadan, þone sweartan hræfn, / hyrnednebban, and þane hasewanpadan, / earn æftan hwit, æses brucan, / grædigne guðhafoc and þæt græge deor, / wulf on wealde.” (60–65)	„Оставили су их за собом да поделе лешеве / тамног перја, тог црног гаврана, оштрокљуног и тог кестењастог перја, / орла који је иза бео, да уживају у стрвини, / похлепног ратног сокола и ту сиву звер, вука у шуми.”
2. <i>Беовулф (Beowulf)</i>	„...ac se wonna hrefn / fūs ofer fægum fela reordian, / earnesecgan hū him æt æte spēow, / þenden hē wið wulf wæl rēafode.” (3024–3027)	„...него звук црног гаврана спремног да полети над мртвима, он ће много причати, питаће орла колико је меса појео када је, заједно са вуком, похарао оне који су пали на пољу”.
3. <i>Јелена (Elene)</i>	„Fyrdleoð agol / wulf on wealde, wælrune ne маð. / Urigfeðera	„Ратну песму је певао / вук у шуми, не кријући тајну покоља

	earn sang ahof, / laðum on laste.” (27–30)	који следи. / Моркоперог орла песма се винула трагом омраженог.”
4. <i>Јелена (Elene)</i>	„Bynam sungon / hlude for hergum. Hrefn weorces gefeah, / urigfeðra, earn sið beheold, / wælhreowra wig. Wulf sang ahof, / holtsegehleða.” (109–113)	„Трубе су свирале / гласно пред војском. Гавран се радовао овим делима, / моркопери, орао је посматрао ово ступање, / крвожедних ратника. Вукова песма се винула, пријатеља шума.”
5. <i>Излазак (Exodus)</i>	„Hreopon herefugolas, hilde grædige, / deawigfeðere ofer drihtenum, / wonn wælceasega. Wulfas sungon / atol æfenleoð ætes on wenan, / carleasan deor, cwyldrof beodan / on laðra last leodmægnes fyl.” (162–167)	„Ратне птице су крикале, похлепне за палима, / са росом на перју изнад владара, / тамни гавранови. Вукови су певали / страшну вечерњу песму надајући се храни, / безобзирне звери, посвећени покољу чекали су / на том мрском трагу пропаст бораца.”
6. <i>Битка код Финсбурга (The Fight at Finnsburg)</i>	„fugelas singað, / gýlleð græghama, gūdwudu hlynned, / scyld scefte oncwýð.” (5–7)	„птице певају, / оклопи вриште, ратна дрва урлају, / оклоп ће срести своје копље.”
7. <i>Битка код Финсбурга (The Fight at Finnsburg)</i>	„Hræfen wandrode / sweart and sealobrūn.” (34–35)	„Гавран је лебдео / мрачан и тамнобраон.”
8. <i>Постање А (Genesis A)</i>	„Sang se wanna fugel / under deoredscaftum, deawigfeðera, / hræs on wenan.” (1983–1985)	„Тамна птица је певала / под копљима, са росом на перју, очекујући лешеве.”
9. <i>Јудита (Judith)</i>	„Dynedan scildas, / hlude hlummon. Pæs se hlanca gefeah / wulf in walde, ond se wanna hrefn, / wælgifre fugel. Wistan begen / þæt him ða þeodguman þohton tilian / fylle on fægum; ac him fleah on last / earn ætes georn, urigfeðera, / sawolgpada sang hildeleoð, / hyrnednebba.” (204–212)	„Оклопи су им се сударили, / зазвечали гласно. Томе се гладни обрадовао, вук у шуми, и тамни гавран, лешинарска птица. Обојица су знали / да ти велики људи намеравају да им припреме / гозбу од оних које је судбина одредила; а њима је такође траг пратио у лету / орао жељан хране, моркопери, / тамног перја певао је ратну песму, / оштрокљуни.”
10. <i>Јудита (Judith)</i>	„...sweordum geheawen, / wulfum to willan ond eac wælgifrum / fuglum to frofre.” (294–296)	„...посечени мачевима, вуковима на вољу и такође лешинарским / птицама на корист.”
11. <i>Битка код Молдона (Battle of Mordun)</i>	„Pær wearð hream ahafen, hremmas wundon, / earn æses georn; wæs on eorþan cyrm.”	„Поклич се винуо, гавранови су кружили, / орао жељан стрвине;

Maldon)	(106–107)	лармало је на земљи.”
12. <i>Потукач (The Wanderer)</i>	„...sumne fugel oþbær / ofer heanne holm, sumne se hara wulf / deaðe gedælde...” (81–83)	„...неког је птица однела / преко узвишених вода, неког је сиви вук / умрлог растргао...”

Гавран или орао, односно соко и вук су „присутни на месту покоља”, а „њихово присуство служи да украси бојиште или само помињање рата” (Magoun 1955b: 83). Чињеница да се у *Беовулфу* овај композициони мотив јавља само као назнака рата који ће се одиграти послужила је као основа за претпоставке да је певач *Беовулфа* заправо песник који је веома креативно употребио композициони мотив усмене епике (в. Bonjour 1957; Griffith 1993). Међутим, тек упоређивањем са оним текстом који је извесно имао свог аутора и који је настао као надахнуто дело писане традиције, Реноар (Renoir 1976: 457) показује да песник писане традиције преузима композициони мотив и иако формално испуњава све услове тиме што је набројао све потребне актере на одговарајућем месту, он заправо мења његово основно значење тиме што овај композициони мотив боји позитивним тоновима, док је он изворно могао да буде употребљен само као страшно предосећање или ознака саме смрти. Дакле, тек у том случају можемо говорити о правој креативности која одступа од онога што је конвенционално и устаљено.

На основу примера који су наведени у табели можемо приметити да је звучност ове слике веома изражена – гавраново грактање се чује, баш као и завијање вукова у шуми неретко праћено звуковима оружја са бојишта, они дају тон бици, истовремено обележавајући тишину која наступа након што се битка заврши и они једини загосподаре бојним пољем у жељи да утоле своју глад за „јуначким месом” и жеђ за „јуначком крвљу”.<sup>207</sup> Они врло дословно означавају неминовност, али их певач користи као маркере онда када је потребно најавити смрт, чак прецизирати смрт стране која ће изгубити, јер се појављивање три лешинара везује за ону страну која је поражена (в. Fry 1969: 41). Интерпретирајући тему на овај начин, можемо рећи да певач *Беовулфа*, супротно тврдњама наведених критичара, конвенционално користи овај композициони мотив како би њиме активирао неопходно значење код публике која га је слушала – неименовани коњаник прориче да ће Беовулфов народ нестати у сукобу, а то три лешинара само потврђују. Оно што представља интересантан додатак јесте чињеница да певач *Беовулфа* каже да ће гавран говорити са орлом, док се у осталим случајевима чује песма ових грабљивица.

Све ове елементе, или мотиве који граде композициони мотив „три лешинара” можемо препознати и у примерима из српске епске поезије. Један од најпознатијих композиционих мотива, односно „композиционих схема” према Геземановом одређењу, јесте „гавран гласоноша” (в. Геземан 2002: 137–139).<sup>208</sup> Добро познати примери у којима један или два врана гаврана<sup>209</sup> доносе лоше гласове и говоре о погибији<sup>210</sup> оних у чије су дворе слетели једно је од најустаљенијих места српске епике. Прво би требало приметити да је у овом случају од свих лешинара издвојен само један, али, да ли инцидентно или не, то је она којој је

<sup>207</sup> „Гавран и вук били су животиње посвећене Одину као богу рата управо због тога што прождиру пале на бојном пољу. Отуда, у старој нордијској поезији, конвенционални опис сваког великог ратника као ‘хранитеља гавранова’. То имплицира да су људи убијени у бици били посвећени богу као жртва, а да су гавранови замишљени као његови весници, који хрле на бојно поље да утоле своју глад...”. (Лома 2023: 99)

<sup>208</sup> Шмаус (1937) у својој студији користи Геземанов термин, те говори о три фазе развоја ове схеме: природно знање и народно веровање о гаврану, мотивска фаза и фаза схеме.

<sup>209</sup> „...у формули *два врана гаврана* могли бисмо имати не таутолошко понављање нити експресивно удвајање, него одраз старог споја \**vornъ gavr-ornъ* са дословним значењем ‘црна велика птица певачица’, које веома тачно одређује свој денотат”. (Лома 2023: 129)

<sup>210</sup> О вези гаврана са смрћу и светом мртвих, видети у: Гура 2005: 401.

дат глас и у самом *Беовулфу* – гавран је тај који ће говорити о злу које је задесило једну страну и они као гласници њихове смрти, веома сликовито приказаних „крвавијех кљуна до очију” као потврде њиховог учешћа у зверској гозби након боја, док ће у бугарштици гавран уместо изгледом, речима дочарати тај приказ:

„Ево ти се стајала турска војска и крстјанска,  
У Косову погину Угрин Анко војвода,  
А ја сам их се наио бијела меса, дјевојко,  
Б’јела меса наио и напио црне крви.”  
(Б, 32°)

Следовање јуначког меса и крви јуначке је оно што је лешинарима загарантовано и занимљиво је да се управо тај детаљ чува у најстаријој записаној бугарштици<sup>211</sup> коју је крајем 15. века прибележио Рођери ди Пачиенца:

„Орао се вијаше над градом Смедеревом.  
Ниткоре не ћаше с њиме говорити,  
него Јанко војвода говораше из тамнице:  
‘Молим ти се, орле, седи мало ниже  
да с тобоме проговору: Богом те брата јимају  
пођи до смедеревске [господе] да с’ моле  
славному деспоту да м’ отпусти из тамнице  
смедеревске;  
и ако ми Бог поможе и славни деспот пусти  
из смедеревске тамнице, ја те ћу напитати  
чрвене крвце туречке, белог тела витешкога.’”<sup>212</sup>

Ово храћење лешинара јуначким месом и појење јуначком крвљу на изванредан начин потврђује и јуначку смрт, она је попут последњег печата којим се испуњава циклус живота јунака.<sup>213</sup> Интересантну потврду тога проналазимо и у два усамљена примера у којима се

<sup>211</sup> Дејвид Бајнам, сарадник Алберта Лорда, оспорава став Мирослава Пантића да се ова песма може тумачити као бугаршtica и реконструише је као осмерачку лирску песму (Вунит 1986). Бошко Сувајић (2014) даје преглед дискусије која је вођена у вези са изворним обликом песме, те на основу теме и употребљених формула као типично епских брани став Мирослава Пантића да је песма заправо бугаршtica.

<sup>212</sup> Реконструкција Мирослава Пантића (1984: 20).

<sup>213</sup> „Прождирање несахрањеног мртваца од стране лешинара на неки начин је супституција за погребни обред, било да се овај састојао у покопавању, спаљивању или канибалистичком обреду... Стога је гавран могао бити доживљен као реинкарнација истакнутог припадника племена (плен лешинара су, по правилу, бивали ратници пали у пуној снази), [...] а при развијенијим есхатолошким схватањима преузимао је улогу преносника душе умрлог на онај свет (дублирајући на тај начин, тамо где је упражњавана кремација, божанство ватре)”. (Лома 2023: 96–97)

Турцима не дозвољава овакав вид потврде, односно бацају се тамо где неће бити у близини ова „три лешинара“:

„А кад Турчин стаде умирати,  
А он виче на своје хајдуке:  
‘Море, слуге! тамо пашче бац’те,  
Ће му гавран кости наћи не ће.’”  
(СНП IV, 26°)

„А кад стане Турчин умирати,  
Он га баци у јаму бездану,  
Ће му гавран кости наћи не ће...”  
(СНП IV, 55°)

С друге стране, уколико је само глава остала од јунака или господара, или је у питању тело светитеља, она не треба да се скрнави и због тога се склања, као у случају главе кнеза Лазара:

„Кад Лазару одсекоше главу  
На убаву на пољу Косову,  
Од Србља се нико не десио,  
Већ се деси једно Туре младо,  
Јесте Туре, ал’ је од робиње,  
Родила га Српкиња робиња,  
Па беседи Турско момче младо:  
‘Ао Турци, моја браћо драга!  
Ово ј’ глава једног господара,  
Греота је од Бога једнога,  
Да је кљују орли и гаврани,  
Да је газе коњи и јунаци.’”  
(СНП II, 53°)

Посебан однос „три лешинара” према јунацима огледа се и у захвалности коју најчешће гавранови и орлови или соколови имају према њима уколико су им помогли и

---

Насупрот томе, је „натуралистичко схватање, по коме је гавран птица која се појављује свуда тамо где се лије крв, птица разбојишта”, па у генези композиционе схеме о гаврану гласоноши Алојз Шмаус (1937: 7) ову фазу представља као почетну.

нахранили их меса јуначкога и напојили крви јуначке. Типичан пример је песма „Марко Краљевић и соко” у којој болесни Марко<sup>214</sup> тражи да га неко напоји и да му направи хлада, а када Марко упита сокола зашто се одазвао његовом позиву, он му одговара:

„Кадно бјесмо на Косову бојном,  
Тешки бојак ми с Турцима трпљесмо,  
Онда Турци мене уфатише,  
Оба моја крила одсјекоше;  
Ти си мене уфатио, Марко,  
Метнуо ме на јелу зелену,  
Да ме Турски коњи не сатару,  
И јуначка меса наранио  
И црвене крви напојио;  
Ту си мене добро учинио.”

(СНП II, 54°)

Ова песма се завршава управо на одговору сокола, али варијанта из необјављених рукописа у којој Маркове ране вида гавран (САНУ II, 60°) добија и епилог у коме што Марко поново чини услугу гаврану тако што га у знак захвалности поново нахрани јуначког меса након што пресретне сватове у планини. У том смислу, важна су још два примера која можемо пронаћи у корпусу српских епских песама. Први је из *Ерлангенског рукописа* и то је песма у којој Казун-ага лежи рањен, орао и гавран му праве хлад јер их је Казун-ага задужио тиме што их је нахранио јуначког меса и напојио „црне крвце”, а када их замоли да однесу гласе о њему његовој мајци следе стихови:

„То су врани за бога примили  
отидоше на воду Цетину  
пак падоше на јелу зелену  
на лијепу, на јелову грану  
загракташе обадва заједно  
а чула је Казун-аге мајка...”

(ЕР, 86°)

---

<sup>214</sup> У контексту орла који се брине о Марку Краљевићу у песмама бугарске епике, Радост Иванова истиче да болест јунака симболизује његову привремену смрт која је у вези са календарско-аграрним митом буђења пролећа и одласка старе године:

„Није случајна ни супституција орла гавраном у неким песмама. Будући да је у народном веровању гавран птица злослутница, његова појава се увек схвата као предказање смрти. Представљајући јунакову болест као његову *фиктивну смрт* [...] орао и гавран који круже изнад њега истовремено симболизују и његову бесмртност”. (Иванова 1997: 89)

Након што чује злослутне гласе, мајка одлази до места где се налази Казун-ага, али он је већ умро. Дакле, птице које су бринуле о рањеном јунаку на крају су однеле гласове о његовој смрти. Други пример почиње следећим стиховима:

„Вук завија у зелену лугу,  
Вран заграја у јелове гране...”  
(СНП VI, 27°)

Након овог карактеристичног оглашавања чије одјеке налазимо и у старонеглеском корпусу, следи разговор између гаврана и вука, они прате траг и проналазе рањеног Марка Краљевића у пећини.<sup>215</sup> Он их прво тера од себе, а потом се договара са гавраном да однесе гласе игуману Сави. Пошто игуман пронађе Марка, он му каже шта би желео са њим да се учини и умре.<sup>216</sup> Дакле, гавран носи гласе, али су то, баш као и у класичној композиционој схеми „гавран гласоноша”, гласи о смрти.

Лоше гласове носе и соколови и орлови, птице које се универзално користе као оне које преносе гласове и „књиге”, па тако соко обавештава о јадима Црнојевић Станка његовог оца, а Станко бива последично изгубљен јер се потурчи (СНП IV, 45°). Лоше гласе доноси и соко херцегу Стјепану о издаји кнеза Дабислава, на шта му херцег поручује:

„Да бих знао, соколе, да је све тој за истину,  
Перо бих ти по перо од криоца уламао,  
Моја вјерна птице!  
Да ми веће никада худа гласа не донесеш!”  
(Б, 51°)

Веома лепу симболичку слику представљају и следећи стихови о лошим гласима исхода битке:

„Кад сердари српски погинуше,  
Полећеше сјени од јунака,  
Сиви соко од Дуге краве,  
Па одлеће на Цетиње славно  
До књажеве велике биљарде.  
Соко сиви паде му на руке,

---

<sup>215</sup> Гура (2005: 399) истиче да у народним веровањима гавран и вук јесу повезани управо због грабљивости, указујући на то да грактање врана указује на скоро наилажење на вука, док Румуни „верују да гавран својим грактањем показује вуку коју краву да поједе”, а осим тога повезује их и веровање да су од иверја дрвета од којег је ђаво истесао вука настале вране и чавке (све оне припадају истој породици птица и сматрају се „нечистим и злослутним”; Исто: 397).

<sup>216</sup> О теми „уснулог јунака” видети у: Чистов 2011; Лома 2023: 104. О сижеу „завет умирућег јунака” видети у: Петковић 2019: 152–153.

Испод крила књигу њему дава.”

(СНП IX, 29°)

Дакле, три лешинара се појављују у српској епици такође као гласници покоља, они обележавају смрт и служе да пренесу гласе о несрећи, не говоре ништа добро, чак ни када само треба да пренесу поруку ономе коме је она намењена. Гавранови се доминатно појављују као птице које обележавају смрт, њима се најчешће даје глас, па је у српској епици развијена схема од једног композиционог мотива која може да буде садржај читаве једне песме.<sup>217</sup> Вукови, с друге стране, као лешинари се углавном само оглашавају својим завијањем, као што је случај у стиховима у којима метафорички вукови представљају јунаке:

„Санак снила Качукова када,  
Чудан санак, а у чудан данак,  
У суботу у очи неђеље,  
Ђе Ужице тама попанула;  
Крчагово ружом процавтило  
Пола плавом а пола црвеном,  
Вију вуци на Терезијема...

...

‘Што су вуци на Терезијема,  
Оно јесте Ваљевац Јакове  
И са њиме Ваљевска нахија.’”

(СНП IV, 27°)

Осим тога, својим гласом симболишу и покољ:

„Тада Турци земљу одузеше,  
И по земљи зулум починише.  
Поробише танке Шумадинке,  
Исјекоше младе Шумадинце.  
Да је коме стати, те гледати  
И љута се јада наслушати,  
Како вију по косама вуци,  
А пјевају по селима Турци!”

(СНП IV, 40°)

---

<sup>217</sup> Мирјана Детелић истиче да у случају ове схеме „ако се угао гледања мало промени, добија се заправо слика циновске уводне формуле која је прогутала целу песму” (1996: 63).



Њихова демонска природа као лешинара битке наглашена је и у следећим стиховима, потпуно паралелним са горенаведеним стиховима у којима треба сачувати главу кнеза Лазара да је не кљују орли и гаврани:

„Но окупите моје пусто благо  
По ортацима и по јатацима  
И предајте га мојој старој мајци  
И закопајте мене и дружину,  
Да не једу вуци и бауци.”  
(СНП VII, 44°)

У завршном разматрању наводимо стихове који су веома интересантни јер својом комплетношћу осликавају овај композициони мотив у готово идеалној рефлексiji староенглеског примера:

„У њу често криво мраморје,  
Вију вуци, грају гавранови,  
А пуцају српски цефердани...”  
(СНП IX, 29°)

Без потребе за наглашавањем да је рат у току или да су борбе тешке и да је много умрлих, певач само каже да су ту присутна „три лешинара”, а чује се и оружје које користе у борби и то је довољан сигнал за публику која је упозната са овом дугом традицијом устаљеног начина обележавања борбе и исхода битке. Баш као и у *Беовулфу*, неће бити потребно рећи ништа више, довољно је само да се чује глас ових лешинара и већ се зна ко је победник, а ко ће остати као плен на попришту. У том смислу можемо говорити о великом степену сличности између ове две усмене традиције, али и о постојаности композиционог мотива, иако не можемо рећи да је староенглеска формула у потпуности рефлектована у српској епици. Последњи наведени пример био би најближа варијанта староенглеског композиционог мотива, иако суштински можемо препознати одјеке староенглеске формуле у истим улогама које иста три лешинара имају у српској епици.

#### 4.3. „Јунак на обали” („The Hero on the Beach”)

У оквиру змајборачког обрасца приче (в. следеће поглавље) велики јунак се позива да дође у одбрану нападнутог владара који није у стању сам да се брани. Његова снага и реноме су такви да прелазе границе копна и мора и допиру и до веома удаљених крајева, па, последично, јунак мора да пређе исте те раздаљине како би дошао у помоћ. Географска условљеност терена утицала је на то да се у староенглеском епу *Беовулф* путовање морем и

искрцавање на обале мора понавља. Зато је управо „јунак на обали” једна од веома важних и рано препознатих тема староенглеске епике.

Већ 1960. године Дејвид Краун (Crowne 1960: 371) препознаје ову тему као елемент композиције англосаксонске поезије и говори о дванаест издвојених сцена које представљају њено отеловљење у корпусу епске поезије, од чега је шест изоловано у *Беовулфу*. Дефинишући је детаљније, он каже да

„ова тема представља стереотипни начин описивања (1) јунака на жалу<sup>218</sup> (2) са његовом пратњом (3) у присуству извора јаке светлости (4) у тренутку када се путовање завршава (или почиње). Време радње је углавном јутро; ипак, временска одредница може некада бити и изостављена”. (Исто: 368)

Осим тога, примећује и да ова тема најчешће „претходи опису (или спомињању) сцене покоља при којој се користи тема ‘три лешинара’, те закључује да се може препознати тенденција коришћења тема по устаљеном редоследу и да би она могла бити индикативна за начин на који се успоставља „наративна структура англосаксонске поезије” (Исто: 372). Степен устаљености и индикативности наведеног типа представљен је у следећој табели.

**Табела бр. 14** – Приказ појављивања композиционог мотива „јунак на обали” према попису који даје Дејвид Краун

	Изворни текст	Превод
1. <i>Андреја</i> ( <i>Andreas</i> )	„Gewat him þa on uhtan mid ærdæge / ofer sandhleodu to sæs faruðe, / þriste on gefance, ond his þegnas mid / gangan on greote. Garsecg hlynede, / beoton brimstreamas. Se beorn wæs on hyhte, / syðþan he on waruðe wilfæðme scip / modig gemette. Þa com morgentorht / beacna beorhtost ofer breomo sneowan, / halig of heolstre. Neofoncandel blac / ofer lagoflodas. He ðær lidweardas, / þrymlice menn, on merebate / sittan siðfreme, swylce hie ofer sæ comon.” (235–247)	„Онда је отишао у зору у најраније јутро, / преко пешчаних дина до морске обале, / храбар у уму, и са својим тановима / ходајући преко песка. Океан [копљоноша] је хучао, ударао морске струје. Ратник је био пун наде, / након што је видео брод широких недара / племенито украшен. Онда је дошла јутарња светлост / најсјајнији светионик преко воде је похрлио, / свети из таме. Свећа неба је засјала / преко морских вода. Тамо је пронашао [Андреја] чуваре брода, / славне људе, који су седели на морском чамцу / искусни у пловидби, онакви какви су преко мора били дошли.”
2. <i>Беовулф</i> ( <i>Beowulf</i> )	„Ġewiton him þā fēran; flota stille bād, / seomode on sālē sīdfæþmed scip, / on ancre fæst; eoforlīc scionon / ofer hlēorber[g]an ġehroden golde, / fāh ond fȳrheard; ferhwearde hēold / ġūþmōd ġrīmmon.	„Онда су отишли; пловило је остало, пространи брод се одмарао међу конопцима, усидрен; фигуре медведа су сијале на заштитницима образа прекривеним златом, блиставе и ојачане ватром; штитили су животе непоколебљивих људи спремних за

<sup>218</sup> Нешто касније у контексту друге епске песме, Доналд Фрај (Fry 1967: 172) указује на то да не мора нужно бити жал већ може бити и обала реке.

	<p>Guman ðnetton, / sigon ætsomne..." (301–307)</p> <p>***</p> <p>„Þā hine on morgentīd / on Heafo-Rāmes holm up ætbær; / ðonon hē ġesōhte swāesne ēþel, / lēof his lēodum..." (518–521)</p> <p>***</p> <p>„Næs hīe ðāre fylle ġefēan hæfdon, / mǎnfordædlan, þæt hīe mē þēgon, / symbel ymb sæton sǎgrunde nēah, / ac on merġenne mēcum wunde / be yðlāfe uppe lǎgon, / sweo[r]dum āswefede, þæt syðþan nā / ymb brontne ford brimlðende / lāde ne letton. Lēoht ēastan cōm, / beorht bēacen Godes..." (562–570)</p> <p>***</p> <p>„Ðā cōm beorht [lēoma] / [ofer sceadwa] scacan; scaþan ðnetton, / wǎeron æþelingas eft tō lēodum / fūse tō farenne; wolde feor þanon / cuma collenferhð, cēoles nēosan." (1802–1806)</p> <p>***</p> <p>„Cwōm þā tō flōde felamōdiġra, / hæġstealdra [hēap], hringnet bǎeron, / locene leoðosyrčan. Landweard onfand / eftsīð eorla, swā hē ær dyde; / nō hē mid hearne of hliðes nōsan / gæs(tas) grētte, ac him tōġēanes rād, / cwæð þæt wilcuman Wedera lēodum / scaþan scīrhame tō scipe fōron. / Þā wæs on sande sǎġēap naca / hladen herewædum, hringedstefna / mēarum ond mǎdmum; mǎest hlīfade / ofer Hrōðgāres hordġestrēonum." (1888–1899)</p>	<p>борбу. Људи су ужурбано ступали, марширали заједно..."</p> <p>***</p> <p>„Онда га је ујутру вода довела Хетормесима; одатле је потражио своју драгу родну земљу, вољен од свог народа..."</p> <p>***</p> <p>„Нису осетиле радост у својој гозби, ти злотвори, када су ме окусиле, селе су у круг на дну океана за своју гозбу, али их је ујутру рањене мојим мачем вода избацила на обалу, успаване мачем, и од тада нису ометале пролаз путницима преко мора. Светлост се појавила на истоку, Божји сјајни светионик..."</p> <p>***</p> <p>„Онда се ужурбано сјајна светлост појавила преко сенки; ратници су похрлили, племићи су били ради да се врате своје народу; посетилац храброга духа желео је да потражи свој удаљени брод..."</p> <p>***</p> <p>„Онда су храбри дошли до мора, трупа младих, носили су своје мреже кругова, уланчане верижне кошуље. Обалски стражар приметио је повратак тих ерлова, баш као и раније; никако није пришао гостима са увредама са литица, него је дојахао до њих, и рекао да ће ратници у сјајним оклопима бити добродошли на броду за народ Ведера. Онда је брод са заобљеним прамцем на песку натоварен ратном опремом, брод са прстенастим прамцем коњима и благом; јаброл се узвисивао над Хротгаровим поклонима..."</p> <p>***</p> <p>„Онда је ступио, снажни човек са својим пажљиво одабраним саборцима, преко песка, закорачио преко морске равнице, широке обале. Свећа света је засјала, појурила са</p>
--	---	---

	<p>***</p> <p>„Ġewāt him ðā se hearda mid his hondscōle / sylf æfter sande sǣwonf tredan, / wīde waroðas. Woruldcandel scān...” (1963–1965)</p>	<p>истока.”</p>
3. <i>Јелена (Elene)</i>	<p>„Feðan trymedon / eoredcestum, þæt on ælfylce / deareðlacende on Danubie, / stærcedfyrhðe, stæðe wicedon / ymb þæs wæteres wylm.<sup>219</sup> Werodes breahhtme / woldon Romwara rice geþringan, / hergum ahyðan. Þær wearð Huna cyme / cuð ceasterwarum. Þa se casere heht / ongean gramum guðgelæcan / under earhfære ofstum myclum / bannan to beadwe, beran ut þræce / rincas under roderum.” (35–46)</p> <p>***</p> <p>„Heht þa on uhtan, mid ærdæge / wigend wreccan, ond wærenþræce / hebban heorucumbul, ond þæt halige treo / him beforan ferian on feonda gemang, / beran beacen godes.” (105–109)</p>	<p>„Пешадија је допуњена трупама, тако да су у страниј земљи / играјући се копљима на Дунаву, храбри, направили на обали табор / даље од узбурканих вода. Врева војске / је требало да изврши притисак на царство Римљана, / да га војском похара. Ту је долазак Хуна / обзнањен становницима града. Тада је Цезар командовао / против непријатељских ратника / под летом стрела са великом ужурбанашћу / да се сазову за рат, да изведу удар, људи под небесима.”</p> <p>***</p> <p>„Наредио је тада у зору, у најраније јутро / да се ратници пробуде, и снага оружја / да се подигну ратна обележја, и то свето дрво / да се носи пред њима међу масе непријатеља, / да се носи Божји симбол.”</p>
4. <i>Изразак (Exodus)</i>	<p>„Þa wæs handrofra here ætgædere, / fus forðwegas. Fana up gerad, / beama beorhtost; bidon ealle þa gen / hwonne siðboda sæstreamum neah / leoht ofer lindum lyftedoras bræc.” (247–251)</p>	<p>„Онда је окупљена војска ратника који су се прославили ониме што су рукама својим урадили, / спремна за полазак. Барјак су носили високо, / најсјајније од свих дрвета; сви су чекали док се / весник путовања није близу морских стаза / светлост преко оклопа пробила кроз облаке.”</p>
5. <i>Гатлак (Guthlac)</i>	<p>„Ða wæs Guðlaces gæst gelæded / eadig on upweg. Englas feredun / to þam longan gefean, lic colode, / belif under lyfte. Ða þær leoht ascan, / beama beorhtast. Eal þæt beacen wæs / ymb þæt halge</p>	<p>„Онда је Гатлаков дух однесен, / благословен узвишеним путем. Анђели су га понели / том дуготрајном ужитку, тело му се хладило, / беживотно под узвишеним небесима. Онда је тамо светлост засјала, најсјајније од свих дрвета. Тај</p>

<sup>219</sup> Традицијски начин упућивања на воду очитује се у овом примеру – мало је извесно да су воде Дунава узуркане као вода океана или мора за које се ова синтагма најчешће користи.

	<p>hus, heofonlic leoma, / from foldan up swylce fyren tor / ryht aræred oð rodera hrof, / gewesen under swegle, sunnan beorhtra, / æþeltungla wlite. Engla þreatas / sigeleoð sungon, sweg wæs on lyfte / gehyred under heofonum, haligra dream. / Swa se burgstede wæs blissum gefylled, / swetum stencum ond sweglwundrum, / eadges yrfestol, engla hleoðres, / eal innanward. Pær wæs ænlicra / ond wynsumra þonne hit in worulde mæge / stefn areccan, hu se stenc ond se sweg, / heofonlic hleoþor ond se halga song, / gehyred wæs, heahþrym godes, / breahthem æfter breahthme. Beofode þæt ealond, / foldwong onþrong. Ða afyrhted wearð / ar, elnes biloren, gewat þa ofestlice / beorn unhyðig, þæt he bat gestag, / wæghengest wræc, wæterþisa for, / snel under sorgum. Swegl hate scan, / blac ofer burgsalo. Brimwudu scynde, leoht, lade fus.” (1305–1332)</p>	<p>светионик је био свуда / око те свете куће, небеска светлост, / од земље се подизала попут пламтећег торња / уздизала се право до крова небеса, / видљива под небом, сјајнија од сунца, / лепота племенитих звезда. Чете анђела / певале су победничку песму, њихов глас се у ветру / чуо под небом, радост светаца. / Тако је то место било испуњено блаженошћу, / слатким мирисом и небеским чудима, трон предака благословених, песма анђела, / свуда изнутра. Било је више јединственог и угодног него што би то могао на свету / било који глас да изрази, како се тај мирис и тај звук, / небески глас и та света песма, / чуо, узвишена слава Божја, / звук за звуком. Острво се затресло, / земљина раван је подрхтавала. Онда је био уплашен / гласник, недостајало му је храбрости, када је ужурбано отишао / несрећни човек који се попео у чамац, / отпловио на том морском ату, путовање на воденом јахачу, / брзо под тугом. Небо је светлело топло, / сијајући над двораном. Морско дрво [брод] је хрлило, лако, брзо на свом путу.”</p>
<p>6. <i>Jyðuma (Judith)</i></p>	<p>„Nu ic gumena gehwæne / þyssa burgleoda biddan wylle, / randwiggendra, þæt ge recene eow / fysan to gefeorhte. Syððan frymða god, / arfæst cyning, eastan sende / leohtne leoman, berað linde forð, / bord for breostum ond byrnhomas, / scire helmas in sceaðena gemong, / fyllan folctogan fagum sweordum, / fæge frumgaras. Fynd syndon eowere / gedemed to deaðe, ond ge dom agon, / tir æt tohtan, swa eow getacnod hafað / mihtig dryhten þurh mine hand.’ / Pa wearð snelra werod snude gegarewod, / cenra to campe. Stopon</p>	<p>„Сада све људе / ове грађане желим да замолим, / оклопнике, да се ужурбају / брзо крену у борбу. Пошто вам је бог стварања, / милосрдни краљ, послао са истока / сјајну светлост, понесите оклопе, / оклопе пред грудима и верижне кошуље, / блиставе шлемове у чете непријатеља, / посетите њихове заповеднике мачевима, злосрећне предводнике. Непријатељи су ваши / предодређени за смрт, и ваша ће бити слава, част у боју, као што вам је знаком најавио / моћни господар мојом руком.’ Онда се војска брже опремила, / одважнија за бој. Ступили су племенити / људи и њихови саборци, понели победничке заставе, / кренули право у бој, /</p>

	cynerofe / secgas ond gesiðas, bæron sigefufas, / foron to gefeohhte forð on gerihte, / hæleð under helmum, of ðære dægred sylf.” (186–204)	ратници под кацигама, те исте зоре.”
--	---	--------------------------------------

У истраживањима која су уследила указивано је на то да не само да јунак или јунакиња не мора да се нађе на жалу или на обали него да може да буде и на вратима, као што је то случај у фрагментарној *Бици код Финсбурга* (*Finnsburh Fragment*, 2–12) (Fry 1966). Овај композициони мотив (са конкретном варијацијом да се јунак налази на вратима) може се пронаћи и у другим германским епским делима, као што је то *Песма о Нибелунзима* (Renoir 1964) или *Песма о Хилдебранду* (Renoir 1977), а овај се компаративни низ протеже све до *Илијаде* указујући на његове индоевропске корене (Renoir 1989). Занимљиво је притом да се он може пронаћи и у делима која су писаног порекла,<sup>220</sup> при чему се спекулише о директним утицајима усмене књижевности на писану (Johnson 1975). Овај индоевропски крак представља валидну основу за испитивање „јунака на обали” у случају српске епике, иако претпостављамо да ће се потенцијална клишетираност израза усталити на можда другачији начин у односу на онај у староенглеској епици.

„Све мислио, на једно  
смислио, / Те с’ опреми на  
танку чардаку, / А сиде се у  
подруме вранцу, / Виловита  
вранца посједнуо, / Ноћом  
оде ка Крушевцу граду, / Па  
не шћеде Лазаревој кули, /  
Веће паде у поље Крушево /  
У пшеницу славнога Лазара.  
/ Туна Вуче вранца  
припињаше, / А пребијел  
шатор распињаше. / У том  
свану и ограну сунце...”  
(СНП II, 43°)

„Спусти с’ бане ка води  
Ситници, / На једно је чудо  
нагазио: / На обали до воде  
Ситнице / Један зелен ту  
бијаше чадор, / Широк  
чадор поље притиснуо, / На  
чадору од злата јабука, /  
Она сија, како јарко сунце, /  
Пред чадором побијено  
копље, / А за копље вранац  
коњиц свезан; / На глави му  
маха Стамболија, / Бије  
ногом десном и лијевом.”  
(СНП II, 44°)

„Паке трже Вуче своју војску  
/ паке оде бијеломе Сплету. /  
Шести данак под Сплета  
изађе / под Сплетом га јарко  
изашло сунце / паке распе  
Змај деспоте Вуче, / распе  
Вуче бијеле шаторе<sup>221</sup> / на  
Злотину старца шатор иште.”  
(ЕР, 59°)

Три издвојена примера интересантна су са неколико аспеката. У два случаја (СНП II, 43° и ЕР, 59°) јунак је Змај деспот Вук, који се у првом случају бори сам против змаја, а у другом је са својом војском, али долази на позив у помоћ, у оба случаја као прави змајевити јунак. У оба случаја на крају путовања имамо помен дана који свиће, дакле, оног тренутка када приступи (ни у једном од случајева се не ради о обали) пољу, односно чистини до које је дошао након путовања појављује се јасна светлост која означава крај пута. Само у другом од три наведена примера (СНП II, 44°) немамо помен зоре, али се јунак овога пута сам налази на обали реке Ситнице, а крај пута обележава јабука која сија као „јарко сунце”. У овом случају јунак је Бановић Страхиња, а под чадором ће пронаћи онога ко ће га коначно упутити на одредиште. Бановић Страхиња, баш као и Змај деспот Вук, ступа у борбу која има све одлике

<sup>220</sup> У питању је *Алитеративна смрт Артура* (*The Alliterative Morte Arthure*). О општим одликама дела видети у: Спремић Кончар 2017.

<sup>221</sup> Уп. Љубинковић 2000: 164–166.

борбе змајевитог јунака (в. следеће поглавље), па се чини занимљивим да је чак и овај сегмент сачуван у причи о борби једног змајборца – начин на који долази до борбе и ступа у њу веома је конвенционалан. Осим тога, доста проблематизована усмена природа *Ерлангенског рукописа* која је вишеструко истицана у погледу језика који је коришћен, али на нивоима нижим од нивоа теме, у овом случају показује једну веома интересантну доследност. Слично случају очувања овог композиционог мотива у *Алитеративној смрти Артуровој*, која није усменог порекла, у збирци чија је усмена природа више пута проблематизована у досадашњем истраживању сачуван је композициони мотив који је важан сегмент целокупног обрасца приче, у облику који доследно чува детаље. Овај импулс би се могао тумачити као знак постојаности усмених образаца који се преносе чак и онда када су остали сегменти усмености доста сведени или потпуно занемарени (што је у различитим степенима тачно за *Ерлангенски рукопис* и *Алитеративну смрт Артурову*, јер је потоње дело свакако ауторска књижевност).

Овај композициони мотив најчешће је део шире структуре епске песме у којој се приказује борба јунака или две супротстављене војске чији се предводници истичу, док су остали углавном приказани као колективни лик.

„Када соко у планину дође,  
/ Ту му жарко огријало  
сунце / На студену воду  
Јахорику, / Ту је јунак био  
починуо...”

(СНП II, 95°)

\*\*\*

„Купи војску краљевић  
Мијајло, / Сакупио до  
триста хиљада, / И то му се  
чини мало војске, / Пак он  
оде у земљу Леханску, / Те  
подиже Леха и Пољака; /  
Води војску до Јабукe  
цркве, / Ту је мало починуо  
с војском, / Док причести и  
нареди војску, / И покупи  
светачке барјакe, / На  
барјакe од злата крстове, /  
На крстове драге каменове,  
/ Да се види путовати  
војсци / У по ноћи, као у по  
дана. / ... Мало време за тим  
постојало, / Ал’ ето ти  
Краљевић Мијајла, / Стиже  
с војском до Ружице  
цркве.”

(СНП III, 8°)

\*\*\*

„Кад везира књига

„С војском паде Девенс  
генералу / Код студене воде  
Војинића. / Кад у јутру данак  
освануо, / Подиже се Девенс  
генерале, / Пак отиде под  
Цетин бијели, / Око њега  
покопао шанце, / И на шанце  
табле направио, / А на табле  
навезо лубарде.”

(СНП VIII, 38°)

\*\*\*

„Први конак тер је учинио, /  
На Изворе равне починуо, /  
На мраморје Беће Пељевића, /  
Ће га бјеше Никац изгубио, /  
Томановић Никац од  
Ровинах. / Ту владика ноћу  
коначио, / А отолен радо  
подранио, / И Трешњево село  
суминуо. / Докле дође Долу  
Замаћеву, / Рано дође на осам  
саата, / Жалосни га гласи  
сусреташе: / Невјерни је паша  
долазио, / На Грахово поље  
починуо / И његова сва војска  
остала, / На ријеку табор  
учинио, / На ријеку на воду  
студену / До пол’ равна поља  
притиснуо, / Коњ до коња,  
јунак до јунака, / И зелени  
барјак до барјака, / Бијеле се

„Књиге иду, а купи се војска, /  
Увози се Дрину широкомe, / А  
извози на Качине равне. / Ту  
се ситни шатор окупио, /  
Црвен шатор од црвене свиле,  
/ Бијел шатор од бијеле свиле,  
/ Зелен шатор од зелене  
свиле.”

(СНП IX, 2°)

\*\*\*

„Ферук паша не слуша везира,  
/ Но окупи своју силну војску,  
/ Све војника дванаест хиљада,  
/ Осам узe убојни топова, / Па  
окрену своју силну војску, /  
Навезе се у атеш ђемије, / Пак  
зајезди низ то море сиње, /  
Извезе се Клеку бијеломе, /  
Здраво дође у граду Мостару.”

(СНП IX, 14°)

\*\*\*

„Отолен се паше подигнуше, /  
И дењизом војску затурише, /  
Истурише под Херцеговину, /  
Па на суво војску извезоше, /  
А на суво цаду натурише. /  
Починуше два мјесеца дана, /  
Док окупи Херцеговце луте, /  
Који полу царевине бране; / Па  
с’ отолен војска подигнула, /

допанула, / И он виђе, што  
му књига пише, / За то  
везир ни хабера нема, / Већ  
он диже земљу Арбанију, /  
Шњоме дође на Дољане  
равне / Крај Златице више  
Подгорице, / Ту је везир  
табор учинио / А распео  
бијело шаторје. / Но  
владику гласи допадоше, /  
Кад владика гласе разумио,  
/ Владика ми бјеше излазио  
/ На зелену гору Вртијељку,  
/ Па опали топа убојнога, /  
Неколико војске сакупио, /  
Цетињане и друге јунаке, /  
Шњима оде преко горе  
Црне, / Докле дође у  
Бјелопавлиће / Под бијелу  
кулу Бошковића, / Ту  
владика ноћу преноћио. /  
Кад у јутру јутро освануло,  
/ Зету ладну воду  
прегазише, / На Слатину  
воду доходише / Пред  
бијелу Врачевима цркву, /  
Ту владика табор учинио /  
А распео бијело шаторје.”

(СНП IV, 10°)

турски чадорови, / Бијеле се  
као лабудови.”

(СНП VIII, 61°)

\*\*\*

„Када зачу Бећа Суличића, /  
Узе Бећа стотину хајдука, /  
Отиште се шњима у Созину, /  
Шњиме оде у тијесне кланце,  
/ Око пута чету разредио, /  
Сину зора, а истече сунце.”

(СНП VIII, 66°)

Царска сила на Бањане дође, /  
На Бањане табор учинише, /  
Починуше за неђељу дана, /  
Док за војском таини  
стигнуше...”

(СНП IX, 15°)

\*\*\*

„Скупи војске пет стотин’  
иљада, / Разви барјак од сувога  
злата, / Сама собом пође пред  
армадом / И поведе оба  
принца своја, / Оба сина цара  
московскога. / Кад госпођа на  
Кијево дође, / Ал’ Татарин  
поље претискао, / Све шатори  
као бели снези, / А барјаци  
кано и облаци.”

(САНУ IV, 2°)

\*\*\*

„Када Вуку танка књига дође /  
и кад виђе што владика пише, /  
он окупи силновиту војску, / с  
њом отиде пут Котора града, /  
док на воду, на Горажду, дође.  
/ На воду је шатор поперо, / а  
Петар се подиже владика, /  
собом води младе Црногорце, /  
ш њима сиде под Маине  
равне...”

(СМ, 48°)

Јунаци српске епске поезије се такође налазе на обали, али је то најчешће обала реке, те обично праве табор управо на тој обали. Из примера је евидентно да је излазеће сунце<sup>222</sup> најчешће извор светлости,<sup>223</sup> али да то може бити и оружје или драго камење којим је оно оперважено, те је оно извор светлости која је саставни део овог композиционог мотива. Осим тога, могуће је да се истиче и белина шатора или барјака, али такође и града, па бисмо могли претпоставити да би овај детаљ могао бити замена сијања појединачних делова оружја. Ипак, испитујући значење епске формуле „бели град”, Мирјана Детелић и Марија Илић (2006: 82) закључују:

„Najzad, sve bi ovo imalo značiti da su južni Sloveni, u prvom naletu svojih migracija na jug i zapad (okvirno uzev – od III do VII veka), belim gradovima nazivali pre svega antička i rimska naselja s kojima su se na tom putu susretali, i koja su ih svojom važnošću i veličinom

<sup>222</sup> О свитању и јутру као „младом времену” које представља најбољи час дана видети у: Делић 2013.

<sup>223</sup> У том смислу је интересантна паралела коју проналазимо у песмама „Царица Милица и змај од Јастрепца” и *Битка код Финсбурга* у којима се змај наводи као извор светлости.



asocirala na sakralne gradnje njihove postojbine, jedina ne-seoska staništa koja su sami dizali kao mesta kulta i simbole vrhovne svetovne i sakralne vlasti”.

Овиме се открива неочекивана паралела. Наиме, Хеорот се увек представља као узвишена грађевина која блиста и сија (више о томе у тачки 4.5) у злату, али се такође одређује и као грађевина „украшена кошћу” (в. т. 2.5), својеврсни „вилински град” (в. Лома 2002: 138–139), још један симбол сакралног и оностраног. У том случају бисмо у случају града, али и шатора (в. Лома 2023: 139) могли говорити не о замени сијања оружја белином града, него о дубинском, интуитивном препознавању величине сакралног<sup>224</sup> и оностраног средишта које јунаци спознају са велике удаљности, те ступајући на обалу знају да су стигли на поприште крвавог боја. Могуће је да је формула сачувала старину која или припада индоевропској традицији, или представља неочекивану тачку сустицања српке и староенглеске традиције.

Дан је најчешће моменат када се, након доласка „на обалу” наставља наративни ток који води у следећи композициони мотив, а то је „ступање у бој”. Примећујемо такође да се на исти начин приказују и јунаци који су на победничкој страни и они који ће у боју изгубити, док је у староенглеском корпусу доминантно приказан јунак који ће однети победу (Johnson 1975: 274). Међутим, у наредном композиционом мотиву приметимо да је ова двострука слика приказивања прво једне, а потом и друге стране, доста слична ситуацији у српској усменој епизи, а како говоримо о ограниченом корпусу староенглеске епике, поставља се питање до које је мере могуће изводити овакве генерализације (в. т. 3.1).

#### 4.4. „Ступање у бој” („Approach to Battle”)

Важност Краунове претпоставке да се откривањем устаљеног распореда композиционих мотива може открити и општа структура начина на који се певала англосаксонска епска поезија постаје очигледнија у контексту композиционог мотива „ступање у бој”.

Говорећи о овој теми из угла њене иронијске употребе у религиозном спеву *Јудита* (*Judith*), Фредерик Хајнеман (Heinemann 1970: 85) истиче да постоји двадесет и два примера њене употребе у корпусу староенглеске епике, који могу бити разврстани у две групе према томе да ли се након њих иницира напад или се на напад одговара. Међутим, у првој групи има девет примера који нису праћени битком, а од тога се два налазе у *Беовулфу*:

„Reste hine þā rūmheort; reċed hlīuade  
gēap ond goldfāh; gæst inne swæf,  
oþ þæt hrefn blaca heofones wynne  
blīðheort bodode. Ðā cōm beorht [lēoma]  
[ofer sceadwa] scacan; scaþan ðonnetton,  
wæron æþelingas eft tō lēodum  
fūse tō farenne; wolde feor þanon  
cuma collenferhð, cēoles nēosan.

<sup>224</sup> У прилог континуитету ове идеје говори и чињеница да је црква у неким стиховима место починка пред сам бој, тј. обележје места на којем ће се бој одиграти.

Heht þā se hearda Hrunting beran  
 sunu Ecglāfes, heht his sweord niman,  
 lēoflic īren; sægde him þæs lēanes þanc,  
 cweð, hē þone gūðwine gōdne tealde,  
 wiġcræftiġne, nales wordum lōg  
 mēces ecge; þæt wæs mōdiġ secg.

Ond þā sīðfreme, searwum ġearwe  
 wīġend wāeron; ēode weorð Denum  
 æþeling to yppan, þær se oþer wæs,  
 hæle hildedēor Hrōðġār grētte.”

(*B*, 1799–1816)

[Човек великог срца се одмарао; дворана се узвисивала, засвођена и оперважена златом; гост је унутра спавао све док блистави гавран није безбрижно најавио радост небеса. Онда се ужурбано појавила јасна светлост преко сенки; ратници су пожурили, племићи су били веома ради да крену на путовање и врате се своме народу; посетилац храброга духа желео је да иде своме удаљеном броду. Онда је одважни наредио да се Хрунтинг донесе Еглафовом сину, наредио му је да узме тај мач, то изврсно гвожђе; захвалио му се за зајам, рекао је да га сматра за доброг ратног пријатеља, снажног у боју, нимало није оптужио оштрице мача речима; био је то човек узвишеног духа. А онда, нестрпљиви да крену, ратници су били спремни у својој ратној опреми; племић је отишао, уз почаст Данаца, до престола, где је други седео, јунак храбар у боју поздравио је Хротгара.]

„Forðon sceall ġār wesan  
 moniġ morgenċeald mundum bewunden,  
 hæfen on handa, nalles hearpan swēġ  
 wīġend wecċean, ac se wonna hrefn  
 fūs ofer fæġum fela reordian,  
 earne secgan hū him æt æte spēow,  
 þenden hē wið wulf wæl rēafode.”

(*B*, 3021–3027)

[Тако ће у многа хладна јутра копље бити држано смрзнутим рукама, хитнуто рукама, ратнике неће будити звук скоповог инструмента него звук црног гаврана спремног да полети над мртвима, он ће много причати, питаће орла колико је меса појео када је, заједно са вуком, похарао оне који су пали на пољу.]

Цитирајући Лија Картера Ремзија (Lee Carter Ramsey), Доналд Фрај (Fry 1969: 36) наводи да постоји „девет стереотипних детаља” који се користе при склапању овог

композиционог мотива, а то су: *ступање* на бојно поље и радње које су припремне за ступање – *наредба* за покрет, *припреме* за покрет и *окупљање* (може бити у склопу самог ступања); изражавање *намере*, *три лешинара*, *ужурбаност*, *ношење опреме* и *став* ратника. Он истиче да је веома важно да се ниједно појављивање не посматра као „идеално”, а остала као одступања или варијације – сваки певач који је овладао употребом овог композиционог мотива може да распореди и да одабере оне детаље које жели да употреби, али ће наративни садржај бити оно што је заједнички чинилац за све појединачне примере употребе (Исто: 36–37). Надовезујући се на први изложени композициони мотив, интересантно је истаћи да Фрај указује на то да се „три лешинара” употребљавају двојачо – када се спомену три лешинара у контексту композиционог мотива „ступање у бој”, они прате победничку страну, а када се спомену након битке, повезују се са страном која је поражена, па закључује:

„Употреба таквих асоцијација достиже највише степене софистициране употребе у *Беовулфу* у оквиру последњег говора гласника, у којем спомињање копља, умуклог инструмента скопа и три лешинара призива слику битке и покоља, без иједног описа саме битке”. (Исто: 41)

То су управо степени варијантности и слободе коју епски певач има у оквиру традиције која га омеђава. Постоји много више слободе него што се то на први поглед може учинити, иако је висок степен клишетираности композиционих мотива и саме структуре песме (в. Foley 1988: 51–52; Lord 1990: 22; Foley 1991: 7; Foley 1995: 24; Honko 2000: 23; Самарџија 2007: 11). Што се тиче првог примера, питање зашто се јавља композициони мотив „ступање у бој” у моменту када се описују припреме за повратак Беовулфа и његове трупе на Хигелаков двор остаће отворено.

Хајнеман (Heinemann 1970: 86–87) предлаже следећу организацију мотива од којих је изграђен овај композициони мотив, поделивши их у три категорије:

1. мисли и дела трупа које учествују у бици (а њих чине: „ступање трупа”, „окупљање трупа”, „трупе носе оружје”, „трупе се наоружавају”, „трупе антиципирају или се плаше битке”);
2. мисли, дела и наредбе команданта („командант позива трупе у бој”, „командант говори о тактици својим трупама”, „командант размишља о бици или предвиђа њен исход”, „командант издаје наредбу трупама да се наоружају”);
3. нараторови коментари („наратор коментарише бојно оружје” – истиче да је светло и да прави доста буке, „наратор описује три лешинара”, „наратор преноси намере и мисли трупе”).

Суштински, понуђена је прегледнија организација свих раније поменутих „детаља” у односу на актере радње. Међутим, овај преглед свакако може бити користан при анализи песама из српског епског корпуса, а ради боље илустрације употребе овог композиционог мотива, навешћемо и још један већи цитат, који је сачињен од три појединачне „типске сцене” (в. Fry 1969: 38) као пример:

Him wæs hild boden,  
wiges woma. Werod samnodan  
Huna leode ond Hreðgotan,  
foron fyrðhwate Francan ong Hugas.  
Wæron hwate weras,  
gearwe to gude. Garas lixtan,  
wriðene wæhlencan. Wordum ond bordum  
hofon herecombol. Ða wæron hearingas

Battle was brought to him, terror and tumult,  
The hard clash and confrontation of troops,  
When the Huns and Hrethogarths gathered their  
forces,  
And the fierce Franks and Hugas began to  
threaten  
The peace of his people. They wanted war.  
Their spears were shining, their mail-coats

sweotole gasamnod ond eal sib geador.  
 For folca gedryht. Fyrdleoð agol  
 wulf on wealde, wælrune ne mað.  
 Urigfeðera earn sang ahof,  
 laðum on laste. Lungre scynde  
 ofer burg enta beaduþreata mæst,  
 hergum to hilde, swylce Huna cyning  
 ymb sittendra awe meahte  
 abannan to beadwe burgwigendra.  
 For fyrda mæst. Feðan trymedon  
 eoredcestum, þæt on ælfylce  
 deareðlacende on Danubie,  
 stærcedfyrhðe, stæðe wicedon  
 ymb þæs wæteres wylm. Werodes breahmtme  
 woldon Romwara rice geþringan,  
 hergum ahyðan. Þær wearð Huna cyme  
 cuð ceasterwarum. Þa se casere heht  
 on geargramum guðgelæcan  
 under earhfære ofstum myclum  
 bannan to beadwe, beran ut þræce  
 rincas under roderum. Wæron Romware,  
 sacgas sigerofe, sona gegearwod  
 wæpnum to wigge, þeah hie werod læsse  
 hæfdon to hilde þonne Huna cining;  
 ridon ymb rofne, þonne rand dynede,  
 campwudu clyne, cyning þreate for,  
 herge to hilde. Hrefen uppe gol,  
 wan ond wælfel. Werod wæs on tyhte.  
 Hleoþon hornboran, hreopan friccan,  
 mearh moldan træd. Mægen samnode,  
 cafe to cease. Cyning wæs afyrhted,  
 egsan geaclad, siððan elþeodige,  
 Huna ond Hreða here sceawede,  
 ðæt he on Romwara rices ende  
 ymb þæs wæteres stæð werod samnode,  
 mægen unrime. Modsorge wæg  
 Romwara cyning, rices ne wende  
 For werodleste, hæfde wigena to lyt,  
 eaxlgestealna wið ofermægene,  
 hrora to hlide. Here wicode,  
 eorlas ymb æðeling, egstreame neah  
 on neaweste nihtlangne fyrst,  
 þæs þe hie feonda gefær fyrrest gesægon.  
 (Þa wearð on slæpe sylfum ætywed  
 þam casere, þær he on corðre sweaf,  
 sigerofum gesegen swefnes woma.  
 Þuhte him wlitescyne on weres hade  
 hwit ond hiwbeorht hæleða nathwylc  
 geywed ænlicra þonne he ær oððe sið  
 gesege under swegle. He of slæpe onbrægd,  
 eoforcumble beþeapt. Him se ar hraðe,

gleaming  
 With woven iron. They raised their voices,  
 Swords and shields, and their bold battle-flag.  
 This collection of clans had a plain purpose,  
 To kill Constantine and conquer his lands  
 As they came forward in their fierce strength.  
 The ravenous wolf sang his savage song,  
 An unholy howl—his hunger was no secret.  
 The wild eagle soared on dew-damp wings,  
 Screeching a death-chant, following the foes.  
 Over the boundaries swept the greatest of armies  
 That the king of the Huns could muster for battle  
 Among his neighbours—battle-hungry, blood-  
 thirsty,  
 Eager for combat. The relentless ones rolled on.  
 The keenest of warriors advanced in waves  
 Of ordered legions till they approached the edge  
 Of the city-fortress, fierce foot soldiers  
 Eager to fight an enemy in a foreign land.  
 The cruel spear-men set up a camp  
 At the Danube's edge with a great clamor.  
 They meant to ransack the Roman empire,  
 Massacre the people, and carry home plunder.  
 The Roman citizens discovered terror  
 In the onslaught of Huns. Savage arrows  
 Began to fly, flesh-bite and death-sting,  
 Lethal battle-snakes darting through the air.  
 The emperor ordered his troops to attack.  
 The resolute Roman army entered the assault,  
 Battle-hard, ready for the conflict.  
 Their numbers were smaller than those  
 Of the Huns, but their spirits were stronger.  
 Swords clashed with shields, steel with wood,  
 Blade on bone, singing a shrill war-song.  
 The black raven shrieked, eager for blood.  
 The army moved out, marching for its life.  
 The trumpets blared a bright battle-call,  
 Heralds of doom. Horses pawed the ground.  
 Steadfast warriors headed for the strife.  
 The Roman king was touched by terror  
 When he saw the horde of Huns and Hrethogoths  
 Gathered there by the river, a fierce force,  
 A company of cutthroats, ready for war.  
 His heart was heavy, his spirit sad—  
 His valiant army was too small for victory.  
 His troops made camp, close companions  
 Preparing for the next day's desperate battle.  
 The army of warriors surrounded their prince,  
 Preparing for the night's uneasy sleep.  
 (Later, as the emperor slipped into dream,  
 An extraordinary vision entered his mind.

wlitig wuldres boda, wið þingode  
ond be naman nemde, (nihthelm toglað):  
„Constantinus, heht þe cyning engla,  
wyrda wealdend, wære beodan,  
duguða dryhten. Ne ondræd þu ðe,  
ðeah þe elþeodige egesan hwopan,  
heardre hilde. Þu to heofenum beseoh  
on wuldres weard, þær ðu wraðe findest,  
sigores tacen.”<sup>225</sup> [...]
Heht þa on uhtan mid ærdæge  
wigend wreccan, ond wæpenþræce  
hebban heorucumbul, ond þæt halige treo  
him beforan ferian on feonda gemang,  
beran beacen godes. Byman sungon  
hlude for hergum. Hrefn weorces gefeah,  
urigfeðra, earn sið beheold,  
wælhreowra wig. Wulf sang ahof,  
holtes gehleða. Hildegese stod.  
(*Elene*, 18–85, 105–113)

A strange man of supernatural beauty  
Appeared in the dream, revealing himself  
With heavenly radiance—a creature brighter,  
More beautiful than anyone under the sun.  
Suddenly the emperor sat up startled,  
His head protected by his hard boar-helmet.  
The mighty messenger, a heavenly herald,  
Called out as the veil of night vanished,  
And the mind’s darkness drifted away:  
„Constantine! The King of the company of  
angels,  
The Ruler of fate, Decider of destiny,  
The Lord of hosts, brings you a promise  
Of power and protection, triumph over terror.  
Fear not, though alien armies may attack you,  
Savages come at you with swords and spears,  
For God is your shield, your strength in battle.  
Raise up your eyes to your Ruler in heaven  
Where you will find a radiant sign,  
A token of glory, a symbol of victory.” [...]
In the light of dawn, he roused his warriors  
And raised the standard of the tree of God,  
The cross of victory, to bear on the battle-storm  
Against the heathen hordes, the bold barbarians.  
Trumpets blared, tempers flared,  
The dark raven dreamed of devouring  
Combat-corpses on the battlefield.  
The dewy-feathered eagle prepared to plunder  
Flesh and sinew, arm and eye—a bloody feast.  
The savage wolf came to stalk his prey,  
Howling his hideous, unmerciful song.  
Battle-terror touched each warrior’s heart.

Иако веома екстезиван, овај цитат можда у најбољој мери приказује композициони мотив „ступање у бој” укључујући готово све његове конститутивне елементе. Примећујемо паралелне описе две војске, њиховог доласка на место боја, уз пратњу три лешинара, ступање на обалу реке на којој праве „табор”, а потом чекају јутро да нападну; император чак усни пророчки сан у којем му гласник са неба саопштава шта треба да учини како би победио. Фрај (Fry 1969: 39) истиче да „прављење табора” није саставни део овог композиционог мотива, мада се може пронаћи како у наведеним стиховима, тако и у стиховима *Изласка* (*Exodus*, 98–131), али наглашава да ту овај мотив заправо прати композициони мотив „ступање у бој”. Када упоредимо ове стихове са наведеним стиховима из *Беовулфа*, можемо приметити да се потоњи одликују великом сведеношћу, али се чини да су наведени мотиви довољни да се изгради композициони мотив „ступање у бој”. Међутим, управо оно што смо навестили као важно потврђује се у овим стиховима – композициони мотив „јунак на обали” уткан је у структуру описа предрадњи, а након тога уследи сам бој.

<sup>225</sup> У загради су дати стихови који се у критици не сматрају интегралним делом овог композиционог мотива.

Корпус српских епских песама обилује примерима у којима проналазимо описе припрема пред бој и ступања у бој. Издвојено је преко педесет примера у појединачним епским песмама у којима се ови описи налазе, а у којој мери они чине композициони мотив, илустроваћемо следећим примерима:

„Кад везира књига допанула, / И он виђе, што му књига пише, / За то везир ни хабера нема, / Већ он диже земљу Арбанију, / Шњоме дође на Дољане равне / Крај Златице више Подгорице, / Ту је везир табор учинио / А распео бијело шаторје. / Но владику гласи допадоше, / Кад владика гласе разумио, / Владика му бјеше излазио / На зелену гору Вртијељку, / Па опали топа убојнога, / Неколико војске сакупио, / Цетињане и друге јунаке, / Шњима оде преко горе Црне, / Докле дође у Бјелопавлиће, / Под бијелу кулу Бошковића, / Ту владика ноћу преноћио. / Кад у јутру јутро освануло, / Зету ладну воду прегазише, / На Слатину воду доходише / Пред бијелу Врачевима цркву, / Ту владика табор учинио / А распео бијело шаторје. / Кад то виђе Махмуте везире, / Он се бјеше ближе примакнуо / Више Спужа града бијелога, / Више Спужа спрема Дердемеза / Под зелену гору Височицу, / Ту је везир табор учинио / А распео бијело шаторје. / Кад то виђе Цетињски владика, / Он отоле ситне књиге пише, / Па их шиље преко горе Црне / Црногорским главарим’ на руке, / А кад књиге земље пријеђоше, / И главаре дома находише. / И виђеше што им књиге пишу,

„Кад везира књига књига допанула, / И кад виђе шта му ситна пише, / Брже везир војску сакупио / По свој Босни и по Херцеговини; ... Пошто везир књигу опремио, / На Морачу с војском окренуо, / Пред Морачом око учинио, / И попео бијеле чадоре. ... Кад је било сјутра дан у зору, / Ударише бубњи и свирале, / Развише се свилени барјаци, Силни Турци сабље повадише, / На Морачу јуриш учинише.”

(СНП VIII, 51°)

\*\*\*

„Књига иде, а купи се војска, / Увози се Дрину широкоме, / А извози на Качине равне. / Ту се ситни шатор окупио, Црвен шатор од црвене свиле, / Бијел шатор од бијеле свиле, / Зелен шатор од зелене свиле. / Није шала, моја браћо драга, / Није шала четири везира / И велики паша од Битола, / Од Битола већ из Цариграда, / И велики барски капетане. / Ту се сила веља окупила, / Ту се силни стадоше везири, / Стадоше се и ту погодише, / Погодише и разговараше / Куд ће који везир ударити. / Три пођоше у Бјелопавлиће, / А четврти Блатом широкијем, / Извезе се заврх Сутомана, / Као да ће удрит’ на Црницу. ...

...

Ћаше Вилип купит’ Цеклињане, / Ма немаше

„Кад господа војску прикупише, / Крушевцу се белом оправеше / И Крушевцу с војском дојездише. / Кад Крушевцу с војском дојездише, / Бубњи бију, свирале свирају, / Ударају велике оре и борије, / Коњи врштите, јунаци попевају, / Весело се на бој опремају. / Кад види војску српски кнез Лазаре: / „Боже мили, на свем теби фала, / Да прекрасни у мене соколова – / Досад нисам знао да овакве имам соколове!” / Свима даде и леба и вина, / Господу са собом поведе, / Пред двором слуге шатор разапеше, / Господа под шатор седоше.”

(САНУ II, 30°)

\*\*\*

„А кад чуо капетане Рако, / Цикну Рако [како] змија љута / удри на се чизме и чакшире, / удри на се риса и челенку, / припаса палаш по танкој кошуљи / а дугу шишу низ плећи баци, / пак узјаши ждрала коња свога. / Од наглости коња не оседла / веће на гола коња узја[ха]о / пак подвикну по граду Чонграду: / „На ноге, Чонграци јунаци, / на ноге и на добре коње! / Куруци нам марву отјераше.” / На мах скочи шездесет катанак / и на ноге и на добре коње / пак одоше на поље Ђулинско.”

(ЕР, 81°)

\*\*\*

„Кад ми бјеше р’јечи ове цар големи разумио, / Он

/ Оставише мајке и  
љубовце, / И овчари у  
планинам' овце, / Доватише  
торбе упртњаче, / Танке  
пушке у руке деснице. / Па  
одоше преко горе Црне, /  
Сваки хита, за владику пита.  
/ Док владику бјеху  
находили: / На Слатини  
њега находише / Пред  
бијелом Врачевима црквом,  
/ Ту се силна искупила  
војска. / Код владике војска  
не бијаше, / Свега, брате,  
петнаест стотина; / Ама што  
је војска код владике, / То  
су мрки од планине вуци; /  
Што л' пред војском јесу  
человође, / То бијаху  
крилати орлови; / Што ли  
момчад млади барјактари, /  
То бијаху сиви соколови.

...  
Ту ми сташе три неђеље  
дана / Од шта земан, од тог  
и вријеме, / Вр'јеме дође,  
ударат' се хоће: / У  
Четвртак сигура се војска, /  
У Петак ће да ударе Турци. /  
Но владика војску искупио /  
Пред бијелу Врачевима  
цркву, / Те им даде Божје  
благослове, / И вишњему  
Богу препоручи, / Да м' он  
буде војсци предводител, /  
А Турцима скори  
побједител. / Кад у Петак  
јутро освануло, / Ево на њих  
Турци ударише..."  
(СНП IV, 10°)

\*\*\*  
„Кад Мркоју књига  
допанула, / Он покупи браћу  
све Пјешивце, / Тристотине  
бираних јунака, / Брже иде у  
Морачу горњу. / И игуману  
кад књига допаде, / Једнак  
брже на коња усједе, / Тер  
отиде војводи Вуксану, /  
Три стотине другак  
окупише. / У Морачу горњу

ништа покупити, / Него нађе  
двајес Цеклињана, / Ето ти га  
селу Љуботињу, / И довати  
племе Љуботинско, / И  
дођоше на воду Корита, / Ту  
су они трудни починули, / А  
ево ти соко тица сива, / А на  
име Петровић-Ђорђија, / И он  
води нешто мало друга, /  
Мало друга, триста  
Добрљана.

...  
Како рече господин Ђорђија,  
/ Црногорце ка да медом таче.  
/ Црногорци на ноге скочише,  
/ Ето ти их Виру црничкоме, /  
Ето ти их пазару на Вири, /  
На широку Пандурицу кулу.”  
(СНП IX, 2°)

\*\*\*  
„Па поскочи као соко сиви, /  
Па припаса свијетло оружје, /  
О појасу сабљу димишћију, /  
У сребрне пасе окована, / А  
повикну на своје витезе: /  
„Свак на ноге, ко Бога вјерује,  
/ И ко љуби вјеру  
православну, / Па крст часни  
и своје поштење!

...  
Тад јунаци на ноге скочише, /  
По сриједи пушке дочепаше, /  
Разд'јелише војсци  
поглаваре.”  
(СНП IX, 27°)

\*\*\*  
„Боже мили, да је теби вала!  
Да је коме тај дан погледати,  
Кад букнуше Србљи на све  
стране,  
Поглавице развише барјаке,  
Сваки своје окупља јунаке,  
Све војвода војводу дозивља,  
А брат брата храбри и соколи.

...  
Не постаја ни два ни три сата,  
Турска војска Дугом  
помолила,  
Бубњи туку, а борија свира,  
Стоји пролом од коњских  
копита,

Османовићу, / Хрло се је  
подигнуо из славнога  
Цариграда, / И с њиме се  
подигло многе паше и  
везири, / Својијем  
господаром, / И с њиме се  
још подигну сва царева  
војска силна. / Када ми су  
дојездили на замјерној  
покрајини / Добри витезови,  
/ Цар је војску разд'јелио (и)  
на двоје и на троје:

...  
Пак је шатор (он) распео над  
Сигетом б'јел'јем градом, /  
Он честити царе...”  
(Б, 36°)

\*\*\*  
„И кад бјеше дошао у  
Перасту слављеному, / С  
вечера је скупио по избор  
старјешине, / Капетан  
перашки, / Пака бијаху  
справили свије танахне  
гајете, / Тер с њима отишли  
међу Старпом и Липцима, /  
Осамнаест друга.  
Ту ти су преноћили, и у  
бусију постанули, / Дан  
много жуђени, / А отуда  
изидоше триест Турака  
Ришњана.”

(Б, 69°)  
\*\*\*

„Кад то чуше краљи од  
земаља, / Послушаше  
Вишњицу краљицу, /  
Примостише Дунај воде  
хладне, / Привезоше коње и  
топове, / И широки Врачар  
притиснуше; / Л'јепо многу  
намјестише војску, / На  
врачару табор учинише.

...  
Кад то чуо Петре од  
Москова, / Он ми л'јепо  
војску разделива: / Пољаке је  
према јаничарим' / А катане  
према Сегменима, /  
Њемадију према неферима, /  
Гранат'јере према делијам' /

отидоше, / Ту нађоше  
здроаво Морачане. / Једном  
беху Турци ударили / На  
стражаре на равно Јаворје. /  
Ал' нијесу ништа учинили, /  
Него тридест глава  
оставили, / Па се натраг  
грдни повратили, / Ту се они  
мало одморише. / И џебану  
војсци раздјелише. / Стало  
вр'јеме за неђељу данах, /  
Када осмо јутро освануло..."  
(СНП IV, 48°)

Зашјала се Дуга од мушкета,  
И од турских бедри сабаља  
Да је страшно очима гледати,  
А камо ли војсци ударити."  
(СНП IX, 28°)

А принципа према везијеру. /  
А кад сутра сабак зора  
бјела."  
(Б, 116°)  
\*\*\*

„Сакупио пјешца и коњика /  
тридест хиљад' по избор  
војниках, / изван војске што  
је оставио / по границе на  
четири стране / супрот  
Брђан' и Горице Црне / да се  
не би могли саставити / и  
уједно пашу дочекати; / па  
подиже и окупи војску / на  
Дољане више Подгорице. /  
Ту је везир танбор учинио / и  
зелени шатор разапео...

...  
Када владика гласе разумио,  
/ с главарима совјет учинио, /  
па на троје војску разредио, /  
а пред војском редом  
поставио / по избору биране  
јунаке, / који знаду војском  
управљати, / а с Турцима  
желе војевати.

...  
Црногорци када разумјеше /  
којизи се онден намјерише, /  
у свакога срце уиграло /  
од јуначке жеље и радости. /  
Барјактари развише барјаке, /  
человође војску поставише /  
све по реду племе до  
племена. / Па кад сјутра зора  
забијеље, / прије но је  
огријало сунце, / подиже се  
Махмуте везире / и постави у  
ширину војску..."  
(СМ, 170°)

Могло би се закључити да је структура „ступања у бој” у српским епским песмама следећа:

- страна која напада окупља војску и након путовања стиже на одредиште (некада је ово заправо засебан композициони мотив „путник препознаје одредиште/циљ” о којем ће бити касније речи) на којем прави табор;

- друга страна такође окупља војску и прави табор (ова два елемента заправо чине композициони мотив „јунак на обали”);

- чека се да прође једна ноћ или неколико дана, а онда се у зору напада.



Уз то, након што главнокомандујући (најчешће) војске која се брани одржи говор пропраћен описом полета јунака и њиховог оружја, описује се звук борбених инструмената који се чује током њиховог корачања. Најчешће се истиче бројчана надмоћ нападача и спремност за борбу стране која се брани, а на крају и побеђује. У неким песмама је наглашен и хришћански аспект причести (уп. Лома 2002: 143–144), те вера у борбу „за свој крст”. У већини горенаведених примера могло се видети да је композициони мотив „јунак на обали” заправо уткан у ширу слику припремања боја, али је било и случајева у којима овај опис није био саставни део шире структуре, што нам можда индиректно појашњава и питање које смо оставили отворено – епски певач не мора увек до краја извести композициони мотив, нити га сместити у његов најчешћи контекст; питање зашто се композициони мотив појављује усамљено ван очекиваног окружења је питање изразито хипотетичке природе, али бисмо могли претпоставити да се може догодити да певач, понет описом или устаљеним обрасцем, искористи композициони мотив, а потом га напусти јер прича мора да се настави другачијим током. О томе да ли ово зависи од умешности и талента певача или само од момента надахнућа, можемо само да спекулишемо.<sup>226</sup>

Овако упоређене, чини се да српска и староенглеска традиција пре јесу потврда континуитета и опстанка два композициона мотива који чине један општи план веома битан за јуначку епику, него као примери удаљених традиција са диспаратним начинима формирања исте слике. Чак се и детаљи који се у англосаксонској традицији не примећују као интегрални, попут прављења табора, показују као саставни, веома витални делови једне знатно старије традиције, а поклапање налазимо и у једном потпуно неочекиваном детаљу – чињеници да се „ступање у бој” одвија у јутро.<sup>227</sup> Веома је интересатно да је англосаксонска критика препознала да је јутро саставни део композиционог мотива „јунак на обали”, али да је то испустила да примети у случају шире структуре у којој се овај композициони мотив најчешће налази. Од двадесет и два примера овог композиционог мотива, колико је откривено у корпусу староенглеске епике, јутро као моменат напада и његов интегрални део налази се у чак једанаест<sup>228</sup> случајева (*Андреја* 125–42, 1492–1535; *Беовулф* 1799–1816, 3021–27; *Битка код Молдона* 2–107; *Излазак* 98–129, 135–207, 215–348; *Јудита* 176–216; *Јелена* 42–68, 105–113). Од тих једанаест примера два веома сведена, софистицирана описа овог композиционог мотива, који се налазе у *Беовулфу*, у свој својој сведености, не испуштају овај детаљ, што пре може упућивати на важност и устаљеност слике коју певач треба да наслика, него на случајност. Овај степен преклапања је свакако условљен и самим фактичким стањем, чињеницом да бојеви углавном и почињу у рано јутро, али степен петрификације тог детаља као саставног дела композиционог мотива указује на његову устаљеност у два различитим традицијама, што вероватно указује и на знатно дубљу традицију устаљености описивања припреме за бој.

У примерима из српског епског корпуса у оквиру овог композиционог мотива не спомињу се „три лешинара”, али би ваљало приметити да се понекад у опису стране која се брани и која односи победу спомиње да су њени борци као „вуци”, „соколови”, „орлови”, али

---

<sup>226</sup> У том смислу, када говори о „пренаративу”, претекстуалном оквиру, Лаури Хонко (2000: 23) истиче да ментални текст неког епа представља врсту променљивог шаблона „који је ентитет у настајању” јер је могуће прилагодити га обликом и дужином променљивим условима контекста извођења. Могли бисмо претпоставити, у том случају, да је оваква употреба композиционог мотива, односно мултиформе, према Хонковом одређењу, заправо индивидуализован начин употребе традиционалног елемента.

<sup>227</sup> Примери у којима се напада у ноћ знатно су ређи (нпр. *Постање А* 2023–2059 (у стиху који следи се види да су напали ноћу, али то критика не препознаје као саставни део композиционог мотива), Б, 71°).

<sup>228</sup> У франгменарној *Бици код Финсбурга* (*The Finnsburh Fragment*) се истиче да „ово није светлост дана са истока” („Nē ðis ne dagað ēastan...”) како би се истакло да се битка дешава у току ноћи, али смо у контексту композиционог мотива „јунак на обали” већ указали на то да је и сам спомен светлости довољно индикативан, те се може посматрати као варијанта овог композиционог мотива у којем се радња доминантно одвија дању.

је веома спекулативно да ли бисмо у томе смели да видимо одјек композиционог мотива „три лешинара”.<sup>229</sup> Приметићемо још и да се општи описи размишљања војсковођа о исходу углавном премештају у њихове говоре упућене борцима, а такође и да телал може да окупља војску уместо главнокомандујућег.

Под окриљем јуначке епике, начин на који се описује ступање у бој, али и све предрадње, очекивано испољавају велики степен клишетираности, али се готово невероватним чини степен поклапања који се открива при компаративном испитивању ове две епске традиције. Наши налази потврђују речи Алана Реноара (Renoir 1989: 116) који истиче да

„би за оне који се примарно баве германским темама било добро да сарађују са другим колегама у повезаним областима како би спровели компаративно испитивање најранијих поетских текстова забележених у другим гранама индоевропске породице. Заправо, постоји велика вероватноћа да би такође било добро и да истражују и изван окриља индоевропске породице”.

Готово је интуитивно да људски ум очекивано проналази сличне „калупе мисли” који су потребни да се опишу устаљена места, али када се то чини са управо приказаним степеном поклапања, чини се готово неупитним да постоји старија традиција из које су појединачне епске гране потекле.

#### 4.5. „Путник препознаје одредиште/циљ” („Traveler Recognizes his Goal”)

Пратећи траг сјаја и блеска, долазимо и до последњег композиционог мотива који ћемо компаративно испитати. Композициони мотив „путник препознаје одредиште/циљ” је такође издвојен рано у испитивањима староенглеске епике и указано је на то да се појављује дванаест пута у корпусу, од чега чак пет пута у *Беовулфу* (Clark 1965: 646).

„Gewāt þā ofer wæġholm winde gefýsed  
flota fāmīheals fugle ġelīcost,  
oð þæt ymb āntīd ōþres dōgores  
wundenstefna ġewaden hæfde,  
þæt ðā līðende land ġesāwon,  
brimclifu blīcan, beorgas stēape,  
sīde sānæssas; þā wæs sund liden,  
eoletes æt ende.”  
(217–224)

„Онда је преко узбурканог мора, подстакнут ветром, брод са пеном око врата летео попут птице, док коначно наредног дана брод са заобљеним прамцем није дошао тако далеко да су морепловци угледали копно, светлуцаве морске литице, стрма брда, широке ртове; онда је море било пређено, путовање окончано.”

<sup>229</sup> Разматрајући метаморфозу основног значења орла као стрвинара у метафоричко означавање јунака или колективних ликова, Љиљана Пешикан-Љуштановић (2022: 112–114) закључује да је „(новије) историјско искуство са хералдичким симболима царства, постепено увођење двоглавог орла у хералдичке ознаке новонасталих српских земаља [...], као и обнављање сећања на немањићког двоглавог орла, утицало да се примарна симболика стрвинара [...] унеколико потисне, а орао (у новијем слоју певања) постане и формула за цара, четовођу, јунака или војску у целини”.

„Guman ðnetton,  
sigon ætsomne, of þæt h̄y [s]æl timbred  
geatoliċ ond goldfah ongyton mihton;  
þæt wæs foremærost foldbūendum  
reċeda under roderum, on þæm se rīċa bād;  
līxte se lēoma ofer landa fela.”  
(306–311)

„Lēoht ēastan cōm,  
beorht bēacen Godes, brimu swaþredon,  
þæt ic sēnæssas ġesēon mihte,  
windiġe weallas.”  
(569–572)

„Wōd under wol(c)num tō þæs þe hē wīnreċed,  
goldsele gumena ġearwost wisse  
færum fāhne.”  
(714–716)

„Ġewāt him on naca  
drēfan dēop wæter, Dena land ofġeaf.  
Þā wæs be mæste merehræġla sum,  
seġl sālfe fæst; sundwudu þunede;  
nō þær wēġflotan wind ofer yðum  
sīðes ġetwæfde; sāgenġa fōr,  
flēat fāmigheals forð ofer yðe,  
bundenstefna ofer brimstēamas,  
þæt hīe Ġēata clifu onġitan meahton,  
cūþe næssas; cēol up ġeþrang,  
lyftġeswenċed on lande stōd.”  
(1903–1913)

„Људи су ужурбано ступали, марширали заједно, док нису могли да виде дворану од дрвета, сјајну и оперважену златом; то је била најпознатија међу становницима земље од свих грађевина под небесима у којој су моћни живели; њена је светлост сијала преко многих земаља.”

„Светлост се појавила са истока, Божји сјајни светионик, море се умирило, тако да сам могао да видим рт, ветровите литице.”

„Ходао је под облацима до места где је са сигурношћу знао да је била дворана вина, златна дворана људи која је сијала у злату.”

„Отпутовао је на броду узбуркавајући дубоко море, напустио данску земљу. Онда је једно од морских одора на јарболу, једно, причвршћено канапом; брод је зашкрипао; ветар ниједном није зауставио оног који је пловио таласима на путу преко таласа; путник морем је пловио, јездио даље са пеном око врата преко таласа, усмереног прамца преко морских токова, све док нису могли да виде геатске литице, познате ртове; брод је ишао сигурно напред, истрошен временским приликама стао је на копно.”

Кларк (Clark 1965: 647) истиче да је „централни детаљ визуелна представа момента у којем путник који путује копном или морем први пут угледа зидове града или ртове земље коју походи”, а они се најчешће описују као „светли, који се узвисују”, док је тон читавог композиционог мотива такав да изражава срећу. Осим тога, истиче и да се наводи кретња, карактеристична лексика („све док”, „видети”, „светлети”, „сијати”), а понекад се спомиње и

јутро (три пута) (Исто: 647–648). Одмах можемо уочити да постоје извесна преклапања, посебно у погледу светлости која је била важна и у композиционом мотиву „јунак на обали”, али и конкретног доба дана које се показало као веома важно како за композициони мотив „јунак на обали” тако и за композициони мотив „ступање у бој”. Управо овај моменат представља граничну тачку која омеђава два композициона мотива. Стихови 301–307а који су представљали приказ композиционог мотива „јунак на обали” настављају се стиховима 307–311 који представљају композициони мотив „путник препознаје одредиште/циљ”, баш као што се стихови који описују Беовулфову борбу са морским неманима (562–570) настављају стиховима који описују Беовулфову спознају копна које се нашло пред њим, а светлост дана и излазећег сунца представља тачку у којој се ова два композициона мотива сустичу.

Да овакво уклапање и настављање једног композиционог мотива на други није изузетак, потврђују и следећи примери из корпуса српске епике<sup>230</sup>:

„Купи војску краљевић Мијајло,  
Сакупио до триста хиљада,  
И то му се чини мало војске,  
Пак он оде у земљу Леханску,  
Те подиже Леха и Пољака;  
Води војску до Јабукe цркве,  
Ту је мало починуо с војском,  
Док причести и нареди војску,  
И покупи светачке барјакe,  
На барјакe од злата крстове,  
На крстове драге каменове,  
Да се види путовати војсци  
У по ноћи, као у по дана.  
Кад је било ноћи од по ноћи,  
Засјаше се Дунавски брегови,  
А то виђе цареви везире,  
Пак дозива цара Отманина:  
‘Господине, царе Отманине!  
Шућур Богу, свецу Мухамеду!  
Роди нам се од запада сунце!  
Од како ми Беча потурчисмо  
И каурску земљу освојисмо,  
Ево нам се два родише сунца!

---

<sup>230</sup> Исти стихови су наведени у оквиру композиционог мотива „јунак на обали”, али су стихови који представљају композициони мотив „путник препознаје одредиште/циљ” били изостављени.

Сјутра ћемо Беча освојити,  
 Погубити од Беча ћесара,  
 И његову хазну покупити.’  
 Кад угледа царе Отманине,  
 Он се бије руком по прсима:  
 ‘Не будали Ђуприлијћ-везире!  
 Жалосно ти сунце од запада!  
 Оно ти је помоћ ћесарова,  
 Гледај, сјутра, ће ћеш осванути;  
 Оно су ти Московски барјаци,  
 Ја сам шњиме трипут војевао,  
 Сва три пута пред њим сам бјежао,  
 Никада га нијесам ћерао.’  
 Мало време за тим постојало,  
 Ал’ ето ти Краљевић Мијајла,  
 Стиже с војском до Ружице цркве.”  
 (СНП III, 8°)

Већ смо приметили да се у примерима из корпуса српске епике композициони мотив „јунак на обали” може понављати, те се покретање војске и долазак на одговарајуће место на којем ће починути може понављати из дана у дан док се не стигне на коначно одредиште. У том смислу бисмо могли рећи да се у наведеним стиховима након композиционог мотива „јунак на обали” који се заврши спомињањем сјаја са златних крстова на барјацима јавља композициони мотив „путник препознаје одредиште/циљ”, иако се то суштински обележава инвертовано, кроз визуру непријатеља који угледају јунаке који су пристигли на одредиште, а потом се и понови композициони мотив „јунак на обали”. Дакле, и поред описаних варијација, наилазимо на веома сличан одјек уланчавања ова два композициона мотива и у српској епској традицији. Осим тога, треба напоменути да је чак и визура која је у овом случају припала непријатељском табору такође има свој пандан у староенглеској епици у стиховима у којима се Грендел представља као путник који походи Хеорот (714–716). Веома сведено, али на исти начин уланчано, бележи се преклапање ова два композициона мотива, са редоследом који је супротан од горенаведеног у следећим стиховима:

„Паке трже Вуче своју војску  
 паке оде бијеломе Сплету.  
 Шести данак под Сплета изађе  
 под Сплетом га јарко изашло сунце  
 паке распе Змај деспоте Вуче,  
 распе Вуче бијеле шаторе

на Злотину старца шатор иште.”

(EP, 59°)

Осим случаја у којем се ова два композициона мотива наслањају један на други, међу наведеним примерима смо могли видети да је могуће да се овај композициони мотив јави и самостално, као што је то случај у првом примеру у којем се виде „светлицаве литице”, па јунак препознаје одредиште. Исти пример изоловане употребе можемо видети и у следећим стиховима из корпуса српске епике:

„То је царе њега послушао,  
Све положи мајсторима  
благо, /  
Па спремише коње витезове,  
На добре се коње дохитише,  
Оде царе цркви Раваници,  
Да он види, како му је црква.  
Кад је царе био према цркви,  
Сину црква, као јарко  
сунце...”<sup>231</sup>  
(СНП II, 36°)

„Кад је дошо на врх горе  
зелене, /  
Па погледа оком на чадорје,  
Те је Арап су тридесет друга.  
Сваки има својега чадора,  
А Арапа пусти по сриједи,  
На њему је од злата јабука,  
Од злата се гора засјајала,  
Па он сиде гори при  
пољани...”  
(СНП VI, 19°)

„То изрече, на ноге скочио,  
И докопа пушку по сриједи,  
А подвикну до тридесет  
друга, /  
Па узлеће горје уз планину.  
Кад су били близу до  
пећине, /  
Засја им се од дуката јела.”  
(СНП VII, 46°)

У корпусу најстаријих песама српске епике нисмо пронашли пример који би представљао потпуно поклапање са староенглеским примерима овог композиционог мотива, али постоји пример који се због сличности и веома рудиментарног лексичког поклапања може перципирати као одјек наведеног композиционог мотива:

<sup>231</sup> Ваља споменути да се у корпусу српске епике најчешће јавља формула „сину x као x сунце” која се не односи на сам моменат путовања него на спознају нечега изузетног, као што се то може видети у следећим стиховима:

„Рече Зуко својој вјерној љуби,  
Она скиде пече и вереце,  
Показала своје б’јело лице,  
Сину лице ка’ и жарко сунце...”  
(СНП III, 54°)

„Кад у собу Маре улазила,  
Сину млада ка на гору сунце  
Без никаква тавнога облака...”  
(СНП VI, 44°)

„Ал с’ ојдеде што може најљепше,  
сину јунак као жарко сунце...”  
(СМ, 149°)

Осим тога, од нечије лепоте и изузетности може да засија и простор:

„А кад Роса дође на чардаке,  
Сину чардак на четири стране  
Од њезина дивна одијела,  
Од њезина стаса и образа.”  
(СНП II, 40°)

„Ето бана, не би николико,  
Изведе им младу Маријану,  
Сва камара на све стране сину,  
Засјаше се злато и прстење,  
Дарова је младим ђеверима,  
А сватове што је за којег.”  
(СНП VII, 20°)

„А какав је Малкета ајдуче,  
Необична ока и погледа,  
Црна брка, а ока крвава;  
На ајдука токе позлаћене,  
Од тока се засјала пећина.”  
(СНП VI, 46°)

„Брзо су га они послушали,  
 Отидоше к граду Биограду;  
 Али Ивану Бог и срећа даде,  
 Биограду врата растворена;  
 Он сусрета танахну робињу,  
 Тер је њоме Иво говорио:  
 ‘Гдје су овди двори аге Асан-аге?’ –  
 ‘Пођи тамо, незнана делијо!  
 Ласно ћеш му познавати дворе:  
 Двору врата од сухога злата.’”  
 (Б, 111°)

Након ових речи, Иво Сењанин препознаје дворе и похара их. Могли бисмо спекулисати да је овај шутири приказ заправо свођење читавог композиционог мотива (као што смо раније споменули да је „пророчки сан” могуће свести само на један придев), те би, у том случају, врата од сувога злата која свакако морају сијати била онај знак који наводи путника да дође до свога одредишта, баш као што то чини и злато којим је Хеорот оперважен тако да сија и у мраку као светионик чак и Гренделу.

Издвојени примери указују са великим степеном поузданости да се композициони мотиви епске поезије користе као градивни елементи који на нивоу вишем од нивоа речи или синтагме помажу певачу да формира јасну структуру песме, имајући увек на уму који су елементи потребни за који сегмент епске радње. Поклапања у појединачним детаљима тих композиционих мотива која постоје између српске и староенглеске епике снажно индикују постојање једне старије традиције, једног ранијег заједничког тренутка у којем су ове устаљене форме изворно створене, а потом наставиле да опстају кроз време, упркос географским променама.

На крају овог дела испитивања осврнућемо се на пророчанства о пропасти као ширу тему која можда нема тако јасно омеђене границе као претходни композициони мотиви, али својим општим одликама може да се подведе под дати ниво испитивања усмености.

#### 4.6. Пророчанства о пропасти и епски тон: „Сан је лажа, а Бог је истина”

Пророчанства су „прикладна за удаљена и племенитија времена у којима је смештена већина епова, у временима у којима су богови прилазили ближе људима него сада” (Moore 1921: 174), она припадају окултном чији трагови постају све мање видљиви у песмама српске епике са протоком времена (Крстић 1934а: 68). Она епским песмама дају тон жалости и туге (Bonjour 1940: 298–299), а истовремено изводе публику у раван изван самог наратива омогућавајући мењање временске позиционираности (в. Kinney 1985), али и дајући јој свест о томе да је судбина већ раније одлучена, актери на сцени су у њеној власти и она је публици позната, али протагонистима није (Bonjour 1940: 296), док је чињеница да предсказања постоје „последича разумљиве жеље човека да бар у важним случајевима, сам или од других, сазна нешто о томе шта од будућности може очекивати” (Крстић 1939а: 47).

У корпусу српских епских песама, песме које имају мотив пророчанства могу се поделити у неколико категорија<sup>232</sup>:

**Табела бр. 15** – Пророчанства о пропасти у корпусу српских епских песама

	<b>а) О пропасти царства (српског или турског)</b>	<b>б) О смрти јунака</b>	<b>в) О ропству, нападу, поразу</b>
1.	„Вала кнеже, на бесједи твојој! / Што ти хоћеш задужбину градит’, / Време није, нити може бити; / Узми, кнеже, књиге цароставне, / Те ти гледај што нам књиге кажу: / Настало је пошљедње вријеме, / Хоће Турци царство преузети...” (СНП II, 35°)	„Мој рођени брате, Милан-беже! / Ја сам ноћас зао сан уснио: / Ће нам муња од запада синиу, / А гром пуче из ведрога неба, / Па у наше ударио дворе, / Ја умријех, ти пребоље, брате.’ / Милан-бег је брату говорио: / ‘А мој брате, беже Драгутине! / Сан је клапа, а Бог је истина; / Никад санку вјеровати није; / Да идемо у лов у планину.’” (СНП II, 10°)	„Голубане, моја вјерна слуго! / Мало тренух, чудан санак усних, / Чудан санак а у чудан часак, / Ће се прамен магле запођеде / Од Костура града бијелога, / Пак се сави околу Прилипа, / У тој магли Мина од Костура, / Он похара моје б’јеле дворе, / Све похара и огњем попали, / Стару мајку с коњма прегазио, / Зароби ми моју вјерну љубу, / Одведе ми коње из арова, / И однесе из ризнице благо.’ / Вели њему слуга Голубане: / ‘А не бој се, Краљевићу Марко! / Добар јунак добар сан уснио, / Сан је лажа, а Бог је истина.’” (СНП II, 62°)
2.	„Полетио соко тица сива / Од Светиње до Јерусалима, / И он носи тицу ластавицу. / То не био соко тица сива, / Веће био светитељ Илија; / Он не носи тице ластавице, / Веће књигу од Богородице, / Однесе је цару на Косово, / Спушта књигу цару на колено, / Сама књига цару беседила...”	„Видосава, моја вјерна љубо! / Ја сам ноћас чудан сан уснио, / Ће се пови један прамен магле / Од проклете земље Васојева, / Пак се сави око Дурмитора, / Ја ударих кроз тај прамен магле / Са мојијех девет миле браће / И дванаест прво-братучеда / И четрест од града левера, / У магли се, љубо, растадосмо, / Растадосмо,	„Већ сам, оче, чудан сан уснио, / Чудан санак, а у чудан данак. / У суботу у очи неђеље: / Ја ће паде горњи канат цркве, / Земљи паде, и потр иконе; / Па се санку осјетит’ не могу, / Бог ће дати, да ће добро бити; / С тога цвилим, није се не тјешим.’” <sup>233</sup> (СНП III, 14°)

<sup>232</sup> Напомињемо да се примери пророчанстава о ропству, нападу и поразу преклапају са примерим пророчанстава о смрти јунака. Такође, пророчанство о смрти јунака може да се преклопи са пророчанством о пропасти царства ако је јунак владар – смрт владара може бити метонимија пада државе.

<sup>233</sup> Миодраг Матицки (1970: 40–43) овакве стихове тумачи као словенску антитезу сна.



	(СНП II, 46°)	пак се не састасмо; / Нека Бог зна, добра бити не ће.’ / Вели њему љуба Видосава: / ‘Не бој ми се, мили господару’ / Добар јунак добар сан уснио; / Сан је лажа, а Бог је истина.’”  (СНП II, 25°)	
3.	„Па од јада свих седам дахија / Начинише од стакла тепсију, / Заграбише воде из Дунава, / На Небојшу кулу изнесоше, / Наврх куле вргоше тепсију, / У тепсију зв’језде поваташе, / Да гледају небеске прилике, / Шта ће с њима бити до пошљетка.”  (СНП IV, 24°)	„Када Марко био уз Урвину, / Поче њему Шарац посртати, / Посртати и сузе ронити... / ‘Нека Бог зна, добро бити не ће, / Хоће једном бити према глави, / Јали мојој, јали према твојој.’”  (СНП II, 74°)	„Чу ли мене, моја мила ујна! / Мало заспах, виђех санак ружан / За ујака војеводу Јанка: / Провре вода мутна и крвава, / Она провре преосред Косова, / И дофати ујака мојега, / Понесе му коња и оружје; – / Да ј’ отиша’ на станак Турцима, / Ја бих река’, да би погинуо.’”  (СНП III, 30°)
4.	„Ово ми се ноћаске трудан санак изаснио, / Дје ми зв’језде падаху с небеса на црну земљу, / Дје ми бјеше на небу јасан мјесец потамнио, / И дје се је ведро небо на четверо распукнуло!”  (Б, 1°)	„Мој ујаче, Црнојевић-Иво! / Не смијем ти санак исказати, / Тек ако је сану вјеровати, / Вјеровати сану и биљези, / Ја ти, ујо, хоћу погинути, / Погинути у твоје светове, / Јал’ погинут’ јали рана допаст’...” [...] / ‘Мој сестрићу, Јован-капетане! / Сан је лажа, а Бог је истина...’”  (СНП II, 89°)	„Санак снила Кучукова када, / Чудан санак, а у чудан данак, / У суботу у очи нећеље, / Ће Ужице тама попанула; / Крчагово ружом процватило / Пола плавом, а пола црвеном, / Вију вуци на Терезијама, / Са Татинца лајаше лисица, / Нешто пуца са малих Крушчица, / Уз Ћетињу муње сијевају, / На Јабучју орли пролијећу, / Понајвише орли крсташићи, / И међ’ њима тица кукавица.”  (СНП IV, 27°)
5.		„Санак снила Иванова мајка, / Ће је Сење тама попанула, / Ће се ведро небо проломило, / Сјајан мјесец пао на земљицу / На Ружицу наред Сења цркву, / Ће звијезде крају прибјегнуле, / А даница крвава ижљегла, / А кука јој тица кукавица / Усред	„Сан саснила војводина Стана / У Грахово на бијелој кули, / На бијелој војводиној руци, / Ће је ладна вода поревала / Из планине из брда Бојана / Од Клобука и од Корјенића / У широко у поље Грахово / А на кулу Милошевић Андра, / Бијелу му занијела

		Сења на бијелој цркви.” (СНП III, 31°)	кулу...” (СНП IV, 56°)
6.		„‘А ноћас смо зао сан уснили, / Да смо ново село населили / На Попини сниже Велебита; / Нека знате, добра бити не ће: / Чијег Тале роба заробио, / Н’један главе однијети не ће.’ / А то луди не слушају Турци, / Док претече Јанковић Стојане / И бусије млоге поставио.” (СНП III, 35°)	„Ђе је срећа ту је и несрећа, / Док ето ти брза коњаника / Од Отока Кориман-ћеаја / За Ајкуну сестру Мујагину, / Да је води у Отоке Мују, / Јер је Мујо чудан санак снио, / Ђе му вода кулу понијела.” (СНП VII, 6°)
7.		„‘Ој Бога ми, мој мили ђевере! / Ја сам ноћас чудан сан уснила: / Ударисмо кроз Корита равна, / Сва Корита притиснула тама, / А из таме испадосхе вуци, / Све сватове наше рашћераше, / Тебе обје одгризоше руке, / Мене живој срце ишчупаше.’ / Говори јој беже Дурмиш-беже: / ‘Ђе не лудуј, моја снахо драга! / Сан је лажа, а Бог је истина; / Већ ти мајци ситну књигу пиши.’” (СНП III, 68°)	„Санак снила Туркиња девојка, / У Дрежнику на крајини граду, / Липа ћерца Зирића Османа, / Да је магла до Дрежника пала, / Да из магле три кошуте ричу, / Повр магле кликте соколови, / А из магле сијевају муње.” (СНП VIII, 36°)
8.		„‘Браћо моја и моја дружино! / Ја сам ноћас чудан сан уснио / У Вилусу селу маленоме, / Ђе ја дођох на воду Кусиду, / Пак се сагох, да с’ воде напијем, / Спаде мене са главе челенка, / Однесе је Кусида водица... / Сад сви коњи зопцу позобали, / А мој доро није ни такнуо, / Ногам’ бије, а ушима стриже. / Често гледа на Коштац планину: / Јали коби мене, јали себе...’ / ‘А не бој се, Шеховићу Осмо! / Дobar јунак добар сан	„‘Побратиме, Плетикоса Павле, / мало легох, чудан санак видих, / где полети змија крилатица / од пуста Сења латинскога / оде мени за калпак [за] перје / и уједе и мене и тебе / и сву нашу редом дружину. / Бог ће дати да ће добро бити. / А тебека, побратиме Павле, / савила се змија пресојница / теби, брацо, око грла бијела / савила се и два и три пута / пак се главом међу очи маша.’”

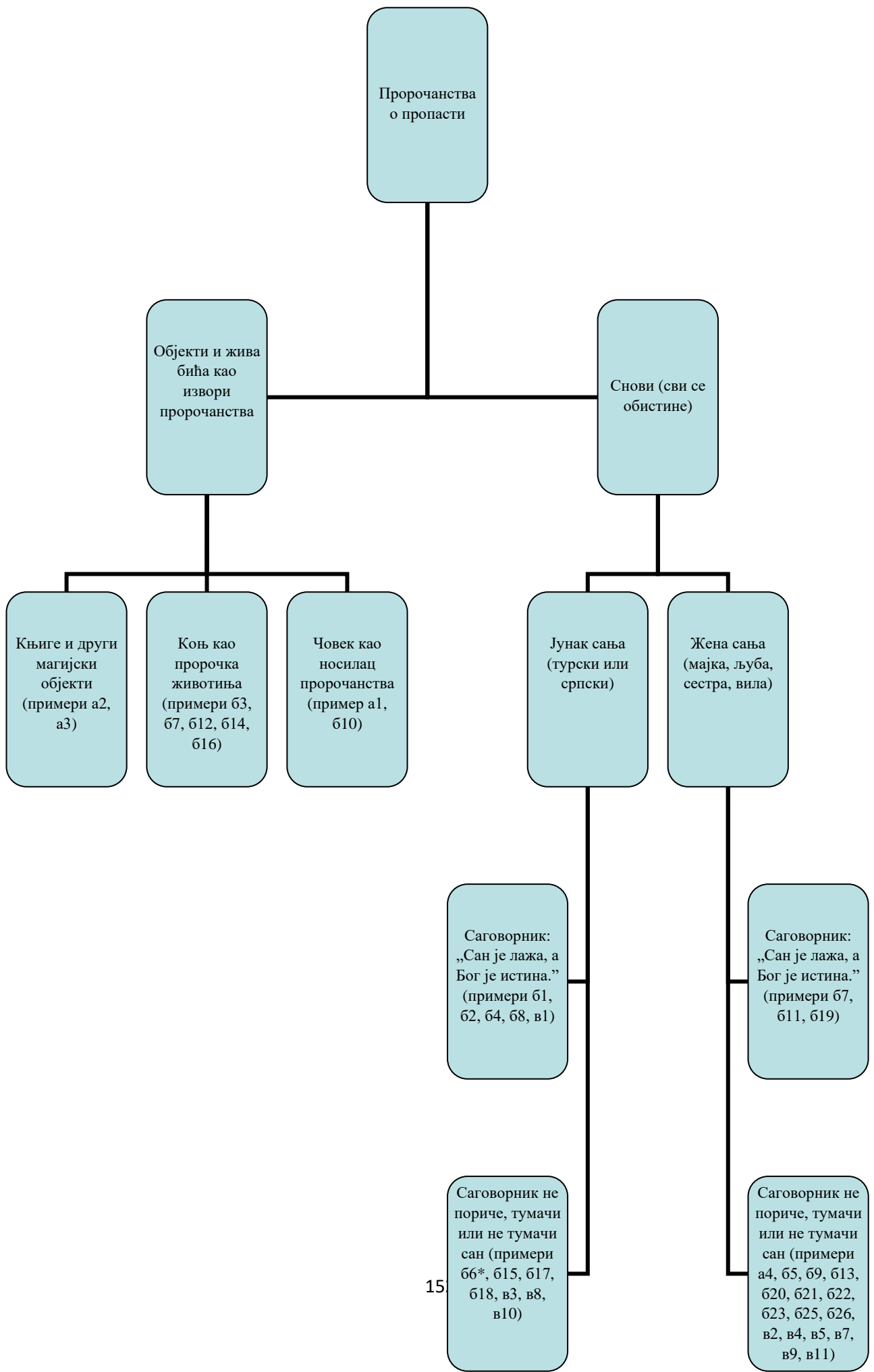
	уснио, / Сан је лажа, а Бог је истина...” (СНП IV, 5°)	(ЕР, 80°)
9.	„Санак снила Турска була млада, / Санак снила под главицом Спущком, / Вјерна љуба Бећиров Амета: / Е се до ње момче догоњаше, / Ка’ да бјеше од Бјелопавлићах, / Од Китице села Матинићах, / По имену Телошевић Перо, / Окиде јој златнога ћердана, / Понесе га селу Мартинићах. (СНП IV, 12°)	„Јошт не бјеше бјела зора / с ведра неба забелила, / кличе вила дозивати / Бишћу граду бијелому / бијачкому капетану: / ‘Господине капетане, / ја сам ноћас санак снила / да је вода потопила / Бишћа града бијелога, / а из воде гора никла, / више горе магла пала, / а у гори и у магли, / врло љута ватра гори.” (ЕР, 116°)
10.	„‘Моја мајко, оба ти свијета! / Дај дигни се на ноге лагане, / Дај ти мене гаће и кошуљу, / Што нијесу пријед облачене, / Нити прије на јунака биле, / Хоћу тебе јутрос погинути, / У ње ћеш ме укопати, мајко.” (СНП IV, 54°)	„‘Јао дружино, дружинице моја, / мало дремну[’], ал[’] се брзо прену[’] / ал[’] сам, браћо, чудан сан уснио: / полетела испод Клиса змија, / редом коље дружбу око мене.” (ЕР, 163°)
11.	„‘О Драгићу, драги господару, / Мало заспах, грдан санак виђех: / Два гаврана црна долећеше / Крнавије крила до рамена, / Пред дворове без ноката паше, / Из ноката црне књиге даше; / Страх је мене и бојим се љуто, / Што чинимо два и три весеља.’ / [...]‘Остави се, моја љубо драга. / Сан је лажа, а Бог је истина...” (СНП VI, 8°)	„У турском граду бијелому / санак видила градишка дјевојка: / да су утве зајездиле Саву / и пред њима два бјела лабуда, / пред лабуди сив соколе лети. / Јошт да се је град оборио, / а најпоследњом цвјетом процвјетао.” (ЕР, 166°)
12.	„‘Господару, Ограшић-сердару! / Сви су коњи зопцу позобали / До твојега нечестита дора, / Није штурник ни зрна сломио, / Зубом гризе, а ушима	

		стриже, / А под собом ендек укопао, / Обзире се Бишћу бијеломе...” (СНП VI, 49°)	
13.		„Синко Мирко, ако Бога знадеш! / Ти азурај себе и коњица, / Ајде сине, браћи сустопице, / Јер сам ноћас грдан сан уснила: / Да на шљеме с куле преломјено, / Сруши нам се, сине, на оцаку, / А долеће јато кукавица, / Попадаше кули и авлији, / Како паше, одма закукаше.” (СНП VI, 80°)	
14.		„Кад се Турци примакоше близу, / Под Алијом дорат се помами, / Напријед ми ни крочити неће. / Гурака га од Бишћа Алија: / ‘Дур, дорате, пуст ми остануо! / Ил’ за мојом ил’ за твојом главом!’” (СНП VII, 11°)	
15.		„Што ће, куме, остала дружина, / Нек остану у гору зелену, / Јер сам ноћас чудан санак снисо: / Те се десиг у твоје Бабиће, / А на твоју од камена кулу, / Неоткуде ударила муња, / Саломи ми моје златке мале.” (СНП VII, 37°)	
16.		„Сам се дорин по авлији вода, / Погледује свога господара, / Ногом копа, а ушима стриже, / Те му не да у кулу уићи.” (СНП VII, 39°)	
17.		„Мало заспа, виђех санак ружан: / Долећеше два црна гаврана, / Вађаху ми обје очи црне. / Данас ћу,	

		браћо, погинути.” (СНП VII, 49°)	
18.		„Како што је, моја стара мајко! / Ја сам ноћас чудан сан видио: / Бјеше ми се обалила кула, / А два мрка завијају вука / На десну листру од истока, / А на средње кука кукавица, / Која рока ни лијека нема.” (СНП VIII, 13°)	
19.		„Па му с прве до потоње каже, / Што је било, и на сан виђено. / Кад то чуо војвода Јакове, / Не бјеше му мило николико, / Па овако ријеч бесидио: / ‘Прођ’ се тога, моја вјерна љубо, / Сан је клапа а Бог је истина.” (СНП IX, 5°)	
20.		„Санак снила була колашинска / У бијелу граду Колашину, / Вјерна љуба Мушовића бега, / Санак снила, у сану виђела, / Ће допаде соко тица сива, / Која бегу на рамена паде.” (СНП IX, 6°)	
21.		„Мало заспах, сан видијех страшан, / О страха сам на ноге скочила, / Ће се ведро небо проломило / А цетињско поље пропануло...” (СНП IX, 22°)	
22.		„Хоћу теби, Стјепане, тужне гласе повиђети. / Ово ми се ноћаске трудан санак изаснио / Дје ми соко излеће из овега б’јела двора, / И у двор се увратио без своје без русе главе. / Ако ти се што могу, господару, умолити /	

		Немој садар ходити на размјерну покрајину, / Да се не би која годи на Косову догодила!”” (Б, 1°)	
23.		„Ере сам ти ја дивојка чудан санак виђела, / Ја гиздава дивојка: / Ће но ти се бјеше ведро небо над Будимом преломило, / А дробне ти зв’језде падаху под полаче од Будима, / Те лијепе зв’језде, / И ће ти бјеше јасан мјесец потамнио!”” (Б, 28°)	
24.		„Брзо ми су јунаци брзе коње похитали, / Тере ми су посели јуначке добре коње, / Радосав ми не може свога коња ухватити, / За што му се брз коњ бише по ливади разиграо.” (Б, 49°)	
25.		„Малахно ти задријемах али чудан санак видих, / Млада Мађаркињо, / Ће се сави вихар витар из оне густе планине, / Мустаф- аги однесе кацигу и б’јело перје / Турчину јунаку.”” (Б, 50°)	
26.		„Ах мој брате, краљу Ракоција! / Ја сам ноћас у санку виђела, / Да долеће један сиви соко, / Од проклете од земље турачке, / И он паде на Мукаче рамне, / А за њиме лабуд тица б’јела, / За лабудом сви ждралови махом, / За ждралов’ма сви гаврани црни, / За гавранима све остале тице, / На Будим се небо проломило, / И све звјезде на земљу пануле, / Даница истече крвава, /	

		Мјесец зађе у исток од сунца!” (Б, 115°)	
--	--	---	--





## Дијаграм бр. 1 – Систематизација пророчанстава о пропасти

Првенствено би требало приметити да се у корпусу песама српске епике издвајају окултни мотиви (в. Крстић 1934а) којима се прориче или предсказује пропаст,<sup>234</sup> при чему доминатно коњ предосећа и пророче смрт свога господара (в. Крстић 1939б), истина се тражи у књигама (в. Самарџија 2013а: 21–22) или се гледа у глаткој површини захваћене воде, а понекад је прориче и личност која има ауторитет да нешто важно саопшти (в. Мооге 1921: 100). Ипак, доминантан модус предсказивања пропасти јесу снови и то симболични снови<sup>235</sup> (Крстић 1934б: 186; Радуловић 2003).

„Говорити о сновима у епици значи, с једне стране, дотаћи се митског начина мишљења из ког је веровање у снове и проистекло, а с друге стране, приступити им као књижевном поступку. У српској усменој епици присутно је веровање у сан са поруком, као један од израза ширег веровања у судбину. Поруку сна треба протумачити – отуда већ уочена устаљеност значења слика сна. Управо та стабилност значења чини могућим тумачење сна у одређеној култури”. (Радуловић 2003: 25)

Такође је важно истакнути и да певач улогу сневача чешће поверава женама (у 19 песама) него мушкарцима (у 12 песама), док се као интерпретатори снова јављају и жене и мушкарци. Иако не можемо тврдити да однос указује на драстичну разлику, овај би се проблем могао додатно истражити у погледу женске<sup>236</sup> предусловљености за улогу пророчице/видовњакиње. Но, битан моменат крије се и у чињеници да је знатно већи број примера у којима и једни и други тумаче симболичне снове него оних у којима се јавља коментар саговорника уместо тумачења сна (однос је 23 према 8). Начин на који се саговорници односе према сну рефлектује се управо у овој формули која би требало да преокрене или негира зло које је сном проречено, те сан и ова формула „нису супротстављени, него су заједнички делови једног погледа на свет” (Исто: 43). Ипак, иако тврдимо да они јесу интегрални део читавог сна као природна реакција на оно што је изговорено, морамо се запитати да ли избор овакве формуле говори нешто више о односу који певач заузима у општем контексту песме. Наиме, певач који говори песму користи читав образац сновиђења и као схему према којој ће градити песму. Раније смо споменули да је оно што ће се у сну видети најчешће предсказање лоших догађаја који се увек обистињују,<sup>237</sup> без обзира на начин на који се на само причање сна реагује. Певач, који је упознат са читавом структуром песме и који зна о чему ће певати, који је свестан неминовности судбине, веру у њену неминовност потврђује управо остваривањем сна, а говори кроз саговорника да је „сан лажа, а Бог истина”. Иако користи ову формулу, он зна да ће она бити пренебрегнута и да чак и оно што је учињено против зла неће моћи да га заустави. У том смислу, можемо казати да у ткању епске песме просијава један дубљи, знатно архаичнији слој у којем још увек нема хришћанског Бога, него судбина, у којем год облику да се она манифестује, управља свим дешавањима. С друге стране, по диктату времена у којем су живели, можда нимало случајно, саговорници у епским песмама говоре „сан је лажа, а Бог је истина”, иако су и сами потенцијално свесни да је то тек један израз који неће моћи да заустави најављену неминовност. Колективно несвесно у овом случају говори о томе које се вредности задржавају у епској поезији, иако би требало да је ново време унело нову, хришћанску

<sup>234</sup> О пророчанствима о пропасти царства видети: Илић 2019.

<sup>235</sup> О пророчким сновима као композиционој схеми пише Герхард Геземан (2002: 139–144), док их као „сижејну форму” идентификује Мирјана Детелић (1992: 261–269).

<sup>236</sup> У примеру из *Ерлангенског рукописа* се јавља и вила као сневач, а о њеној амбивалентној природи и уопште улози виле као весника смрти у оквиру композиционог мотива *поклич виле* видети у: Ђорђевић Белић 2016а: 94–102.

<sup>237</sup> Бројна истраживања снова у фолклору потврђују да се чешће саопштавају снови са негативним предзнаком.

перспективу. Ипак, чини се да монолит епске поезије остаје неокрњен, без обзира на услове средине који се мењају.

Да бисмо ову тврдњу додатно учврстили, обратићемо пажњу на један случај који би требало да буде изузетак од правила. У свим наведеним примерима, када саговорник изговори ову формулу, он нема никакво супротно сазнање које би одало његов став према ономе што је рекао, он нема способност да види будућност, само жели да умири саговорника тиме што каже речи које би требало да учине да се зло не деси. Саговорник просто покушава да заустави неумитно, иако, према нашој тврдњи, он или певач свакако зна да зло неће бити заустављено. То није случај само у примеру *b2* у којем војвода Момчило говори својој љуби сан, а она, иако је већ покренула план за његово убиство како би се преудала, говори исто оно што су формулативно изразили и сви остали саговорници других јунака, не напуштајући традицију, али и те како проблематизујући став према изговореном (уп. и пример *b1*; у случају ове баладе, антијунакиња покреће радњу, брат говори формулативне стихове иако зна да је припремљена завера, али на крају меланхолично одлази да лута по свету након што је убио жену у знак одмазде због убијеног брата). Дозвољавајући да ове речи изговори антијунакиња која припрема заверу против свога мужа, певач као да показује сопствени и колективни однос према овим речима – оне су само речи, сви знају да је сан истина, Бог не може зауставити судбину, а то је оно што је знатно архаичнији импулс који просијава из дијахронијског слоја.<sup>238</sup> Додатно, тиме се истиче и став који се заузима према неверници,<sup>239</sup> која се демонизује свесним коришћењем ових речи – она није жена која магијом жели да одагна зло.

С друге стране нашег компаративног таса налази се интегрални спев чији је тон успостављен на самом почетку – након изложене предисторије, певач напомиње да пагане који нису знали за Бога, а о чијим делима говори, може очекивати само несрећа јер не могу пронаћи заштиту у Богу након смрти, истичући тиме главну тему свог казивања (в. Moore 1921: 102). Међутим, за разлику од српских епских песама, у којима су постојали различити окултни мотиви који су служили као пророчанства, у *Беовулфу* не можемо пронаћи пророчке снове, прорицање из књига, гледање у тепсије, чак ни антиципације какве пророчке животиње о исходу догађаја. Ипак, о томе шта ће се десити, са великом извесношћу или у виду пророчанства говоре како ликови у епу тако и сам певач.

Већ на самом почетку епа, када говори о изградњи Хеорота, певач каже:

„Sele hlifade  
hēah ond hornġeap; heaðowylma bād,  
lāðan liġes — ne wæs hit lenġe þā ġēn  
þæt se ecghete āþumswēoran  
æfter wælnīðe wæcnan scolde.”  
(*B*, 81–85)

<sup>238</sup> Борис Путилов (1994: 183–184) ово тумачи као трансформацију мотива.

<sup>239</sup> „Када Стојан хајдук у експозицији песме о Вукашиној женидби приказује издајнички план Момчилове љубе, уобичајени придев укалапа се само у исказе војводе Момчила: ‘Видосава, моја вјерна љубо’. Понављајући га више пута само из перспективе лика жртве, певач наглашава и бескрајно Момчилово поверење и кобност војводине заблуде и тежину жениног издајства. Тако употреба сталног епитета служи при карактеризацији јунака психолошким нијансирањем њихових односа и, индиректно, разоткрива приповедачев суд који ће се поклопити са ставовима слушалаца”. (Самарџија 2000: 32)

[Дворана се узвисивала висока и са широким забатима; очекивали су је разорни пламенови, мрска ватра – још није дошло време када ће мржња мачева сродника проистећи из непријатељства.]

Нешто касније, при опису борбе између Беовулфа и Грендела, певач поново истиче да је двор био тако добро саграђен да га нису могли уништити, „*numþe liġes fæþm / swulge on swaþule*” (B, 781–782) [осим ако би га загрљај ватре прогутао у пламеновима].<sup>240</sup> Водећи своју причу унапред, певач стално антиципира шта ће се десити, а некада радња превазилази оквире епа, као што је случај са управо поменутиим двором – ми нећемо бити сведоци његовог разарања у пламену као публика, али ћемо са великом извесношћу и вером у оно што певач говори моћи да закључимо шта ће се заправо догодити.<sup>241</sup>

Певач такође прориче какав ће бити исход битака у које Беовулф одлази, тј. за прву битку антиципира Беовулфову победу чак три пута:

„Ac him dryhten forġeaf  
wīġspēda ġewiofu, Wedera lēodum,  
frōfor ond fultum, þæt hīe fēond heora  
ðurh ānes cræft ealle ofercōmon,  
selfes mihtum.”  
(B, 696–700)

[Али, Господ им је дао мрежу победа, људима рода Ведера, утеху и подршку, да победе свог непријатеља у потпуности снагом једнога, његовом самом моћи.]

„– þæt wæs yldum cūþ  
þæt hīe ne mōste, þā metod nolde,  
se s[c]ynscaþa under sceadu bregdan –”  
(B, 705–707)

[...људима је било познато да демонски непријатељ не може да их увуче у сенке, кад бог то не жели...]

Ne wæs þæt wyrd þā ġēn  
þæt hē mā mōste manna cunnnes  
ðicġean ofer þā niht.  
(B, 734–736)

<sup>240</sup> Иза ове антиципације би се могла крити и реалистичка мотивација, али такође и могућа паганска основа. Пожар у којем нестаје Хеорот би можда могао бити тумачен као пандан ватри Валхале у Рагнароку.

<sup>241</sup> Ове антиципације се јављају у облику алузија, које су можда упућивале на добро познате чињенице изворној публици *Беовулфа* (Вонјоур 1940: 291).

[Али његова судбина је била да не прождере више ниједног од људског рода након те ноћи.]

Насупрот томе, за трећу битку чак четири пута указује на то да ће Беовулф умрети и да је то једина битка коју не може добити, наводећи изнова да је то последњи пут како је нешто урадио, али и веома меланхолично најављујући крај и пре почетка битке:

„Him wæs ġeōmor sefa,  
wāfre ond wālfūs,      wyrd unġemetē nēah,  
sē ðone ġomelan      ġrētan sceolde,  
sēcean sāwle hord,      sundur ġedāelan  
līf wið līce;      nō þon lange wæs  
feorh æþelinges      flæsce bewunden.”  
(B, 2419–2424)

[Срце му је било тужно, немирно и спремно за смрт, судбина је била веома близу, која је требало да приступи том старом човеку, да посегне за благом његове душе, расцепи његов живот од тела; живот тог племенитог човека одевало је месо још кратко време.]

Ипак, интересантно је приметити да за другу битку у којој се бори са Гренделовом мајком, певач остаје изненађујуће нем. Једно од могућих објашњења може се пронаћи у дигресијама које су обилато коришћене у овом епу.<sup>242</sup>

У тренутку када Беовулф са свитом одлази да види траг који је Грендел оставио за собом након битке у којој му је Беовулф нанео смртну рану, скоп пева песму о Беовулфовом подвигу, али такође и о Сигемунду и Херемоду. Сигемунд је змајеборац који је испод сивог камена мачем који је пронашао окачен на зиду убио змаја који се потом потпуно истопио, а змајево благо је однео на свом броду. Потом се дигресија наставља причом о Херемоду који је његов наследник, али је подлегао греху, није делио благо својим поданицима као што би требало да чини добар краљ и због тога је угрозио читаво краљевство. Нешто мање од хиљаду стихова касније, када Беовулф одлази да се бори са Гренделовом мајком, он проналази мач међу оружјем које се налазило у њеним одајама и убија је.

„Sigemunde ġesprong	„ġeseah ðā on searwum      siġeēadiġ bil,
æfter dēaðdæġe      dōm unlýtēl	ealdsweord eotenisc      ecġum þýhtig,
syþðan wīġes heard      wyrm ācwealde,	wigena weorðmynd;      þæt [wæs] wāpna cyst, –
hordes hyrde.      Hē under hārne stān,	būton hit wæs märe      ðonne ānig mon oðer
æþelinges bearn,      āna ġenēðde	tō beadulāce      ætberan meahte,

<sup>242</sup> О важности дигресија као техници која уједињује овај еп видети у: Earl 1979. За анализе појединачних дигресија видети у: Steadman 1930; Bonjour 1950; Camargo 1981; Leneghan 2009.

frēcne dāede, nē wæs him Fitela mid;  
 hwæpre him gesælde ðæt þæt swurd *þurhwōd*  
 wræhtlicne wyrm, þæt hit on wealle ætstōd,  
 dryhtlic iren; draca morðre swealt.  
 Hæfde āglæca elne gegongen  
 þæt hē bēahhordes brucan mōste  
 selfes dōme; sǣbāt gehlēod,  
 bær on bearm scipes beorhte frætwa  
 Wælses eafera; wyrm hāt gemealt.”  
 (B, 884–897)

[Сигемунд је досегао велику славу након смрти када је, очврснут ратом, убио змаја, чувара блага. Он је, испод сивог камена, принчев син, сâм учинио одважно дело, чак ни Фитела није био са њим; ипак, њему је пало у удео да мачем пробурази чудесну змију, који је стајао причвршћен на зиду, сјајни мач; змај је умро у том нападу. Застрашујући је стекао својом храброшћу могућност да ужива у таквом благу прстенова какво је желео; напунио је морски чамац, пренео то светло благо у крило брода, син Велса; змија се отопила у сопственој врелини.]

gōd ond geatolic, gīganta geweorc.  
 Hē gefēng þā fetelhilt, freca Scyldinga  
 hrēoh ond heorogrim, hringmæl gebrægd  
 aldres orwēna, yrringa slōh,  
 þæt hire wið halse heard grāpode,  
 bānhringas bræc; bil eal *ðurhwōd*  
 fægne flæschoman, hēo on flet gecrong;  
 sweord wæs swātig, secg weorce gefeh.  
 Līxte se lēoma, lēoht inne stōd,  
 efne swā of hefene hādre scīneð  
 rodores candel.”  
 (B, 1557–1572)

[Онда је видео међу оружјем победничку оштрицу, стари мач који су исковали дивови јак на рубовима, славу ратника; то је било најбоље од свих оружја, само што је био већи од било којег који би други човек могао икада понети у жар битке, добар и сјајан, ручни рад дивова. Зграбио је украшени балчак, ратник Скилдинга груб и неустрашив, извукао је мач украшен прстеновима у очајању за свој живот, замахнуо бесно тако да ју је посекао дубоко на врату, поломио њене прстенове од костију; читава оштрица је пробуразила њено тело осуђено на смрт, она је пала на под; мач је био крвав, човек се радовао свом делу. Светлост је засјала, светлост изнутра, као што небеска свећа сија сјајно на небу.]

Дакле, постоје бројне паралеле које представљају неку врсту антиципације будућих догађаја, јер певач одабраним појединостима указује на сличност која постоји између Беовулфа и Сигемунда: обојица на исти начин проналазе спасоносно оружје у борби у коју су се упутили потпуно сами (у Сигемундовом случају није ту ни Фитела, његов нећак, који је увек са њим), а чак и глагол којим се описује начин на који су поразили своје противнике је исти „*ðurhwōd*” (Fox 2020: 119) (обележен курзивом у наводу) што је начин веома карактеристичан за све змајборце.<sup>243</sup> Начин нестанка поражених непријатеља је веома интересантан, али се чини да он заправо раздваја наше змајборце – док се Сигемундов змај топи у сопственој врелини, претпостављамо ватре која је била његова покретачка снага, смрт Гренделове мајке доноси изненађујућу светлост. Ту светлост можемо повезати са прочишћењем извора које доноси победа змајборца над хтонским противником (углавном змијом или змајем), али се не зна шта се десило са телом Гренделове мајке, осим да су њена

<sup>243</sup> О змајборачком обрасцу приче видети следеће поглавље.

крв и Гренделова крв учиниле да се мач који је Беовулф користио када се борио са њима отопи:

„þæt wæs wundra sum  
þæt hit eal *gemealt* īse *ġelīcost*...”  
(*B*, 1607–1608)

[...било је то једно од чуда како се он цео отопио, највише налик на лед...]

Мало је извесно да је исти глагол случајно употребљен у овој дигресији која врви паралелама. Чини се да је мотив топлјења само умерен, односно рефлектован у другачијим последицама, али је остао исти – убијени непријатељ нестаје у својој врелини, као што хришћани који су сагрешили горе у пакленим мукама, као што ће, последично, и Беовулф и Хеорот горети јер они сви припадају прошлости коју треба очистити услед примања хришћанства. У овом случају је крв као део поражених непријатеља учинила да мач нестане, односно да се од ње отопи.

Осим ове дигресије, скоп говори и о судбини краљице Хилдебур која је била дата као ткаља мира између зараћених страна, а која је на крају изгубила и мужа и синове, али и браћу јер рат није могао бити заустављен.<sup>244</sup> Дигресије у својим говорима имају још и Хротгар и насловни јунак. Након повратка у дворца краља Хигелака, Беовулф говори о кћери краља Хротгара која би требало да буде дата као ткаља мира, али прориче (в. Steadman 1931) да ће се рат наставити јер њен будући муж не може заборавити ко му је убио оца, те да тај брак неће моћи да буде гарант мира, баш као у случају краљице Хилдебур.

На исти начин прориче и краљ Хротгар када у својим добропознатим обраћањима Беовулфу говори о важности дарезљивости, настављајући причу о Херемоду коју је око хиљаду стихова раније изговорио скоп, упоређујући га директно са Сигемундом као његовим антиподом. Он каже и да ће Беовулф бити погодан за краља уколико се краљу Хигелаку нешто догоди, чиме такође антиципира Хигелакову смрт, коју је и сам скоп антиципирао када је Беовулф на поклон добио огрлицу која скопа подсећа на чувену огрлицу Бросингових, а коју је Беовулф поклатио Хигди, Хигелаковој жени, по повратку са двора краља Хротгара.

„Þone hring hæfde                    Higelac Ġeata,  
nefa Swertinges           nýhstan sīðe,  
siðþan hē under seġne            sinċ ealgode,  
wælrēaf werede;            hýne wyrd fornam  
syþðan hē for wlenċo wēan āhsode,  
fæhðe tō Frýsum.            Hē þā frætwe wæg,  
eorclanstānas ofer yða ful,

<sup>244</sup> Камарго (Camargo 1981) сматра да епизода о краљу Фину има функцију указивања на несувислост принципа крвне освете, те да се оштро контрастира са хришћанским идеалом који тако нешто не дозвољава. Тиме, сматра он, певач још једном потцртава колико је важно што се његова публика, која је христијанозована, одделила од овог паганског начина функционисања, те ако није, подсећа их да је потребно да то учине (Исто: 134).

rīce þēoden; hē under rande ġecranc.  
 Ġehwearf þā in Francna fæþm feorh cyninges,  
 brēostġewædu, ond se bēah somod.  
 Wyrсан wīġfrecan wæl rēafeden  
 æfter ġūðsceare; Ġēata lēode  
 hrēawiċ hēoldon.”  
 (B, 1202 – 1213)

[Хигелак од Геата, Свертингов рођак, имао је ту огрлицу последњи пут када је под барјаком штитио своје благо, бранио оно што су похарали; судбина га је узела када је из поноса отишао да тражи рат, заваду са Фрижанима. Носио је тај украс, драго камење преко таласа пуног пехара (тј. мора), моћни господар; умро је под својим штитом. Онда је тело краља прешло у франачке руке, његови украси са груди и огрлица такође. Слабији ратници су опљачкали лешеве након покоља; Геати су доминирали пољем лешева.]

То није једини пут када се антиципира смрт краља Хигелака, с тим што у овом случају можемо приметити да се даје веома детаљан опис судбине која очекује краља. И пре увођења фигуре краља Хигелака, ми знамо колико му је дато „у део”, знамо колико ће живети и шта ће све учинити. У том смислу, можемо говорити о великој сличности која постоји између српске и староенглеске традиције јер је то вероватно онај основни слој на којем оне почивају – епско пророчанство о пропасти (у случају староенглеског епа је то и једино могуће пророчанство; в. Kahrl 1972) се неминовно испуњава, то је судбина која је проречена<sup>245</sup> и не може се мењати јер је свакоме од јунака остављено онолико колико је предодређено (в. Greenfield 1962: 101). На овом месту ћемо за тренутак направити дигресију јер је питање „удела” и судбине знатно комплексније него што се то може на први поглед чинити.

Ђерђ Нађ (Nagy 1986: 134–135) указује на то да се у старогрчком језику фразом колико је некоме дато „у део” указивало на судбинску предодређеност, као и на одрезак меса који је припадао хероју, консеквентно повезаним са култом јунака. Такође се односио и на *moira* које се преводје као „судбина” или „одрезак меса”. У веома сличном смислу, пре него што ће умрети, Беовулф говори следеће: „Ic on earde bād / mælgescæfta...” (B, 2736–2737) [„Дочекао сам време које ми је стављено у део на земљи...”], у значењу судбине. Иста таква судбина остала је кодирана у формули „Ако Бог да и срећа јуначка”, а о овај необични спој крије много дубље корене. Како то веома сликовито описује Бошко Сувајцић (2012в: 25) „бог у бугарштицама није ни конструкт ни мит. Бог је формула. Формула не укида веру у бога. Формула укида бога у вери”. Реч „бог” је „наслеђена из индоевропског прајезика, али у значењу ‘удео, срећа, благостање’”, а занимљиво је да је на староиранском подручју „реч *bagā-* ‘давалац, уделитељ’ постала назив за бога уопште (Лома 2005: 12). Чајкановић сматра да се иза речи „бог” заправо крије врховни бог Срба – Дабог, који одређује судбину свим људима на рођењу (1973: 448), он је тај који „даје”. Немања Радуловић (2009б: п.р.) реконструира пар<sup>246</sup> из горепоменуте формуле тако да се на месту громовника којег су Јужни

<sup>245</sup> За детаље о томе на који начин се у овом погледу у староенглеском епу преплићу хришћански и пагански погледи на свет видети у: Tietjen 1975. О доминантно хришћанским мотивима, насупротив томе, упоредити са: Du Bios 1934.

<sup>246</sup> О Роду и рођеницама као источнословенској паралели видети у: Рибакoв 2015: 475–510.

Словени поштовали (в. т. 5.2) појављује Бог из формуле, док би срећа јуначка заправо представљала судбину из паганског периода, три суђаје:

„На једној страни је предодређеност или Божја воља (у више хришћанској варијанти) и наспрам тога је постављена одређена случајност. Она се разликује од предодређености, али није повезана са случајним низом догађаја него са магијско-анимистичким представама”.

У том смислу, „срећа јуначка” има свог пандана у староенглеској традицији у термину *wurd* који се између осталог преводи као фатум, али не означава непроменљиви ток догађаја, него нешто што може да се деси – Бог зна исход тих догађаја, али све што је потребно јесте да довољно велики јунак изложи себе ризику и могуће је променити ток догађаја (Anderson and Richards 2010: 407). Херојски тренутак је тренутак у коме „јунак, мењајући *status quo*, предузима радикални ризик, мења *wurd*, и тим чином примењује своју слободну вољу” (Исто: 408). Додајемо такође и да се према Бозворт-Толеровом речнику староенглеског (Bosworth Toller’s Anglo-Saxon Dictionary online) *wurd*, као именица женског рода, између осталог дефинише и као једна од Судбина, једна од три Парке, од старонордијског *urðr* са значењем „судбина, једна од три Норне”. Етимолошки, *wurd* представља корен речи *weird* која се користи у именичкој синтагми *weird sisters* у значењу суђаје. Управо тако Шекспир назива три жене које Магбет среће судбоносне вечери која преусмерава ток даљих дешавања.<sup>247</sup> Да поред судбине староенглеска епика познаје и идеју датости („удела”) која се маркира глаголом „дати” у пасиву илуструју следећи стихови: „*Vēowulfe wearð / gūðhrēð ġyfeþe*” (B, 818–819) [Беовулфу је била дата слава у борби], каже певач након што Беовулф победи Грендела. Да то није случајност потврђују и стихови у којима, говорећи о Хротгаровом славном периоду, певач каже: „*Ʀā wæs Hrōðgāre herespēd ġyfen*” (B, 64–65) [Онда је Хротгару дат успех у рату]. Ипак, његов славни период је морао да се заврши, према ономе колико му је било дато, а на то упозорава и Беовулфа.

Краљ Хротгар је својим говором упућеним Беовулфу рекао и тачно колико ће година владати пре него што дође до промене која ће довести до пропасти.<sup>248</sup> Дакле, глас који је резервисан за еп је глас истинитости, глас сигурности и извесности, он се не може мењати јер би то значило избећи судбину, а то није могуће за смртнике, а ни за оне који су боговима нешто сличнији (в. Vonjoung 1940: 296). У том светлу се може посматрати и претходно изнета тврдња о сновима у српској епизи и коментару који износе саговорници – шта год они рекли, пророчанство се мора испунити и певач је тога потпуно свестан, зато те речи може да каже и Момчилова љуба.<sup>249</sup>

Последњи сегмент песме носи чак два пророчанства, од којих једно изговара неименовани коњаник и оно се углавном обележава као „пророчанство гласника” („The Messenger’s Prophecy”) и друго које је изговара неименована жена над Беовулфовим телом.<sup>250</sup>

<sup>247</sup> Видети у следећим изворима доступним онлајн: Oxford Reference, Merriam-Webster’s Dictionary, Etymology Online.

<sup>248</sup> „Какав је однос између Хротгаровог пророчанства Беовулфове смрти и анализе његових сопствених недаћа? Веза би требало да је јасна: неспособност доброг краља да се носи са чудовиштима није мистериозна; он је стар човек и слабост која прати његову надоласећу смрт и која га чини неспособним да одбрани његов народ од Грендела је сама по себи важност приче и доказ о томе о чему заправо подучава Беовулфа о пролазности света. Он заправо говори: ‘Твоја снага ће избледети, ти ћеш умрети; моја снага је избледела, као што је то јасно предочио Грендел, и ја ћу ускоро умрети’”. (Earl 1979: 94)

<sup>249</sup> Епиком уопште доминира осећај судбинског – осећај неизбежности се јавља у косовској епизи, код Хомера итд.

<sup>250</sup> Пишући о последњим речима које изговара Беовулф, Џозеф Харис (Harris 1992) указује на то да постоји схема говора умирућег јунака у старонордијској традицији коју упоређује са староенглеским епом *Беовулф* и проналази међу њима велике сличности (уп. „завет умирућег јунака”; Петковић 2019: 152–153). Једини детаљ који уноси разлику јесте тај што пророчанство о пропасти не изговара умирући јунак, него, сматра Харис, оно



Гласник остаје неименован, али он са великом сигурношћу говори на преко стотину стихова о томе да ће они сви нестати, те да ће се обновити рат који ће све прогутати јер више нема Беовулфа који ће их бранити и тај мрачни тон који је постављен на почетку епа пружа свој крак до последњих стихова у којима нестаје Беовулфа, али и његових људи и његовог времена под налетима хришћанства које је пагане са њиховим боговима већ у овом епу почело да брише. Након пророчанства неименованог коњаника следи припрема погребне ломаче за Беовулфа, изражава се општа туга због губитка краља, али је једини глас који се изоловано чује глас неименоване жене.

swylce giōmorgyd (Ġē)at(isc) meowle  
 (after Bīowulfe b)undenheorde  
 (sang) sorgċearig, sǣ(id)e (ġe)neah(he)  
 þæt hīo hyre (here)ġ(eon)gas hearde ond(r)ēde,  
 wælfylla wo(r)n, (w)erudes eġesan,  
 hȳ[n]ðo ond hæf(t)nȳd. Heofon rēce swealg.  
 (B, 3150–3155)

[...тако је и жалосна геатска жена певала песму жаљења за Беовулфа, подигнуте косе, рекла је искрено да ће са болом страховати од напада, многих покоља, терора легија, понижења и прогнанства. Небеса су прогутала дим.]

Неименова жена је једина која изражава страх и бол, она верује да је неумитна пропаст пред њима, то је потврда речи које је неименовани коњаник изговорио. Дакле, жени је поверена улога да изрази своја, али и осећања целе заједнице, она ће пренети речи које други због ограничења наметнутих друштвеним околностима не смеју да изговоре. Пишући о улози жене у античкој Грчкој, Оливија Данам (Dunham 2014: 18) примећује да су жене биле непожељне, а самим тим и уклоњене са друштвене сцене у којој су учествовали мушкарци, али им је зато било поверено све што је било и вези са религиозношћу, обредима прелаза, почецима и крајевима, као и медијацијом при свим прелазима.<sup>251</sup> Занимљиво је приметити, у том контексту, последњу реченицу наведеног цитата – дим Беовулфове погребне ломаче бива прогутан тек након што она изговори своју песму, па се чини да она, заправо, на тај начин посредује у Беовулфом преласку у свет мртвих на један пагански, традиционалан начин.<sup>252</sup>

---

бива измештено и пренето на неименованог коњаника, Виглафа и жену која изговара тужбалицу, односно нариче, док сам јунак изговара наивне и неоправдано позитивне речи о будућности народа (Исто: 21).

<sup>251</sup> О овом аспекту је доста писано и у српској традицији. Нпр. видети: Јокић 2011; Pešikan-Ljuštanović 2016; Делић 2019: 303–319. О критици оваквих тумачења са аспекта родних студија, видети: Radulović 2002; Radulović 2009.

<sup>252</sup> „[О]бреду спаљивања [су] подвргавани првенствено одрасли мушкарци, ратници који су прошли иницијацију, за које се веровало да им душа одлази са ломаче димом у небо, на којем је за њих резервисано блажено боравиште, попут староиндијске *Индралоке*, ‘Индриног света’, или нордијске Валхале [...]. При кремацији очекивала се помоћ божанског ветра, не само да добро распали ломачу како би тело у потпуности сагорело и душа била ослобођена за пут на онај свет, као у епизоди *Илијаде* када Ахилеј спаљује свога палог друга Патрокла, него и да је са димом ватре срећно спроведе онамо. Та психопомпска улога ветра посведочена је у хиндуизму, где се спаљивање мртваца постиже помоћу три или пет ветара [...]. У једном извештају о спаљивању мртвих код паганских Балта помиње се веровање да ако дим иде са ломаче право у небо душа бива спасена, а ако се дим повија на ветру, да је она изгубљена”. (Лома 2005: 19)

Важно је приметити да је *Беовулф* у том смислу пандан еповима и драмама античке Грчке у којима је женама дат глас у оним ситуацијама у којима оне изражавају бол или су представнице бола (сетићемо се примера краљица Велтео, Хилдебур, Фреавару),<sup>253</sup> те оне једине и вокализују ова осећања од којих мушкарци постају „нервозни, бесни, и ако слушају, промењени” (Исто: 49). Ово би могао бити траг који би потенцијално повезао и српску епiku, као и нашу претходну запитаност над тиме зашто певач чешиће женама поверава улогу пророчица. Уколико су оне везане за транзиционе тачке и имају улогу медијатора (нпр. у песмама о Косовском боју, посебно в. Лома 2002: 142–143), чини се мање упитним зашто су углавном оне те које добијају „поруку” у сну о променама које ће се десити, те када их изговоре својим саговорницима они их куну, изражавајући на тај начин јако осећање страха у жељи да се преокрене исход сна<sup>254</sup> (Радуловић 2003: 42). Овим античким импулсима свакако можемо поткрепити претпоставку да је основано у пророчанствима тражити везе између удаљених, али ипак знатно блискијих традиција него што се то на први поглед могло учинити.

Чињеница да се пророчанства обистињују јесте она нит која повезује ова два истраживана корпуса. Чак и постојање отклона у српској епској поезији не указује на неверовање, него, као што смо могли видети, управо супротно, на веровање у сан које изазива страх и захтева одговарајуће окултне радње у покушају да се он не обистини. Епски тон неминовно укључује и пророчанства, али су то увек пророчанства о пропасти, што би се могло оправдати општим контекстом и изворима настанка епске поезије (в. Мелетински 2009). Ипак, пророчанства у песмама српске епике не морају да говоре нужно само о пропасти српске, него и турске стране, осветљујући у својој негативности страну која буди наду, те иако говоре о негативном, то негативно не мора бити нужно окренуто ка личном. С друге стране, у интегралном епу певач, као што смо могли видети на неколико издвојених примера, распоређује пророчанства и реминисценције тако да оне константно доприносе истицању главне теме. Важно је приметити да постоји само једна антиципација која се односи на нешто позитивно, а то је антиципација Беовулфове победе, што се уклапа у општи оквир према којем је „лајт-мотив поеме... несрећа након радости”, а све алузије су „антиципације тужних догађаја и чак катастрофа” (Вонјоур 1940: 298). Потребно је да се опише цео циклус у којем певач има предзнање о догађајима,<sup>255</sup> било да су они у тренутку успона јунака или у његовом паду. Општа слика се исписује меланхоличним тоновима и у српским песмама и у староенглеском епу.

---

Можда бисмо у том контексту такође могли тумачити начин на који је небо прогутало дим Беовулфове погребне ломаче. Још једна потврда ове комплетне слике може се пронаћи у следећим стиховима, који претходе моменту ступања на сцену неименоване жене:

„Ongunnon þā on beorge	bǣlfýra mǣst
wīgend weccan;	wud(u)rēc āstāh
sweart ofer swiððole,	swōgende lēg
wōpe bewunden	– windblond gēlæg –
oð þæt hē ðā bānhūs	gebrocen hæfd(e)
hāt on hreðre.”	

(*B*, 3143–3148)

[Онда су ратници почели да постичу највећу од свих погребних ломача на литици; дим дрвета подизао се таман изнад пламенова, ричућа ватра се мешала са плачем – немир ветрова је утихнуо – док није уништила ту кућу костију (т.ј. тело) врелу у срцу.]

<sup>253</sup> Иако своју стоичку патњу у овом епу симболички представља и краљ Хретел, Хигелаков отац. Средњи син, Хетсин, убио је грешком старијег брата, Херебелда, у лову. Према правилу крвне освете, требало је да Хретел убије Хетсина, али није могао то да учини, те се, са тугом у срцу, придружио свом старијем сину (*B*, 2435–2471).

<sup>254</sup> О формулативним отклањањима рђавог знамења сна говори и Чајкановић (1994: 214).

<sup>255</sup> То је извесно паганска представа о судбини.

Образац формуле у случају пророчанстава проширен је на схематски начин уланчавања догађаја и њихову општу контекстуализацију, док непостојање снова у староенглеском епу искључује могућност проналажења потенцијалног рефлекса формуле „сан је лажа, а Бог је истина” или њеног пандана. Ипак, постоје импулси у виду појединачних речи, али и улога које имају појединачни ликови који би могли послужити као индикатор истог формулативног механизма који је на делу, како у староенглеском епу, тако и у српском корпусу епских песама.

## 5. Ниво обрасца приче

### 5.1. Образац приче: више од теме

Појединачна епска песма може, као што смо то видели у претходном поглављу, бити сачињена од једне велике теме која је у потпуности обухвати, али може бити и таква да се састоји од низа тема које се смењују по редоследу који може и не мора бити устаљен. Неће бити наодмет да се на овом месту подсетимо начина на који је Алберт Лорд у *Певачу прича* одредио начин на који се ова фиксираност може посматрати:

„Kada pevač priča, opremljen zalihom formula i tema i tehnikom sastavljanja, zauzme svoje mesto pred slušaocima i počne da kazuje povest, on se drži plana koji je naučio zajedno sa drugim osnovnim načelima svoje profesije. Dok pevač razmišlja o pesmi u okviru elastičnog plana tema, od kojih su neke bitne a neke nisu, mi o njoj razmišljamo kao o datom tekstu koji trpi promenu od jednog pevanja do drugog. Mi smo svesniji promene od pevača, jer imamo predstavu o utvrđenosti izvođenja ili njegovog snimka na žici, traci, ploči ili njegovog zapisa na papiru. Mi mislimo na promene u sadržini i načinu njenog kazivanja; jer za nas su i način kazivanja i sadržina ustanovljeni u nekom trenutku. Za pevača je pesma, koja ne može da se menja (pošto bi promena po njegovom shvatanju, značila iznošenje neistinite povesti ili krivotvorenje istorije), suština same povesti. Njegovo shvatanje postojanosti, kome je on duboko odan, ne uključuje način kazivanja, koji za njega nikad nije bio utvrđen, niti uključuje nebitne delove povesti. On gradi svoje izvođenje, ili pesmu u našem smislu te reči, na postojanoj osnovi pripovesti, koja je pesma u njegovom smislu te reči”. (1990a: 177–178)

Овиме је указано на суштински јаз који постоји између савремених читалаца и оновремених слушалаца – основна идеја је оно што се чува у сваком извођењу, а варијације су и те како могуће, док савремени читаоци не би могли рећи да је исто оно што није у потпуности доследно поновљено. Ова потка је омогућила, на једном веома широком плану, препознавање и повезивање удаљених традиција јер се управо иста основа препознаје као оно што је заједничко, без обзира на то колико интерпретације могу бити различите. У том смислу, можемо рећи да је овај ниво заправо ниво који би требало да на суштински начин укаже на сличности које постоје између српске и староенглеске епике, на индоевропску основу<sup>256</sup> која се крије иза различитих манифестација јуначке епике, док су сви претходни нивои (са изузетком нивоа теме који је њему најсличнији) преко лингвистичких сличности могли да нам открију можда и неочекивана поклапања. Степен поклапања који је открио учинио је да Милман Пери управо и сакупља песме у којима је уочио неочекиване сличности са *Одисејом*, а то су групе песама „sasvim određenih kategorija: ženidbe, izbavljenja, povraci i osvajaња gradova” (Исто: 220). Посебну пажњу Лорд посвећује песмама повратка у којима је „središnja tačka [...] sam povratak, a on je uvek okružen (a) prerusavanjem, (b) lažnim predstavljanjem i (c) prepoznavanjem” (Исто: 221), међутим након детаљније анализе појединачних елемената закључује да све наведене категорије „predstavljaju po svoj prilici istu pesmu kad je reč o obrascu zatočeništva i slobode (puštanje ili izbavljenje)” (Исто: 224). Исти елементи су откривени и у *Илијади* (в. Nagler 2020: 131–166), али такође и у хомерској „Химни Деметри” на шта је указала Мери Лорд (Lord 1967).

Описујући начин на који певачи стварају, Џон Мајлс Фоли (Foley 2020: 367–387) наводи као пример ситуацију у којој сам певач указује на то да је направио грешку јер је варирао тему, те песму одвео у погрешном правцу, али је већ сутрадан песму испевао на начин који је дефинисао као типичнији за такав тип песме, говорећи да су стихови песме

<sup>256</sup> Даљим истраживањем чак потенцијално и ширу од индоевропске основе.

такви да су довели до тога да је један део „прелетијо”, што је резултирало завршетком песме који је он сам видео као „крив”.<sup>257</sup> Овакви увиди су драгоцени јер говоре о осећају који певачи имају према песмама које стварају – уколико су у складу са традицијом, са устаљеним обрасцима и формулама, оне се прихватају, певачи их доживљавају као исправне, а оне које то нису, или преправљају у току певања или одбацују касније као оне које нису у складу са начином певања осталих певача. Другим речима,

„[д]а би могао да донесе одлуку ‘шта да изведе’ певач мора добро знати радњу (енгл. *storyline*), низ догађаја и епизода, тј. елемената сижеа који су неопходни како би напредовала прича коју жели да исприча. Број и редослед ових елемената је важан, али не нужно и непроменљив. [...] Радња је стуб менталног текста и подложен је пажљивим, свесним изменама током извођачке каријере певача. У теорији, промене могу да се десе у свим деловима радње, али највећи део се веома мало мења дужи временски период. Певач је свестан највећих промена које је направио (направила), и може веома сликовито да дискутује о разлозима тих измена”. (Honko 1996: 6)

Ово је веома важно посебно у погледу начина на који се може интерпретирати постојање истих образаца у веома различитим традицијама – можемо претпоставити да је постојала некаква основна потка у виду приче о културном јунаку (в. Nagler 2020: 131–166, Мелетински 2009: 33; Eliade 1959: 39–46) која је подразумевала одговарајућу схему, те да се та схема пренела када се касније говорило о јунацима који су по својој снази могли бити њихови наследници.

„Џинјеница што се једна песма јавља у веzi с различитим јунацима указује по свој прилици на то да је повест вањнија од историјског јунака за кога је везана. Постоји близак однос између јунака и приче, али у неким причама је, у најманју руку, *тип* јунака значајнији од *posebnog* јунака. То одговара групним песмама с обзиром на њихову повесну садржину или тематску конфигурацију, јер песме изгледа трају упркос појединачном историјском јунаку; оне нису неопозиво везане ни за једног појединачног јунака”. (Lord 1990a: 220)

Ово је управо разлог зашто у различитим песмама препознајемо типско понашање јунака које одговара датој ситуацији – чува се образац и сама прича, а појединачни јунак ће својим карактеристикама бити уобличен тако да одговара том тлоцрту. То је уједно и разлог зашто свака традиција има свог јунака или јунаке који се уклапају у овај образац, а не обрнуто, образце који се прилагођавају јунацима. Да бисмо установили који је то образац који се може компаративно истраживати у српској и староенглеској епској традицији, биће потребно да почнемо од краја, тачније, мораћемо да укажемо на опште одлике Беовулфа као јунака како бисмо могли да испитамо који су то јунаци који би могли бити њему слични у српској епској традицији, па тек након тога да укажемо на потенцијални заједнички образац који се крије иза ових епских традиција.

## 5.2. Индоевропски корени: мит о убијању змије

Усмену књижевност, као и митологију која је оставила многе трагове, како у говору тако и у понашању људи на једном подручју, потребно је на неки начин сабрати и компаративно јој приступити уколико желимо да откријемо оно што се може тек индикативно навести као потенцијални заједнички корен. Како је свака митолошка представа

<sup>257</sup> „Међутим, чињеница да су различити сижејни модели нестабилни на истом мотивском месту говори о природи композиционих мотива који се на том месту налазе, односно о њиховој *великој валентности*: очито је да традиција на датој позицији допушта неколике дивергентне линије и да певачи на тим местима могу кренути за овом или оном асоцијацијом”. (Делић 2006: 60)

прегнантна значењем и врло погодна за интерпретацију, важно је бити обазрив при извођењу закључака у вези са облашћу којој је немогуће непосредно приступити из садашњег тренутка. Ипак, уколико се вратимо уназад, можда ћемо моћи да ушетамо у време када су се муње Громовника, под којим год се он именом крио, бориле са алама и аждајама које су претиле да својом стихијом све избришу. Слој по слој, можда бисмо били у стању да откријемо наносе времена и да у слици враћеној пажљиво уназад видимо тренутак када су и зашто сви они престали да постоје, а на који су начин пружили основу за даљи развој човекове мисли. Митска основа указала би нам се попут неопходног полазишта у коме су „главни јунаци [...] ‘људи из давнине’ у виду прапредака – демијурга – културних јунака” (Мелетински 2009: 33):

„Барем у својој класичној форми, митови описују макрокосмос и микрокосмос у облику приповедања о пореклу њихових саставних елемената, у виду догађаја који су постојали у неким раним временима. У митолошкој свести суштина се подударала са „начелом”, а хијерархији узрока и последица одговарају хијерархија сила и митолошких бића, материјална метаморфоза, замена једне конкретне материје другом у оквирима индивидуалног догађаја. Митолошки догађаји су као цигле у здању света. Космогонија се јавља као космологија”. (Исто: 31)

Цигле тог света је неопходно раздвојити како бисмо успели да у сâм свет и уронимо, али увек опрезно и са дистанцом припадника једног другачијег света који више не познаје митска бића. Зато ћемо почети са питањима која су људе управо и навела да конструишу сопствено мишљење, почећемо са оном суштинском запитаносћу која проистиче из урођености у свет и неприхватања свих чињеница као датих, а која даље води ка усложњавању идеја.<sup>258</sup> На који се начин јавила представа о змају у свести људи и које је појаве требало оправдати њеним постојањем?

На почетку, биће потребно кренути од природе која их је окруживала и приметити да је змај продукт фикције која је била подстакнута нечиме што је у самом окружењу могло бити интересантно, а довољно непознато или необјашњиво. Корелат змају у митској представи јесте змија.

„Услед апсолутно специфичне природе митолошке логике у симболици змије спојиле су се разнородне, често противречне и, рекло би се, међусобно искључиве карактеристике. Она доноси зло и благостање, трује и исцељује, изазива кишу и сушу, узрокује и спречава град, њено убијање се сматра грехом и обећава опрост грехова, итд.”. (Гура 2005: 208)

Змија је својом необичном природом, готово недокучивим понашањем повезаним са хибернацијом у земљи, подстакла ову подвојеност у разумевању која се материјализовала, између осталог, и у опречним митовима о њеном постанку, као и симболици. Постоји неколико варијаната предања о настанку змије.

„Српска легенда<sup>259</sup> приповеда о настанку змије овако: и створи ђаво од земље човека по узору на анђела, како га је Бог саздао, и баци га на сунце да се осуши. Са човекових ногу на земљу се сливала вода остављајући за собом кривудасти траг. Желећи да оживи човека ђаво му удахну у уста своју нечисту силу услед чега из човековог задњег отвора изађе смрдљиви дух, који кроз његове ноге сиђе до влажне бразде на земљи. Бразда оживе и настане змија [...]”. (Гура 2005: 210)

<sup>258</sup> Према Викоовом дијалектичком схватању историјског развоја, „божанска, herojska i ljudska epoha izražavaju detinjstvo, mladost i zrelost društva i opšteg razuma” (Meletinski 1983: 16).

<sup>259</sup> Ово етиолошко предање Александар Гура наводи према следећем извору: Э. А. Вольтер, М. М. Вукичевич. 1915. *Сербская легенда о двух царствах – Божием и Дьявола. По пересказу М. М. Вукичевича*, те се поставља питање у којој мери оно може бити поуздано за реконструкцију мита.

Друга варијанта, опет, говори о томе како је ђаво створио вука, а Бог га је поправио, те су од одбачене земље при поправци настале змије и жабе (Раденковић 1996: 96). Баволску страну змијске природе християнизација је могла само још више да истакне, па се тако уврежило и веровање да је змија пала заједно са Сатаном из раја након „свргавања нечисте силе у пакао” (СМ 2001: 212), али и да је настала од „крви Каина, који је убио свог брата” (Гура 2005: 210). Снажан степен табуизације јесте оно што је везано за име ове животиње, тако да је могуће пратити начине на које су људи надомештали празнину која је настала при њеном именовању, те се тако у германским језицима име змије може често открити под еуфемизмом црва, што је управо термин којим се одређује змај у *Беовулфу*, а у неким дијалектима ће овај еуфемизам бити и поистовећен са „топлом” бојом црва, те ће боје црвена и љубичаста<sup>260</sup> добити име на овај начин (Gamkrelidze and Ivanov 1995: 445).

Цикличност која се примећује у животу змија, али и смени годишњих доба, даје даљег подстрека за успостављање чврсте везе у људској мисли између Сунца и змије, те је змија, која је „повезана с подземном тамом [...] супротстављена сунцу као извору светлости” (Гура 2005: 212). У том смислу се јављају многа веровања у којима је од три сунца, змија усисала у себе два, или да је попила сунце, па се такво „слепо сунце” види зими, али такође и да је од десет сунчевих зрака, змија узела девет, док је десето спасила ластва (Исто: 212). Напоредо са овим веровањем, остале су и светковине којима би требало да се подстакне бујање природе у пролеће које се везују за „Благовести и Младенце, Тодорову и Лазареву суботу”,<sup>261</sup> али и у вези са Малом Госпојином, када се змије повлаче у јаме или пећине.

„Уз култ плодности и везу рађања и умирања кроз обредне ситуације испољава се спона између светова, било да се подразумева однос између живих и мртвих, земље и неба, мушкарца и жене”. (Самарција 2012: 24)

Веза змије са земљом, али и са човеком, у спрези је са животним циклусом који смо овде описали. Осим сличности у имену између речи земља и змија (Skok 1971: 657–658), повезаност ова два ентитета заснива се и на томе „што земља ‘испушта’ у пролеће змије из своје утробе (змијско станиште се зове ‘мртвило’), а у јесен их ‘прима’ у себе, као своју децу” (Раденковић 1996: 154–155). Осим змије, „земљин” је и човек, а он тек као покојник улази у земљу на исти начин како то и змија чини, а као покојник, он постаје заштитник своје породице, те се преко идеје да сваки човек има свог двојника међу змијама, јавља изразито позитивна идеја да је и сама змија „предак-заштитник” (Гура 2005: 232; Самарција 2012: 14).

Змија која обитава у земљи познаје све оно што се у тој земљи налази, па тако не чуди да се управо змија јавља као један од чувара закопаног блага<sup>262</sup> „и неким људима могу да покажу где се то благо налази” (Гура 2005: 242), а

„до њега се не долази на профан начин, дуготрајним и тешким радом, већ се оно добија отварањем земље, силажењем у подземни простор, улажењем у пећину или

<sup>260</sup> Занимљиво је приметити и да је Вук С. Карацић записао да се за змију некада користи и описно име „краса” и да оно најверовантје потиче од везе са змајем и ватром (Самарција 2012: 14). С друге стране, етимолошки речник нуди следећу развојни образац: кравосица – краосица – краос у значењу „змија која сиса краве” (Skok 1971: 183).

<sup>261</sup> Веровања и календарски обичаји повезани са боравком змија у земљи и њиховим изласком у пролеће (Гура 2005: 248–260).

<sup>262</sup> „Бића остављена на благу, dakle, што се непрестано потврђује, битно одређује њихова веза са htonским, било да је unapred poseduju, или да attribute htonskog zadobijaju kroz proces vezivanja. I за omiljenog *zmaja*, на primer, у opштој tradiciji postoje jasno izdiferencirana verovanja koja ga dovode u vezu са svetom mrtvih [...]. На благу се rado оставља и *zmiја*, чији су htonски атрибути nesumnјиви и већ истичани (Zečević, 1981, 68–74). Joш је овде занимљиво и да се у tradiciji између *zmaја* и *zmiје* не прави bitна разлика, odnosno да се они често и poistoveћују. На tragove veze ових бића nailazi се и у pričama о закопаном благу, kada се на njemu оставља troглава (*Rkp. ZIF-a 257*, br. 69) или krilata (*SEZ*, 72, 1958, 130) *zmiја*, што су у основи и *zmaјски* атрибути, и sl. *Zmaj* је и *kradljivac* душа, а и *đavo* остављен на благу такође показује ista svojstva, jer жrtва, једном од njega ухваћена, више не може да napusti благо”. (Karanović 1989: 65)

здање с митским господарем. Његови чувари су: змија, змај, виле, ђаво и друга демонска бића од којих се може и добити”. (Раденковић 1996: 255)

Међутим, ови чувари блага такође настањују и „изворе, мочваре и друге воде”, а двострукост њихове природе и у овом случају се огледа у томе што „истовремено има везе и са водом и са кишом, али и са ‘затварањем’ воде, односно сушом и копном” (Гура 2005: 216–217), те тако поново мењањем свога станишта, оне утичу и на временске прилике. Змије које бораве у тим водама сматрају се њеним покровитељима, уколико се убију доћи ће до суше, али је интересантно приметити и да се за језера везују некакве крилате змије (СМ 2001: 212). Да бисмо открили шта су заправо те крилате змије, вратићемо се корак уназад и иступити на светлост индоевропске митологије.

„Основни мотив у вези са змијом је борба хијерархијски највише постављеног божанства са главним отелотворењем Доњег света. Архаични индоевропски митски мотиви представљају змију коју убија њен божанствени противник. Поређење старих традиција омогућује реконструкцију читавих фрагмената текста овог индоевропског мита, у коме је употребљено древно име змије”. (Gamkrelidze and Ivanov 1995: 446)

У оквиру првобитне културе, као одговор на смену годишњих доба, животни циклус, смрт и рађање, Праиндоевропљани су себи самима понудили Дрво света<sup>263</sup>:

„Misteriju kosmičkog života simboliše Drvo života. Univerzum je shvaćen kao organizam koji treba da se obnavlja periodično, drugim rečima, svake godine. [...] Smatralo se da je Kosmičko drvo u Središtu sveta i da objedinjuje sva tri područja kosmosa, jer njegovo korenje uranja u Donji svet, a njegov vrh dodiruje Nebo”. (Elijade 1991: 41)

Према њему су се распоређивали и сви облици живота, те је корен подземни свет, стабло свет људи и животиња, а круна свет богова (Раденковић 1996: 196). Различите животиње (које су се делиле на дивље и домаће) бивале су смештене у Доњи, Средњи или Горњи свет, и то тако да су Горњем свету припадале птице (орао, гавран, врана, ластва, детлић, гуска, лабуд итд.), Средњем свету, између осталих, вук, медвед, леопард, пантер, лав, шакал, лисица, дивљи вепар, бизон, дивљи бик, зец, мајмун, слон, а становници Доњег света су били змија, црв, дабар, видра, миш, кртица, корњача, жаба, стршљен, оса, риба итд. (Gamkrelidze and Ivanov 1995: 410).

Сада се можемо сетити да смо раније навели како се у одређењу змије као „гутача” Сунца наводи да је ластва та која је спасила десети зрак Сунца. Ова супротстављеност према световима у којима су постављене рефлектује се не само према одговарајућем локусу у природи него и касније према митској представи ових животиња, а супротстављеност змије и птице је управо оно што ће нам бити важно за даље компаративно проучавање улоге змаја, али и змајевитих јунака у староенглеској и српској епизици.

\*\*\*

Да бисмо могли да наставимо овај пут кроз усмену књижевност, биће неопходно да дамо још неколико осврта на одређење змаја, за шта смо већ поставили темеље. Змија, која се налази у корену Дрвета света или Космичког дрвета (Делић 2019: 19), као представник Доњег света, нагриза тај корен или је остављена да напада „птиће чудесне птице” (Радуловић 2009а: 281), фигурира као антагониста представника Горњег света, па се тако као једна од варијација на ову индоевропску праоснову јавља и старогермански јасен Игдрасил,<sup>264</sup> у чијем се корену налази змај или змија Нидхег, који тај корен и нагриза. Он је у сукобу са орлом и увреде које један другом поручују преноси веверица која може да иде од једног до другог

<sup>263</sup> В. Торогов 1986; Детелић 1992: 57; Радуловић 2011.

<sup>264</sup> Још једна варијанта Космичког дрвета.



света (Grímnismál, 35). Нидхег такође представља „симбол хаоса и предстојећег краја света” (Lindow 2002: 239). Животиња с којом је Нидхег у сукобу везана је за громовника (Радуловић 2009а: 281), а Игдрасил је дрво које, према корену речи, припада Одиу, нордијском врховном богу, богу грома и олује (Lindow 2002: 248). Мит који се крије у основи јесте мит о борби бога громовника и змаја.

„Povodom praznika Nove godine, *purilli*, obredno se izgovarao mit o borbi boga oluje i Zmaja (*illuyanka*). U prvom susretu bog oluje je pobeđen, pa preklinje za pomoć druga božanstva. Boginja Inara tada priprema gozbu i poziva Zmaja. Prethodno, ona je zatražila pomoć od jednog smrtnika, Hupašije. On pristaje da joj pomogne pod uslovom da boginja legne s njim; ona prihvata. Zmaj je jeo i pio tako proždrljivo da nije uspeo da siđe nazad u svoju rupu pa ga Hupašija sveza užetom. Tada dođe bog oluje i bez borbe ubi Zmaja”. (Elijade 1991: 125)

Према другој верзији истог мита, бог олује губи своје моћи (очи и срце) у првом сусрету са Змајем и након што успе да их поврати, успева да га коначно победи (Elijade 1991: 126). Борба између громовника и Змаја увек је представљена као неопходни предуслов за успостављање реда, за превладавање уређености над хаосом који је представљен у ранијем поретку. У том смислу, када у хетитском миту Баал однесе победу над Јамом, који је представљен као „водено чудовиште, седмоглави змај, ‘Краљевић Море’, праизвор и епифанија Подземне воде”, с једне стране тријумфује „киша” над „Морем” и Подземном водом,<sup>265</sup> тријумфује вера у поредак, али се и успоставља нови владар, млади бог који је својом победом још и усталио право прворођеног сина које му је Јам бесправно одузео (Elijade 1991: 134). Мит је, дакле, пре „folklorizације” ’vladavinu Zmaja’ prikazivao kao period ‘haosa’, koji dovodi u opasnost same izvore života (Zmaj podjednako simbolizuje i ‘delatnu moć’ i mračnu silu kao što su suša, ukidanje pravila i smrt)” (Elijade 1991: 127).

Мит о богу олује који се бори са змајем како би успоставио ред познат је широм индоевропског подручја (в. Иванов и Топоров 1974).<sup>266</sup> Бог Перкунас, који се најчешће представља у облику вола који риче, бљује ватру, с тамноцрвеном брадом и чекићем који му се враћа у руку један је од таквих представника (West 2007: 240). Иако се чини врло мало вероватним, овај бог са севера има свој пандан на југу, који је такође бог олује под именом Перун,<sup>267</sup> чије су функције касније пребачене на Светог Илију, а пратећи исти корен, јавља се и назив за Зевсову муњу, Керунос (*Keraunos*), и тиме долазимо до грчког бога олује, громовника који контролише временске прилике, али су све оне функције које су се могле учинити недостојнима врховног бога пребачене на његовог сина Херакла, који је, иако херој, „имао особине сличне особинама бога олује” (West 2007: 240, 243, 249, 259). Важно је још споменути ведског бога Индру, који је муњом поразио змију Вртру или Валу и на тај начин ослободио воду коју је она зауставила, али је интересантно да се за падање кише много више везује бог Парђанја (Parjanya) који се такође представља као во који риче, а његово семе

<sup>265</sup> Победа уређеног циклуса кише над поплавама и хаотичношћу мора.

<sup>266</sup> „Borba boga protiv zmajolikog ili morskog čudovišta predstavlja, kao što znamo, prilično rasprostranjenu mitsku temu. Setimo se borbe Raa i Apofisa, sumerskog Ninurte i Asaga, Marduka i Tijamat, hititskog boga oluje i zmije Pijankaš, Zevsa i Tifona, iranskog junaka Thraetaona i troglavog zmaja Azhi-Dahaka. U nekim slučajevima (Marduk – Tijamat, na primer) ona je предуслов kosmogonije. U drugim prilikama ona je залог за nastajanje novog doba, ili за uspostavljanje neke nove vrhovne vlasti (up. Zevs – Tifon, Bal – Jam). [...] Zajednička crta svih tih mitova jeste strah, ili neuspeh protivnika pri prvom pokušaju”. (Elijade 1991: 176–177)

Овај мит се јавља и у јапанској народној традицији – бог олује и природних сила Таке Хаја Сусано убија осмоглаву и осморепу змију/змаја Јамата но Ороћи, ослобађајући тим чином богињу Кушинадахиме (Васић 2022).

<sup>267</sup> „За Перуна смо рекли да се његово име среће као теоним само код старих Руса, али да се у фолклору и топонимији очувало на разним странама словенског света, те не може бити сумње да је посредни општесловенски митолошки лик” (Лома 2005: 14).

оплођује земљу по којој пада; осим њега, треба поменути још једног бога олује, који се такође представља са црвеном брадом, одликује се способношћу да много поједе и попије, као и Херакле, његова кола вуку две козе, баш као и Перкунова, а као и сви богови олује, поразио је змију, али овога пута змију под именом Јормунгард, или Мидгард-змију, а његово име је Тор (West 2007: 250; Лома 2005: 14).

У словенском фолклору на простору Балкана као представници овог мита јављају се горепоменути Перун који убија муњом или громом Волоса или Велеса, а пример тога шта се десило са њиховом митском представом послужиће као објашњење за неке касније проблемске ситуације. Према савременим митографским реконструкцијама Свети Илија је, као небесник и бог олује, попримио одлике Перуна, док је Велес, будући господар мртвих, териоморфизован као Змија или Змај, био врло погодан за преобраћење у Сатану. Велесу, коме је место уз воду, иако богу вечног пролећа, христијанизација ће донети само демонизацију јер су његове инхерентне одлике те које су управо такав поступак и омогућиле (Marjanić 2012: 58–59).

Ова есенцијална подвојеност и немогућност одређења само позитивне или само негативне стране актера приче суштинска је одлика индоевропског мита. За разлику од хришћанства које намеће искључиве категорије у којима је остављено врло мало простора за валере који би могли унети другачије значење у основну боју, митолошко време и паганска праснова много су склоније другачијој подели. За почетак, Варуна, као господар мора у ведској митологији биће поистовећен са змијом, а осим тога, поистовећени су и Ахи Будхња<sup>268</sup> и Сунце, јер се Сунце ослобађа ноћи излазећи у зору, баш као што се Ахи ослобађа своје коже – ово „jedinstvo suprotnosti” је оно што ће чинити основу за сва будућа митолошка одређења заједничког порекла антагонистичких јунака, као једне од омиљених тема „za prikazivanje istinskog jedinstva–totaliteta”, те је тако „božanska doktrina [...] paradoksalno poistovećena sa jednim ‘znanjem’ које је, бар на почетку, imalo ‘demoniski’ karakter” (Elijade 1991: 174–175).

У енглеској митологији, змајеви се сматрају потомцима проклете Змије<sup>269</sup> и, као такви, природно је да су у машти обликовани као „сурога створења која кољу људе и за које се сматрало да запоседају варљива места у унутрашњости и мрачне дубине великих вода”, а заједно са таквим местом идеја о змају употпуњена је веровањем да је ово биће по својој природи склоно нагомилавању блага (Goldsmith 2014: 144). У верским текстовима доступним у то доба (највероватније касни 10. век), истицано је да „црв и змај, који је сам Сатана, муче оне који су се бавили вештичарењем”, док су у другим текстовима црв, змај и змија „управљали пакленим мукама” (Baker 2013: 226). Извесно је да је под јаким утицајем хришћанских текстова поимање змаја и змије морало бити врло брзо уклопљено у оквире онога што је хришћанство са собом донело, а да је и потенцијално позитивна слика која је могла постојати врло рано морала бити потиснута. Но, избећи ћемо овај степен спекулативности, али свакако да је утицај хришћанства могао бити врло изражен, баш као што смо видели да се то десило у случају словенског Велеса.

---

<sup>268</sup> Топоров (Торогов 1980: 87–88) потврђује да се у српској речи *бадњак* крије рефлекс речи „будхња”, те да се „hrastov *badnjak* može razmatrati ne samo kao transformacija starih predstava o drvetu sveta nego i kao trag arhaičkog lika zмаја pored дрвета sveta; up. s e č e n j e b a d n j a k a, njegovo s p a l j i v a n j e, p o l i v a n j e i kao rezultat svega uvećavanje plodnosti (drukčije govoreći, sa *badnjakom* rade sve ono što i sa zмајем u mitu). Nameće se zaključak da se nekada *badnjak* shvatao kao negativni početak vezan s mlitavom haotičnom stihijom; kada biva pobeđen, on se transformiše u sliku plodnosti, sačuvavši, uostalom, niz tragova svog ranijeg stanja. Posebno u opoziciji koja se sačuvala u tekstovima i ritualu – *Stari badnjak: Mladi Božić* se može videti produžavanje para junaka osnovnog mita – Zмаја i njegovog protivnika, prvom pripada p o s l e d n j i dan S t a r e godine kada sile Haosa privremeno doživljavaju uspon, drugom – p r v i dan N o v e godine, kada pobeđuje kosmično – načelo reda”. Уп. Бог–Божић/Сварог–Сварожић (Katičić 2008: 289; Belaj 1998: 155–167; Лома 2005: 23–24).

<sup>269</sup> У чему се заправо виде снажни наноси христијанизације.

Змај као биће дубоких вода јавља се и у словенској митологији, али је његова природа двојака. Наиме, за змаја се сматрало да је диморфан, „то је ватрена птица дуга репа, која при лету око себе баца варнице. Када је међу људима, *змај* на себе може узети људски облик” (Зечевић 2007: 67). Механизам за који смо рекли да ће бити веома плодотворан за касније развијање митова налази своју потврду управо на словенском тлу. Срби и Бугари праве разлику између „змаја” и „хале” или „ламје”, јер ове друге две су „туђи” змајеви, оне су носиоци лошег времена и градоносних облака, те се „домаћи” змај мора са њима борити како би спречио град:

„[...] на летећег огњеног змаја делимично [је] пренета функција громовника, његовог првобитног противника, а као његови супарници појављују се други змајски ликови – туђи змај или „хала” („ала”). Тако је према бугарским предањима појављивање змаја пропраћено муњама; у борби с непријатељским демонима он бљује ватру; испушта огњене стреле (муњу) и баца камење (гром), прогони „халу” која се крије у дрвету; помаже светом Илији да је погоди муњом [...]”. (Гура 2005: 228)

Змај је тај који ће обезбедити кишу, али тек када је она потребна (Зечевић 2007: 66), он се као господар вода коме се приносе чак и људске жртве на тај начин стара за плодност усева, али временом „се свест о његовим позитивним функцијама губи” (Пешикан-Љуштановић 2012: 44).

Типично представљање бога олује као бика који риче такође је пронашло свој пандан у јужнословенском приказу воденог бика који је подлегао систематској демонологизацији (Ђорђевић Белић 2013: 112), те је од некадашње слике громовника и његовог противника остала само идеја о томе да чак и када се однесе победа над њиме, остају „погубне последице” –

„распадањем тела савладаног чудовишта некада настају гамад и инсекти [...], мада се аловитост воденог демона потенцира и дуготрајним невременом. Уместо здухаћа, који би се иначе сукобио бранећи свој простор, спајају се паганске и хришћанске представе [...]. Нови заштитник постаје Св. Прокопије, један од огњевитих светаца [...]”. (Самарџија 2013б: 71)

Дакле, још једном заменом, уместо бога олује са ликом бика јавља се ламја или аждаја, тј. негативни змај, а позитивни остаје под окриљем хришћанског свеца.

Остаје нам још једно питање на које је потребно одговорити – ко су здухаћи који би се борили за одбрану сопственог простора против ала?

„По веровању у Грузи, човек може бити змајевит. За време велике грмљавине *змајевита човека* нестане у трен ока.<sup>270</sup> Он одлети у ‘тешке и суре облаке’ и тамо води борбу са алама. *Змајевити људи* се разликују од осталих по неким душевним особинама. Они су жустри, преки, несмишљени, а осим тога, и снажни”. (Зечевић 2007: 130)

Исто потврђује и Гура (2005: 218) говорећи да се „код таквог антропоморфног змаја дух за време олује одваја од тела и одлеће да се бије с градоносним облацима”. Постоји још једна чињеница која се не сме заборавити, а у вези је са плодношћу коју обезбеђује змај, која некада није искључиво ограничена на плодност усева. Наиме, змај је „опеван превасходно као љубавник и отмичар жена” (Пешикан-Љуштановић 2002: 41).

---

<sup>270</sup> „Кад хоће да пође у борбу, тело његово успава се, а душа (понекад у виду муве, СЕЗ, 17, 160) иде у борбу; шта се деси здухачевој души, то ће се десити и његовом телу” (Чајкановић 1994: 264). О аспектима шаманске борбе биће више речи нешто касније (в. т. 5.3).

„Иначе се веровало да су деца рођена са змајем мушког пола. Та су се деца рађала са натприродним способностима и са изузетном снагом. Веровало се да су то људи које нико не може савладати, а били су и необично мудри. Оваква су веровања свакако била повод што су гласовити јунаци поред свога имена имали и надимак Змај. Вук, унук последњег владара Србије, Ђурђа Бранковића, и син деспота Гргура, у народној песми имао је надимак Змајогњени. Тај је надимак добио пошто се у борби против Турака истицао великим јунаштвом”. (Зечевић 2007: 69)

Да би се потврдило змајевско порекло, било је потребно довести у питање истинско порекло, тј. требало је увести могућност непознанице истинских родитеља, или, пак, одвојености од правих родитеља (Пешикан Љуштановић 2002: 32–35). То је управо оно што чини народни певач када

„рационализује питање порекла у одговору Змаја-Огњеног Вука да је рођен као посмрче (Милутиновић, 1837, бр. 104). Међутим, познато је да је Вук, када је Гргур преминуо, 1459, имао око двадесет година. Дакле, несигурност око тога ко је била мајка деспота Вука поезија инвертује у нелегитимност с очеве стране – Вуков отац постаје митски предак, змај”. (Перић 2008: 26)

Везе у које ступа змај са женама (и то само „чистим женама и девојкама”, што Чајкановић (1994: 269) тумачи као божанску особину), дају чувене змајевите јунаке, а „у епици њега, као великог јунака и борца, може савладати само јунак истих квалитета (Вук Анђелић, Краљевић Марко) или други змај” (Детелић 1992: 62).

Веза са змајем се углавном не износи непосредно, баш као што је то илустровано у песми „Царица Милица и змај од Јастрепца” (СНП II, 43°) (Перић 2008: 48). Змај који долази царици Милицы „на бијелу кулу” већ годину дана<sup>271</sup> открива јој ко је једини који га може поразити,<sup>272</sup> а то је управо Змај деспот Вук:

„Јер ја Вука одавно познајем:  
Кад смо били ђеца у лудости,  
У Јастрепцу високој планини,  
Те кад би се игре поиграли,  
Свагда би ме надиграо Вуче;  
Њега с’ бојим на земљи јунака.”  
(СНП II, 43°)

Осим чињенице да су делили исто станиште, битно је напоменути и да је гора или планина пребивалиште змаја „најраспрострањенија варијанта трансформације дрвета света”, те се овај змај „може повезати с представом о дрвету света у чијем корену леже змај, змија или риба” (Пешикан-Љуштановић 2002: 192). Моћи ћемо да претпоставимо да је повлачење паралеле између ова два „змаја” у том случају још један од примера подвојености о којој смо говорили када смо указивали на „јединство супротности” као једном од устаљених мотива у индоевропској традицији. И сâм Змај Огњени Вук је, према песми, тужан кад прими књигу од цара Лазара, док царица Милица указује на сличност њихових спољашњости. Идеја о

<sup>271</sup> Данијела Петковић (2019: 30) указује на то да се у основи напада на жену крије древни мит о змајеборству.

<sup>272</sup> О истом мотиву у коме јунакиња успева да се спаси тако што сазнаје где се налази слаба тачка „злотвора” говори и Владимијр Ј. Проп у *Историјским коренима чаробне бајке* (2013).

потичању из истог корена, о имању једнаких способности,<sup>273</sup> али о суштинској подвојености о којој смо говорили још у индоевропском миту,<sup>274</sup> где је демонско била основа божанског знања, у овој песми је у потпуности развијена. С једне стране, можемо посматрати ову идеју као суштинску подвојеност, у којој се добро одељује од лошег, али да при томе и једно и друго задржава карактеристике оног другог, па би „двобој са змајем на симболичком плану могао бити приказ трагичног унутрашњег лома, сукоба две различите стране властите природе”, који се „претвара у чин немотивисаног неверства, или у слепу послушност упркос последицама”, те тако „древна прича о цикличном обнављању плодности и установљењу хармоније [...] клизи у причу о индивидуалном чину, који, мотивисан љубављу, љубомором, или сујетом, угрожава интересе колектива” (Пешикан-Љуштановић 2002: 169). С друге стране, пак, можемо истаћи да је антропоморфни змај (змајевић) „трајно социјализован”, он „постаје заштитник једне заједнице и њених добара, док ‘туђи’ змај постаје опасан, штеточина” (Перић 2008: 235). Дакле, још једном можемо видети на делу народну митологију која је остала у виду споменика у усменој књижевности, али, у исто време, и те како снажне трагове индоевропске традиције, која нам указује да је све што постоји део оног другог и да је свако одвајање и строго разграничавање, неминовно искључивање макар једног аспекта на штрб неког другог. Змај се, у овом случају, „јавља као *alter ego* историјских јунака”,<sup>275</sup> а њега су задобили својим магичним пореклом, али и способношћу да се, попут здухаћа, одеде од сопственог тела и боре против немани.

Осим ових, постоји још неколико симбола змајевитости, а то су знамења која дечак има на рођењу, али и брзина раста и снага којом се одликује.

„У песми број 21 *Ерлангенског рукописа* [...] реч је о Јерини, која Турцима хоће да преда унука Максима, сина слепога Стефана. Јеринин разговор са пријатељима, везирима, дочује лепа Анђелија. Плаче! Слепи Стефан је пита за узрок туге. Чувши га, саветује је да пише будимскоме краљу, да овај узме дете на чување”. (Љубинковић 2008: 27)

У Милутиновићевој верзији песме „Змај Огњени Вук” (152°) наводи се да је отац слепи Гргур и да је узрок Анђелијине туге исти, само што овог пута дете предају на чување Вукашину и оно тамо расте изразито брзо (Ређеп 1991: 203). У поменутој песми *Ерлангенског рукописа*, Јерина наводи узрок њене стрепње због које сматра да дете треба да се одведе:

„Везирови, моји пријатељи,  
у мог сина слијепога Стефана  
нашло му се оно мушко чедо  
а у чеда чудан белег има:  
из главе му златне косе расту.”

(ЕР, 21°)

Разлог зашто Јерина „златне косе” види као „чудан белег” можемо пронаћи у одређењу злата као метала који се због своје непролазности везује за хтонски свет, који се сматра вечним, али оно такође својом бојом представља „одраз сунца, његов други, подземни

<sup>273</sup> Змај Огњени Вук у овој песми лети под облаке, баш као и змај.

<sup>274</sup> „Прича о змајеубици у основи варира древни космогонијски мит” (Сувајцић 2012а: 44).

<sup>275</sup> Као што је, између осталог, и случај са Секулом, још једним змајевитим јунаком, који се претвара у змију, „своје демонско Ја” како би се борио против Султана (Шмаус 2011: 364).

лик” (Раденковић 1996: 256). Змај Огњени Вук је, осим тога, рођен и са осталим знамењима змаја или змије,<sup>276</sup> као што су орлово крило, змајево коло под пазухом, а осим тога и бљује ватру (Српски рјечник, *Змајогњени*).

Ваљало би још поменути и да се на мегдану Змај Огњени Вук појављује испред зеленог шатора и обично је на копљу које је пободено у земљу златна јабука („Змај-деспот Вук осваја Сплет”, ЕР, 59°), а познато је да су змај, змија и аждаја чувари вода у којима се крије нешто вредно, као што је буква са јабукама, „златне јабуке Хесперида”, „цвет вечног живота”, док је „вода и сама – као и бића која се за њу везују – граница која не само дели овај свет од оног, него и чува забрањене тајне и посвећена знања од непосвећених смртника. Могуће је, ако се сетимо космогонијских митова, да су вода и зооморфни чувари првобитно били јединствено биће, попут Великог Змаја – Воденог Хаоса” (Детелић 1992: 94). Зелена боја<sup>277</sup> се сматра бојом у коју се облаче „онострана” бића, између осталог и ђаво, како је то назначено у *Сер Гавејну и зеленом витезу* (*Sir Gawain and the Green Knight*) (Miller 2000: 289–290).

\*\*\*

Индоевропска истраживања омогућила су нам да велике раздаљине спојимо некада јачим, а некада слабијим нитима, па се тако у овом случају може говорити о сличностима које постоје између Беовулфа, као потенцијалног змајевитог јунака и Змаја Огњеног Вука. На сличности у индоевропским митовима указао је Калверт Воткинс (Calvert Watkins) који у својој студији *How to Kill a Dragon* (*Како убити змаја*, 1995) говори о формули<sup>278</sup> убијања змаја – сублимираном индоевропском миту о убијању змије који је пронашао своје одјеке широм индоевропског простора. Један од њих је и староенглески еп *Беовулф*, а ми ћемо покушати даље да укажемо какве импликације то може имати уколико упоредимо змајевитог јунака српске усмене књижевности са староенглеским епским јунаком.

Беовулф је јунак за кога сазнајемо када чујемо да су у данском замку Хеороту завладали тама и страх које је за собом посејало страшно биће, Грендел. Беовулф, за кога песник каже да је био човек са снагом тридесеторице у руци (В, 379–381), креће у помоћ Хротгару.<sup>279</sup> Говорећи о томе шта Змај Огњени Вук чини, Драгољуб Перић (2008: 176) истиче (као што смо то, између осталог видели у горенаведеној песми) да „јунак брани своје и туђе дворове и куле, али, као вазал, може бранити приватност интимног простора владарског дома од змаја-насилника”. Грендел у овом случају није змај, али је такође демонско биће које по свом облику, а према одређењу чудовишта из књиге *Liber monstrorum de diversis generibus*, заједно са својом мајком „припада хуманоидној групи, огњени змај”<sup>280</sup> змијској групи, али осим опште таксономије, њихови портрети се не појављују у књизи *Liber monstrorum*” (Anderson and Richards 2010: 90).

Након што своју снагу докаже у борби са Гренделом, кога порази без икаквог оружја, чиме се изједначава са богом Тором (Orchard 2003: 121), одлази да се други пут бори са

---

<sup>276</sup> Он о овом знамењу и говори Ђерзелез-Алији у песми „Смрт Змај-Огњана Вука”: „на прси му змија преплетена, / под пазухом крила позлаћена, / из очих му муње сијевају, / а из зубах огањ искакаше” (СМ, 104°), кога певач, интересантно, у једном тренутку назива „Але”, а на самрти му видају ране змија, вила и вук. У варијанти из Богишићеве збирке (16°), ране му видају вила из планине и змај.

<sup>277</sup> „У низу примера зелено је атрибут који се везује за демонска бића – за ђавола, вештицу, вилу и змаја” (Раденковић 1996: 305). За дубље слојеве значења зелене боје видети у: Лома 2002: 96–101; Ђорђевић Белић 2016б.

<sup>278</sup> Као сопственом доприносу Пери-Лордовој теорији формулативности.

<sup>279</sup> Као што што то чини и Змај Огњени Вук када га будимски краљ позове да га обрани од Злоте Протопопе, тј. да изађе уместо њега на мегдан у песми „Змај Деспот Вук и Злота Протопопа” (САНУ II, 79°) у име тога што га је одгајио и дао му земљу.

<sup>280</sup> Змај са којим се Беовулф бори на крају пева и, услед задобијених рана, умире.

Гренделовом мајком, која живи у планини, у језеру које се налази код корена замрзнутог дрвећа; то језеро ноћу гори, а када је време олујно, до неба се с језера подижу „тамни таласи” (В, 1373–1374). Поред свега, Гренделова мајка на дну своје пећине чува и благо, али осим тога и мач који су исковали дивови, а који Беовулфу помаже да је победи – Беовулф овим чином показује да је у стању да пређе границу коју вода представља,<sup>281</sup> као и да освоји магични предмет (иако се он, у овом случају, распада након што је обавио своју функцију), те тиме испуњава још један услов змајевитости јунака (Перић 2008: 189).

Пре него што наставимо пут ка последњој препреци на коју Беовулф наилази, зауставићемо се само на час на још неким битним одликама, које могу послужити као извесне паралеле између два јунака. Оно што смо навели као један од првих услова за претпостављање змајевитости јунака јесте чињеница да је његово порекло проблематизовано. За Беовулфа то свакако не можемо рећи јер се кроз читав еп назива Ектеовим сином и говори се да је племенито порекла. Међутим, постоји једна чињеница која може донекле оспорити ту сигурност, а која иде у корист каснијег напретка и развоја Беовулфа као младог јунака. Наиме, поткрај самог епа, пре него што ће се сукобити са змајем, Беовулф наводи да га је од његовог оца на чување узео господар њиховог народа, Хретел (В, 2428). Паралела која постоји између Беовулфа и Змаја Огњеног Вука који је остављен на чување будимском краљу намеће се сама по себи.<sup>282</sup>

Битан аспект змајевитости јесте и магично брз раст и снага коју јунак испољава од најранијег периода (в. Miller 2000: 84–85), а ту опет наилазимо на један куриозитет у вези са староенглеским епом. У самом наслову овог епа крије се вук бога Беова (North 2006: 48). Према осталим тумачењима, његово име може се читати као кенинг који означава „вука пчела”, па у том смислу „непријатеља пчела”, што би га заправо чинило медведом (Orchard 2003: 120). Међутим, како у српском, тако и у другим индоевропским језицима постоји тенденција да се имена неких животиња подвргну табуу, као што је то случај са медведом, те постоји велика вероватноћа да је то управо оно што се десило код имена овог јунака. Сличности које постоје између њега и Тора базирају се управо на вези са медведом (Orchard 2003: 120), а постоји и прича о „Медведовом сину”<sup>283</sup> у којој јунак одлази да пронађе два углавном циновска чудовишта која су повезана родним везама, а различитих су полова, и на крају их убија обоје (Raueg 2000: 12). Оно што га такође повезује са Тором јесте тип борбе у коју се упуштају, јер се бог грома увек бори против ђавола, демона, дивова, али испод свега тога лежи „индоевропски концепт чудовишног рептила који је повезан са водом и лежи у њој или јој зауставља ток” (West 2007: 255). Ипак, Беов је и име Хротгаровог претка који је био врло плононосан владар, а његово име би подразумевало бога земљорадње, који носи име Барли, илити јечам. Оно што је важно за њега јесте да је у раној младости основао дружину, баш као и Волх Всеславович, који се наводи као његов потенцијални словенски пандан<sup>284</sup> баш по брзом стасавању и невероватним подвизима у младости (Anderson and Richards 2010:

---

<sup>281</sup> Говорећи о прстенастој композицији *Беовулфа*, Џон Д. Најлс (Niles 1979: 930–931) закључује да управо распоред три Беовулфове битке указује на то да је централна тема понирање у свет мртвих у који силази зарањајући у језеро у које нико други не може и не сме да зарони – примећује паралелу која постоји с *Илијадом* и *Одисејом* у том смислу.

<sup>282</sup> „Индоевропска традиција бележи праксу одгајања будућег хероја ван дома, често под ујаковим надзором” (Петковић 2019: 286; в. Miller 2000: 95–96).

<sup>283</sup> Овај тип приповетке, класификован као ATU 301 („Three Stolen Princesses”), обухвата приче у којима су јунакови родитељи медведи или га медведи одгајају (Lawrence 1928: 173), а одликује га „изразита, сирова снага” (Радуловић 2011: 270). О аспектима према којима се могу успоставити паралеле између Међедовића и бога-громовника видети у: Радуловић 2011: 270–272.

<sup>284</sup> А при томе је и пандан Змаја Огњеног Вука, према студији *Териоморфни јунаци словенске епике* Драгољуба Перића.

37–46). Беовулф је имао младост лишену славе (в. Miller 2000: 87),<sup>285</sup> али је његов први подвиг подразумевао пливачко надметање са Бреком, као и убијање девет<sup>286</sup> водених немани.<sup>287</sup> Сличност са Тором поново ћемо наћи и у томе што се Тор такође одликовао магичном способношћу раста (Orchard 2003: 120).

Снага и непобедивост, као и стално излагање ризику, али и мудрост, као што смо већ напоменули, одлике су змајевитог јунака. У староенглеском језику и епу, у оквиру одређења елемената који чине једног јунака, постоје три термина који се практично не могу превести на модерни енглески језик, а да се при томе не изгуби неки од делова значења. О првом термину *wurd* је већ било речи (в. т. 4.6). Мудрост се у староенглеском крије под именом *gethylde*, а односи се на тренутак у коме се доноси одлука у бици. Баш као што ни Змај Огњени Вук у корпусу поменутих песама не поступа исхитрено него чека прави тренутак и изазива непријатеља да први крене у напад, тако и Беовулф показује мудрост у борби са сва три чудовишта јер никада не напада пре него што је одредио прави тренутак, што се посебно види када у борби против Грендела схвата да мора жртвовати једног од својих људи како би могао да процени на који је начин најбоље борити се са чудовиштем<sup>288</sup> (Исто: 438). Осим мудрости, битна је и храброст, а она се одликује и основним инстинктом за преживљавање који се у бици манифестује у виду ратничког беса,<sup>289</sup> или на староенглеском *ellen*. Бес може бити и из добра и из зла и то је оно што разликује Беовулфа од Грендала и змаја, а Змаја Огњеног Вука од Алије Ђерзелеза.<sup>290</sup>

И тако смо коначно дошли и до последње битке, опремљени свиме ониме што чини једног великог јунака, који се налази пред последњим испитом. Свестан да тек смрћу затвара круг свом јуначком животу и даје му нову узвишеност (Перић 2008: 79), Беовулф не оклева

---

<sup>285</sup> Што се препознаје као мотив мушке Пепељуге (*Ash Lad motif* или *Cinderella motif*) који неки тумаче као традиционални елемент који састављач није одбацио (Malone 1937: 21–23). Неки сматрају да је укључивањем овог елемента састављач заправо начинио лош избор (Brodeur 1971: 237–239), док има оних који верују да се овај мотив не односи на Беовулфа него на Хигелака (Eliason 1979: 101–108). Ипак, можемо рећи да овај композициони мотив заправо припада традицији и у складу је са њом, за шта потврду можемо поново пронаћи у староисландским сагама у којима се протагонисти суочавају углавном са периодом пасивности или стагнације који претходи великом подвигу (в. Werth 2021). Франсишко Ваз да Силва (Vaz da Silva 2000: 187), надаље, указује на то да постоји суштинско преклапање у бајкама које припадају типу обрасца „Пепељуге” (AaTh 510) и „Змајеубице” (AaTh 300), те да се стиче утисак да је „Змајеубица мушка Пепељуга”. Закључује, као допринос Пропојој (Prop 2012) тврди, да је могуће претпоставити постојање једног обрасца као основног (змајеборачког) из којег је образац Пепељуге заправо потекао (Vaz da Silva 2000: 199).

<sup>286</sup> Магијски број, толико се корака удаљио Тор од змије која га је смртно ранила (Rauer 2000: 44–45), по чему поново указује на Беовулфа који се рањен удаљава од свога противника, на толико је делова Водан исекао митског рептила (Watkins 1995: 425).

<sup>287</sup> У другом поглављу када смо говорили о бројевима, споменуто је да према нордијској митологији, богиња мора Ран има девет кћери чија су имена повезана са именима таласа (Lindow 2002: 258).

<sup>288</sup> Алтернативно тумачење овог поступка може се пронаћи у обрасцу приче о повученом јунаку (*the withdrawn hero*), према којем јунак мора да се повуче како би штета била учињена и да потом врши одмазду, који је преплетен са обрасцем приче о смрти јунака који је замена за главног јунака (*the death of the substitute*) како то примећује Алберт Б. Лорд (Lord 1991: 140–146), а о чему ће бити више говора у наставку.

<sup>289</sup> Можемо пронаћи сличност између беса германских ратника (в. Lindow 2002: 75) и Ахилејевог гнева о којем Хомер пева у *Илијади*. На примеру песме „Порча од Авале и Змајогњени Вук” (СНП II, 93°), Александар Лома (2021a) указује на даље сличности које постоје с *Илијадом*, наиме на борбу која се одвија између Хектора и Ахилеја испред тројанских зидина и на борбу која се одвија испред зидина Авале између Порче од Авале и Змаја Огњеног Вука.

<sup>290</sup> Који се такође одликује непробојношћу одела, тј. недодирљивошћу све док Змај Огњени Вук не употреби лук и стрелу у песми „Женидба Змај-Деспота Вука” (СНП II, 92°). Једнако је тежак мегдан који Змај Огњени Вук дели са Бојичић Алијом у песми „Бојичић Алија и Змај-огњени Вук” (СНП VI, 58°) у којем му такође љуба помаже (у првој поменутој песми му помаже речима, а у другој делима).



да изађе на последњи мегдан, иако би требало да га у томе спречава краљевска дужност.<sup>291</sup> Борба за коју се Беовулф припрема је борба у којој се чини да он више није тако сигуран у своје способности, као да предосећа да му је та битка последња и да се, попут змаја који се разјарио јер му је украден пехар, припрема за последњи и најважнији тест који ће бити у стању да положи, али ће у исто време и свој живот изгубити. Неки критичари у тој трагици виде и мотиве који су накнадно уведени из старозаветних текстова,<sup>292</sup> те да је Беовулф свестан да је Бог љут на њега, а да је змај попут Левијатана који се припрема да све збрише, а „по први пут исход спиритуалне битке није познат” (Goldsmith 2014: 143). Не смемо заборавити да је овај еп текстуализован након што је христијанизација већ отпочела на британским острвима, те да је једна од могућих интерпретација свакако та да се скоп овим епом опрашта од времена у којем су богови владали, а јунаци се борили против немани (Bloom 2008: 96). У самом епу се Беовулф пореди са Сигемундом и Херемодом, а иако се чини да скоп очекује да је његова публика већ била упозната са причом, он се труди да је детаљно опише (Orchard 2003: 107). Према једној германској легенди (Volsung), легендарни херој Сигурд (а у *Беовулфу* је исту улогу добио његов отац, Сигемунд) трага за змајем Фафниром, који је иницијално био људског обличја и који је почео да нагомилава благо због којег га херој и изазива, те га на крају и убија (Rauer 2000: 41). Иста улога остављена је и богу Тору, који, како би спречио уништење читавог света, излази на мегдан са змајем, а потом, након што бива рањен, повлачи се девет корака и умире заједно са својим непријатељем (Rauer 2000: 44–45). Беовулф се сукобљава са змајем да би зауставио даље уништење своје земље, али и да би се последњи пут доказао као велики јунак. Он не дозвољава да било ко од његових сабораца буде поред њега и сам стаје да громогласном риком изазове змаја да изађе из пећине. Детаљ који смо споменули није нимало случајан, то је начин на који јунаци често изазивају своје противнике на двобој, као на пример Херакле (Anderson and Richards 2010: 438), а громки<sup>293</sup> глас представља „пример преношења митског атрибута Громовника на [...] епског јунака” (Раденковић 1988: 232), што је карактеристично за Старину Новака у контексту српске епике.

Ово је врло споран тренутак и доста се полемише зашто Беовулф одлази сâм у борбу. Џон Лејерл (Leyerle 1965) у свом чувеном тексту наводи да постоји суштинска подвојеност у оквиру германског кодекса која доводи до овако проблемске ситуације у којој Беовулф јунак мора да се бори, а Беовулф краљ не сме да се бори.<sup>294</sup> Већ смо видели да је двострукост присутна у најранијим митовима и да се радо претвара у наратив. Друга могућа интерпретација остављена је у самом тексту, где краљ Хротгар, кроз пример Херемода, упозорава Беовулфа на опасност од тога да почне да сакупља благо само за себе, да не постане халапљив и превише поносан, да буде свестан пролазности своје снаге и своје славе,

---

<sup>291</sup> Према германском кодексу, краљ не сме да доведе себе у опасност и на тај начин потенцијално угрози читав народ, а Беовулф управо то, због јуначког поноса, и чини (Baker 2013: 217). О опозицији краљ/јунак видети мало ниже.

<sup>292</sup> Међутим, Калверт Воткинс (Watkins 1995: 324–329) наводи да је ова двосмерност односа, тј. могућност да и змија/змај убије јунака карактеристична за формулу основног мита („херој убија змију”).

<sup>293</sup> Чак се и у придеву савременог српског језика очувала веза са „громом”.

<sup>294</sup> Читава перспектива, ипак, може да се промени уколико се краљ и јунак посматрају као ликови који се суштински надмећу за власт:

„Политичка предузимљивост, тензија и ривалство у епском контексту предата је искључиво јунаку и краљу. У оквиру димезиловских формулација, прва функција власти и друга или ратничка функција се непрестано сукобљавају око моћи и коначне превласти. [...] Ове две фигуре очигледно имају заједнички *genus*, у тој ‘снажној’ индивиду одвојеној од норми друштвене праксе, која стоји ‘изван’ и ‘изнад’ нормативног поља, кооперативне друштвене интеракције. Оне некада могу бити и сажете у једну фигуру: краљ може проћи кроз јуначку фазу, посебно као млад човек који треба да буде обучен или испитан за коначну улогу у којој ће му на крају бити предата легитимна власт”. (Miller 2000: 178)

Беовулф би у овом случају био јунак владар (уп. Марка Краљевића који је остао запамћен као јунак, не као владар; в. Лома 2002: 103–108; Делић 2006: 170–176).

да се чува гордости (*B*, 1700–1784). Можемо ли да не приметимо да је Беовулф, у својој поноситости, можда почео да личи на змаја који је и сâм, према легенди, некад био човек?<sup>295</sup> У том смислу, занимљива је следећа реченица:

„Стога, змајевити јунак и змај-противник међусобно се приближавају, како у погледу физичког изгледа тако и улогом медијатора, амбивалентног бића које може обезбедити благостање, пружити заштиту, али и угрозити колектив. Сачуване представе у песмама показују да се различитост комплексних ликова змаја и змајборца, заправо, своди на суштинску идентичност”. (Перић 2008: 52)

Нећемо отићи тако далеко да тврдимо да је то једина могућа интерпретација, али свакако да је врло индикативно поистовећивање и да прећутани делови у епу, који се могу ишчитати уколико се упознамо са митологијом у оквиру које настају епови, могу осветлити много скривених углова.

Након завршене битке у којој своју смрт налазе и Беовулф и змај, они леже један окренут другом, „две смрти које чине баланс”, а змај „спава сном мртвих” (Watkins 1995: 506). Злато за које се Беовулф борио како би могао да буде поново дарезљив уништено је рђом коју испрва нису видели и схватају да је злато било уклето (*B*, 3047–3057). Велики јунак, несобично желећи да исправи оно за шта је могао бити осуђен, одлази уз велику ватру у Валхалу са златом које је од змаја преузео.

\*\*\*

Уколико *Беовулфа* посматрамо као еп у коме се скоп опрашта од паганског времена, онда бисмо могли рећи да је и сâм еп својеврсни омаж победи хришћанства над паганством (уп. Драгојловић 2008: 60). Али да ли бисмо тиме нанели зло чињеници да је и сама паганска основа послужила за даљи развој хришћанског наратива?<sup>296</sup>

Да ли је Беовулф заиста змајевити јунак не можемо са сигурношћу одредити, макар не на основу овог кратког приказа, али импулсе сличности, као и приличну изједначеност наративне потке можемо узети као основу са које можемо касније развијати идеје и тражити даље паралеле. Чињенице да је Беовулф, баш као и Змај Огњени Вук,

- 1) одведен рано од породице,
- 2) да се одликује огромном снагом,
- 3) да након детињства које није обећавало постаје борац каквом нема премца,

<sup>295</sup> „Na blagu se, znači, neprestano prepliću i jedni u druge pretvaraju čuvari sa ljudskim osobinama, natprirodna bića i životinje. Svi oni istovremeno imaju, ili mogu zadobiti, svojstva i jednih, i drugih, i trećih. Zato čuvari i nisu nikada sasvim određeni prema prirodi i obeležjima već su protejska i u svojoj osnovi ambivalentna bića, nikad sasvim dokučena ni dokučiva. A, budući da su takvi, nepoznati i nesaznatljivi, čuvari su i opasni, pa stoga za čoveka (tragaoce) i tabuisani. I kao takvi, oni obeležavaju prostore u kojima se, u vezi s blagom i čuvarom ukrštaju u kvalitetu realnog iskustva i čuda, odnosno zaista prebivaju u svetovima ‘na međi’ (*Lič*, 1983)”. (Karanović 1989: 80)

<sup>296</sup> Брус Линколн у студији *Myth, Cosmos, and Society (Mum, космос и друштво*, 1986) говори управо о иделошком устројству индоевропских заједница. Друштво је било подељено на три слоја – свештенички/краљевски, ратнички и слој обичних људи, при чему су „вишим слојевима” припадала прва два, а потоњи је био задужен за обезбеђивање хране. У једном таквом друштву, било је неопходно преко митова указати на то да материја стално кружи, односно да је обнављање живота увек могуће, али су за то били потребни свештеници са својим знањем ритуала. Ратници су их штитили, а они који су били на најнижем ступњу су уживали њихову заштиту. У том смислу, храна не настаје од тога што најнижи слојеви раде на земљи, него зато што се сваке године понови ритуал према којем је змајборац „пуштао воду”. С друге стране, да би ратници били задовољни, морали су добити довољну количину блага како би обезбедили опстанак система. У том смислу је средњовековни систем, са тек неколико нужних измена, могао да наследи индоевропски. О начинима на који се овакви системи даље прилагођавају у модерном друштву видети у: Lincoln 2000.

- 4) да може да победи само снагом свог стиска,
- 5) да се бори са змајем и да у боју са змајем (оним који му је једнак) и умире и
- 6) да му је идејни претходник Громовник германске митологије

дају основа за закључак да је Беовулф змајевити јунак на онај начин на који су то и поједини јунаци српске усмене књижевности. Једна од најевидентнијих разлика је свакако непостојање змајевитих знамења као код Змај Огњеног Вука, али су назнаке (нпр. рика којом изазива змаја на мегдан) и те како присутне.

Нестанком публике и променом сензибилитета народа, како то истиче Герхард Геземан (2002: 50–51), нестаје и сигурности с којом бисмо могли да приступимо тексту и да из сопственог знања проговоримо о ономе што примећујемо као сличности. Ипак, опсежност грађе нам може бити од велике помоћи у овом случају.

### 5.3. Змајборачки образац приче српске и староенглеске епике

Змај се у *Беовулфу* јавља као последњи од три јунакова противника, али да бисмо се посветили последњој борби на адекватан начин, биће потребно сумирати раније изложене податке његове биографије и то хронолошким редом, који заправо није присутан у самом епу. Беовулфа са седам година преузима краљ Хретел од његовог оца и након необећавајућег детињства<sup>297</sup> Беовулф побеђује у пливачком такмичењу са Бреком, убијајући том приликом девет водених немани. То је моменат иницијације младога ратника,<sup>298</sup> након којег он почиње своју каријеру победивши симболе хаоса оличене у воденим неманима, а Јан де Фрис (De Vries 1963: 222) указује да овим обрасцем хероји заправо опонашају богове који побеђују водене немани како би успоставили ред, надвладевајући силе хаоса. У корену овог мита, пак, стоји Дрво света са индоевропском матрицом о борби бога Громовника са немани у виду змије/змаја. Свукавши са себе младост као змија свој свлак, ритуално умирући (Самарција 2012: 24; Пешикан Љуштановић 2012: 45; уп. Vaz da Silva 2021), млади ратник постаје иницирани херој спреман за следеће подвиге.

Беовулф одлази код краља Хротгара како би одужио дуг свога оца и као најснажнији човек свога времена, са снагом тридесеторице у рукама, успева да победи Грендела без употребе оружја.<sup>299</sup> Након победе, скоп пева о Беовулфовом великом подвигу и пореди га са Сигемундом, легендарним змајеубицом који је освојио злато које је змај чувао.<sup>300</sup> Указујући на паралеле које постоје између Беовулфа и других змајбораца, Кристин Рауер (Rauer 2000: 41–42) истиче као једну од потенцијално најутицајнијих паралелу која постоји између

<sup>297</sup> Животи хероја обухватају ове појединачне мотиве, мање или више доследно (De Vries 1963: 210; Пешикан-Љуштановић 2012: 47; Петковић 2019: 286).

<sup>298</sup> Иницијација представља испит зрелости којим се постаје човеком (Лома 2002: 13) – ратничка иницијација подразумева решавање различитих задатака којима се потврђује да је стечено право на улазак у друштво одраслих. Један од таквих задатака јесте и борба са троглавим чудовиштем, а женидба са препрекама јесте још један од образаца у којима се овај модел манифестује у песмама српске епике (Лома 1998; Лома 2002: 78; Петковић 2019: 74–84; в. Dumézil 1970). У контексту бајке о иницијацији видети у: Проп 2013.

<sup>299</sup> То је управо број јунака које Грендел односи при сваком нападу, што указује на паралелу у снази ова два опонента (в. Du Bois 1934: 375).

<sup>300</sup> За детаљан опис ове дигресије видети: Kaske 1959; Fox 2020: 101–156.

Беовулфа и Сигурда, који је у староенглеском епу из нејасног разлога замењен са Сигемундом, који је заправо био његов отац.<sup>301</sup>

„Sigemunde gesprong  
æfter dēað dæge dōm unlȳtel  
syþðan wīges heard wurm ācwealde,  
hordes hyrde. Hē under hārne stān,  
æþelinges bearn, āna ġenēðde  
frēcne dāede, ne wæs him Fitela mid;  
hwæpre him ġesælde ðæt þæt swurd þurhwōd  
wrætlicne wurm, þæt hit on wealle ætstōd,  
dryhtlic īren; draca morðre swealt.”  
(B, 884–892)

[Сигемунд је досегао велику славу након смрти, када је, очврснут ратом, убио змаја, чувара блага. Он је, испод сивог камена,<sup>302</sup> принчев син, сâм учинио одважно дело, чак ни Фитела није био са њим; ипак, њему је пало у удео да мачем пробурази чудесну змију, који је стајао причвршћен на зиду, сјајни мач; змај је умро у том нападу.]

Гренделова мајка, господарица страшног простора која живи на дну подједнако страшног језера<sup>303</sup> нека је врста демонског бића које Беовулф побеђује уз помоћ посебног мача који проналази као скривено благо у њиховим одајама.

<sup>301</sup> Иако истиче суштинску немогућност извођења било каквих коначних закључака, К. Рауер износи став да је готово неминовно да је легенда о Волсунзима у којој се налази прича о Сигурду змајеборцу била позната певачу *Беовулфа*, али такође и да је основано претпоставити и постојање заједничког протоизвора (Rauer 2000: 48–49).

<sup>302</sup> Мајкл Фокс (Fox 2020: 123) указује да је ова формула заправо један од начина на који су сви Беовулфови противници повезани, јер је свима станиште „испод сивог камена”, а то је и станиште Сигемундовога змаја. Ватра такође повезује све локалитете Беовулфових непријатеља (Orchard 2003: 234). Змија је повезана са каменом као стандардним топосом (Раденковић 1996: 153–159; Гура 2005: 239–240; Катић 2008: 51, 82), а потврду налазимо и у стиховима следеће словенске антитезе која успоставља управо раније помињану космичку вертикалу:

„Вала Богу да је јединоме!  
Што се чује около Удбиње,  
Ил’ лелече вила у планини,  
Или цичи змија крилатица,  
Или јаук стоји од јунака:  
Да је вила, у гори би била,  
Да је змија, под камен би била...”  
(СНП VI, 78°)

Змајевити јунаци такође су рођени на камену (Делић 2019: 28–29).

<sup>303</sup> „Hīe dȳgel lond  
warīgeað, wulfhleoþu, windīge næssas,  
frēcne fengelād, ðær fyrġenstrēam  
under næssa ġenīpu niþer ġewīteð,

Geseah dā on searwum        siġeēadiġ bil,  
 ealdsweord eotenisc    ecgum þyhtig,  
 wigena weorðmynd; þæt [wæs] wāpna cyst, –  
 būton hit wæs mære    ðonne æniġ mon oðer  
 tō beadulāce    ætberan meahhte,  
 gōd ond ġeatoliċ,        ġġganta ġeweorc.  
 (B, 1557–1562)

[Онда је видео међу оружјем победничку оштрицу, древни мач који су исковали дивови јак на рубовима, славу ратника; то је било најбоље од свих оружја, само што је био већи од било ког мача који би други човек могао икада понети у жар битке, добар и сјајан, ручни рад дивова.]

У једној од многобројних дигресија (о важности дигресија в. т. 4.6) сазнајемо да је краљ Хротгар владао педесет година пре него што је Грендел почео да га напада, указујући тиме на старост краља и немогућност да се са овом немани сам носи,<sup>304</sup> а убрзо потом је и Хеорот изгорео,<sup>305</sup> толико година је владала језером и Гренделова мајка пре него што ју је Беовулф убио уз помоћ мача, а не само снагом својих руку као што је то учинио против

---

flōd under foldan.	Nis þæt feor heonon
mīlgemearces	þæt se mere standeð;
ofer þām hongiað	hrinde bearwas,
wudu wyrtum fæst	wæter oferhelmað.
Þær mæg nihta ġehwæm	nīðwundor sēon,
fȳr on flōde.	Nō þæs frōd leofað
ġumena bearna	þæt þone grund wite.”

(B, 1357–1367)

[Они су чувари тог мистериозног предела, вучијих падина, ветровитих ртова, страшних стаза ветрова, у којем планински поток понире у таму гребена, подземна вода. Не тако далеко одавде, мерено миљама, налази се то језеро; над њим је залеђена шума, дрвеће причвршћено корењем наткриљује воду. Сваке вечери се тамо може видети ужасно чудо, ватра над водом. Међу живом децом људи нема никога тако мудрог ко би могао знати где му је дно.]

<sup>304</sup> *Sapientia et fortitudo* је претпостављена као једна од основних тема овога епа: кроз анализу постојања ова два квалитета у различитим ликовима староенглеског епа, али и указивање на важност ова два квалитета од античке књижевности, аутор закључује да је „*sapientia et fortitudo* као херојски идеал познат у литератури и начину размишљања највероватније био доступан певачу *Беовулфа*, те да *a priori* не постоји разлог да сматрамо мало вероватним да је познавао и користио ову тему” (Kaske 1958: 425). Елаборирајући значење њених саставних елемената, Роберт Кески истиче да је у контексту *Беовулфа* „*fortitudo* имао значење физичке снаге и храбрости”, док је *sapientia* „еклектични концепт који је укључивао различите квалитете попут практичне памети, вештине у речима и делима, знања о прошлости, способности да се тачно предвиди, разборитости, разумевања и способности да се одабере и контролише сопствено понашање на исправан начин” (Исто: 425). Читава студија посвећена је начину на који певач кроз различите ликове приказује одговарајуће степене постојања ових квалитета и њихових судбина које проистичу као директна последица тог односа. С друге стране, говори се и о адекватним улогама које сваки од чланова комитатуса има (в. стр. 176–177).

Изворна потка оваквог устројства се може наћи у Димезиловој идеологији трију функција која подразумева да индоевропска заједница почива на власти/управљању (прва функција), одбрани реда/телесној снази (друга функција) и обиљу/плодности (трећа функција), која одговара трима сталежима: свештеници/краљеви, ратници, сељаци (Dumézil 1970: 5).

<sup>305</sup> Нестајање Хеорота у пламену дато је кроз антиципацију, као што је описано у тачки 4.6.

Грендела. Након педесет година колико је владао својим народом, Беовулф се суочава са последњим и најстрашнијим непријатељем – змајем који пали огњем његов дом јер му је један од чланова Беовулфовог народа украо пехар у нади да ће тиме спасити свој живот. Тај змај је дугачак педесет стопа. Кроз наведене примере, назире се идеја да је овај број послужио као симболичка ознака протока времена које са собом неминовно доноси старост, а тада се дешава промена – онај који је до тог тренутка био у стању да се носи са свиме губи власт, више није довољно јак и нестаје. Са старошћу се добија мудрост, али нестаје снаге која је потребна да би се човек супротставио супротним, инвазивним снагама, те је исход увек исти. Чини се мало извесним да је симболика овог броја (в. т. 2.3) тек случајна (в. Niles 1983: 244–245; Orchard 1995: 30).

У последњој борби Беовулф се огледа са змајем сам, али овога пута има пуну ратну опрему, не може се борити само снагом својих руку.<sup>306</sup> Његови изабрани саборци гледају како змај, којег је Беовулф риком (в. т. 5.2) изазвао на мегдан из његове пећине под сивим каменом, напада и смртно рађава Беовулфа (посекавши га по врату за који га је ухватио и одигао од земље, уноси отров у његово тело), а томе претходи Беовулфов неуспешан покушај да змају одруби главу, што није могао да учини због непробојности његове коже. Управо у том тренутку се Виглаф, један од сабораца, прикључује борби и задаје ударац змају нешто ниже, у стомак, након чега змајев стисак попушта довољно да Беовулф успева да га распори. Потом умиру и змај и Беовулф, змаја бацају назад у море, те откривају да је благо које је чувао заправо било уклето и спаљују га заједно са Беовулфом. Благо које је змај грамзиво преузео за себе и чувао тринаест година је благо које је један ишчезли народ, тачније њихов последњи преживели, оставио у земљи. У самом тексту *Беовулфа* нема наговештаја о томе шта се десило са последњим преживелим, само сазнајемо да је змај тражио благо јер му је то у природи, те се на њега и сместио када га је пронашао. Ипак, биће важно размотрити једну раније спомињану могућност (в. стр. 177) која је већ примећена у критици (в. Shilton 1997: 71–72), а која је у вези са поменутом паралелом између *Sage o Волсунзима (Volsunga Saga)* и *Беовулфа* у борби Сигурда са змајем. Змај против којег се бори Сигурд, Фафнир, био је човек који је убио свога оца и похлепно<sup>307</sup> је чувао благо за себе. Сигурд такође побеђује змаја тако што је био упознат са чињеницом да му је кожа непробојна свуда осим на стомаку, те је ископао ров и из заседе сачекао змаја.<sup>308</sup> Чак је и благо које је Сигурд освојио било уклето и та клетва је коначно довела до његове пропасти, баш као што је то случај и у *Беовулфу* (Keller 1981: 224). Да ли би у том случају било незамисливо претпоставити да је облик приче сачуван у *Беовулфу* само једна од варијаната истог обрасца, а то је да је заправо и сам змај у *Беовулфу* нека врста метаморфичког облика човека, у овом случају последњег преживелог који је потенцијално након смрти добио облик змаја?<sup>309</sup> Иако у тексту епа не постоји податак који би ову хипотезу могао да потврди, битно је споменути и да је за старогерманске епове генерално карактеристично да се тек и самим спомињањем једног детаља очекује од аудиторијума да призове своје знање о тој причи и на тај начин самостално допуни оно што није речено. На основу овога бисмо могли претпоставити да је староенглески скоп потенцијално изоставио детаљ о метаморфози која се у међувремену

<sup>306</sup> О градацији која постоји између све веће снаге Беовулфових противника која се очитује у потреби да користи све више помоћних средстава, видети: Dekanić-Janoski 1998.

<sup>307</sup> Змај се карактерише и као биће које је по својој природи склоно нагомилавању блага (Goldsmith 2014: 144), што је у супротности са херојским кодексом, према којем владар треба да буде дарезљив према својим поданицима (Dekanić-Janoski 1998).

<sup>308</sup> О потенцијалним ширим импликацијама рова видети: De Vries 1963: 224. О широј индоевропској слици овога начина борбе говори и Елијаде (Eliade 1991).

<sup>309</sup> „Тako pomenuta paralela ukazuje na tragove supstitucija ljudske žrtve životinjskom u priči, onako kako se to dešavalo u istoriji civilizacije. Da priče u ovoj tački ukazuju na izvesne tragove tih zamena, potvrđuju i primeri u kojima se ljudska žrtva pretvara u neku životinju. Metamorfoze ove vrste predstavljaju neprestani niz” (Karanović 1989: 63).

догодила, те да се следећи пут последњи преживели појављује у виду змаја који ће чувати благо.

Након Беовулфове смрти, прориче се да ће његов народ нестати у пламену рата. Дакле, Беовулф је дочекао свој крај након педесет година владавине,<sup>310</sup> али је истовремено поразио и змаја. Ипак, тај змај је симболичка смрт и читавог његовог народа, јер после нестанка Беовулфа, нестаће и њих. На овом месту важно је споменути још једну потенцијалну паралелу, а то је песма „Пророштво пророчице” („Voluspá”) из *Старије еде* (тј. *Поетске еде*). У њој пророчица дочарава да када наступи крај света, када земља буде потонула у воду, а након тога се појавила нова земља са новим људима, на небу лети Нидхог, змај који носи лешеве мртвих, као својеврсно оличење хтонског и смрти.

Најизразитији представници змајевитих јунака српске епске традиције су Бановић Секула, Змај Огњени Вук и Раде Облачић, иако ћемо по схеми који је устаљена у змајеборачком обрасцу овој скупини моћи да придружимо и војводу Момчила, Марка Краљевића (в. Иванова 1997) и Бановић Страхињу, свесни да овим избором заправо само указујемо на најистакнутије ликове српске епике који се одликују змајевитошћу у корпусу песама који је био у фокусу истраживања. Ипак, од свих њих се у шестокрилу змију, која има способност да лети под облаке у којима се сукобљава са соколом, претвара само Бановић Секула. Зашто се једино он претвара у змију, али и зашто упркос упозорењима ујак Сибињанин Јанко убија Секулу, а не сокола који представља турског султана питање је које је подстакло много интересовања у критичким освртима.

Секула, који је „према народној традицији, био змај” (Чајкановић 1973: 43), на себе преузима једино обличје које је могло да проистекне из његове змајске природе,<sup>311</sup> чинећи га тиме представником хтонског.<sup>312</sup> Ова шаманска борба тотемских обличја<sup>313</sup> два супротстављена јунака (в. Bowra 1952: 504–505; Burkhart 1968: 476–477; Чајкановић 1973; Miller 2000: 32–33; Лома 2002: 129; Радуловић 2005; Сувајџић 2012б: 103; Делић 2021; Лома 2021б: 36–37; Перић 2022) представља „првенствено борб[у] представника непријатељских табора на бојном пољу” (Радуловић 2005: 41). У борби са соколом, као представником соларног који се налази у врху Дрвета света, Секула, као представник хтонског, може бити само поражен,<sup>314</sup> а најаву смрти младога ратника ишчитава се у два покушаја заустављања овога јунака (уп. Делић 2010: 323) да оде у бој.<sup>315</sup> Ова перспектива додатно је

<sup>310</sup> Толкин (Tolkien 1980: 77) подсећа да је певач *Беовулфа* јасно видео да је једина награда херојства смрт.

<sup>311</sup> „У датом кругу варијаната стекла су се, дакле, два подједнако релевантна симболичка система – комплекс представа о змајевитој природи јунака, с једне, и еквивалентност бинарних парова/опозиција у традиционалној култури, с друге стране. Та два система су, међутим, међусобно опречна у једној тачки: у првом случају змија је позитиван и пожељан, а у другом случају негативан и деструктиван принцип. Контрадикција, иманентна фигури змије/змаја, отворила је простор да војвода Јанко начини трагичну погрешку”. (Делић 2010: 319)

<sup>312</sup> У Петрановићевој збирци која се не налази у нашем основном корпусу, у песми „Смрт Бановића Секуле” (37°) Секула се претвара у змаја шестокрилог, за разлику од осталих у којима је наведено да узима облик змије. О метаморфози човека у змаја, видети такође: Магјанић 2012. Детаљније о проблему „испуштања змије из недара” уместо конкретне метаморфозе у бугарштитчкој верзији видети: Крстић 1938.

<sup>313</sup> Димезил (Dumézil 1970: 140–141) истиче да сви истакнути јунаци имају „истинску животињску природу” која своје корене има или у способности метаморфозе или у наслеђеном аспекту чудовишности.

<sup>314</sup> „Активирањем просторног кода, и из тог кода проистекле симболике животиња које се налазе на супротним половима вертикале, призван је, међутим, негативан аспект змије, што је у поменутом сужејном обрасцу водило до смрти јунака: идентификујући се с позитивним, горњим, соларним принципом [...], Секулин епски ујак, војвода Јанко, стреља змију и тиме усмрћује сестрића”. (Делић 2019: 34)

<sup>315</sup> „Оправља се војвода Јанко,  
Оправља се на Косово равно,  
И он води Секулу нећака:  
Ал’ беседе сестре Секулине:  
‘Ујко Јанко, немерено благо!  
Ти не води Секулу нећака,

проблематизована и из угла односа који би требало ујак и сестрић да имају, јер се у истим ситуацијама, о чему ће већ бити речи, Марко Краљевић, као ујак Змаја Деспота Вука, поставља заштитнички и помаже му при иницијацији (СНП VI, 19°).

Занимљиво је да се оправдање за метаморфозу Секуле у змију/змаја може потражити и у историјским изворима. Јанош Секелји, који је послужио као основа за епског Бановић Секулу, био је учесник Другог косовског боја (1448) у којем се одликовао великом храброшћу и жељом за борбом, те је супротно наређењу напао турску војску пре времена и погинуо, а потом је и битка изгубљена (Лукић 2016: 198). Можемо ли да не приметимо одјек овог „огњевитог” јунака који самостално напада у великој жељи да донесе што бржу победу (баш као и Секула који се понуди да сам донесе турског султана), а да је чак и оглушење о наређење пронашло своју рефлексију у инвертованој слици ујака који поступа супротно речима које изговара Бановић Секула? Историјска раван је понудила основу за епску интерпретацију у одговарајућој матрици. Змајско обличје Бановић Секули неминовно доноси смрт.

Змај Огњени Вук<sup>316</sup> је змајевити јунак у пуном значењу тог одређења: он има змајевска обележја (в. стр. 173–174)<sup>317</sup> због којих Јерина жели да га убије (в. стр. 173) а родитељи га шаљу да порасте ван дома код будимског краља, магично брзо расте,<sup>318</sup> постаје сјајан ратник, грешком ступа у двобој са ујаком, Марком Краљевићем, који са запрешањем схвата да не може да га повреди уз формулативне стихове:

„Лоша срећа Марку прискочила:

Ђе удара Краљевићу Марко,

Ту искачу огњене варнице;

А ђе момче Марка удараше,

Ту јуначка крвца тецијаше.”

(СНП VI, 19°)

---

Секула је још нејако дете,  
Да Секула не изгуби главу:  
Секула је јединац у мајке.”

Након што се Секула побуни и каже да жели да иде у бој, они одлазе. Када су дошли до Кучева и Браничева, војвода Јанко тражи од девојака да му позајме платно, а одговор који је уследио је други покушај заустављања младога јунака, а потом и проклињање које јасно предсказује смрт:

„Кад нам не даш Секуле нећака,

Не дамо ти три аршина платна,

Већ га води на Косово равно,

Па га подај црним гавранов’ма,

Нек му они црне очи пију,

Очи пију, бело лице грде.”

(СНП II, 85°)

<sup>316</sup> Идеју о томе да је Змај Огњени Вук добио надимак „Змај” као носилац витешког ордена „Змаја” изнео је Драгутин Костић (1939).

<sup>317</sup> „...на прси му змија преплетена,  
под пазухом крила позлаћена,  
из очих му муње сијеваху,  
а из зубах огањ искакаше.”  
(СМ, 104°)

<sup>318</sup> Што га повезује са Беовулфом, а Беовулфа са још једним змајеборцем и громовником, Тором (Orchard 2003: 120).



Након тог мегдана он закоље црног Арапина<sup>319</sup> како би ослободио народ намета (в. Самарција 2008: 166–167).<sup>320</sup> Он је добар, домаћи змај који се супротставља другом змају,<sup>321</sup> који је истога рода, али напада царицу Милицу („Јер ја Вука одавно познајем: / Кад смо били ђеца у лудости, / У Јастрепцу високој планини,<sup>322</sup> / Те кад би се игре поиграли, / Свагда би ме надиграо Вуче; / Њега с’ бојим на земљи јунака”); СНП II, 43°), те представља непријатељског змаја. Када се жени, бори се са Ђерзелез Алијом, а готово изгубљену борбу преокреће у своју победу након што му љуба ода тајну Алијине недодирљивости:

„О јуначе, Бог те не убио!  
Зар не видиш, да си погинуо?  
На Турчину оклоп гвожђе има;  
Но ђе ти је стр’јела и тетива?  
Удри њега у чело јуначко,  
Ђе саставља самур и обрве,  
Те ћеш њега ласно погубити.”  
(СНП II, 92°)

Помоћ добија и у борби против Бојичић Алије (СНП VI, 58°) који га чека под зеленом јелом и Ђерзелез Алије (СНП VI, 59°) са којим се сукобљава испод Алијиног чардака, а борба се приказује на веома устаљен начин:

„Не да Турчин даље говорити,  
Него трже сабљу оковану,  
И на Вука страшно насрнуо,  
Ласно га је Вуче дочекао,  
Пусте им се сабље саломише,  
Бацише се у зелену траву,  
Фатише се за грла бијела,  
Ђерају се тамо и овамо,  
Ђерају се летњи дан до подне...  
Јунаку су пјене попануле,  
Кад крваве излазит’ зачеше,  
Виђе Турчин да је на невољу...”

<sup>319</sup> О чему у контексту иницијацијског подвига говори Александар Лома (2002: 89; 2021: 35).

<sup>320</sup> Баш као што то чини Беовулф у сва три подвига – његова намера јесте ослобађање људи некакве немани, а слава коју последично стиче, награда је за његова дела.

<sup>321</sup> О овом питању је детаљније говорено у претходном потпоглављу. О заштити коју „аловити” јунаци пружају видети: Лома 2021б: 37.

<sup>322</sup> Планина је још један типичан локалитет у којем пребивају змајеви (Детелић 1992: 58).

У том тренутку Турчин тражи помоћ од Вукове љубе, што она одбија и након перипетије, сакупља комаде сломљених сабљи које даје своме мужу и он тада прекоље Алију. У другој поменутој песми, Ђерзелез Алија има крилатог коња, као помично обележје змајевитости (Пешикан Љуштавовић 2012: 47), али је занимљиво приметити и да је типски противник Змаја Огњеног Вука Алија, односно Але, што неминово сугерише читав негативни контекст који смо навели у вези са „халом” или „алом” као противником змајевитог јунака.

Помоћ добија и од свог епског саборца, Митра Јакшића који пресеца змију из штапа Николе Протопопића (Б, 15<sup>о</sup>), чиме се „додатно уврежује уверење да је у лику Николе Протопопића садржана идеја о митском дублеру, двојнику Змај Огњеног Вука” (Сувајџић 2012б: 104). Ипак, након свих победа, у тренутку када га рањава Дели-бег Гром<sup>323</sup> (СНП VI, 6), Ђерзелез Алија (СМ, 104<sup>о</sup>) или је опонент изостављен (Б, 16<sup>о</sup>), вила, вук и змија му выдају ране, али када их љуба намерно или случајно види или само о њима проговори, оне нестају и Змај Огњени Вук умире. Дакле, и овај змајевити јунак носи у себи клицу онога што ће га уништити, иако се у овом случају оличава у виду прекршеног табуа (Самарџија 2008: 151). Змајевити јунак умире онога тренутка када наиђе на опонента који је једнаке снаге и упркос помоћи због које односи победу над противником, он умире и сам.

Сви противници Рада Облачића (в. Самарџија 2010) – који такође у свом имену крије један аспект змајевитости, а то је функција змајевитог јунака који се, када је то потребно, вине под облаке у облику здухаћа (Зечевић 2007: 130) и отера алу или ламју која доноси град и уништава усеве – имају знамења змајевитости: имају три срца од којих на трећем лежи гуја или змија (в. Самарџија 2008: 167; Делић 2019: 34),<sup>324</sup> црни Арапин (в. Шуберт 2010) има три пара зуба, што имплицира три главе или троја уста:

„На бритке се ћорде ударише,  
Сабље им се пуге саломише.  
Разљути се црни Арапине,  
Но на Рада снажно кидисао,  
За б’јела се грла доватише,  
Ђерају се тамо и овамо,  
Ђераше се љетњи дан до подне;  
Нити може освојити Раде,  
Нит’ се не да Арап освојити.  
Кад је било около по дана,  
Арапа су пјене попануле,

<sup>323</sup> Симболичног имена које се уклапа у змајеворачку матрицу.

<sup>324</sup> „Од јада га распорио Раде,  
Кад у Меју двије утробице,  
У ње има три срца јуначка,  
А око њих љута гуја спава;  
Да се Меју гуја пробудила  
Те би њему живот одржала,  
А Рад би јадна изгубила.”  
(СНП VI, 33<sup>о</sup>)

Јадна Рада мутне и кржаве.”

(САНУ II, 55°)

Након што му индиректно помогне Марко Краљевић сугеришући му да има нож у цепу којим потом распори Арапина, Раде открива да је овај такође имао три срца. Говорећи о судбини ратника, Димезил истиче да је ова трострукост противника до те мере устаљена одлика у индоевропским оквирина „да смо у искушењу да је тумачимо као наслеђени детаљ из заједничке праисторије”, јер се троглава бића, бића са три тела, али и бића са три срца јављају у најширем потезу – од ведског и иранског Трикефала, до обала Британске Колумбије и противника младог ратника Кухулина (Cúchulainn) (Dumézil 1970: 159; в. такође Лома 2002).

Формулативни образац који се указује као потка ових, али и песама у којима се као змајевити јунаци појављују војвода Момчило („Женидба краља Вукашина”, СНП II, 25°), Марко Краљевић („Марко Краљевић и Муса кесеџија”, СНП II, 67°) и Бановић Страхиња („Бановић Страхиња”, СНП II, 44°) могао би се сумирати на следећи начин:

- 1) јунак након изазова излази на мегдан (на крилатом коњу, са сабљом, буздованом итд.);
- 2) сабље се сламају у првом окршају и након неког времена почиње борба у којој се хватају „за бјела грла”;
- 3) борба углавном траје до поднева<sup>325</sup> када почињу да им се појављују пене<sup>326</sup> јер су изједначени;
- 4) јунак добија помоћ тако што се сакупљају комади оружја који ће послужити да се противник убије или противнику бива одвраћена пажња;
- 5) уследи кобни ударац, противник углавном буде распорен<sup>327</sup> и тада се открива да је и противник био змајевит, тј. имао је три срца и гују на једном од њих; уколико бива рањен или су му помоћи ускраћене, змајевити јунак такође умире.

Када ову схему упоредимо са оном коју смо приказали у борби Беовулфа са змајем, откривамо наизглед неочекиване, али можда не и тако изненађујуће сличности. Говорећи о усменим коренима староенглеске књижевности, Алберт Лорд (Lord 1995: 106–107) истиче следеће:

„Зарањајући испод сижеа у митске основе, а понекад и испод германског у индоевропско, лако досежемо до генеричког наратива о „убици чудовишта”. След елемената у тој великој групи прича би почео са (1) необичном или посебном врстом јунака који (2) има посебно оружје или оружја,<sup>328</sup> (3) наилази на чудовиште, које је, по

<sup>325</sup> О аспектима соларног мита у овој формули, видети: Руварац 1884: 44–47; Стефановић 1938.

<sup>326</sup> Детаље о функцији и значењу ове формуле изнео је Драгољуб Перић (2022).

<sup>327</sup> Овај детаљ чува и ведска химна о Индрином убиству Вртре:

„Indrina ću sada izreći muštva  
što ih topuznik izvrši najprva:  
ubio zmaja, probio Vode,  
rascjepio je trbuhe planina.”  
(RV I, 32)

<sup>328</sup> У овом погледу уочавамо веома занимљиву паралелу – док јунаци старогерманске традиције проналазе невероватно оружје, односно мачеве помоћу којих односе победу над својим противницима, јунаци српске епике добијају остатке од мачева који су се сломили или им помоћник указује на то да су заборавили своје скривено оружје или им сугерише на који би начин могли да поразе непријатеља, па користе оружје на нов

дефиницији, посебна врста противника, којег бисмо обично назвали „натприродним”. Током тог сусрета јунак (4) бива замало убијен, али је спасен (5) божанском интервенцијом, како би (6) убио змаја и тиме успоставио ред и нормалност у свету људи. Моји модели за ову схему су Мардук, Гилгамеш, Зевс у Хесиодовој *Теогонији*, Херакле, Ахилеј у Хомеровој *Илијади* и други”.

Овај широко описани круг варијаната своју потврду проналази и у Димезиловим истраживањима – он сматра да је основа различитих митова управо Индрина борба против змијоликог чудовишта Вртре, који је том приликом узео облик иницијацијске борбе, иако Индра није више млади ратник (Dumézil 1970: 134). Као својеврсни парадокс указује на чињеницу да је могуће да коначни подвиг заправо поприми облик иницијацијског теста „за потоњи живот”, те се „први подвиг, онај који уводи младог ратника у почетне стадијуме каријере, готово ни по чему не разликује од оних које ће касније изводити све до тренутка смрти” (Исто: 114). Сада постаје јасније зашто се, супротстављајући се различитим противницима, Беовулф суштински увек супротставља истом, хтонском, а противници имају веома сличне карактеристике. Певач *Беовулфа* описује подвиге једног змајборца који увек понавља исту матрицу, а она се понавља чак и у тренутку када се јунак иницира у смрт. У том смислу, неминовност је оно што окружује све наше јунаке, извесност смрти која је оличена у најјачем противнику, змају који ће бити њихов симболички и дословни прелазак у онострано. Као што мора званично постати део херојског света тиме што ће поразити змаја, тако ће на крају јунак морати да прихвати да ће тај змај бити његова смрт како би прешао на „другу страну”, попут змије која нестаје у земљи и из ње циклично поново излази. На вишем метафоричком нивоу, можемо говорити о цикличном појављивању јунака са сваким новим иницијатом, можемо говорити о једном те истом јунаку који може имати ново име, али ће особине бити наследне, јер га оне чине јунаком – оне заправо припадају змајборачком обрасцу, а јунаку ће бити приписане. Зато слушамо исту причу када слушамо о подвизима Беовулфа, Сигемунда, Сигурда, Змаја Огњеног Вука, али у овом новом светлу и Секуле Бановића, Рада Облачића и свих других јунака индоевропске традиције. Варијације се неминовно јављају (в. DuBois 1957), али као што ће се Тор супротставити змији Јормунгандру када почне крај света и покушати да је убије (али ће обоје у тој бици умрети и

---

начин. Иако традиција мења елементе који се манифестују на површини, те старији слојеви чувају оно што је вероватно било изворно магично оружје, млађа традиција чува матрицу са готово невероватном прецизношћу, иако то више не мора бити магично оружје, али је свакако оружје које се открива јунаку у тренутку када му је његова помоћ потребна да би противник био поражен. Веома занимљива песма у том погледу је „Јунаштво Старине Новака” (СНП VII, 35°) која у себи чува веома архаичан приказ борбе са аждајом и једно невероватно оружје којим старина Новак успева да победи свог противника:

„Кад дођоше до језера тија,  
Код језера ноге укопаше,  
Укопаше ноге до кољена,  
А Грујица стоји иза леђа,  
Па чикнуше неситу аждају.  
Када зачу несита аждаја,  
Љуто жвижди несита аждаја,  
Сво језеро собом замутила,  
Помоли се сила стрековита.  
Кад је виђе дели-Радивоје,  
Он не гледа да чека аждају,  
Него вади ноге обадвије,  
Па побјеже у гору зелену,  
И за њиме дијете Грујица.  
На Новака удари аждаја,

Дочека је Старина Новаче,  
Па је нагло сабљом ударио,  
Сломи сабљу на две половине,  
А аждаја увати Новака  
По довату и свилен’ појасу.  
Новак виче дијете Грујицу:  
‘Ђе си, сине, дијете Грујица,  
Прождрије ме несита аждаја,  
Увати ме, сине, по појасу,  
Но ми тури твоју сабљу наглу.’  
Поврати се дијете Грујица,  
Вади сабљу, тура је Новаку,  
Момак тура, али не дотура,  
Прије сабљу вода уграбила.  
Опет виче Старина Новаче:

‘Мили сине, дијете Грујица,  
Баци стара мача зеленога.  
Увати ме несита аждаја,  
Увати ме, сине, до пазуха.’  
Грујо тура мача зеленога,  
Уграби га Старина Новаче,  
Па удара неситу аждају,  
Док јој двије осижече главе.  
Сад да видиш муке и невоље,  
Ону трећу посјећи не може,  
Јербо га је тврдо уватила  
По довату и свилен’ појасу,  
У челусти рухо замотано,  
Не море је погубит’ Новаче,  
Него пара неситу аждају,  
У зло доба одс’јече јој главу.”

крај света ће наступити), тако се и Беовулф супротставља змају који прети да уништи његово племе, али ће у бици умрети и он и змај, а свет ће свакако нестати, тако се и различити змајевити јунаци српске епике супротстављају својим хтонским противницима. Ови опоненти потиру једни друге како би наступио ред, како би се хаос и стихија зауставили. Цикличност настанка и нестанка, регенерације и умирања мора постојати, зато постоје змајеви<sup>329</sup> и змајевити јунаци, као прави опоненти који ће моћи да обезбеде да се циклус никада не заустави. Змај се у обе традиције појављује као неминовна ознака смрти или оваплоћење смрти саме, а интересантно је истакнути да се чак и места на којима се чува или дели благо, као што су Хеорот, језеро Гренделове мајке, али и пећина у којој је боравио змај против којег се Беовулф борио места која су осуђена на пропаст и која морају нестати у пламену (в. McNabb 2011). У том пламену нестаје и Беовулф као припадник нехришћанске традиције, док велики јунаци српске епике просто „испусте душу”, некада и након исповести и завештања земаљских добара. Ипак, из пламена настаје и нови живот, јер „живот сваке нације ниче из њене прошлости, а јуначки еп је драгоцен споменик те прошлости” (De Vries 1963: 269).

#### 5.4. Трансформисани образац: змајевити јунаци као повучени јунаци и њихови противници

„Почујте” – каже староенглески скоп уводећи своју публику у причу о херојским подвизима јунака који је остао закључан у прошлом времену, али је његова слава прешла у песму која се мора певати да би чак и у новим временима постојала свест о прошлости и укорењености. „Нетко бјеше...” – каже Старац Милија и поставља бајковити оквир (Сувајцић 2005: 26–27) приче која ће се причати вековима, о херојским временима и Бановић Страхињи као славном јунаку. Заједно са њима, причаће се и о њиховим антиподима, инверзно чувеним, заогрнутим плаштом негативитета који је њихов усуд, али можда баш због њега интересантни када се критичко око усмери на њих. Добро и зло, светлост и тама, хаос и уређеност као два различита лица са истим оквиром у вечитој борби за превласт. Овај дихотомни оквир који омеђава свет наших јунака и антагониста одговара митопоетском моделу света.

„За митопоетски модел света карактеристична је тзв. логика бриколажа (од франц. *bricoleur*, ‘играти помоћу одскока’, тј. користити се заобилазним путем за постизање постављеног циља). Унутар митопоетске свести ствара се систем бинарних (двојних) знакова распознавања, чији скуп представља најуниверзалније средство за описивање семантике у моделу света и обично садржи у себи 10–20 парова међусобно супротстављених ознака са одговарајућим позитивним и негативним значењем. [...] На основу ових скупова бинарних ознака конституишу се универзални знаковни комплекси, ефективно средство помоћу којег примитивна свест усваја свет”. (Топоров 1986а: 137)

Јасно осликавање границе између позитивног и негативног, прихватљивог и неприхватљивог, доброг и лошег, улива сигурност у делатног човека прошлости, али такође

---

<sup>329</sup> Беовулф такође види змаја као неку врсту казне јер је прекршен некакав природни закон, чега он сам није ни био свестан, „другим речима, он га је посматрао као једну од природних сила – поплаву, олују, ватру – које се с времена на време пробуде и бесне с циљем да униште људе и све што су људи створили” (Sisam 1958: 133; в. Shilton 1997).

и даје објашњење,<sup>330</sup> понекад и потпуно неутрално, зашто се нешто морало десити управо на тај начин на који се и десило. У историјском тренутку у којем ова појединачна дела настају, постоји потреба заједнице да сазна или да још једном чује о догађајима који су се збили у „првобитно време” јер они институционализују понашање човека који је и даље урођен у изворно, али је „doživeo raskid sa kosmologijom” (Топоров 1979: 436), а онај који ће о том појединцу говорити јесте горепоменути скоп или певач:

„Bitno je podvući, s druge strane, da je pesniku podarena mogućnost uplitanja u prošlost, u prvobitno vreme, uz pomoć mašte. Njemu je pripala uloga da se seti, da vidi ono što je nedostupno drugima, u prošlosti, kao i u sadašnjosti i budućnosti. Snabdeven obogovljenim pamćenjem, pesnik se pojavljuje kao čuvar tradicije čitave zajednice. Njegovo pamćenje se otelovljuje u poetskim tekstovima koji ponovo beleže događaje vezane za čin stvaranja, a njihov sled se prevodi (uprkos globalnoj cikličnoj vremenskoj shemi) na vremensku strukturu njegovog pripovedanja. Štaviše, predodređeno da bude ponovo stvoreno i ponovo preneto u vreme, i samo to pripovedanje se pridržava mogućnosti ljudskog pamćenja, što, na svim nivoima teksta, dovodi do upotrebe obrazaca sposobnih da njegovoj organizaciji jamče krajnju ekonomičnost”. (Исто: 439–440)

Удаљеност староенглеске и српске традиције је географски велика, али ћемо покушати да је смањимо макар у усменој књижевности тиме што ћемо поставити два питања. Прво, зашто Бановић Страхиња одлази и остаје тако дуго у тазбини и друго зашто Беовулф у тренутку када Грендел напада Хеорот, замак који би требало да брани, иако једини који не спава од свих ратника, није ту да одбрани свог саборца којег је Грендел напао? Одговор се крије у ономе што је Алберт Б. Лорд (Lord 1969) назвао „образац приче” и теми о „повученом јунаку”.<sup>331</sup>

Наиме, да би се покренула радња неопходно је да велики јунак напусти место дешавања (A – Absence), тиме дозволи да буде нанета штета (D – Devastation), након тога се враћа (R – Return), врши одмазду (R – Retribution) и све се завршава венчањем (W – Wedding), али се посебно овај последњи елемент може конкретизовати на различите начине. Немања Радуловић (2004) је утврдио да Лордов предложени образац одговара оном који можемо пронаћи у песми о бану, а сам Лорд примењује поједностављени образац на наведену проблематичну сцену у *Беовулфу*.<sup>332</sup> Међутим, док је у „Бановић Страхињи” изречено да бан одлази у тазбину, те тамо остаје безразложно дуго, у *Беовулфу* није понуђено никакво објашњење зашто након прославе после које су сви ратници заспали, иако су очекивали Гренделов напад (што заправо представља тему „спавања и гозбе”<sup>333</sup>), Беовулф који

<sup>330</sup> „Зато мит, као и митологизирано ‘историјско’ предање, садржи у себи два аспекта – дијахронијски (прича о прошлости) и синхронијски (средство за објашњење садашњости, а понекад и будућности). Та нераскидива, двострука веза дијахроније и синхроније нераздвојна је црта митопоетског модела света”. (Топоров 1986а: 136)

<sup>331</sup> Лорд (1966: 384) примењује да је овај образац у основи *Илијаде* и *Одисеје*: „обе представљају приповести о одсутности јунака, која изазива пустош у животу вољене жене и његовом повратку, који треба да доведе ствари у ред”.

Према свему раније изнетом, закључујемо да оно што овде Лорд назива „темом о повученом јунаку” не може бити одређено као тема, него мора бити дефинисано као „образац приче о повученом јунаку”.

<sup>332</sup> Суштински, наведена сцена представља „образац у малом” док Лорд наводи да у читавом епу постоје два обрасца – образац о повученом јунаку који има три саставна дела (одсуство Беовулфа због којег је Хротгар у беспомоћном стању које последично доводи до многих проблема, а са доласком Беовулфа поново се успоставља ред) и образац о смрти заменика (Lord 1991: 140–142):

„Повезивање ова два обрасца из далеке прошлости приче, извођење из приче о вечном повратку цикличног мита о годишњем обнављању, кроз смрт заменика, све до коначног прихватања људске смртности, представља митску основу како за Беовулфову победу над злим Каиновим породом тако и за неизбежну смрт јунака у старости, који се и даље бори против сила деструкције”. (Исто: 145)

<sup>333</sup> Тема „спавања и гозбе” (*Sleeping after the Feast*) подразумева три елемента: гозбу, спавање и опасност. Чак и када нису сва три елемента присутна, певач ће метафорички алудирати на неки од њих и тема ће бити

је једини будан није био ту да спречи убиство. Он лежи у свом кревету правећи се да спава у стању приправности осећајући бес који је карактеристичан за ратнике пре уласка у борбу, посматра како Грендел прождире једног од његових сабораца, те излази на мегдан тек оног тренутка када Грендел посегне за њим.

	Þryðswýð behēold
mǣg Higelāces	hū se mānscaða
under fǣrgripum	gefaran wolde.
Nē þæt se āglǣca	yldan þōhte,
ac hē gefēng hraðe	fornam sīðe
slǣpendne rinc,	slāt unwearnum,
bāt bānlocan,	blōd ēdrum dranc,
synsnǣdum swealh;	sōna hæfde
unlyfigendes	eal gefeormod,
fēt ond folma.	Forð nēar ætstōp,
nam þā mid handa	higeþihtigne
rinc on reste.	Hē hi(m) ræhte ongēan,
fēond mid folme;	hē onfēng hraþe
inwitþancum	ond wið earm gesæt.

(*B*, 736–749)

[Снажни човек је посматрао, Хигелаков рођак, како је злочиначки нападач желео да настави са својим изненадним нападима. Заstraшујући није намеравао да одуговлачи, брзо је зграбио чим му се указала прилика једног уснулог човека, покидао га похлепно, загризао у његове тетиве, пио крв из његових вена, гутао у огромним комадима; убрзо је потпуно прождрао тог мртвог човека, његове ноге и руке. Ступио је даље, узео у руке човека снажне воље из кревета. Посегнуо је за њим, непријатељ, руком; он (тј. Беовулф) га је брзо прихватио са љутом намером и усправио се придржавајући се његовом руком.]

Описујући сцену прождирања до врло ситних детаља, певач успева да ослика заstraшујућу снагу овог чудовишта, али и да савременог читаоца доведе у стање опште збуњености, јер се чини потпуно неприхватљивим да је један сјајан херој, који је могао то крвопролиће да заустави, остао непомичан чекајући свој тренутак. Један од могућих разлога овога неделања се може изнаћи у компаративном приступу овим делима, иако он свакако подразумева висок степен спекулативности.

---

покренута. Вреди истаћи и да староенглески скоп, при томе, варира начин на који активира тему, али конститутивни елементи су увек присутни. Више о томе видети у: De Lavan 1981; Kavros 1981; McFadden 2000; Battles 2015.

Иако о томе нисмо говорили у претходном поглављу, споменућемо да се ова тема налази и у бугарштицама (Б, 69°, 70°, 71°, 72°, 105°).

Од укупно 22 варијанте (изузев Милијине), колико Радосав Меденица (1965: 10) наводи у својој монографији о „Бановић Страхињи”, оно што је „једна од најупечатљивијих одлика код свих најраније забележених варијаната јесте недостатак било какве предисторије или увода који треба да пројигура догађај који се опева”. Без превелике мотивације и психологизације, које су и те како присутне у Милијиној варијанти, народни певачи почињу са причом донекле подразумевајући да је публика упозната са тематиком. Можда би то могло бити упориште за објашњење постављеног проблема. *Беовулф* је еп који је спеван највероватније у периоду између 8. и 11. века (в. стр. 15–16), *de facto* припада старијој традицији, а читав еп се генерално одликује врло слабом мотивацијом јунаковог (не)делања.<sup>334</sup> Дакле, могло би се закључити да сам певач, призивајући традицију на устаљени начин кроз активирање теме о спавању и гозби и обрасца приче о повученом јунаку, пренебрегава потребу за детаљним објашњавањем,<sup>335</sup> јер је његова публика упозната са устаљеним начином излагања оваквих прича, те ће сама попунити празнине очекиваним, а ипак неизреченим елементима.<sup>336</sup> Чињеница да управо старије верзије песме о бану карактерише слабија мотивација, а да су све раније варијанте „онај слој наше епике који је на измаку епске традиције” (Меденица 1965: 34) може бити паралела која би послужила илустровању једне опште тенденције у еволутивном развоју јуначке епике.

Дубљи слој традиције који се може потенцијално открити као фондус из којег су поникле мање или више блиске варијанте остварења јуначке епике може се ишчитати из карактера протагониста, као и њихових опонената. Бановић Страхиња, разочаран у своју тазбину,<sup>337</sup> одлази у пратњи хрта Карамана да поврати своју жену коју је одвео Влах-Алија у Голеч планину; она је омеђена реком Ситницом, а испред реке сусреће стариша дервиша који је у зеленом шатору на којем је златна јабука. Сам Влах-Алија је силан, отпадник је од „цара честитог”, како му каже дервиш, упозоравајући Страхињу да неће преживети двојом:

„Јаши ђога, бјежи из Косова,  
Ел ћеш, бане, погинути лудо:  
У себе се поуздати немој,  
Ни у руку, ни у бритку сабљу,  
Ни у твоје копље отровано,  
Турчину ћеш на планину доћи,  
Хоћеш доћи, ал’ ћеш грдно проћи:  
Код оружја и код коња твога  
Жива ће те у руке фатити,  
Хоће твоје саломити руке,  
Живу ће ти очи извадити.”  
(СНП II, 44°)

<sup>334</sup> „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 пева. У народним песмама не говори се много о стварима које читалац у другим врстама епског рода с правом очекује. Песник који обрађује мотив сав је у мотиву и заборавља на све што је изван мотива”. (Деретић 1978: 59)

<sup>335</sup> Као што смо могли видети у претходном поглављу у случају, на пример, композиционог мотива „три лешинара”.

<sup>336</sup> Оваква употреба тема и образаца говори у прилог усменој провенијенцији овога епа.

<sup>337</sup> У бугарштинској верзији, с друге стране, он одбија помоћ коју му тазбина нуди, те поново одлази сам (Б, 40°).



Има неколико битних момената у овом опису, али ћемо почети од ових последњих дервишевих речи. Фигура дервиша је веома интересантна са неколико аспеката. Првенствено, он је нека врста пандана самом бану (Деретић 1978: 85; в. Перић 2022: 110–113) јер су и њему двори похарани док је био у сужањству код бана (уп. Љубинковић 2010),<sup>338</sup> те је сада сам у гори и пије попут каквог одметника. Он је такође ту да бисмо сазнали да је Страхиња човек који прашта (Деретић 1978: 65), тачније поклања живот (в. Милошевић Ђорђевић 1990: 79; Перић 2022: 125–132), као могућу индицију будућих догађаја, али је он и неко ко бана препознаје иако је овај преобучен у Турчина и казује му пут којим може проћи. Дервиш се појављује као нека врста чувара воде<sup>339</sup> на путу ка хтонском, а бану ће бити неопходан као помоћник не би ли до Влах-Алије дошао. Међутим, оно што му је рекао је контрадикторно великој хвали коју је имао за бана. Наиме, иако је Страхиња велики јунак, дервиш му каже да му ниједно од његових „добара” на може помоћи, те да ће га Влах-Алија живог изломити и ослепети. Какав је то јунак Влах-Алија када му ниједно оружје не може наудити?

У моменту пре него што ће се суочити са Гренделом, Беовулф изговара следеће:

„Nō ic mē an herewæsmun hnāgran talige  
 gūþgeweorca þonne Grendel hine;  
 forþan ic hine sweorde swebban nelle,  
 alder benēotan, þēah ic eal mæge.”  
 (B, 677–680)

<sup>338</sup> Што га суштински чини трећим повученим јунаком у овој песми, јер, као што ћемо видети, то је и Влах-Алија. Лордова констатација коју смо спомињали на почетку овог поглавља у вези са тиме да се различите варијанте образаца могу подвести под песму повратка проналази своју потврду у овом случају – наговештаји о песми која би била испевана у случају стариша дервиша заправо почиње његовим ропством, као што је случај, на пример, у песми „Ропство Јанковић Стојана”, али по повратку дервиш у свом дому затиче само пустош, чиме је изневерен крај овог обрасца.

<sup>339</sup> Зелени шатор је још један од индикативних сигнала у прилог овој тези, као што је то приметио и Војин Матић (1983), а исти такав шатор ћемо наћи и у песми „Змај Деспот Вук осваја Спљет” (EP, 59<sup>o</sup>) испред којег излази управо насловни јунак:

„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.”

Раде Божовић (1979: 205–206) истиче да је зелена боја шатора такође и боја ислама у случају дервиша који је историјски лик, али и да „[č]ador svojim ulazom neposredno izaziva asocijacije na ulaz u tamu, neizvesnost, drugi svet”, потврђујући да је Влах Алија заправо и именом оличење хтонског божанства, змаја противника, Волоса (Исто: 209).

[Не сматрам себе лошијим по борбеној енергији, ратним подвизима него што Грендел себе сматра; стога, нећу га убити мачем, лишити га живота, иако бих то лако могао учинити.]

Међутим, у току саме битке у коју је Беовулф ушао опремљен само снагом сопствених руку (а то је снага тридесет обичних људи<sup>340</sup>), када његови саборци покушају да му помогну тиме што нападну Грендела мачевима, сазнајемо следеће:

Hīe þæt ne wiston, þā hīe ġewin drugon,  
heardhicgende hildemecgas,  
ond on healfa ġehwone hēawan þōhton,  
sāwle sēcan: þone synscaðan  
æniġ ofer corþan īrenna cyst,  
ġūðbilla nān, grētan nolde,  
ac hē sigewæpnum forsworen hæfde,  
ecga ġehwylcre.  
(B, 798–805)

[Они нису знали да, када су ушли у борбу, ратници храбрих умова, и када су желели да нападну са свих страна и досегну његову душу: ниједан мач, нити најбоље од свих оружја било где на свету, није могао да науди страшном нападачу, јер је он био учинио победоносно оружје неупотребљивим помоћу чини, сваку врсту оштрице.]

Беовулф је желео да покаже колика је његова снага и зато је одлучио да мегдан дели без мача, али наведени детаљ открива да би Грендел био недодирљив за Беовулфов мач, јер је његова кожа непробојна. Ова непробојност коже има своје објашњење у нордијској митологији – Одинови ратници, након што Один учини противнике слепима и глувима да њихово оружје постане бескорисно, шаље сопствене ратнике који иду без оружја и полудели нападају све попут медведа и бикова, а ни ватра ни гвожђе не може да их озледи (Lindow 2002: 75). Ипак, исто осећање имају и један и други ратник, обојица су у стању махнитања (*berserkgangar*) и обојица нападају без оружја. Један од њих је на страни добра, други зла, али суштински, они су две стране једног истог ратника. Грендел је отпадник, он нема свога господара и дружину, он представља первертирану слику идеалног ратника према херојском кодексу,<sup>341</sup> а у том смислу представља и другу половину која је мрачна страна ратника и она мора бити побеђена. Но, да би мрачна страна била надвладана, мора се видети шта је оно што она може да учини уколико јој то буде дозвољено, можда баш зато јунак мора да нестане са сцене да би касније штету поправио, уз све последице које морају настати да би се вредност добра видела.

<sup>340</sup> „Þonne sægdon þæt sælþende, / þā ðe ġifsceattas Ġēata fyredon / þyder tō þance, þæt hē þrītiġes / manna mæġencræft on his mundgripe / heaþorðf hæbbe” (B, 377–381) [„они који су носили поклоне Геатима као захвалницу, рекли су да има снагу тридесеторице у стиску, храбар у боју”]. За детаље о симболици бројева видети тачку 2.3.

<sup>341</sup> За детаљнији опис германског херојског кодекса видети: Dekanić-Janoski 1998.

Дервиш упозорава бана да му ниједно оружје не може помоћи и тиме истиче силу Влаха-Алије, да ће му он саломити руке и извадити очи,<sup>342</sup> али истовремено, оно што је прећутано постаје сазнатљиво тек када се открије митолошка матрица о змајеубици<sup>343</sup> која постоји испод слоја видљивог. Тек у поређењу откривамо да су и Беовулф и Бановић Страхиња суочени са оностраним, са нечиме што превазилази њихове моћи, али ће тиме што ће у тренутку моћи да превазиђу и границе сопствене снаге потврдити своје јунаштво. Иако сам (уз свога хрта Карамана), Бановић Страхиња у току борбе такође сазнаје да је Влах-Алија противник кога не може победити и тек када му љуба одврати пажњу, Страхиња успева да га надвлада, али и тада га не убија оружјем, него „закла њега како вуче јагње”.<sup>344</sup> Беовулф има помоћ која му ништа не значи и само снагом сопственог стиска успева да смртно рани Грендела тиме што му је откинуо руку из рамена.<sup>345</sup> Чини се да наши протагонисти имају веома сличне противнике, отпаднике који се оружјем не могу поразити јер су на неки начин недодирљиви, али ипак на крају побеђени.<sup>346</sup> Овај моменат важан је и за још неке од претходно спомињаних јунака (в. т. 4.4), а посебно Марка Краљевића и његовог противника

<sup>342</sup> Интересантно је да се и овде појављује мотив ослепљивања, као и у нордијској митологији. Осим тога, Радост Иванова (1997: 86) истиче да је за Маркову борбу са вилом која је затворила све воде карактеристична „вила намера да Марку ископа очи”, док му у другој варијанти „она [...] везује руке”. Занимљиво је да је ово начин на који Марко Краљевић кажњава своје противнике, чак и жене, којима као казну одређује вађење очију и одсецање руке (о подвојености јунака, односно његовим суштинским сличностима са антагонистом у контексту Димезилове трофункционалне идеологије видети мало ниже).

<sup>343</sup> О овој митолошкој основи говори и Иларион Руварац (1884: 44–47), док је одјеке сунчаног мита у „Бановић Страхињи” видео С. Стефановић (1938). Веома негативан став по питању читања „Бановић Страхиње” у митолошком кључу изнео је Радосав Меденица (1965: 137).

<sup>344</sup> Александар Лома (2002: 85–91) наводи да је овај моменат клања зубима део иницијацијског обреда према којем јунак управо на тај начин мора да убије свога првог противника. За пример наводи песму „Марко Краљевић и Огњанин Вук” (СНП VI, 19<sup>о</sup>), а стихови који описују бој су следећи:

„Ал’ се Арап јачи намјерио,  
 А Вука је рана освојила  
 Па повика од муке јуначке:  
 ‘Ђе си, Марко, мој мили ујаче,  
 Видиш болан да сам погинуо.’  
 Препале се црни Арапине,  
 Те му лоша срећа прискочила,  
 Он погледа с десна на лијеву,  
 Да он види иде ли му Марко.  
 Ману Вуче што му снага дава,  
 Те обори црна Арап мора,  
 Под грлом га зубима довати,  
 Како га је лако доватио,  
 У гркљан му зубе увалио,  
 Зубима му гркљан извадио.”

Сцена је веома слична оној у „Бановић Страхињи”, што примећује и Лома, али наводи да „ту контекст није иницијацијски, јер је бан већ искусан јунак који се не бори да задобије жену, већ да је поврати од отмицара” (Исто: 89). Сада можемо додати да је на основу свега на шта смо указали у претходном потпоглављу када смо говорили о контексту змајеборачког обрасца можда извесније зашто се ова иницијацијска матрица понавља и у моменту када је борац већ искусан.

<sup>345</sup> Сличан поступак карактеристичан је и за Марка Краљевића, као плаховитог ратника који у моментима беса противницима, али и женама које му се супротставе, сече руке (нпр. сестри Леке Капетана).

<sup>346</sup> На овом месту ваља указати на веома истанчано тумачење дервишевих речи које је понудио Ненад Љубинковић, истичући да:

„дервиш вели бану нешто што овај, будући да још не припада свету у који је стариша дервиш утонуо и који је као сопствени прихватио – не схвата као опомену. Он не разуме дервишево упозорење да ће му Влах-Алија на планини руке саломити и очи извадити. Наивни, још простодушни и од овога света, бан не разуме поруку која, сажето, описује ток и крајњи исход мегдана. Бановић Страхиња још припада ономе распрострањеном и наивном кругу људи који тврдо верују да убити противника значи и победити”. (2010: 368)

Мину од Костура. У једној од две бугарштитичке верзије ове песме (Б, 86°), Марко Краљевић открива свој идентитет Михни и изазива га на борбу, а потом уз формулативне стихове („Куда Марко Михну удараше, / Испод корде живи огањ скаче; Куда Михна Марка удараше, / Свуда црна крвца потјецаше”<sup>347</sup>), открива да неће моћи да однесе победу у том дуелу. Тада добија помоћ од виле која му одаје тајну „[Д]а је Михна каменит до паса”<sup>348</sup> и по њеном савету одсеца Михни ноге, па му потом одрубљу главу. Чувајући мит, или само причу као далеки одјек некадашњег мита, традиција је у виду формуле окаменила тај један битан детаљ, недодирљивост антагонисте, чијим активирањем добијамо решење за разумевање песме.<sup>349</sup>

Други битан моменат из нашега описа јесте место које је одабрано за одвијање самог мегдана. Планина, односно гора или шума, наводи Мирјана Детелић (1992: 57), уз Дрво света (в. претходну тачку) и свети стуб јавља се као *axis mundi* – она је средиште, центар „из којег се отварају путеви комуникације с *врхом* (горе → небо → бог) и *дном* (доле → подземље → демон)”. Дакле, она је са једне стране свето, а са друге стане хтонично, мрачно место, што је „последница бинарне структуре епског космоса” (Детелић 1992: 59), она је пребивалиште различитих демонских бића, између осталих и змајева (Исто: 58). „[...] његово је боравиште крај воде у гори и то је једина црта змаја која још подсећа на аждају. По свему осталом, он је [...] еволуирао у изузетног јунака”, а њега, између осталог карактерише и похотљивост (Исто: 61), он је отмицар жена (Пешикан Љуштановић 2002: 41). У тренутку када Бановић Страхиња види своју љубу са Влах-Алијом, он јој лежи на крилу, отворено показујући своја осећања. Очита је сличност која постоји између Влах-Алије и змаја који, попут змаја у песми „Царица Милица и змај од Јастрепца”<sup>350</sup> (СНП II, 43°) походи царицу све док она не добије помоћ од другог змаја, Змаја Огњеног Вука. Бановић Страхиња је у овом случају други змај, змајевити јунак који ће се борити са алом, као негативним представником истога рода (в. *Vaz da Silva* 2000: 195; Зечевић 2007: 10; Перић 2008: 234; Сувајџић 2012а: 44).

<sup>347</sup> Сетићемо се стихова који су се односили на Змаја Огњеног Вука у тренутку када у незнању дели мегдан са својим ујаком, Краљевићем Марком:

„Лоша срећа Марку прискочила:  
Ђе удара Краљевићу Марко,  
Ту искачу огњене варнице;  
А ђе момче Марка удараше,  
Ту јуначка крвца тецијаше.”  
(СНП VI, 19°)

<sup>348</sup> „Гротескан спој човека и камена указује и на то да би се Михна, попут војводе Момчила, могао посматрати као јунак старије генерације [...], којој припадају исполини, древни народи гиганата који су често описивани као камени” (Делић 2017: 186). С друге стране, Маркова повезаност са пуштањем воде која је затворена у камену такође може бити разлог ове необичне везе (в. Иванова 1997: 112).

<sup>349</sup> На овом месту ћемо само споменути једну сличност (коју је истакла Љиљана Пешикан Љуштановић (2017: 160) на нивоу мотивације женине издаје) која постоји и са јапанском причом *Рашиомон* Рјуносукее Акутагаве. Она је заснована на једној од прича из збирке *Конјаку моногатари* (јап. *Приче из прошлих времена*), сакупљених у 12. веку, а према њој је снимљен и истоимени филм Акире Куросаве. Наиме, прича која се прича из више угла јесте у основи иста као и прича песме „Бановић Страхиња” – жена која је провела време са другим човеком, у двобоју не помаже своје супругу, него га напада. Свакако да би се овај траг морао даље испитати, а посебно усмена природа саме приче, али би било и те како важно уколико би се могла успоставити тематско-мотивска веза са једном тако удаљеном традицијом.

На то да оваква потрага није узалудна, упућују и речи Петра Цацића (1995: 101):

„Мотив о жени прељубници, њеној помоћи непријатељу, потом о освети превареног и нападнутог мужа, познат је старијој литератури и Истока и Запада. Тај мотив налазимо у многим делима, а у древној *Панчатантри*, као и у најстаријем зборнику латинских витешких прича о животу светаца из XV века, *Gesta Romanorum*, остварењима која су од давнина позната и код нас”.

<sup>350</sup> „Епске песме о змају љубавнику, пре свега песма из Вукове збирке ‘Царица Милица и змај од Јастребца’, су, међутим, праве епске песме. Неки елементи бајке и њима, тек су накнадни наноси” (Милошевић-Ђорђевић 1971: 97).

Влах-Алија је Страхињин пандан и по томе што је он такође „јунак који се повукао” (Радуловић 2004: 437), он оставља султана и напада самостално Страхињине дворе, али то чини онда када Страхиња не може да их брани. Можда се управо у аспекту змајевитости крије разлог овог суштински неочекиваног паралелизма. Јан Пухвел (2010: 78) истиче да је

„ова егоцентрична и самовољна склоност да се чини шта се хоће, да се узме закон у своје руке очигледно [...] била одлика ведске [...] ратничке ‘етике’ [...]. Та амбивалентност ратника (заштитник : претња, тимски играч : вук самотњак, узорни чувар реда : берсерк) битна је страна индоевропске друштвене историје”.

Ваљало би на овом месту изнети још један коментар о интересантном паралелизму<sup>351</sup> који постоји између три повучена јунака ове песме.

Уколико посматрамо Влах-Алију и Бановић Страхињу у светлу онога што је већ изречено о дихотомији једног истог оквира, онда бисмо могли рећи да се на исти начин као што је то учинио Беовулф са Гренделом, бан повукао како би штета могла да настане, те да би након тога однео победу и њоме вратио поредак који је постојао пре саме штете. Наравно, последице штете постоје, али су оне нужне, као што смо већ напоменули, да би се видело на који начин зло може да утиче на поредак ствари.<sup>352</sup> У том смислу, Влах-Алија је само негативна страна Бановић Страхиње, он јесте јунак који се повукао,<sup>353</sup> али он својим повлачењем долази у позицију из које чини штету.<sup>354</sup> Дакле, то није пут којим иде Бановић Страхиња, он није „тај” повучени јунак, Влах-Алија је само негативна страна истог јунака.<sup>355</sup>

---

<sup>351</sup> Ова подвојеност се види и као суштинска одлика ратничке функције која „је по природи ствари амбивалентна и унутар ње запажа се поларизација у распону између необузданог ратника дивовске снаге коју слабо контролише и углађеног витеза који се узда пре свега у своју вештину (Лома 2002: 104–105; уп. Dumézil 1970: 6). Осим тога, како би чували ред, што је основна црта ратничке функције, ратници имају одлике које личе на недостатке њихових противника:

„У боју они морају одговорити на храброст, изненађење, претварање и обману истим, али ефикаснијим радњама, или ће се неминовно суочити са поразом. Пијани или егзалтирани, они морају да се доведу у стање нервне тензије, мишићне и менталне припремљености, при том увећавајући и појачавајући снагу. И тако се они трансформишу, постају странци за друштво које штите. И изнад свега, посвећени Сили, они су тријумфалне жртве унутрашње логике Силе, која се потврђује само превазилажењем граница – чак и сопствених граница и граница свог разлога постојања. Ратник је тај који налази утеху у томе што је снажан, не само при сусрету са неким од противника или у различитим ситуацијама, него апсолутно снажан, најснажнији од свих, што је опасан суперлатив за биће које се налази на другој позицији. Побуне генерала и војни удари, масакри и похаре недисциплинованих ратника и њихових вођа, све је то старије од историје”. (Исто: 106–107)

<sup>352</sup> Лорд (Lord 1972: 311) указује на то да је у основи овог обрасца ритуална пракса која је имала некакве магијске функције, а подразумевала је причу о умирању и обнављању вегетације, односно причу о богу који се чини мртвим због дугог одсуства, за то време се деси пустошење, а по његовом повратку се успоставља ред.

<sup>353</sup> Попут Ахила у *Илијади* или Марка Краљевића у „Марко Краљевић и Мина од Костура” (СНП II, 62”) (Радуловић 2004: 437).

<sup>354</sup> Меденица (1965: 40) наводи песму „Силан Влах-Алија” (*Босанска вила*, 1911, бр. 4–11/12) која има веома необичну предисторију и то би била једина варијанта према којој би Влах-Алија био јунак који се повукао, а да при томе није начинио штету, као у Милијиној верзији, него је штета учињена њему. Веома компликована предисторија би се могла сажети на следећи начин: Влах-Алија који је је заправо Раде Војводић је млади калуђер који је заједно са Страхињом био код Југовића на двору, обојица су се заљубили у Јелу, Југ-Богданову кћерку, али је Јела била заљубљена у Рада; Југовићи је дају Страхињи, Раде након пораза одлази у Једрене, добија име Влах-Алија и потом краде љубу.

Дакле, тек у овој варијанти бисмо могли говорити о томе да је Влах-Алија истински пандан Милијиним Страхињи. Међутим, на крају ове уводне предисторије стоји следећи коментар: „Довле су стихови које сам ја према сјећању и према Гајевој писаној верзији измјенио” (1911, бр. 4: 59), а потом следе стихови писане верзије којима недостаје детаљ о првобитној љубави Рада Војводића и Јеле.

<sup>355</sup> Насупрот понуђеном митолошком кључу у којем се чита однос Бановић Страхиње и Влах-Алије, иако несумњиво комплементарно, Драгољуб Перић (2022: 121–122) истиче психолошки аспект њихове двојности: „Код Милије Влах Алија је Страхињићева сенка и спољашњи двојник из противничког табора по снази и јунаштву (али и по поноситости и честољубивости). Откривајући своје ‘друго ја’ у Влах Алији и побеђујући га, Страхиња Бановић пролази пун круг преображаја и довршава свој пут индивидуације”.

С друге стране наилазимо на дервиша чији су двори за време ропства, тј. сопствене повучености, били похарани, он је све изгубио, није надокнадио штету и потпуно се отуђио. У његовом свету, надвладало је зло. Може ли Бановић Страхињи, са свиме овиме у виду, дервиш рећи ишта друго, но да ће га суочавање са злом довести само до зла, да неће моћи да победи, када је његово искуство било управо такво? Јасно је да овде иступамо из митолошке матрице, али имајући на уму навелико хваљену умешност и уметност Милијину (в. Меденица 1965: 81; Меденица 1966: 223–224; Бакотић 1966; Љубинковић 2010: 378), можемо ли да оставимо ову надградњу на митолошку матрицу неиспитаном? Дакле, ово је други модел повученог јунака који нам је представљен у песми. Крај песме сугерише да је наш јунак нешто више и од једног и од другог, иако суштински не знамо даље од онога тренутка када је овај јунак вратио све у пређашње стање, богатији за једно или два веома горка сазнања.

У староенглеском епу наилазимо на сличну ситуацију. Наиме, певач епа о Беовулфу збуњује критичаре тиме што често исти поименичени придев *aġlāca* у значењу „онај који изазива страхопоштовање и јад, застрашујући, нападач, противник” користи да одреди некада Грендела и змаја, а некада Беовулфа и Сигемунда (в. стр. 157). Посматрана у светлу изнете тезе о змајборству, о суштинској подвојености јунака у борби добра и зла, ова необичност престаје да интригира и чини се да постаје јасно да су јунак и противник лице и наличје једног истог ткања.<sup>356</sup> Усамљеност која је била евидентна код Бановић Страхиње и Влах-Алије (Деретић 1978: 85), очита је и у случајевима Беовулфа и Грендела. Грендел је одметник од људи, он је „рода Каинова” и проклет је да без дружине сам лута и наноси штету. Он је попут ратника потукача који је остао без господара, а ратник без господара према германском кодексу осуђен је на пропаст.<sup>357</sup> У овом случају, кодекс понашања ратника је потпуно прегажен тиме што Грендел напада онда када се други не бране и када нису спремни за борбу, ноћу, након гозбе.

С друге стране, у приказу његовог противника староенглеска као представник старије традиције врло исцрпно и прилежно ниже мотиве при карактеризацији јунака (в. стр. 174–178) баш као што је то био случај у ранијим варијантама песме о Бановић Страхињи и без превелике потребе за мотивацијом, говори о подвизима једног змајборца.<sup>358</sup> У последњу битку Беовулф одлази сам, иако је то супротно кодексу понашања краљева који су у епској поезији „по правилу сижејно пасивни. У његовој ингеренцији су одлуке, не дела. Онога часа када владар почне да дели мегдане и оружјем решава епске конфликте он престаје бити владарем” (Сувајџић 2005: 261). Њему су „ускраћене могућности да поприми димензије епског хероја” (Самарџија 2008: 204). Управо тим последњим поступком остарели краљ потврђује да он то није – диктат његовог унутрашњег ткања је херојски и он не може да поступи другачије (в. Baker 2013: 217; уп. Dumézil 1970: 90).<sup>359</sup> Зато га карактеришу као јунака који је био „најжељнији славе”, иако је то врло негативна карактеризација – у доба када су становници британских острва већ покрштени и када је слава могла припадати само Богу, не више појединачним херојима. Један такав јунак издваја се лепотом своје необичности, он је другачији, припада оном времену које је морало да нестане, али је његова прича тако велика и тако посебна да завређује пажњу како тадашње, тако и данашње публике.

<sup>356</sup> Више о двоструким значењима и употребама речи у индоевропском контексту – нпр. непријатељ/гост (*hostis/hospes*), роб/странац – видети у: Benveniste 2016.

<sup>357</sup> Староенглеска елегича *Потукач* (*The Wanderer*) апострофира управо ово осећање усамљености и отуђености, потпуне меланхолије ратника који је остао сам, без вође и дружине, те је осуђен на пропаст.

<sup>358</sup> Беовулф се сукобљава са змајем да би зауставио даље уништење своје земље, али и да би се по последњи пут доказао као велики јунак, што суштински као краљ није смео да учини. Управо у том аспекту се види суштинска проблематичност херојског кодекса.

<sup>359</sup> Ипак, читава слика је заправо знатно комплекснија (в. стр. 177, фуснота 294).

Он у последњој бици на самом крају добија помоћ, млади ратник Виглаф му помаже иако у тексту до краја остаје неразјашњено који од њих заправо задаје смртоносни ударац змају. Уз змаја умире и Беовулф, који је супротно саветовањима краља Хротгара занемарио чињеницу да су снага и слава пролазни, те је гордо, попут изазваног змаја, ушао у последњи двобој пркосећи судбини, чиме му је постао још блискији. Зато на крају епа они леже један окренут другом, „две смрти чине један баланс” (Watkins 1995: 506). Тај баланс подразумева потирање и једног и другог, Беовулф у овом случају није могао да победи самога себе, те је морао да нестане са змајем.

„Ne izgleda potpuno bez osnove pretpostavka da je Beovulf, vremenom, boreći se i savlađujući čudovišta i sam postepeno stao da se udaljuje od vlastitog ljudskog lika, da je – u trenutku kada se sukobio sa zmajem – u stvari ušao u borbu protiv samog sebe. Iako se ima u vidu već pominjano gledište da je ep u celini kritika herojskog društva koje kralja dovodi u tragičnu protivurečnost između želje za ličnom slavom i potrebe da se ne izlaže riziku, pojavljuje se i onaj drugi deo slike o Beovulfu koji sadrži pesnikovu didaktičnu poruku i hrišćansku poentu celoga epa: herojski kodeks etike može čoveka, pojedinca, da dovede samo do određene tačke u životu i karijeri ali mu ne omogućuje da umre kao čovek ukoliko tu tačku ne pređe”. (Dekanić-Janoski 1998: 150)

За разлику од њега, Бановић Страхиња одлази као победник са попршта битке и одводи љубу са собом. Херојски кодекс Страхињиног времена каже да је потребно да љубу казни за издају, те последично, остане без ње.<sup>360</sup> Но, шта би Страхиња тиме учинио? Не губећи из вида упозорење које му је дервиш дао, да ли ће он заиста себи сломити руке и извадити очи, тиме што ће дозволити да се то исто учини његовој љуби због неверства? Херојско време у којем је песма настала је било страшно време неумољивих обичаја, али оно је довело до тачке у којој јунак, уколико жели да заиста победи, мора да крене другим путем. Милија бира да свог јунака осавремени (Бакотић 1966: 340), да га учини представником нове властеле која ће знати да препозна шта је оно што је истинска вредност, која ће знати да казни, доведе у питање, али и умре на начин који је достојан једнога хероја. Страхиња бира свој пут који је суштински пут у непознато, те ни ми као слушаоци/читаоци не можемо знати шта се касније догодило, то је у крајњем случају непознато и самом певачу, али је раскинуто са оним старим путем који је могао да доведе Бановић Страхињу само до оног исхода до којег је дошао и дервиш. У том смислу је примерен и Геземанов (1935: 149) закључак да Бановић Страхиња представља „нови витешки идеал чојства” изграђен након ропства под Турцима.

Староенглески скоп свога јунака сахрањује уз све почести тога времена, људи му певају песме и говоре о његовој снази и величини, али последњи придев којим га карактерише је придев који има негативну конотацију – он је био најблажи према своме народу и најжељнији славе. Уроњен у своју традицију, скоп бира на примеру најбољег да прикаже зашто је то време морало да нестане када се хришћанство појавило – они нису могли да завреде милост Божију јер Бога нису знали, када су грешили, чинили су то у незнању, отуда меланхолија и туга у последњим тоновима епа у којем нестаје Беовулфовог тела под огњем погребне ломаче. Традиција, колико год била сјајна и пуна херојских подвига, за њих

<sup>360</sup> Потврду истинске уметничке вредности ове песме чине и бројне студије које се баве тиме зашто Бановић Страхиња прашта љуби. Богдан Поповић (1966: 195) наводи да „Бан прашта зато што прашта”; Хенрик Барић (1966: 198) да је он антипод једној пропалој властели која је „грамзив[а] и бездушн[а]”; Радосав Меденица (1966: 223–224) каже да је Милија сагледао психологију бана, те да је занемарио „готову идеју” која је већ постојала; Деретић (1978: 78) сматра да бан праштајући заправо осуђује јер „прашта мању кривицу, а осуђује и морално изобличава већу” стога што је „неверство Југовића веће од неверства њихове сестре”, а веома слично становиште износи и Бранислав Крстић (1935: 242); Петар Цацић (1995) сматра да је посреди релаксирање тешке историјске ситуације јер су у турско доба жене биле колико жене свога мужа, толико и жене Турчина, те је било неопходно дати другачији пример у лику тако великог и славног јунака.

представља негативни пример, њу не треба опонашати и зато Беовулф мора да умре. Но, трагичност овога примера исијава из тога што је унутрашњи сукоб који је био посејан у самом времену био разлог пропасти Беовулфове. Зато овај суштински трагичан јунак служи као сјајни пример неминовности пропасти која је избрисала старо доба и довела ново уређење.

Међутим, уколико оставимо по страни све психологизације и потенцијална накнадна читавања из позиције савременог читаоца и окренемо се само обрасцима независно од тога о којем је јунаку реч, можемо све изречено сагледати на другачији начин. Наиме, уколико спојимо образац приче о змајеборству онако како смо га изложили у претходном потпоглављу са образцем о повученом јунаку, видимо да се они преклапају, тј. да се змајеборачки образац борбе преноси на „одмазду” коју врши повучени јунак. Већ смо препознали да је Марко Краљевић пандан Бановић Страхињи по преклопљености ова два обрасца, али се песме о Марку Краљевићу и Мини од Костура разликују по томе што се не дешавају у планини него у Мининим дворима, као и по томе што Маркова љуба препознаје обележја Марка Краљевића и плаче када препозна коња Марковог, али не и прерушеног Марка (Б, 7°, 86°), односно доноси сабљу коју ће Марко искористити да порази Мину (СНП II, 62°).<sup>361</sup> За разлику од песме о Бановић Страхињи, наведене песме у којима се пева о подвизима Краљевића Марка завршавају се тако што јунак одводи своју жену након што је поразио њеног отмичара,<sup>362</sup> чиме се уклапа у песме повратка о којима смо говорили на почетку овог поглавља. Овакву схему препознајемо и у античкој књижевности, а у контексту хомерске „Химне Деметри” Мери Лорд (Lord 1967: 241) је навела да је образац о повлачењу и повратку следећи:

„(1) повлачење јунака (или јунакиње), које се понекад јавља у облику дугог одсуства; овај елемент је често уско повезан са свађом или губитком некога вољеног; (2) прерушавање током одсуства или по повратку јунака, које је често праћено причом која треба да обмане; (3) тема гостопримства према лутајућем јунаку; (4) препознавање јунака или макар потпуније откривање његовог идентитета; (5) катастрофа која је настала током одсуства или је изазвана одсуством; (6) помирење јунака и повратак”.

Сличност са образцем који је препознат како у „Бановић Страхињи” тако и у песмама о Марку Краљевићу и Мини од Костура је велика. Иако Марка прерушеног<sup>363</sup> не препознају, Бановић Страхињу дервиш препознаје, баш као и његова жена, чак и из далека, а дервиш би могао представљати, између осталог, и тај детаљ гостопримства које је и Марку такође указано. У такав образац, једино помирење може да се уклопи након што се заврши одмазда. Насупрот свим сличностима, једна разлика доводи до суштинског проблема – Страхињина жена не помаже своме мужу него Турчину, а потом јој Страхиња поклања живот. Суштински, можемо рећи да је Страхиња поступио у складу са образцем који смо приказали – он се борио против змајевитог противника, поразио га, а онда се вратио у песму повратка у којој муж поново задобија своју жену. У решавању овог спорног питања посегнућемо управо за примерима из змајеборачког обрасца.

<sup>361</sup> Као што Пенелопа доноси Одисеју лук којим ће поразити просце.

<sup>362</sup> У *Ерлангенском рукопису* нема песме која би била пандан овој, али песма бр. 151 је песма у којој Марко сазнаје да му жена љуби Дуку Сенковића и након што сазна за то и увери се током гозбе, он јој извади очи, а Дуку убије. Песма бр. 139 показује супротну ситуацију у којој се верност Маркове љубе ставља на тест, али она своју верност потврди.

<sup>363</sup> „Мотив преоблачења и друге сличне јунакове активности, како пише П. А. Гринцер, условљене су митолошким кодом епског сижеа, у коме се измене спољашњости јунака, као и његова епска непрепознатљивост, тумачи јунаковим боравком у загробном свету у коме он губи пређашњи и задобија нов облик”. (Иванова 1997: 120–121)



Змај Огњени Вук је такође змајборац чији је однос са љубом проблематизован тако што она свесно или несвесно, као што смо могли видети у претходној тачки, изазива његову смрт. У песми „Вук Купиновић и Дели-бег Гром” (СНП VI, 6°) она има улогу неверне љубе, попут љубе војводе Момчила и након што индиректно помогне Дели-бег Грому тиме што је спалила крила коњу Вука Купиновића, а потом и отерала „моћи од помоћи”, слуга Милован на Вуков захтев растргне је „коњма на репове”. Дакле, баш као и Момчилова љуба и као љубе које не помогну своме господару, „вијерница љуба” мора бити кажњена за недело. С друге стране, према истом обрасцу, у песми „Бојичић Алија и Змај-огњени Вук”, у којој је сцена борбе закомпликована тиме што су на самом попришту присутне обе љубе, Вукова љуба на крају помаже своме мужу упозоравајући Алијину љубу да не сме радити против свога мужа јер је желела да одмогне Алији, те следећим стиховима потенцијално открива општи став о прикладном понашању жене<sup>364</sup>:

„Не, кадуно, у јаду кукала!  
Не погуби свога господара,  
Куда ће ти зазор и срамота,  
А од Бога велика гријота,  
Да погуби жена свога мужа,  
На тебе ће останут’ уклетва.  
Подај мене од сабље комаде,  
Ја ћу помоћ моме заручнику,  
Када мужу нећу, да коме ћу.”  
(СНП VI, 58°)

након чега уследи победа Змаја Огњеног Вука и срећни повратак у дворе са женом и младом невестом за брата. Дакле, жена која одмогне своме мужу на мегдану, не може се надати срећи и животу, на њој ће остати клетва која се обистини одмах и она бива убијена. Бугаршtica верзија песме о Бановић Страхињи има управо такав епилог, можемо рећи, потпуно у складу са традиционалним предлошком.<sup>365</sup> Традиционални предлогак нуди још једну матрицу, која показује веома велики степен поклапања са једним моментом који је приказан у песми о невери Страхињине љубе, оличену у следећим стиховима:

„А кад Јован пред пећину дође,  
Ал’ му сједи пред пећину мајка,  
Страшна дива у перчину биште,

---

<sup>364</sup> „Опредељење за једну од страна у сукобу учествује у карактеризацији из које проклијава судбина жене у завршници (смрт/свадба), што утиче и на формирање или модификацију делокруга. Одређене фабуле представљају смрт јунакиње као последицу њених поступака. Али, Милутинова Иконија, Момчилова Видосава, Грујичина Максимија, љуба Шћепана Јакшића и Лекина сестра формирају се као наличје идеала жене у патријархалном систему вредности. Пошто крше неписана правила понашања ови ликови остају изван ауре племените и благородне жртве, задобијају делокруг *противника*, а њихово страдање се изједначава са заслуженом казном”. (Самарџија 2008: 186)

<sup>365</sup> Такав крај има и песма бр. 71 из *Ерлангенског рукописа* у којој се уместо Бановић Страхиње среће Поповић Стојан.

Па погледа, угледа Јована,  
Па је диву ријеч говорила:  
'Куку, диве, ево Јован луди!'  
Па скочише од земље на ноге:  
Стан' да видиш Јованове мајке,  
Како прама кучка у планину!  
Див уљеже у ледну пећину.  
Брзо Јован мајку уфатио,  
Па јој спути оба двије руке,  
Фрк је бачи на силна Лабуда,  
Он отиде земљом и свијетом,  
Да он тражи своју постојбину."

(СНП II, 8°)

Стихови су из песме „Јован и дивски старјешина”<sup>366</sup> у којој мајка жели да дивски старешина на превару убије њеног сина како би њих двоје могли да буду заједно, а песма се завршава тако што по повратку на дворе Јовановог оца мајку спале иако она моли сина да је поштеди. Слика коју видимо у овој песми готово потпуно одговара слици коју смо могли да видимо у песми „Бановић Страхиња” – Страхињина љуба и Јованова мајка су, макар формулативно, исти ликови, иако су улоге другачије. Овакав образац постоји и у песми „Невјера љубе Груичине”<sup>367</sup> (СНП III, 7°) у којој мајка такође на превару предаје не само мужа него и дете тројици Турчина са којима легне „чело главе” како се не би један од њих наљутио, а та тројакост се свакако може видети као одјек змајског противика; казна за њено недело је такође да буде жива спаљена.<sup>368</sup>

Пратећи траг обрасца приче, могли бисмо закључити следеће: Милијина варијанта песме о Бановић Страхињи је песма која има образац песме повратка и њена схема подразумева крај у којем се дешава помирење, а неретко и венчање. Љуба Бановић Страхиње поступа тако да је једини могући расплет морао да буде њено кажњавање – у њеном поступку је активиран други образац који би се могао дефинисати као образац о неверној мајци/жени, који подразумева крај антиподан претходном. Из тога проистичу две могућности:

1) старац Милија, као посведочено изврстан певач, упознат са својом традицијом и обрасцима, долази до момента у свом певању у којем се као тема препознаје тема која припада другом обрасцу – обрасцу о неверној жени; он наставља са њом, али упознат са општом традицијом начина певања песама повратка, враћа песму у оквире и завршава је на једини могући начин, стварајући тиме невероватан преокрет како би остао веран традиционалним оквирима који подразумевају помирење;

2) старац Милија свесно крши традицију, у складу са свиме што смо раније рекли, ствара нови образац понашања за јунаке који живе у новим околностима, показујући тиме да

<sup>366</sup> Која је заправо бајка у стиху.

<sup>367</sup> Такође и у варијанти из *Ерлангенског рукописа* (песма бр. 117).

<sup>368</sup> Мајка такође ради о глави свога сина и у песмама бр. 85 и 162 из *Ерлангенског рукописа*, али је образац другачији од приказаног. У првој песми се не зна шта се са мајком деси, док у другој умире.

један врхунски певач, који у потпуности влада техником певања епских песама, може и да буде онај креативни појединац који ће створити основу за будуће певаче.

Ипак, пратећи ову нит, изгубили смо из вида другу која је веома важна – песма о Марку Краљевићу као повученом јунаку чак и у најстаријим, бугарштитким верзијама има крај који подразумева повратак са женом без мотива неверства, а паралеле са *Одисејом* свакако нису могуће када је у питању овај аспект у „Бановић Страхињи”. Најстарија, бугарштитка верзија ове песме чува управо овај мотив невере жене и читав образац по којем се жена кажњава. Радосав Меденица (1965: 47) указује на то да је

„[п]есничка традиција о удесу Бановића Страхиње и ћерке Југа Богадана – јер је доследно и дословно везана још рано за њих – израсла из својих недоречених мање-више мотивских зачетака, какве садрже настарије забележене дубровачке обраде и конзервисани рудименти македонске песничке традиције о неверној љуби, у широко заснован и епски пројциран песнички предмет са живом и динамичном проблематиком”.

У најстаријој групи варијаната песме о бану трагични исход „неоспорно представља примарно решење”, али „све више лабави уколико се примиче зонама епске продуктивности”, иако су варијанте са ведрим исходом „морале доста рано постојати”, имале су своју историју „можда не тако дуг[у] као варијанта са трагичним завршетком” (Исто: 61–62). Варијанте динарске епике, као представника млађе и продуктивније епике, одликује опраштање невере уз психологизацију и карактеризацију профила насловног јунака, најстарију верзију представља песма старца Милије (Исто: 64), коју остале верзије мање или више доследно опонашају.

Чињеница да верзија песме старца Милије доследно чува детаље обрасца који су препознати и у веома удаљеној традицији као што је староенглеска, чињеница да баштини такве паралеле као што су оне са хомерском епиком (до те мере да прати чак и неопходни елемент помирења), чињеница да од најранијих записа постоје две варијанте краја песме од којих је један срећан доводи нас до следећег закључка – један сјајан певач, који са сигурношћу прича своју причу,<sup>369</sup> постављајући оквир какав поставља на почетку, зна какав ће јој крај бити (што потврђује и прстеном који почетни и завршни стихови формирају) и иако традиција другог обрасца тражи да се песма заврши на другачији начин, он је враћа у почетне оквире и уз психологизацију јунака која представља драгуљ дугогодишње епске традиције, чини Бановић Страхињу панданом једном Одисеју.<sup>370</sup> Да ли је то био природни ток развоја епике којој иновације нису стране, колико год се то некада чинило, или је, пак, древна потка која је трансформисана тако да се чини да је потпуно нова не може се поуздано тврдити, иако је то било наше настојање.

У овом светлу, донекле ћемо трансформисати и претходно изнети став о староенглеском обрасцу – уколико је повучени јунак на крају поражен, он је само омогућио да се новоиницирани јунак појави, те је змајеборачки образац у спреси са обрасцем о повученом јунаку дао основа за један нови живот. Тај нови живот може се наставити кроз Виглафа, али и кроз прихватање нових хришћанских образаца који су постављени на темељима митске традиције. Уз потпуну свест о опасности коју представља метафорички узлет, рећи ћемо да су у том смислу и Беовулф и Бановић Страхиња змајеборци који својим подвигом означавају крај једног и почетак другог времена.

<sup>369</sup> Песму је певао више пута како би је Вук Караџић записао (Караџић 1986: 396–397), тиме нарушавајући природни процес певања, али дајући нам сигурнију основу за тврдњу да ова песма извесно није продукт само једног извођења, иако су варијације сигурно постојале.

<sup>370</sup> Што је изазвало подозрење вајмарског кнеза Карла Августа, али и Гетеа, који су „јасно уочили и уметнички и људски проблем који ова песма поставља и пред слушаоце и пред испитиваче” (Меденица 1965: 71).

Ипак, остаје још једно важно питање које се намеће само по себи након свега изложеног, а то је питање начина на који се ова два предложена обрасца – змајеборачки образац и образац о повученом јунаку – преклапају, питање подређености, надређености или суштинске еквиваленције ова два обрасца. Погледајмо по чему се ова два обрасца разликују.

**Табела бр. 16** – Синтагматски низ змајеборачког обрасца и обрасца о повученом јунаку

Змајеборачки образац	Образац о повученом јунаку
<p>1) Народ или краљ бива изложен нападима чудовишног бића (страшног јунака противника) у одсуству змајеборца;</p> <p>2) шаље се позив змајеборцу да дође у помоћ;</p> <p>3) змајеборац долази у помоћ (уз опис путовања и идентификацију змајеборца);</p> <p>4) змајеборац сазнаје додатне информације о противнику;</p> <p>5) змајеборац излази на двобој и задаје први ударац;</p> <p>6) наилази на отпор и добија помоћ (оружје, вила, млади ратник);</p> <p>7) задаје смртоносни ударац;</p> <p>8) након уклањања опасности настаје срећа и радост, успоставља се ред јер је народ/краљ ослобођен пошастаи.</p>	<p>1) Јунак се повлачи (вољно или случајно) или није на месту на којем ће се десити напад чудовишног бића (страшног јунака противника);</p> <p>2) шаље се позив змајеборцу да дође у помоћ;</p> <p>3) змајеборац долази у помоћ (уз опис путовања и идентификацију змајеборца);</p> <p>4) змајеборац сазнаје додатне информације о противнику;</p> <p>5) змајеборац излази на двобој и задаје први ударац;</p> <p>6) наилази на отпор и добија помоћ (оружје, вила, млади ратник);</p> <p>7) задаје смртоносни ударац;</p> <p>8) након уклањања опасности настаје срећа и радост, успоставља се ред (у случају да је змајеборцу била одведена жена, он је враћа/кажњава или се дешава женидба).</p>

Овакав приказ је потпуно сведен на основне композиционе мотиве ова два обрасца, без различитих варијаната, а открива се да је наша изворна претпоставка да се они преклапају само у начину борбе била тачна, али само делимично. Откривамо, дакле, да се обрасци поклапају по свему, осим по првој тачки. Међутим, уколико бисмо прву тачку дефинисали само као мотивему „одсуство јунака” која може имати своје аломотиве у томе да ли он само није ту у тренутку када се дешава напад или се повукао вољно или случајно, увиђамо да је то суштински један образац – образац о змајеборцу. Три такве борбе се дешавају у *Беовулфу*, у свакој од њих Беовулф није ту када се напад деси, или, у случају првог, наизглед неоправдано дозвољава да први саборац падне пре њега. У случају Марка Краљевића и Бановић Страхиње говоримо о неупитно истом обрасцу који своје митске слојеве чува веома постојано. Управо то је у контексту песама о Марку Краљевићу закључила и Радост Иванова:

„Схема по којој се одвија епска радња у песмама са темом *задобијања жене* не разликује се од наведене схеме о двобоју епског јунака са натприродним бићем које је затворило путеве или клисуре. Она се само усложњава дублирањем културних социјалним вредностима и претварањем ових последњих у основни циљ јунакових предузећа”. (1997: 125)

Пре готово стотину година Владимир Проп је у контексту народних бајки дошао до открића да све бајке имају истоветну структуру, а да замена појединих елемената, али и крупније промене заправо не одступају од изворне схеме, претпостављајући, при том, да је извесно да постоји један извор из којег су све потекле (Prop 2012: 125). У нашем случају, можемо говорити о змајеборачком обрасцу као основном обрасцу, док образац о повученом јунаку суштински представља само његову варијанту коју не треба третирати као засебан образац – то јесте змајеборачки образац.

Ово нам даје основа да претпоставимо и следеће – последњи композициони мотив мора бити успостављање реда. Након што змајеборац победи непријатеља, према томе како се жена понела, одлучује се њена судбина. Уколико је жена била неверна, биће кажњена, уколико је била верна, она ће се вратити свом дому и тиме ће ред бити успостављен. У овом новом светлу, можемо се вратити питању одлуке коју доноси Бановић Страхиња у Милијиној варијанти. Бановић Страхиња поклања живот оног тренутка када би требало да га одузме, јер то је оно што налаже образац како би могло да дође до успостављања реда. Он, у том случају, успоставља ред на вештачки начин, а Милија и даље остаје у оквиру змајеборачког обрасца у његовом неизмењеном облику. Иако сматрамо да комплексност овог проблема тиме није исцрпљена, сматрамо да је увид у овакво Милијино традиционално артикулисање обрасца,<sup>371</sup> али не и свих композиционих мотива, један од извора величине његовог креативног стваралаштва. Можда се на његовом примеру на најбољи начин може видети на шта су теоретичари усмене формулативности мислили када су говорили да традиција није надструктура која спутава усменог певача, него, напротив, да га у примерима певања оних најбољих, доводи до креативности у оквиру задатих образаца. Бановић Страхиња, дакле, јесте „нови идеал чојства” изникао из традиције која га је уобличила.

---

<sup>371</sup> У контексту песме „Сестра Леке капетана” Александар Лома (2002: 106) указује на то да се испод психолошки објашњивих механизма Марковог поступка крије „симболичан израз, додуше драстичан, једне прастаре идеолошке концепције”, тј. трофункционалне идеологије и подвојености саме функције ратника коју оличава Марко Краљевић.

## 6. Закључак

За разлику од савременог писца који тражи свој глас и бруси сопствени стил у тежњи да заувек остане препознат као јединствен, певач епске песме добровољно се узиђује у монолит који чини епска поезија. Он не жели да се издваја, иако ће они који су умешнији свакако остати запамћени по бољим варијантама онога што су сви колективно певали. Тај импулс су препознали Алберт Лорд и Милман Пери, те су указали на сличности које постоје између српске и старогрчке епике. Овоме додајемо и наш мали допринос – сличности постоје и између српске и староенглеске традиције, иако се при првом читању и једних и других извора чини да су оне веома мале.

Када се читају песме староенглеске епике, германски корени постају веома видљиви, а потпуно је извесно да би даље повезивање са другим германским традицијама довело до још већег откривања сличности. Но, открива се и да се песме о свецима и јунацима који припадају хришћанској традицији певају на начин који је био веома устаљен за староенглеску епску традицију, препознају се наноси који се не би могли пронаћи у изворима тих прича. Зато можемо говорити о изворној усменој природи ових дела која је, чак и када је била пренета у писани облик, представљала схему по којој се певају песме и диктирала начин на који се структура песме уређивала. Но, када се појединачни елементи издвоје и подвргну анализи, открива се да они припадају једном знатно старијем слоју, на шта упућују сличности које су откривене у поређењу са елементима српске епске традиције.

Начин на који се скоп приказује поклапа се и у српској и у староенглеској традицији – он је тај који по „општим законитостима усмог стварања” (Милошевић-Ђорђевић 1990: 11) говори о ономе што је важно за заједницу, на устаљени начин и према устаљеним обрасцима, пева „опет то, али друкчије” како је то Вук Стефановић Караџић формулисао бележећи варијанте исте песме. То јесте иста песма, али је добра онолико колико је традиција начина на који се она пева у њој рефлектована. Што су одступања већа, то је песма слабија. Зато је певач и талентовани појединац који традицију приказује у њеном пуном сјају – опонашајући изворне обрасце, он говори о ономе што заједница не сме да заборави, говорећи истину и не кривотворећи оно што је пре њега „похрањено” у репозиторијуму. Чињеница да се он налази пред публиком потврђује се у начину на који се користе деиктичке речи у епским песмама, иако веома лако може да се догоди да се оне превиде јер не чине интегрални део самих песама. Српска традиција је чак индиректно понудила основа за истицање важности деиктичких речи, јер управо у збирци чији је историјат настанка проблематизован и чија је усмена природа највише доведена у питање деиктичке речи изостају. То је изразито важан импулс који говори у прилог томе да, иако је сачуван у писаном облику, *Беовулф* може бити посматран као изданак усмене традиције јер чува деиктичке речи баш као и остале песме српске епске традиције. Да је превагу однела писана природа овог епа, он би морао да дели више сличности са *Ерлангенским рукописом* него са преосталим корпусом песама. Додатно, чињеница да је у случају *Ерлангенског рукописа* овакво одступање маркирано само на нижим, али не и на вишим нивоима апстракције додатно говори у прилог изнетој тези теорије усмености (в. т. 1.5).

Испитивањем које је изведено на нивоу речи и синтагме откривено је да староенглески скоп користи бројеве потпуно у складу са традицијом, а змајеборачки образац приче чак нуди и објашњење зашто се број један тако доминантно појављује у *Беовулфу*, док се компаративно открива важност овога броја и у песми о другом змајеборцу, Бановић Страхињи. Кенинзи, веома устаљени у староенглеској традицији, открили су да постоје неочекивани степени економичности, што се иначе најчешће и ставља на терет теорије усмене формулативности јер се истиче да економичност није у духу староенглеске традиције.

Коначно, епитети који су сасвим очекивано важни за епску традицију уопште потврдили су да епске песме у свој фокус не стављају било какве јунаке – они су изузетни појединци, „културни јунаци” и то се манифестује у начину на који се карактеришу употребом суперлатива, у складу са индоевропском традицијом.

На нивоу полустиха и стиха откривено је још више сличности – након увођења одреднице „формулативни систем” која је била важна за староенглеску традицију, указали смо да општи контекст у којем се један систем јавља није нужно неутралан, те да је могуће претпоставити да се и елементи на нижим нивоима уланчавају по нешто строжим правилима него што би се то на први поглед могло учинити. Таква правила су позната певачу јер их је чуо у претходним извођењима песама, а то се открива у формули „ја сам чуо и кажу ми људи” – формули која као таква постоји и у српској и у староенглеској епици, што још једном подвлачи важност звучног аспекта и начина на који се утврђује истинитост неког говора: у време када се све преносило само говором, људи су могли да се позову само на то да им је неко други рекао нешто као на оправданост њиховог навода. Обе традиције пажљиво чувају овај елемент песме, али се у случају српске традиције, он преселио у говоре ликова у оквиру песме, више није у говору певача. Изузетак је *Ерлангенски рукопис* који не чува звучни аспект отелотворен у овој формули, те непосредно потврђује важност његовог постојања у староенглеском епу.

Једноставност певавања песама рефлектује се и у синдетским синтагмама које се могу наћи како у српској тако и у староенглеској епској традицији, а оне можда и најдоследније преносе изворни импулс бинарне устројености читавог света. Уводне и завршне формуле такође гномски откривају начин на који су преносили знање и важне смернице за живот тадашњих људи, упозоравајући на то да човеков живот само делимично припада човеку самом, а много већи део није у његовој власти. Неминовност је оличена у формули „како тада, тако и данас”, а чињеница да постоји у обе традиције у облику који се тек незнатно разликује говори свакако у прилог томе да је било веома важно да се истакне да опште истине имају корене у прошлости, али њихова временска удаљеност не чини да оне ослабе, управо напротив.

Овакве сличности говоре у прилог оправданости постулирања истог извора за ове две традиције, али је интересантно да се на последња два нивоа сличности до те мере манифестују да је готово немогуће не довести их у везу. Појединачни језици ће диктирати начин на који се песма стиховно устројава, али ниво теме и ниво обрасца приче превазилазе ове језичке баријере јер представљају тлоцрт према коме ће се свака прича причати.

Било је важно направити терминолошко усклађивање и одредити „тему” као „композициони мотив” како би се обухватило све оно што се под тиме подразумева у српској и староенглеској епици. „Три лешинара” као композициони мотив имају своју контекстуалну условљеност, али, као што је потврђено на примеру из *Беовулфа*, они могу бити потпуно сведени, док се с друге стране, могу развити и у читаву епску песму српске епике. Насупрот томе, степен у којем се преклапају композициони мотиви „јунак на обали”, „ступање у бој” и „путник препознаје своје одредиште/циљ” у ове две традиције је такав да се у њима сасвим извесно препознаје одсјај једне старије традиције која на веома клишетиран начин описује ове појединачне елементе једне песме. Јунак на обали ће направити табор, како у српској, тако и у староенглеској традицији, што ће понекад и збунити критичаре, али се познавањем ширег контекста епске традиције може реконструисати изворно стање. Јутро је моменат када ће се ступати у бој чак и ако му претходи неколико ноћи по којима се путује и то традиција веома брижљиво чува. Одредиште/циљ ће сијати тако да га путник надалеко може препознати. Певач утемељен у епској традицији то зна и када се за тиме јави потреба у структури песме, он зна које ће стихове употребити, без обзира на то да ли се налази на српском или староенглеском тлу. Читав тон епске песме подешен је тако да говори о

пропасти, па се поклапања која се налазе и на том плану не чине нимало случајним, чак се и улога појединчаних ликова, као што је на пример улога жене, чува и у ситуацијама у којима се чини да је неочекивано додата.

Коначно, образац приче, велике приче о убијању змије, о надвладавању хаоса и успостављању реда и мира, о ратничкој иницијацији и начину на који ратник умире може бити кључ у којем се чита разлог зашто је *Беовулф* сачуван у рукописној збирци у којој су остале песме искључиво о хришћанским светитељима – то је можда највећа прича о којој се у прошлости причало, то је потенцијално изворни образац из којег су сви остали настали као варијанте, оно „мало друкчије” индивидуалних традиција, а то је управо образац који се открива у *Беовулфу* и песмама српске епске традиције у којима су јунаци разнолики, али увек „велики”. Конкретне одлике које јунаци морају да имају, типична матрица према којој се борбе одвијају, коначна валоризација подвига – све је унапред дефинисано и све се то понавља у обе традиције. У иницијацији и подвизима који претходе последњем, змајеборац ће бити победник чак и када изгледи нису на његовој страни. Иако сам, имаће помоћ у виду невероватног оружја које ће му се указати или које ће му неко други дати, распориће свога противника, као што је и изворни јунак распорио змију која је замутила извор, али ће у последњем подвигу и сам умрети. Уколико спекулишемо о највећем доприносу теорије формуле, онда би се он могао крити управо у препознавању образаца који представљају онај најотпорнији сегмент, сегмент који је најмање подложен променама, а који се препознаје на веома широком тлу индоевропске заједнице. Типски одметници су змије или змајеви чак и у песмама српске епске традиције, што управо говори у прилог непроменљивости обрасца. Управо на крилима ове непроменљивости тумачили смо и чувену проблемску ситуацију у песми „Бановић Страхиња”, претпостављајући да се монолит епске традиције можда не мења превише без обзира на проток времена и сва прилагођавања која се на појединачном тлу дешавају.

Овиме је наше истраживање, макар у овом тренутку, завршено. Импулси који су препознати у овим различитим традицијама представљаће основу за даља неопходна разматрања како би се теорија усмене формулативности даље испитивала. Ипак, чини нам се, ова теорија, односно теорија усмености као њен изданак са нешто ширим оквирима који можда и боље одговарају стању које је откривено у међувремену, налази своју потврду у наведеним примерима ове две традиције. Изворна дефиниција формуле, строго узевши, не може бити примењена на староенглеску традицију. Међутим, већ са мале критичке дистанце, примећује се да постоје сигнали усмености који се могу препознати, без обзира на строгу дефиницију, а чак и мале корекције које је Лорд већ увео чине да она постане прихватљива и у староенглеским оквирима. Због тога сматрамо да је приступ који подразумева испитивање формулативности на свим нивоима неопходан да би се формулативност исправно разумела. Устаљени реченични склопови, композициони мотиви, обрасци приче, али и деиктичке речи представљају формуле *par excellence*. Без обзира на различите метричке услове различитих традиција, потребно је утврдити систем према којем се општи образац примењује у датој традицији. Према овим критеријумима, *Беовулф* представља плод усменог стваралаштва, баш као што су то и песме из корпуса српског епике.



## Извори и литература

### Извори

- Б: Богишић, Валтазар, прир. 1878. *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*. Београд: Гласник Српског ученог друштва.
- Грђић Бјелокосић, Лука. 1911. „Силан Влах-Алија.” *Босанска вила: лист за забаву, поуку и књижевност* 4–11/12.
- ЕР: Геземан, Герхард, прир. 1925. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*. Сремски Карловци: Српска краљевска академија.
- Детелић, Мирјана, Снежана Самарџија и Лидија Делић, прир. *Песме Ерлангенског рукописа*. <http://www.monumentaserbica.branatomic.com/erl/>.
- Караџић, Вук Стефановић. 1986. *Српски рјечник (1852)*. Књ. 1, А–П. Сабрана дела. Књ. 11. Приредио Јован Кашић. Београд: Просвета.
- Пантић, Мирослав, прир. 1964. *Народне песме у записима XV–XVIII века*. Београд: Просвета.
- Пантић, Мирослав. 1984. *Сусрети с прошлошћу. Огледи и студије*. Београд: Просвета.
- Петрановић, Богољуб. 1867. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине: епске старијег времена*. Књ. 2. Београд: Српско учено друштво.
- САНУ II: Младеновић, Живомир и Владан Недић, прир. 1974. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књ. II. Београд: САНУ.
- САНУ III: Младеновић, Живомир и Владан Недић, прир. 1974. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књ. III. Београд: САНУ.
- САНУ IV: Младеновић, Живомир и Владан Недић, прир. 1974. *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*. Књ. IV. Београд: САНУ.
- СМ: Милутиновић, Сима Сарајлија. 1990. *Пјеванија црногорска и херцеговачка*. Приредио Добрило Аранитовић. Никшић: НИП „Универзитетска ријеч”.
- СНП II: Караџић, Вук Стефановић. 1988. *Српске народне пјесме*. Књ. II. Сабрана дела. Књ. 5. Приредила Радмила Пешић. Београд: Просвета.
- СНП III: Караџић, Вук Стефановић. 1988. *Српске народне пјесме*. Књ. III. Сабрана дела. Књ. 6. Приредио Радован Самарџић. Београд: Просвета.
- СНП IV: Караџић, Вук Стефановић. 1986. *Српске народне пјесме*. Књ. IV. Сабрана дела. Књ. 7. Приредио Љубомир Зуковић. Београд: Просвета.
- СНП VI: Караџић, Вук Стефановић. 1935. *Српске народне пјесме*. Књ. VI – 2. државно издање. Приредио Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија.
- СНП VII: Караџић, Вук Стефановић. 1935. *Српске народне пјесме*. Књ. VII – 2. државно издање. Приредио Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија.
- СНП VIII: Караџић, Вук Стефановић. 1936. *Српске народне пјесме*. Књ. VIII – 2. државно издање. Приредио Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија.
- СНП IX: Караџић, Вук Стефановић. 1936. *Српске народне пјесме*. Књ. IX – 2. државно издање. Приредио Љубомир Стојановић. Београд: Државна штампарија.
- Сувајџић, Бошко, прир. 1998. *Народна књижевност: епске песме у старијим записима*. Београд, Крагујевац: Филолошки факултет, Светлост.

- Dobbie, Elliott van Kirk, ed. 1942. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. VI. The Anglo-Saxon Minor Poems*. New York: Columbia University Press.
- Dobbie, Elliott van Kirk, ed. 1954. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. IV. Beowulf and Judith*. London: Routledge and Kegan Paul.
- Fulk, R. D. et al. 2008. *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg*, 4th edition. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Hostetter, Ophelia. n.d. *Old English Poetry Project*. <https://oldenglishpoetry.camden.rutgers.edu/>.
- Kovačević, Ivanka, prev. 1982. *Beovulf. Staroengleski junački spev i odlomci junačkih pesama*. Beograd: Narodna knjiga.
- Krapp, George Philip, ed. 1931. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. I. The Junius Manuscript*. London, New York: George Routledge & Sons, Columbia University Press.
- Krapp, George Philip, ed. 1932. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. II. The Vercelli Book*. New York: Columbia University Press.
- Krapp, George Philip and Elliott van Kirk Dobbie, eds. 1936. *The Anglo-Saxon Poetic Records: A Collective Edition. Vol. III. The Exeter Book*. New York, London: Columbia University Press, Routledge and Kegan Paul.
- Liuzza, Roy M. 2013. *Beowulf. Facing Page Translation*, 2nd edition. Peterborough: Broadview Press.
- Williamson, Craig, trans. 2017. *The Complete Old English Poems*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.

### Литература

- Бакотић, Петар. 1966. „Старац Милија.” У *Народна књижевност*, приредио Владан Недић, 339–343. Београд: Нолит.
- Барић, Хенрик. 1966. „Нетко бјеше Страхињићу бане (скица за методолошку студију).” У *Народна књижевност*, приредио Владан Недић, 196–206. Београд: Нолит.
- Богишић, Валтазар. 1878. Предговор *Народним пјесмама из старијих, највише приморских записа*. Сакупио и на свијет издао Валтазар Богишић, 1–122. Биоград: Државна штампарија.
- Васић, Данијела. 2022. „Интернационални мотив змајеубиства у јапанском миту и легенди.” *Наслеђе* 19 (51): 211–224.
- Геземан, Герхард. 1925. Предговор *Ерлангенском рукопису старих српскохрватских народних песама*, I–CXLVIII. Ср. Карловци: Српска манастриска штампарија.
- . 1935. „О Бановић Страхињи.” *Прилози проучавању народне поезије* 2 (2): 145–156.
- . 2002. *Студије о јужнословенској народној епизи*. Избор, превод и поговор Томислав Бекић. Београд, Нови Сад: Завод за уџбенике и наставна средства, Вукова задужбина, Матица српска.
- Гура, Александар. 2005. *Симболика животиња у словенској народној традицији*. Београд: Бримо, Логос, „Глобосино” – Александрија.

- Дандес, Алан. 1986. „Текст, текстура и контекст.” Превела са енглеског Мирослава Малешевић. *Гласник Етнографског института САНУ* 35:111–124.
- Делић, Лидија. 2006. *Живот епске песме. „Женидба краља Вукашина” у кругу варијаната*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- . 2010. „‘Секула се у змију претворио’: симболички слојеви и епска дијахронија.” У *Фолклор, поетика, књижевна периодика: зборник радова посвећен Миодрагу Матицком*, ур. Славиша Тутњевић, 317–332. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- . 2012. „Божанство без емпатије (Мит о Атлантиди: опет то, само потпуно другачије).” У *Бог. Књига II*, ур. Драган Бошковић, 123–134. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, Скупштина града Крагујевца.
- . 2013. „Зв’езда тјера мјесеца. Концептуализација и мере времена у усменој поезији.” У *Време, вакат, земан: Аспекти времена у фолклору*, ур. Лидија Делић, 421–457. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- . 2014. „Мотив као елемент образовања сижеа (на материјалу јужнословенске усмене епике).” У *Ускрснуће књижевности: 100 година руског формализма*, ур. Драган Бошковић, 103–122. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет.
- . 2017. ‘Марко Краљевић и Мина од Костура’: историјска и поетичка упоришта и логика модификације сижејног модела.” У *Главит јунак и остала господа: анализе народних песама*, ур. Лидија Делић, Мирјана Детелић и Љиљана Пешикан Љуштановић, 173–189. Београд: Завод за уџбенике.
- . 2019. *Змија, а српска. Концептуализација у усменом фолклору*. Андрићград, Вишеград: Андрићев институт.
- . 2021. „Метаморфозе човека у животињу. Логика трансформација у усменом фолклору.” *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 69 (1): 51–66.
- Делић, Лидија и Данијела Митровић. 2020. „Чудо на продају. Феномен чуда у новим медијима.” *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 70 (3): 919–939.
- Деретић, Јован. 1978. *Огледи из народног песништва*. Београд: Слово љубве.
- Детелић, Мирјана. 1992. *Митски простор и епика*. Београд: Српска академинја наука и уметности.
- . 1996. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд: Балканолошки институт САНУ, Универзитет у Крагујевцу Центар за научна истраживања.
- Драгојловић, Драгољуб. 2008. *Паганизам и хришћанство у Срба*. Београд: Службени гласник.
- Ђорђевић Белић, Смиљана. 2012. „Методологија теренског истраживања фолклора: текстуализација усмене епике.” У *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, ур. Бошко Сувајцић, 277–310. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- . 2013. „Власински водени бик: фолклорни текст, ритуална пракса и замишљање заједнице.” У *Aquatica*, ур. Мирјана Детелић и Лидија Делић, 103–130. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- . 2016а. *Постфолклорна епска хроника: жанр на граници и границе жанра*. Београд: Чигоја штампа, Институт за књижевност и уметност.

- . 2016b. „Мотив гашења огња травом и водом у једном типу српских и јужнословенских бајања.” У *Гора љљанова. Биљни свет у традиционалној култури Срба*, ур. Зоја Карановић и Јасмина Дражић, 95–108. Београд: Удружење фолклориста Србије, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић”.
- . 2017. *Фигура гуслара. Хероизована биографија и невидљива традиција*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Зечевић, Слободан. 2007. *Митска бића српских предања*. Београд: Службени гласник.
- Иванов, Вячеслав Всеволодович и Владимир Николаевич Топоров. 1974. *Исследования в области славянских древностей. Лексические и фразеологические вопросы реконструкции текстов*. Москва: Академия наук СССР, Институт славяноведения и балканистики, Издательство „Наука”.
- Илић, Дејан. 2019. „Пророчанство о паду царства у српским и бугарским епским песмама.” *Philological Studies* 17 (1): 124–146.
- Јокић, Јасмина. 2011. „Жена као носилац магијске моћи у календарским ритуалима и поезији.” *Српски језик, књиженост, уметност: зборник радова са V међународног скупа одржаног на Филолошко-уметничком факултету у Крагујевцу (29-30. X 2010)*. Књ. II, *Жене, род, идентитет, књижевност*, ур. Милош Ковачевић, 33–44. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет, Скупштина града.
- Караџић, Вук Стефановић. 1975. Предговор уз *Српске народне пјесме*. Књ. 1. Сабрана дела. Књ. 4, 553–583. Приредио Владан Недић. Београд: Просвета.
- . 1986. Предговор уз *Српске народне пјесме*. Књ. 4. Сабрана дела. Књ. 7, 393–411. Приредио Љубомир Зуковић. Београд: Просвета.
- Клеут, Марија. 1987. *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама*. Нови Сад: Матица српска.
- . 2012. „Карактеризација лика бројем у јуначким народним песмама.” У *Из Вукове сенке: Огледи о народном песништву*, 139–144. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- . 2015. „О настанку и судбини *Ерлангенског рукописа*.” *Јужнословенски филолог* 71 (3–4): 29–42.
- Константиновић, Зоран. 1984. *Увод у упоредно проучавање књижевности*. Београд: Српска књижевна задруга.
- . 2006. *Литерарно дело и национални менталитет*. Београд: Народна књига – Алфа.
- Костић, Драгутин. 1939. „Откуд Змај-Огњеном Вуку тај надимак.” *Прилози проучавању народне поезије* 6 (1–2): 95–98.
- Крстић, Бранислав. 1934а. „Окултни мотиви у нашим народним песмама.” *Прилози проучавању народне поезије* 1 (1): 62–70.
- . 1934б. „Истовремени снови у нашим народним песмама.” *Прилози проучавању народне поезије* 1 (2): 184–187.
- . 1935. „Значење завршних стихова песме ‘Бановић Страхиња.’” *Прилози проучавању народне поезије* 2 (2): 241–242.
- . 1938. „Метаморфозе и окултни предмети у бугарштицама.” *Прилози проучавању народне поезије* 5 (1–2): 86–96.

- . 1939a. „Пророчанства о косовском боју.” *Прилози проучавању народне поезије* 6 (1): 47–53.
- . 1939b. „Коњ као пророчка животиња.” *Прилози проучавању народне поезије* 6 (1): 47–53.
- Лома, Александар. 1998. „‘Женидба са препрекама’ и ратничка иницијација: борба са демонским отмичарем невесте и неки епски мотиви истога обредног порекла у компаративној индоевропској перспективи.” *Кодови словенских култура* 3 (3): 196–217.
- . 2000. „Порекло и изворно значење словенске речи *чудо*.” У *Чудо у словенским културама*, ур. Дејан Ајдачић, 7–21. Београд, Нови Сад: Научно друштво за словенске уметности и културе, АПИС.
- . 2002. *Пракосово: словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- . 2005. „Стара словенска религија: један лични поглед из компаративног угла.” *Зборник Матице српске за књижевност и језик* 53 (1–3): 9–27.
- . 2021a. „Српска ‘Мала Илијада’.” У *Куле и градови*, ур. Лидија Делић и Снежана Самарџија, 15–42. Београд: Удружење фолклориста Србије, Балканолошки институт САНУ.
- . 2021b. „Срби и вуци у истраживањима Веселина Чајкановића.” *Књижевна историја* 53 (174): 13–44.
- . 2023. *И на небу и на земљи. Огледи о коренима српске и словенске усмене епике*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Лорд, Алберт. 1966. „Епски певач.” У *Народна књижевност*, приредио Владан Недић, 379–384. Београд: Нолит.
- Лукић, Славица. 2016. „Однос између историјског и поетског у процесу обликовања епске биографије Бановић Секуле.” *Годишњак Катедре за српску књижевност са јужнословенским књижевностима* 11:193–204. Приступ 25. 05. 2023. <https://doi.org/10.18485/godisnjak.2016.11.10>.
- Љубинковић, Ненад. 2000. *Пјеванија црногорска и херцеговачка (будимска и лајпцишка) Симе Милутиновића Сарајлије: прилог проучавању народне поезије Вуковог времена*. Београд: Рад, КПЗ Србије.
- . 2004. „Епска хроничарска песма, усмена казивања и писана хроника народу намењена.” *Књижевна историја* 36 (124): 455–466.
- . 2010. *Трагања и одговори: Студије из народне књижевности и фолклора (I)*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Мандић, Марија. 2021. „Црна земља у епској формули.” У *Куле и градови*, ур. Лидија Делић и Снежана Самарџија, 43–76. Београд: Удружење фолклориста Србије, Балканолошки институт САНУ.
- Матицки, Миоград. 1970. „Поетика епског песништва. Словенска антитеза.” *Књижевна историја* 3 (9): 3–51.
- . 1982. *Хомерско питање у нашој науци о књижевности*. Београд: „Вук Караџић”.
- Меденица, Радосав. 1965. *Бановић Страхиња у кругу варијаната и тема о невери жене у народној епизи*. Београд: Српска академија наука и уметности.

- . 1966. „Бановић Страхиња у кругу варијаната.” У *Народна књижевност*, приредио Владан Недић, 207–224. Београд: Нолит.
- Мелетински, Јелезар М. 2009. *Увод у историјску поетику епа и романа*. Превела са руског Радмила Мечанин. Београд: Српска књижевна задруга.
- Милошевић Ђорђевић, Нада. 1971. *Заједничка тематско-сижејна основа српскохрватских неисторијских епских песама и прозне традиције*. Београд: Филолошки факултет Универзитета у Београду.
- . 1990. *Косовска епика*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- . 2002. *Казивати редом. Прилози проучавању Вукове поетике усменог стварања*. Београд: РАД, КПЗ Србије.
- Недић, Владан, прир. 1966. *Народна књижевност*. Београд: Нолит.
- Перић, Драгољуб. 2008. *Териоморфни јунаци словенске епике. Волх Всеславјевич и Змај Огњени Вук (компаративно-типолошка анализа)*. Београд: Београдска књига.
- . 2022. *Прамен магле поље притиснуо: Необични јунаци српске усмене епике*. Нови Сад: Академска књига.
- Петковић, Данијела. 2019. *Јунак и сиже епске песме*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. 2002. *Змај Деспот Вук – мит, историја, песма*. Нови Сад: Матица српска.
- . 2012. „Аждаја/ала као женска хипостаза змаја?” У *Гује и јакрепи – књижевност, култура*, ур. Мирјана Детелић и Лидија Делић, 43–56. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- . 2017. „Песма о изузетном јуанку и драма о жени с тајном. Бановић Страхиња Старца Милије и Бановић Страхиња Борислава Михајловића Михиза.” У *Главит јунак и остала господа: анализе народних песама*, приредиле Лидија Делић, Мирјана Детелић и Љиљана Пешикан Љуштановић, 149–172. Београд: Завод за уџбенике.
- . 2022. „Фолклор као вид идеолошког моделовања читаоца. Пионирска трилогија Бранка Ћопића.” *Књижевна историја* 54 (176): 105–127.
- Поповић, Богдан. 1966. „О ‘последњим стиховима’ песме Бановић Страхиња.” У *Народна књижевност*, приредио Владан Недић, 181–195. Београд: Нолит.
- Проп, Владимир Јаковљевич. 2013. *Историјски корени чаробне бајке*. Превели с руског Марија-Магдалена Косановић и Богдан Косановић. Сремски Карловци, Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Путилов, Борис Николајевич. 1985. *Јуначки еп Црногораца*. Превео Добрило Аранитовић. Титоград: Универзитетска ријеч, Побједа.
- . 2014. *Фолклор и народная култура*. Санкт-Петербург: Российская академия наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (кунсткамера).
- Пухвел, Јан. 2010. *Упоредна митологија*. Нови Сад: Издавачка књижарница Зорана Стојановића.
- Раденковић, Љубинко. 1988. „Митски атрибути Старине Новака у епској поезији јужних Словена и Румуна.” У *Старина Новак и његово доба*, ур. Радован Самарџић, 211–249.
- . 1996. *Симболика света у народној магији Јужних Словена*. Ниш: Просвета.

- Радиновић, Сања. 2014. „Цртице о физиономији и идентитету песама из Хекторовићевог *Рибања и рибарског приговарања*.” У *Промишљања традиције: Фолклорна и литерарна истраживања*, ур. проф. др Бошко Сувајџић и др Бранко Златковић, 165–190. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Радуловић, Немања. 2003. „Симболични снови у усменој епици.” *Књижевна историја* 35 (119): 25–46.
- . 2004. „Образац приче у *Бановић Страхини*.” *Књижевност и језик* 51 (3–4): 433–438.
- . 2005. „Две метаморфозе у нашој епици.” *Свет речи* 9 (19): 40–42.
- . 2009а. *Слика света у српским народним бајкама*. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- . 2009б. *Мотив судбине у српској усменој прози*, докторска дисертација одбрањена на Филолошком факултету Универзитета у Београду, ркп.
- . 2011. „Дрво света. Проблем поетике једноставних облика на примеру једне формулне слике.” У *Жива реч*, ур. Мирјана Детелић и Снежана Самарџија, 535–550. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- . 2015. *Слике, формуле и једноставни облици*. Београд: Чигоја штампа.
- Руварац, Иларион. 1884. *Две студентске расправе Илариона Руварца прештампане из Седмице, листа за науку и забаву за г. 1856. и 1857.* Нови Сад: Штампарија А. Пајевића.
- Самарџија, Снежана. 2000. „Типови и улога коментара у усменој епици.” У *Коментар и приповедање: Прилози поетици приповедања у српској књижевности*, ур. Душан Иванић, 19–60. Београд: Центар за научни рад, Филолошки факултет.
- . 2007. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа.
- . 2008. *Биографије епских јунака*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- . 2010. „Још једном о Облаку Радосаву.” У *Фолклор, поетика, књижевна периодика: зборник радова посвећен Миодрагу Матићком*, ур. Славиша Тутњевић, 227–245. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- . 2012. „Сказано, списано и написано (напомене о односима између усменог стваралаштва и писане књижевности).” У *Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду*, ур. Бошко Сувајџић, 15–86. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- . 2013а. „Значења и функције ‘књиге’ у усменој поезији.” *Свет речи* 35/36:17–23.
- . 2013б. „Из дубина и вирова. Представа о подземном свету у српској усменој прози.” У *Aquatica*, ур. Мирјана Детелић и Лидија Делић, 65–84. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- . 2020. *Бројеви у српском фолклору*. Београд: Албатрос плус.
- Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. 2001. Редактори Светлана М. Толстој и Љубинко Раденковић. Београд: Zepter Books World.
- Спремић Кончар, Милица. 2017. „Краљ Артур као тиранин у *Алитеративној смрти Артуровој*.” *Наслеђе* 36:19–33.

- Стефановић, Свет. 1938. „Сунчани мит у нашој народној поезији и песмама о Страхињићу Бану.” *Прилози проучавању народне поезије* 5 (2): 257–260.
- Сувајџић, Бошко. 2005. *Јунаци и маске*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије.
- . 2008. „Од традиције до усменог ‘текста’ – иницијалне формуле у песмама о хајдуцима и ускоцима.” У *Српско усмено стваралаштво*, ур. Ненад Љубинковић и Снежана Самарџија, 147–190. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- . 2010а. *Певач и традиција*. Београд: Завод за уџбенике.
- . 2010б. „Словенска антитеза: формула и жанр.” У *Фолклор, поетика, књижевна периодика: зборник радова посвећен Миодрагу Матићком*, ур. Славиша Тутњевић, 259–279. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- . 2012а. *Дновиде воде*. Нови Сад: Orpheus.
- . 2012б. „Змија у бугарштицама.” У *Гује и јакрепи – књижевност, култура*, ур. Мирјана Детелић и Лидија Делић, 95–109. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- . 2012в. „Убог, Небог, Бог.” У *Бог. Књига II*, ур. Драган Бошковић, 25–38. Крагујевац: Филолошко-уметнички факултет Крагујевац, Скупштина града Крагујевац.
- . 2014. „‘Орао се вијаше’. Над градом формула.” У *Промишљања традиције: Фолклорна и литерарна истраживања*, ур. Бошко Сувајџић и Бранко Златковић, 147–164. Београд: Институт за књижевност и уметност.
- Топоров, Владимир. 1986. „Митопоетски модел света.” *Мостови* 17, бр. 66 (2): 135–139.
- Чајкановић, Веселин. 1973. *Мит и религија у Срба*. Београд: Српска књижевна задруга.
- . 1994. *Студије из српске религије и фолклора I, 1910–1924*. Београд: Српска књижевна задруга.
- Чистов, Кирилл В. 2005. *Фолклор. Текст. Традиција*. Москва: Росийский государственный гуманитарный университет.
- . 2011. *Русская народная утопия: (генезис и функции социально-утопических легенд)*. Санкт-Петербург: „Дмитрий Буланин”.
- Цаџић, Петар. 1995. *Ното Valcanicus, ното heroicus II*. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства.
- Шмаус, Алојз. 1937. „Гавран гласоноша.” *Прилози проучавању народне поезије* 4 (1–2): 1–21.
- . 2011. *Студије о јужнословенској народној епизи*. Избор и превод Томислав Бекић. Београд, Нови Сад, Београд: Завод за уџбенике, Матица српска, Вукова задужбина.
- Шуберт, Габријела. 2010. „Епски Црни Арапин и жене.” У *Фолклор, поетика, књижевна периодика: зборник радова посвећен Миодрагу Матићком*, ур. Славиша Тутњевић, 281–293. Београд: Институт за књижевност и уметност.

\*\*\*

- Acker, Paul. 2014. *Revising Oral Theory: Formulaic Composition in Old English and Old Icelandic Verse*. New York and London: Routledge.
- Anderson, Earl R., and Mary P. Richards. 2010. *Understanding Beowulf as an Indo-European Epic: A Study in Comparative Mythology*. New York: The Edwin Mellen Press.



- Amodio, Mark C. ed. 2020. *John Miles Foley's World of Oralities: Text, Tradition, and Contemporary Oral Theory*. Leeds: Arc Humanities Press.
- Baker, Peter S. 2013. *Honor, Exchange and Violence in Beowulf*. Cambridge: D. S. Bauer.
- Bakker, Egbert J. 1997. *Poetry in Speech. Orality and Homeric Discourse*. Ithaca: Cornell University Press.
- . 2005. *Pointing at the Past: From Formula to Performance in Homeric Poetics*. Washington, DC: Center for the Hellenic Studies. [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_BakkerE\\_Pointing\\_at\\_the\\_Past.2005](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BakkerE_Pointing_at_the_Past.2005).
- Bart, Rolan. 1986. „Smrt autora.” U *Suvremene književne teorije*, priredio Miroslav Beker, 176–180. Zagreb: SNL.
- Bascom, William R. 2010. „Četiri funkcije folklor.” U *Folkloristička čitanka*, ur. Marijana Hameršak i Suzana Marjanić, 69–89. Zagreb: AGM.
- Battles, Paul. 2015. “Dying for a Drink: ‘Sleeping after the Feast’ Scenes in *Beowulf*, *Andreas*, and the Old English Epic Tradition.” *Modern Philology* 112, no. 3 (February): 435–457. Accessed December 15, 2023. <https://doi.org/10.1086/678694>.
- Belaj, Vitomir. 1998. *Hod kroz godinu: mitska pozadina hrvatskih narodnih običaja i vjerovanja*. Zagreb: Golden marketing.
- Ben-Amos, Dan. 2010. „Prema definiciji folklor u kontekstu.” U *Folkloristička čitanka*, ur. Marijana Hameršak i Suzana Marjanić, 121–137. Zagreb: AGM.
- Benveniste, Émile. 2016. *Dictionary of Indo-European Concepts and Society*. Translated by Elizabeth Palmer. Chicago: Hau Books.
- Biedermann, Hans. 1992. *Dictionary of Symbolism*. Translated by James Hulbert. New York, Oxford: Facts On File.
- Blomfield, Joan. 1938. “The Style and Structure of *Beowulf*.” *The Review of English Studies* 14, no. 56 (October): 396–403. Accessed March 13, 2023. <https://www.jstor.org/stable/509040>.
- Bloom, Harold. 2008. *Bloom's Guides: Beowulf*. New York: Infobase Publishing.
- Bonifazi, Anna. 2012. *Homer's Versicolored Fabric: The Evocative Power of Ancient Greek Epic Word-making*. Hellenic Studies Series 50. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Bonifazi.Homers\\_Versicolored\\_Fabric.2012](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Bonifazi.Homers_Versicolored_Fabric.2012).
- Bonifazi, Anna, Annemieke Drummen, and Mark de Kreij. 2016. *Particles in Ancient Greek Discourse: Exploring Particle Use across Genres*. Hellenic Studies Series 79. Washington, DC: Center for Hellenic Studies. [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_BonifaziA\\_DrummenA\\_deKreijM.Particles\\_in\\_Ancient\\_Greek\\_Discourse.2016](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_BonifaziA_DrummenA_deKreijM.Particles_in_Ancient_Greek_Discourse.2016).
- Bonjour, Adrien. 1940. “The Use of Anticipation.” *The Review of English Studies* 16 (63): 290–299.
- . 1950. *The Digression in Beowulf*. Oxford: Basil Blackwell.
- . 1957. “*Beowulf* and the Beasts of Battle.” *PMLA* 72 (4): 563–573. Accessed October 25, 2023. <https://doi.org/10.2307/460168>.
- Bosworth Toller's Anglo-Saxon Dictionary Online. n.d. “Wyrd.” Accessed February 15, 2024. <https://bosworthtoller.com/>.
- Bošković-Stulli, Maja. 1978. *Usmena i pučka književnost*. Zagreb: Liber – Mladost.
- Bowra, Cecile Maurice. 1952. *Heoric Poetry*. London: Macmillan & Co.

- Braun, Maksimilijan. 1982. „Narodna pesma kao filološki problem.” U *Ka poetici narodnog pesništva*, ur. Svetozar Koljević, 373–385. Beograd: Prosveta.
- Brodeur, Arthur G. 1971. *The Art of Beowulf*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Broz, Vlatko. 2011. “Kennings as Blends and Prisms.” *Jezikoslovlje* 12 (2): 165–186. <https://hrcak.srce.hr/75890>.
- Burkhart, Dagmar. 1968. *Untersuchungen zur Stratigraphie und Chronologie der südslavischen Volksepik*. München: Verlag Otto Sagner.
- Bužinjska, Ana i Mihal P. Markovski. 2009. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik.
- Bynum, David. 1986. “The Collection and Analysis of Oral Epic Tradition in South Slavic: An Instance.” *Oral Tradition* 1 (2): 302–343. Accessed January 15, 2024. <https://journal.oraltradition.org/issues/1ii/volume-1-issue-2>.
- Camargo, Martin. 1981. “The Finn Episode and the Tragedy of Revenge in *Beowulf*.” *Studies in Philology* 78 (5): 120–134. Clark, George. 1965. “The Traveler Recognizes his Goal: A Theme in Anglo-Saxon Poetry.” *The Journal of English and Germanic Philology* 64 (4): 645–659. Accessed October 26, 2023. <http://www.jstor.org/stable/27714729>.
- Casanova, Pascale. 2009. “Literature, Nation, and Politics.” In *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*, edited by David Damrosch, Natalie Melas, Mbonginesi Buthelezi, 329–340. New Jersey: Princeton University Press.
- Clemons, Peter. 1995. *Interactions of Thought and Language in Old English Poetry*. New York: Cambridge University Press.
- Cooper, J.C. 1987. *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols*. London: Thames and Hudson.
- Creed, Robert P. “The Remaking of *Beowulf*.” In *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*, edited by John Miles Foley, 136–146. Columbia: University of Missouri Press.
- Crowne, David. 1960. “The Hero on the Beach: An Example of Composition by Theme in Anglo-Saxon Poetry.” *Neuphilologische Mitteilungen* 61 (4): 362–372. Accessed December 1, 2023. <https://www.jstor.org/stable/43342043>.
- Dekanić-Janoski, Sonja. 1998. *Kritička istorija stare engleske književnosti*. II izdanje. Beograd, Kragujevac: Filološki fakultet, Nova Svetlost.
- De Lavan, Joanne. 1981. “Feasts and Anti-Feasts in *Beowulf* and the *Odyssey*.” In *Oral Traditional Literature: A Festschrift for Albert Bates Lord*, edited by John Miles Foley, 235–261. Columbus, Ohio: Slavica.
- Delić, Lidija. 2015. “Poetic Grounds of Epic Formulae.” In *Epic Formula. A Balkan Perspective*, edited by Mirjana Detelić and Lidija Delić, 13–42. Belgrade: Institute for Balkan Studies.
- De Sosir, Ferdinand. 1996. *Kurs opšte lingvistike*. Preveli s francuskog i italijanskog Dušanka Točanac Milivojev, Milorad Arsenijević, Snežana Gudurić i Aleksandar Đukić. Sremski Karlovci, Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića.
- Detelić, Mirjana i Marija Ilić. 2006. *Beli grad: poreklo epske formule i slovenskog toponima*. Beograd: Balkanološki institut SANU.
- De Vries, Jan. 1963. *Heoric Song and Heroic Legend*. Translated by B. J. Timmer. London, New York, Toronto: Oxford University Press.

- Diamond, Robert E. 1961. "Theme as Ornament in Anglo-Saxon Poetry." *PMLA* 76 (5): 461–468. Accessed October 25, 2023. <https://doi.org/10.2307/460537>.
- Du Bois, Arthur E. 1934. "The Unity of *Beowulf*." *PMLA* 49, no. 2 (June): 374–405. <https://www.jstor.org/stable/458166>.
- Duchan, Judith F., Gail A. Bruder, and Lynne E. Hewitt, eds. 1995. *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*. New York, London: Routledge.
- Dukat, Zdeslav. 1987. *Homersko pitanje*. Zagreb: Globus.
- Dumézil, Georges. 1970. *The Destiny of the Warrior*. Translated by Alf Hiltebeitel. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- Dundes, Alan. 2007. *The Meaning of Folklore*. Logan: Utah State University Press.
- Dunham, Olivia. 2013. "Private Speech, Public Pain: The Power of Women's Laments in Ancient Greek Poetry and Tragedy." *CrissCross* 1 (1): 3–33. Accessed November 23, 2023. <https://digitalcommons.iwu.edu/crisscross/vol1/iss1/2>.
- Earl, James W. 1979. "The Necessity of Evil in *Beowulf*." *South Atlantic Bulletin* 44 (1): 81–98. Accessed November 23, 2023. <https://doi.org/10.2307/3198900>.
- Eliason, Norman E. 1979. "Beowulf's Inglorious Youth." *Studies in Philology* 76 (2): 101–108. Accessed December 15, 2023. <http://www.jstor.org/stable/4173999>.
- Elijade, Mirča. 1991. *Istorija verovanja i religijskih ideja I*. Prevela Biljana Lukić. Beograd: Prosveta.
- Eliade, Mircea. 1959. *Cosmos and History. The Myth of the Eternal Return*. Translated from French by Willard R. Trask. New York: Harper & Brothers.
- Eliot, Tomas S. 1963. „Tradicija i individualni talenat.” U *T. S. Eliot. Izabrani tekstovi*, uredio Zoran Gavrilović, 33–53. Beograd: Prosveta.
- Elmer, David. 2013. "Presentation Formulas in South Slavic Song." In *Avances en el estudio de la literatura oral / Advances in oral literature research*, edited by Jasmina Nikolić and Dalibor Soldatić, 127–140. Belgrade: Philological Faculty University of Belgrade.
- Finnegan, Ruth. 1977. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Eugene: Wipf and Stock Publishers.
- Foley, John M. 1988. *The Theory of Oral Composition*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- . 1991. *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- . 1995. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2005. "Analogues: Modern Oral Epics." In *A Companion to Ancient Epic*, edited by John Miles Foley, 196–212. Oxford: Blackwell Publishing Ltd.
- . 2020. *Traditional Oral Epic. The Odyssey, Beowulf, and the Serbo-Croatian Return Song*. Berkley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Fortis, Alberto. 1982. „Iz Putovanja po Dalmaciji (1774).” U *Ka poetici narodnog pesništva*, ur. Svetozar Koljević, 70–80. Beograd: Prosveta.
- Fox, Michael. 2020. *Following the Formula in Beowulf, Örvar-Odds saga, and Tolkien*. Cham: Palgrave Macmillan.

- Frank, Roberta. 1982. "The *Beowulf* Poet's Sense of History." In *The Wisdom of Poetry; essays in early English literature in honor of Morton W. Bloomfield*, edited by Larry D. Benson and Siegfried Wenzel, 53–65. Kalamazoo, MI: Medieval Institute Publications.
- . 1993. "The search for the Anglo-Saxon oral poet." *Bulletin of the John Rylands Library* 75 (1): 11–36. <https://doi.org/10.7227/bjrl.75.1.2>.
- . 1997. "Scaldic Verse and the Date of *Beowulf*." In *The Dating of Beowulf*, edited by Colin Chase, 123–140. Toronto: University of Toronto Press.
- Frog and William Lamb. 2022. *Weathered Words: Formulaic Language and Verbal Art*. Cambridge, Massachusetts & London, England: Harvard University Press.
- Fry, Donald K. 1966. "The Hero on the Beach in *Finnsburh*." *Neuphilologische Mitteilungen* 67 (1): 27–31. Accessed December 1, 2023. <https://www.jstor.org/stable/43315320>.
- . 1967. "The Heroine on the Beach in *Judith*." *Neuphilologische Mitteilungen* 68 (2): 168–184. Accessed December 1, 2023. <https://www.jstor.org/stable/43342339>.
- . 1968a. "Some Aesthetic Implications of a New Definition of the Formula." *Neuphilologische Mitteilungen* 69 (4): 516–522. Accessed August 20, 2023. <http://www.jstor.org/stable/43342375>.
- . 1968b. "Old English Formulaic Themes and Type-Scenes." *Neophilologus* 52:48–54. Accessed October 29, 2023. <https://doi.org/10.1007/BF01515457>.
- . 1969. "Themes and Type-Scenes in *Elene* 1-113." *Speculum* 44 (1): 35–45. Accessed November 15, 2023. <https://doi.org/10.2307/2855036>.
- Fulk, Robert D. 1992. *A History of Old English Meter*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Fulk, R.D., Robert E. Bjork, and John D. Niles. 2008a. Introduction to *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg*. 4th ed., xxiii–clxxxviii. Edited by R.D. Fulk, Robert E. Bjork, and John D. Niles. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- . 2008b. Glossary to *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg*. 4th ed., 343–473. Edited by R.D. Fulk, Robert E. Bjork, and John D. Niles. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Fulk, Robert D., and Christopher M. Cain. 2005. *A History of Old English Literature*. Malden: Blackwell Publishing.
- Gamkrelidze, Thomas V., and Vjačeslav V. Ivanov. 1995. *Indo-European and the Indo-Europeans: A Reconstruction and Historical Analysis of a Proto-Language and a Proto-Culture*. New York: Mouton de Gruyter.
- Gezeman, Gerhard. 1982. „Kompoziciona shema i herojsko-epska stilizacija.” U *Ka poetici narodnog pesništva*, ur. Svetozar Koljević, 252–283. Beograd: Prosveta.
- Goldsmith, Margaret E. 2014. *The Mode and Meaning of Beowulf*. London, New Delhi, New York, Sydney: Bloomsbury.
- Golež Kaučić, Marjetka. 2003. „Teorija intertekstualnosti in njena uporaba v folklorističkih raziskavah.” *Slavistična revija* 51 (kongresna številka): 311–328.
- Grim, Jakob. 1982. „Srpske narodne pesme u nemačkom prevodu.” U *Ka poetici narodnog pesništva*, priredio Svetozar Koljević, 136–140. Beograd: Prosveta.

- Greenfield, Stanley B. 1955. "The Formulaic Expression of the Theme of 'Exile' in Anglo-Saxon Poetry." *Speculum* 30 (2): 200–206. Accessed October 25, 2023. <https://doi.org/10.2307/2848466>.
- . 2000. "The Authenticating Voice in *Beowulf*." In *The Beowulf Reader*, edited by Peter S. Baker, 97–110. New York, London: Routledge.
- Griffith, M. S. 1993. "Convention and Originality in the Old English 'Beasts of Battle' Typescene." *Anglo-Saxon England* 22:179–199. Accessed October 26, 2023. <http://www.jstor.org/stable/44510910>.
- Gwara, Scott. 2008. *Heroic Identity in the World of Beowulf*. Leiden, Boston: Brill.
- Harris, Joseph. 1992. "Beowulf's Last Words." *Speculum* 67 (1): 1–32. Accessed November 23, 2023. <https://doi.org/10.2307/2863744>.
- . 2000. "*Beowulf* as Epic." *Oral Tradition* 15 (1): 159–169. Accessed September 10, 2021. [https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/15i/9\\_harris.pdf](https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/15i/9_harris.pdf).
- Heinemann, Fredrik J. 1970. "*Judith* 236-291a: A Mock Heroic Approach-to-Battle Type Scene." *Neuphilologische Mitteilungen* 71:83–96.
- Herder, Johann G. 2009. "Results of a Comparison of Different Peoples' Poetry in Ancient and Modern Times." In *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature: From the European Enlightenment to the Global Present*, edited by David Damrosch, Natalie Melas, Mbongines Buthelezi, 3–9. New Jersey: Princeton University Press.
- Holquist, Michael. 2002. *Dialogism. Bakhtin and his Worlds*. London, New York: Routledge.
- Honko, Lauri. 1996. "Epics along the Silk Road: Mental Text, Performance, and Written Codification." *Oral Tradition* 11 (1): 1–17. Accessed February 11, 2024. [https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/11i/5\\_introduction\\_11\\_1.pdf](https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/11i/5_introduction_11_1.pdf).
- , ed. 2000. *Textualization of Oral Epics*. Berlin: Mouton de Gruyter.
- Irving Jr., Edward B. 1992. *Rereading Beowulf*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Jakobson, Roman. 1985. "Slavic Gods and Demons." In *Selected Writings. Contributions to Comparative Mythology. Studies in Linguistics and Philology, 1972–1982*, edited by Stephen Rudy, 3–9. Berlin: Mouton Press.
- Jakobson, Roman i Pjotr Bogatirjov. 2010. „Folklor kao naročit oblik stvaralaštva.” U *Folkloristička čitanka*, ur. Marijana Hameršak i Suzana Marjanić, 31–44. Zagreb: AGM.
- Ježić, Mislav. 1987. *Rgvedski himni: izvori indijske kulture i indoeuropsko nasljeđe*. Zagreb: Globus.
- Johnson, James D. "The Hero on the Beach in the Alliterative *Morte Arthure*." *Neuphilologische Mitteilungen* 76 (2): 271–281. Accessed December 1, 2023. <https://www.jstor.org/stable/43342974>.
- Juvan, Marko. 2013. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Karanović, Zoja. 1989. *Zakopano blago – život i priča*. Novi Sad: Bratstvo-Jedinstvo, Institut za jugoslovenske književnosti i opštu književnost Filozofskog fakulteta u Novom Sadu.
- Kaske, R. E. 1958. "*Sapientia et fortitudo* as the Controlling Theme of *Beowulf*." *Studies in Philology* 55 (3): 423–456. Accessed May 21, 2023. <https://www.jstor.org/stable/4173241>.

- . 1959. "The Sigemund-Heremod and Hama-Hygelac Passages in *Beowulf*." *PMLA* 74 (5): 489–494. Accessed May 10, 2023. <https://www.jstor.org/stable/460497>.
- Katičić, Radoslav. 2008. *Božanski boj. Tragovima svetih pjesama naše pretkrišćanske starine*. Zagreb, Mošćenska Draga: Ibis grafika, Katedra Čakavskog sabora općine Mošćenička Draga, Odsjek za etnologiju i kulturnu antropologiju Filozofskog fakulteta Sveučilišta u Zagrebu.
- Kavros, Harry E. 1981. "Swefan æfter Symble: The Feast-Sleep Theme in *Beowulf*." *Neophilologus* 65:120–128. Accessed October 29, 2023. <https://doi.org/10.1007/BF01513956>.
- Keller, Thomas L. 1981. "The Dragon in *Beowulf* Revisited." *Aevum* 55, no. 2 (maggio-agosto): 218–228. Accessed May 10, 2023. <https://www.jstor.org/stable/20857427>.
- Kiernan, Kevin S. 1997. "The Eleventh-Century Origin of *Beowulf* and the *Beowulf* Manuscript." In *The Dating of Beowulf*, edited by Colin Chase, 9–22. Toronto: University of Toronto Press.
- Kinney, Clare. 1985. "The Needs of the Moment: Poetic Foregrounding as a Narrative Device in *Beowulf*." *Studies in Philology* 82 (3): 295–314. Accessed December 1, 2023. <http://www.jstor.org/stable/4174210>.
- Kokjara, Đuzepe. 1984. *Istorija folkloru u Evropi*. Knj. 1. Prevela sa italijanskog Tatjana Majstorović. Beograd: Prosveta.
- . 1985. *Istorija folkloru u Evropi*. Knj. 2. Prevela sa italijanskog Julijana Vučo. Beograd: Prosveta.
- Kovačević, Ivanka, Veselin Kostić, Draginja Pervaz i Marta Frajnd. 1979. *Engleska književnost (650–1700)*. Knj. I. Sarajevo: Svjetlost.
- Kravcov, Nikolaj Ivanovič. 1982. „Srpski ep.” U *Ka poetici narodnog pesništva*, ur. Svetozar Koljević, 294–305. Beograd: Prosveta.
- Kristeva, Julia. 1980. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press.
- Lakoff, George and Mark Johnson. 2003. *Metaphors We Live By*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Lawrence, William Witherle. 1918. "The Dragon and his Lair in *Beowulf*." *PMLA* 33 (4): 547–583. Accessed May 10, 2023. <https://www.jstor.org/stable/456981>.
- . 1930. *Beowulf and Epic Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- Leneghan, Francis. 2009. "The Poetic Purpose of the Offa-Digression in *Beowulf*." *The Review of the English Studies* 60 (246): 538–560. Accessed November 23, 2023. <http://www.jstor.org/stable/40587650>.
- Lee, Alvin A. 1998. *Gold-Hall and Earth-Dragon: Beowulf as Metaphor*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Levi-Stros, Klod. 1978. *Divlja misao*. Drugo izdanje. Beograd: Nolit.
- Leyerle, John. 1965. "Beowulf the Hero and the King." *Medium Ævum* 34 (2): 89–102. Accessed January 10, 2024. <https://doi.org/10.2307/43631201>.
- Lincoln, Bruce. 1986. *Myth, Cosmos, and Society. Indo-European Themes of Creation and Destruction*. Cambridge, Massachusetts, and London, England: Harvard University Press.
- . 2000. *Theorizing Myth. Narrative, Ideology and Scholarship*. Chicago, London: The University of Chicago Press.

- Lindow, John. 2002. *Handbook of Norse Mythology*. Santa Barbara: ABC-CLIO.
- Lord, Albert B. 1938. "Homer and Huso II: Narrative Inconsistencies in Homer and Oral Poetry." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 69:439–445. Accessed October 26, 2023. <https://doi.org/10.2307/283192>.
- . 1951. "Composition by Theme in Homer and Southslavic Epos." *Transactions and Proceedings of the American Philological Association* 82:71–80. Accessed October 27, 2023. <https://doi.org/10.2307/283421>.
- . 1968. "Homer as Oral Poet." *Harvard Studies in Classical Philology* 72:1–46. Accessed December 11, 2023. <https://www.jstor.org/stable/311074>.
- . 1969. "The Theme of the Withdrawn Hero in Serbo-Croatian Oral Epic." *Прилози za књижевност, језик, историју и фолклор* 35:18–30.
- . 1972. "The Effect of the Turkish Conquest on Balkan Epic Tradition." In *Aspects of the Balkans: Continuity and Change*, edited by Henrik Birnbaum and Speros Vryonis, Jr., 298–318. The Hague: Mouton.
- . 1986. "The Merging of Two Worlds: Oral and Written Poetry as Carriers of Ancient Values." In *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*, edited by John Miles Foley, 19–64. Columbia: University of Missouri Press.
- . 1990. *Pevač priča* (knj. 1 i 2). Prevela sa engleskog Slobodanka Glišić. Beograd: Idea.
- . 1991. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- . 1995. *The Singer Resumes the Tale*. Edited by Mary Louise Lord. Ithaca, New York, and London: Cornell University Press. <https://chs.harvard.edu/read/lord-albert-b-the-singer-resumes-the-tale/>.
- Lord, Mary Louise. 1967. "Withdrawal and Return: An Epic Story Pattern in the Homeric Hymn to Demeter and in the Homeric Poems." *The Classical Journal* 62 (6): 241–248. Accessed December 15, 2023. <http://www.jstor.org/stable/3296324>.
- Magoun, Francis P. 1955a. "Bede's Story of Cædman: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer." *Speculum* 30 (1): 49–63. Accessed September 9, 2021. <https://doi.org/10.2307/2850037>.
- . 1955b. "The Theme of the Beasts of Battle in Anglo-Saxon Poetry." *Neophilologische Mitteilungen* 56 (2): 81–90. Accessed October 25, 2023. <http://www.jstor.org/stable/43341782>.
- . 1968. "The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry." In *The Beowulf Poet: A Collection of Critical Essays*, edited by Donald K. Fry, 83–113. New Jersey: Prentice Hall.
- Malone, Kemp. 1937. "Young Beowulf." *The Journal of English and Germanic Philology* 36 (1): 21–23. Accessed December 15, 2023. <http://www.jstor.org/stable/27704216>.
- Maretić, Tomo. 1966. *Naša narodna epika*. Beograd: Nolit.
- Marjanić, Suzana. 2012. „Zmaj i junak ili kako ubiti zmaja.” У *Гује и јакрени – књижевност, култура*, ур. Мирјана Детелић и Лидија Делић, 57–80. Београд: Балканолошки институт САНУ.
- McFaden, B. 2000. "Sleeping After the Feast: Deathbeds, Marriage Beds, and the Power Structure of Heorot." *Neophilologus* 84:631–648. Accessed October 27, 2023. <https://doi.org/10.1023/A:1004720608178>.

- McGalliard, John. 1978. "The Poet's Comment in *Beowulf*." *Studies in Philology* 75, no. 3 (Summer): 243–270. Accessed September 6, 2023. <https://www.jstor.org/stable/4173971>.
- McNabb, Cameron Hunt. 2011. "'Eldum Unnyt': Treasure Spaces in *Beowulf*." *Neophilologus* 95 (1): 145–164. Accessed May 10, 2023. <https://doi.org/10.1007/s11061-010-9217-1>.
- McNamee, M. B. 1960. "Beowulf: An Allegory of Salvation?" *The Journal of English and Germanic Philology* 59, no. 2 (April): 190–207. Accessed May 21, 2022. <https://www.jstor.org/stable/27707445>.
- Meletinski, Eleazar M. 1983. *Poetika mita*. Beograd: Nolit.
- Merriam–Webster Dictionary. n.d. "Weird." Accessed February 15, 2024. <https://www.merriam-webster.com/>.
- Miller, Dean A. 2000. *The Epic Hero*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Monnin, Pierre E. 1987. "Namings for the Hero and the Structure of *Beowulf*." *SPELL: Swiss papers in English language and literature* 3:111–121. Accessed March 15, 2023. <http://doi.org/10.5169/seals-99851>.
- Moore, Clifford Hershel. 1921. "Prophecy in the Ancient Epic." *Harvard Studies in Ancient Philology* 32:99–175. <https://doi.org/10.2307/310716>.
- Murko, Matija. 1951. *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Putovanja u godinama 1930–1932*. (knj. 1 i 2). Zagreb: JAZU.
- Nagler, Michael N. 2020. "The 'Eternal Return' in the Plot Structure of *The Iliad*". *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*, 131–166. Berkeley, Los Angeles: University of California Press.
- Nagy, Gregory. 1986. *The Best of the Achaeans*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.
- . 1990. *Greek Mythology and Poetics*. Ithaca and London: Cornell University Press. [http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS\\_Nagy.Greek\\_Mythology\\_and\\_Poetics.1990](http://nrs.harvard.edu/urn-3:hul.ebook:CHS_Nagy.Greek_Mythology_and_Poetics.1990).
- . 2002. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press.
- Niles, John D. 1979. "Ring Composition and the Structure of *Beowulf*." *PMLA* 94 (5): 924–935. Accessed September 23, 2021. <https://doi.org/10.2307/461974>.
- . 1983. *Beowulf: The Poem and its Tradition*. Cambridge: Harvard University Press.
- . 1993. "Understanding *Beowulf*: Oral Poetry Acts." *The Journal of American Folklore* 106, no. 420 (Spring): 131–155. Accessed June 6, 2023. <https://www.jstor.org/stable/541965>.
- . 1999. *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Philadelphia: PENN, University of Pennsylvania Press.
- . 2003. "The Myth of the Anglo-Saxon Oral Poet." *Western Folklore* 62, no. 1/2 (Winter – Spring): 7–61. Accessed September 6, 2023. <https://www.jstor.org/stable/1500445>.
- . 2007. *Old English Heroic Poems and the Social Life of Texts*. Turnhout: Brepols.
- . 2015. *The Idea of Anglo-Saxon England 1066–1901: Remembering, Forgetting, Deciphering, and Renewing the Past*. Oxford: Wiley-Blackwell.
- . 2016. *Old English Literature: A Guide to Criticism with Selected Readings*. Oxford: Wiley-Blackwell.



- Neidorf, Leonard. 2017. *The Transmission of Beowulf: Language, Culture and Scribal Behavior*. Ithaca: Cornell University Press.
- Neidorf, Leonard et al. 2019. "Large-Scale Quantitative Profiling of the Old English Verse Translation." *Nature Human Behaviour* 3 (6): 560–567. Accessed January 10, 2024. doi:10.1038/s41562-019-0570-1.
- Nelson, Marie. 2009. "Prefacing and Praising: Two Functions of 'Hearing' Formulas in the 'Beowulf' Story." *Neuphilologische Mitteilungen* 110 (4): 487–495. Accessed June 5, 2023. <http://www.jstor.org/stable/43344436>.
- North, Richard. 2006. *The Origins of Beowulf*. Suffolk: D. S. Brewer.
- O'Brien O'Keefe, Katherine. 1990. *Visible Song: Transitional Literacy in Old English Verse*. Cambridge, New York, Port Chester, Melbourne, Sydney: Cambridge University Press.
- . 2011. "Orality and Literacy: The Case of Anglo-Saxon England." In *Medieval Oral Literature*, edited by Karl Reichl, 121–140. Berlin: De Gruyter.
- Olsen, Alexandra Hennessey. 1986. "Oral Formulaic Research in Old English Studies: I." *Oral Tradition* 1 (3): 548–606. Accessed October 27, 2023. <https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/1iii/Olsen.pdf>.
- Ong, Walter J., and John Hartley. 2012. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Routledge.
- Online Etymology Dictionary. n.d. "Weird." Accessed February 15, 2024. <https://www.etymonline.com/>.
- Opland, Jeff. 1980. *Anglo-Saxon Oral Poetry. A Study of the Traditions*. New Haven, London: Yale University Press.
- Orchard, Andy. 1995. *Pride and Prodigies: Studies in the Monsters of the Beowulf-Manuscript*. Cambridge: D. S. Brewer.
- . 2003. *A Critical Companion to Beowulf*. Cambridge: D. S. Brewer.
- Oxford Reference. n.d. "Weird." Accessed February 15, 2024. <https://www.oxfordreference.com/>.
- Palleiro, Maria. 2021. "The Fox, the Donkey, and the Magic Pot: Enchantments and Disenchantments in Argentinian Folktales." In *Disenchantment, Re-enchantment and Folklore Genres*, edited by Nemanja Radulović and Smiljana Đorđević Belić, 163–184. Belgrade: Institute for Literature and Arts.
- Parks, Ward. 1987. "The Traditional Narrator and the 'I Heard' Formulas in Old English Poetry." *Anglo-Saxon England* 16:45–66.
- . 1989. "Interperformativity and *Beowulf*." *Narodna umjetnost* 26 (1): 25–35.
- Parry, Milman. 1971. *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Edited by Adam Parry. Oxford: At the Clarendon Press.
- Pešikan-Ljuštanović, Ljiljana. 2016. „Žensko telo kao prostor u usmenoj obrednoj lirici.” *Sarajevske sveske* 49–50:93–109.
- Prop, Vladimir. 2012. *Morfologija bajke*. Preveo sa ruskog Petar Vujičić. Beograd: Biblioteka XX vek.
- Radulović, Lidija B. 2002. „Nečista i neformalno moćna: sakralni aspekti ambivalentnog odnosa prema ženi u tradicijskoj kulturi Srba.” *Mapiranje mizoginije u Srbiji: diskursi i prakse*, priredila Marina Blagojević, 169–203. Beograd: Asocijacija za žensku inicijativu.

- . 2009. *Pol/rod i religija: konstrukcija roda u narodnoj religiji Srba*. Beograd: Srpski genealoški centar, Odeljenje za etnologiju i antropologiju Filozofskog fakulteta.
- Rauer, Christine. 2000. *Beowulf and the Dragon: Parallels and Analogues*. Suffolk: D. S. Brewer.
- Reichl, Karl. 2000. *Singing the Past. Turkic and Medieval Heroic Poetry*. Ithaca, London: Cornell University Press.
- . 2022. *The Oral Epic: From Performance to Interpretation*. New York and London: Routledge.
- Renoir, Alain. 1964. "Oral-Formulaic Theme Survival: A Possible Instance in the *Nibelungenlied*." *Neophilologische Mitteilungen* 65 (1): 70–75. Accessed December 1, 2023. <http://www.jstor.org/stable/43342177>.
- . 1976. "Crist Ihesu's Beasts of Battle: A Note on Oral-Formulaic Theme Survival." *Neophilologus* 60:455–459. Accessed October 25, 2023. <https://doi.org/10.1007/BF01513775>.
- . 1977. "The Armor of the *Hildebrandslied*: An Oral-Formulaic Point of View." *Neophilologische Mitteilungen* 78 (4): 389–395. Accessed December 1, 2023. <http://www.jstor.org/stable/43343159>.
- . 1986. "Oral Formulaic Rhetoric and the Interpretation of Literary Texts." In *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*, edited by John Miles Foley, 103–135. Columbia: University of Missouri Press.
- . 1989. "The Hero on the Beach: Germanic Theme and Indo-European Origin." *Neophilologische Mitteilungen* 90 (1): 111–116. Accessed October 26, 2023. <http://www.jstor.org/stable/43343915>.
- Ribakov, Boris A. 2015. *Paganstvo starih Slovena*. Preveli s ruskog Milica Spasić i Nenad Spasić. Novi Sad: Akademska knjiga.
- Riedinger, Anita. 1985. "The Old English Formula in Context." *Speculum* 60 (2): 294–317. Accessed April 7, 2023. <https://doi.org/10.2307/2846473>.
- Robinson, Fred C. 1985. *Beowulf and the Appositive Style*. Knoxville: The University of Tennessee Press.
- Russom, Geoffrey R. 1978. "Artful Avoidance of the Useful Phrase in *Beowulf*, *The Battle of Maldon*, and *Fates of the Apostles*." *Studies in Philology* 75 (4): 371–390. Accessed September 10, 2021. <http://www.jstor.org/stable/4173979>.
- Schimmel, Annemarie. 1993. *The Mystery of Numbers*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Scragg, Donald D. 2013. "The Nature of Old English Verse." In *The Cambridge Companion to Old English Literature*, edited by Malcolm Godden and Michael Lapidge, 50–65. New York: Cambridge University Press.
- Segal, Erwin M. 1995. "Narrative Comprehension and the Role of Deictic Shift Theory." In *Deixis in Narrative: A Cognitive Science Perspective*, edited by Judith F. Duchan, Gail A. Bruder, and Lynne E. Hewitt, 3–18. New York and London: Routledge.
- Shilton, Howard. 1997. "The Nature of Beowulf's Dragon." *Bulletin of the John Rylands Library* 79 (3): 67–78. Accessed May 10, 2023. <https://www.jstor.org/stable/community.28212588>.
- Sisam, Kenneth. 1958. "Beowulf's Fight with the Dragon." *The Review of English Studies* 9 (34): 129–140. Accessed May 10, 2023. <https://www.jstor.org/stable/511939>.

- Skok, Petar. 1971. *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*. Zagreb: Jugoslavenska akademija znanosti i umjetnosti.
- Sorrell, Paul. 1992. "Oral Poetry and the World of *Beowulf*." *Oral Tradition* 7 (1): 28–65. Accessed September 10, 2021. [https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/7i/5\\_sorrell.pdf](https://journal.oraltradition.org/wp-content/uploads/files/articles/7i/5_sorrell.pdf).
- Steadman, J. M. 1930. "The Ingeld Episode in *Beowulf*. History or Prophecy?" *Modern Language Notes* 45 (8): 522–525. Accessed November 23, 2023.
- Steinby, Liis, and Tintti Klapuri. 2013. *Bakhtin and His Others. (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. London, New York: Atheneum.
- Taylor, Paul Beekman. 1990. "Epithetical Style of *Beowulf*." *Neuphilologische Mitteilungen* 91 (2): 195–206. Accessed March 15, 2023. <http://www.jstor.org/stable/43345792>.
- Thorpe, Benjamin, trans. 2004. *The Poetic Edda. Northvegr Edition*. Lapeer, Michigan: The Northvegr Foundation Press.
- Tietjen, Mary C. Wilson. 1975. "God, Fate and the Hero of *Beowulf*." *The Journal of English and Germanic Philology*. Accessed November 23, 2023. <http://www.jstor.org/stable/27707876>.
- Tolkien, J. R. R. 1980. "*Beowulf*: The Monsters and the Critics." In *An Anthology of Beowulf Criticism*, edited by Lewis S. Nicholson, 51–103. Notre Dame, London: University of Notre Dame Press.
- Toporov, Vladimir N. 1979. „Kosmološki izvori prvih istorijskih opisa.” *Treći program Radio Beograda* 42:429–475.
- . 1980. „Badnjak.” *Delo* 26 (11–12): 78–93.
- . 1986. „Drvo sveta.” *Savremenik* 9/10:250–256.
- Uther, Hans-Jörg. 2004. *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography, based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Folklore Fellows Communications No. 284. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- Van Gelderen, Elly. 2006. *A History of the English Language*. Amsterdam, Philadelphia: John Benjamins Publishing Company.
- Vaz da Silva, Francisco. 2000. "Cinderella the Dragon Slayer." *Studia Mythologica Slavica* 3:187–204.
- . 2021. "Fairy-Tale Enchantments." In *Disenchantment, Re-enchantment and Folklore Genres*, edited by Nemanja Radulović and Smiljana Đorđević Belić, 29–42. Belgrade: Institute for Literature and Arts.
- Watkins, Calvert. 1995. *How to Kill a Dragon. Aspects of Indo-European Poetics*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- Werth, Romina. 2021. "“What’s in a Name?” Metaphorical Enchantments of Noble Children in Old Icelandic Literature." In *Disenchantment, Re-enchantment and Folklore Genres*, edited by Nemanja Radulović and Smiljana Đorđević Belić, 65–88. Belgrade: Institute for Literature and Arts.
- West, Martin L. 2007. *Indo-European Poetry and Myth*. New York: Oxford University Press.
- Whallon, William. 1961. "The Diction of *Beowulf*." *PMLA* 76, no. 4 (May): 309–319. Accessed April 7, 2023. <https://www.jstor.org/stable/460612>.

- . 1965. “Formulas for Heroes in the *Iliad* and in *Beowulf*.” *Modern Philology* 63, no. 2 (November): 95–104. Accessed March 13, 2023. <http://www.jstor.org/stable/435709>.
- Wrenn, Charles L. 1967. *A Study of Old English Literature*. New York: W. W. Norton and Company.
- . 1973. *Beowulf: With the Finnesburg Fragment*. London: Harrap.

Примери поређења у *Беовулфу*

*ġelīc* – као, попут

1) Hyrde ic þæt hē þām frætwwum fēower mēaras  
lungre, *ġelīce* lāst weardode,  
æppelfealuwe...

(*B*, 2163–2165)

[Чуо сам да су четири брза коња, сва четири један другом налик, жути као јабуке, пратила ту ратну опрему...]

*ġelīcost* – највише налик на

1) Ġewāt þā ofer wæġholm winde ġefȳsed  
flota fāmīheals fugle *ġelīcost*...

(*B*, 217–218)

[Онда је преко узбурканог мора, подстакнут ветром, брод са пеном око врата летео највише налик на птицу...]

2) him of ēagum stōd  
liġġe *ġelīcost* leoht unfæġer.

(*B*, 726–727)

[...из његових очију је засијала ружна светлост највише налик на ватру.]

3) foran æġhwylc wæs,  
steda næġla ġehwylc stȳle *ġelīcost*,  
hæþenes handsporu, hilderinçes,  
eġl' unhēoru.

(*B*, 984–987)

[...на крајевима прстију били су врхови највише налик на челик, канџе неверника, ратника ужасног и монструозног.]

4) þæt wæs wundra sum  
þæt hit eal ġemealt īse *ġelīcost*...

(B, 1607–1608)

[...било је то једно од чуда како се он цео отопио, највише налик на лед...]

**swā – тако, као, једнако**

а) упућивање на адекватно/пожељно понашање:

1) *Swā* sceal ġe(ong) guma      ġōde ġewyrcean,  
fromum feohġiftum    on fæder (bea)rme,  
þæt hine on ylde      eft ġewunigen  
wilġesþas,    þonne wīġ cume,  
lēode ġelæsten...

(B, 20–24)

[Тако би млад човек требало да подстиче добро, величанственим поклонима из блага свога оца, тако да мушкарци и жене стоје уз њега, блиски саборци, када дође рат, да му људи служе...]

2) *Swā* sceal man dōn  
þonne hē æt ġūðe      ġeġān þenceð  
longsume lof,      nā ymb his līf cearað.

(B, 1534–1536)

[Тако човек треба да ради ако жели у бици да задобије вечну хвалу, он не мари за свој живот.]

3) *Swā* sceal mæġ dōn,  
nealles inwitnet      ððrum breġdon  
dyrnum cræfte,      dēað rēn(ian)  
hondġesteallan.

(B, 2166–2169)

[Тако би рођак требало да се понаша, никада да не плете мрежу злодела тајним сплеткама против другог, да припрема смрт за свог саборца.]

4) „þū on sǣlum wes,  
goldwine gumena,    ond tō Ġēatum spræc  
mildum wordum,    *swā* sceal man dōn.”

(B, 1170–1172)

[„Буди радостан, златни пријатељу људи, и говори са Геатима благим речима, као што би човек и требало да чини”.]

5) eaferum læfde, swā dēð ēadig mon  
lond ond lēodbyrig, þā hē of līfe gewāt.

(B, 2470–2471)

[...оставио је својим синовима, као што благословен човек чини, земљу и градове када је напустио живот.]

6) swā hit gedē(fe) bið  
þæt mon his winedryhten wordum herge,  
ferhðum frēoge, þonne hē forð scile  
of l(ī)chaman (lǣ)ded weorðan.

(B, 3174–3177)

[...као што је прикладно да човек хвали свог господара речима, да га воли у свом срцу када мора бити одведен од његовог тела.]

б) поређење два појма:

1) Swā bið gēōmorlīc gomelum ceorle  
tō gēbīdanne, þæt his byre rīde  
giong on galgan.

(B, 2444–2446)

[Било је то једнако тужно као да је стар човек доживео да види да његов млади син виси на вешалима.]

2) Hē frætwe gehēold fela missera,  
bill ond byrnan, oð ðæt his byre mihte  
eorlscipe efnan swā his ærfæder...

(B, 2620–2622)

[Он је чувао то оружје многа лета, сечиво и верижну кошуљу, све док његов син није стасао да чини храбра дела као и његов отац пре њега...]

3) Lixte se lēoma, lēoht inne stōd,  
efne swā of hefene hādre scīneð  
rodores candel.

(B, 1570–1572)

[Светлост је засјала, светлост изнутра, као што небесна свећа сија сјајно са неба.]

4) ond beti(m)bredon on tȳndagum

beadurōf(e)s bēcn, bronda lāfe  
wealle beworhton, swā hyt weorðlicost  
foresnotre men findan mihton.

(B, 3159–3162)

[...и за десет дана су саградили споменик ратника храброг у борби, пепео из ватре су окружили зидом, тако величанствено како су то веома мудри људи могли да осмисле.]

5) „Secge ic þē tō sōðe, sunu Ecglāfes,  
þæt nāfre Gre[n]del swā feka gryra gefremede,  
atol æglāca, ealdre þīnum,  
hȳnðo on Heorote, gif þīn hiġe wære,  
sefa swā searogrim swā þū self talast...”

(B, 590–594)

[„Кажем ти искрено, Екглафов сине, да Грендел никада не би починио такав терор, гнусни злочинац, против твога господара, понижења у Хеороту, да су твоје срце, твој дух тако жестоки у боју каквима их ти сматраш...”]

6) „Hafast þū gefēred þæt ðē feor ond nēah  
ealne wīdeferhþ weras ehtigað,  
efne swā sīde swā sǣ bebugeð,  
windġeard, weallas.”

(B, 1221–1224)

[„Завредио си да те свако слави овде и свуда, заувек, тако надалеко колико и море, дом ветрова, окружује обале”.]

7) forlēton eorla ġestrēon eorðan healdan,  
gold on grēote, þær hit nū ġēn lifað,  
eldum swā unnyt swā hyt (æro)r wæs.

(B, 3166–3168)

[...оставили су да земља чува благо ерлова, злато у земљи, где се и данас налази, људима једнако бескорисно као што је и пре било.]

в) поредбене (начинске) реченице:

1) Swā mæg unfæġe ēaðe ġedīġan  
wēan ond wræcsīð, sē ðe waldendes  
hylðo ġehealdeþ.

(B, 2291–2293)



[Тако онај који није проклет може лако да преживи несрећу и тугу, онај који ужива владаочеву наклоност.]

2) „Ne wearð *swā*

eoforum Ecgwelan, *Ār-Scyldimgum...*”

(*B*, 1709–1710)

[„Не беше такав Херемод према синовима Екгвеле, часним Скилдинзима...”]

3) Landweard onfand

eftsīð eorla, *swā* hē ær dyde...

(*B*, 1890–1891)

[Чувар обале је видео повратак ерлова, као што је то учинио и раније...]

4) „Nolde ic sweord beran,

wæpen to wyrme, gif ic wiste hū

wið ðām āglæcean elles meahte

gylpe wiðgrīpan, *swā* ic giō wið Grendle dyde...”

(*B*, 2518–2521)

[„Не бих носио мач, оружје против ове змије када бих знао како другачије да се ухватим у коштац са застрашујућим након својих речи хвале, као што сам то једном учинио са Гренделом...”]

### *swylc* – такав, -а, -о

1) *Swylc* wæs þēaw hyra,

hæþenra hyht...

(*B*, 178–179)

[Такав је био њихов обичај, утеха неверника...]

2) Ne bið *swylc* cwēnlic þēaw

idese tō efnanne...

(*B*, 1940–1941)

[Такав није краљевски обичај, за жену да тако поступа...]

3) „*Swy(lc)* scolde eorl wesan,

[æþeling] ærgōd, *swylc* Æschere wæs.”

(*B*, 1328–1329)



## Биографија аутора

Данијела Лекић (р. Митровић) рођена је 1992. године у Шапцу. Основне и мастер студије енглеског језика и књижевности завршила је на Филолошком факултету Универзитета у Београду. Мастер рад под називом „Милтонов и Његошев Сатана: носилац таме?” одбранила је 2016. године. Током основних и мастер студија била је добитник стипендија Града Шапца и Фонда за младе таленте („Доситеја”).

Као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја је од 2020. године ангажована на Институту за књижевност и уметност у Београду на пројекту „Српско усмено стваралаштво у интеркултурном коду” (178011). Од 2022. године је запослена на Институту у звању истраживача сарадника при Одељењу за фолклористику. Учествовала је на различитим научним скуповима (у протеклој години то су били: *Митска и етно животиња*, Загреб; *Савремена српска фолклористика 13*, Тршић; *ELLS: Modern Perspectives and Beyond*, Београд), а била је и полазница летњих школа староенглеског на Накосу (2018, 2021), стручних семинара у организацији Етнографског института САНУ (2019, 2021) и семинара „Заједно у очувању НКН: подизање капацитета локалних заједница” (2023) одржаног у Тршићу. Преводила је и лекторисала текстове за зборнике конференција *Савремена српска фолклористика 8, 9, 11, 12*, за зборник радова *Disenchantment, Re-enchantment and Folklore Genres* (2021), а онедавно је ангажована у својству лектора за енглески језик при часопису *Фолклористика*.

Објављује радове из области компаративне фолклористике, ужа област интересовања су јој теорија формуле и епска поезија, а такође испитује и могућност њиховог ширег позиционирања у индоевропском контексту.

Члан је Удружења фолклориста Србије од 2020. године и обавља функцију једног од његових секретара од 2023. године.

Прилог 1.

## Изјава о ауторству

Име и презиме аутора Данијела Лекић

Број досијеа 17010/11

### Изјављујем

да је докторска дисертација под насловом

„Нивои формулативности у српској и сторовенглеској епизици“

- резултат сопственог истраживачког рада;
- да дисертација ни у целини ни у деловима није била предложена за стицање дипломе студијских програма других високошколских установа;
- да су резултати коректно наведени и
- да нисам кршио/ла ауторска права и користио/ла интелектуалну својину других лица.

### Потпис аутора

У Београду, 14. 3. 2024.

Данијела Лекић

Прилог 2.

**Изјава о истоветности штампане и електронске верзије докторског рада**

Име и презиме аутора Данијела Лешћ

Број досијеа 17010/11

Студијски програм Језик, књижевност, култура

Наслов рада "Нивои формалности у српској и староевглеској слици"

Ментор проф. др Милица Стремић Лонџар и проф. др Немања Рауловић

Изјављујем да је штампана верзија мог докторског рада истоветна електронској верзији коју сам предао/ла ради похрањивања у **Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду**.

Дозвољавам да се објаве моји лични подаци за добијање академског назива доктора наука, као што су име и презиме, година и место рођења и датум одбране рада.

Ови лични подаци могу се објавити на мрежним страницама дигиталне библиотеке, у електронском каталогу и у публикацијама Универзитета у Београду.

**Потпис аутора**

У Београду, 14. 3. 2024.

Данијела Лешћ

### Изјава о коришћењу

Овлашћујем Универзитетску библиотеку „Светозар Марковић“ да у Дигитални репозиторијум Универзитета у Београду унесе моју докторску дисертацију под насловом:

Нивои формулативности у српској и старосрпској епизици

која је моје ауторско дело.

Дисертацију са свим прилозима предао/ла сам у електронском формату погодном за трајно архивирање.

Моју докторску дисертацију похрањену у Дигиталном репозиторијуму Универзитета у Београду, и доступну у отвореном приступу, могу да користе сви који поштују одредбе садржане у одабраном типу лиценце Креативне заједнице (Creative Commons) за коју сам се одлучио/ла:

1. Ауторство (CC BY)
2. Ауторство – некомерцијално (CC BY-NC)
3. Ауторство – некомерцијално – без прерада (CC BY-NC-ND)
4. Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима (CC BY-NC-SA)
5. Ауторство – без прерада (CC BY-ND)
6. Ауторство – делити под истим условима (CC BY-SA)

(Молимо да заокружите само једну од шест понуђених лиценци.  
Кратак опис лиценци је саставни део ове изјаве).

**Потпис аутора**

У Београду, 14. 3. 2024.

Замјера Лешћ

1. **Ауторство.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце, чак и у комерцијалне сврхе. Ово је најслободнија од свих лиценци.

2. **Ауторство – некомерцијално.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела.

3. **Ауторство – некомерцијално – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела. У односу на све остале лиценце, овом лиценцом се ограничава највећи обим права коришћења дела.

4. **Ауторство – некомерцијално – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца не дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада.

5. **Ауторство – без прерада.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, без промена, преобликовања или употребе дела у свом делу, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела.

6. **Ауторство – делити под истим условима.** Дозвољаваате умножавање, дистрибуцију и јавно саопштавање дела, и прераде, ако се наведе име аутора на начин одређен од стране аутора или даваоца лиценце и ако се прерада дистрибуира под истом или сличном лиценцом. Ова лиценца дозвољава комерцијалну употребу дела и прерада. Слична је софтверским лиценцама, односно лиценцама отвореног кода.