

Данијела С. Митровић<sup>1</sup>  
Институт  
за књижевност и уметност<sup>2</sup>  
Београд, Србија

[82.09+82.09:398]:[82.01+81'38]  
82.01:929 Lord A.  
82.01:929 Parry M.  
82.01:929 Kristeva Ju.

## СТВАРАЛАЧКИ ПРОЦЕС У ТЕОРИЈИ ФОРМУЛЕ И ИНТЕРТЕКСТУАЛНОСТИ



У раду ће се испитивати стваралачки процес у усменом и писаном стваралаштву кроз теорију формуле Алберта Лорда и Милмана Перија и теорију интертекстуалности коју је Јулија Кристева дефинисала према Бахтиновој теорији дијалогизма. Користећи компаративни метод, покушаћемо да укажемо на додирне тачке у којима се ове две теорије, које се баве наизглед диспаратним процесима уметничког стварања, преклапају. Наиме, теорија формуле говори о 'калупима' у које усмени певачи стављају своје стихове, традицији из које проговарају певачи као појединци који су усвојили устаљени певачки идиом, без обзира на варијетете који постоје. С друге стране, аутор било којег жанра писане књижевности пише омеђен традицијом тог жанра, локалитета, писаца који су му претходили и увек је у дијалогу са онима што је настало пре њега, било свесно или несвесно. Колико, у том случају, можемо говорити о разликама међу овим теоријама које имају различите полазишне тачке, усмену и писану књижевност, али и једна и друга говоре о омеђености традицијом? У средишту овог рада биће управо дилема коју је потребно додатно осветлити и указати на потенцијална поклапања која постоје у процесима усменог и писаног стваралаштва.

**Кључне речи:** теорија формуле, интертекстуалност, традиција, иновативност, индивидуалност, певач, писац.

Слушајући како Југословени певају своје епске песме, тврдио је Милман Пери, не можемо се одупрети осећају да слушамо Хомера (Parry 1971: 378); читајући Његошеву *Лучу микрокозма* не можемо се одупрети осећају да је песник читао и да се, у извесној мери, реферисао на Милтонов *Изгубљени рај*. Где су границе на

<sup>1</sup> danijelamitrovic.16@gmail.com

<sup>2</sup> Текст је настао у оквиру рада на Институту за књижевност и уметност у Београду на којем је ауторка ангажована као стипендиста Министарства просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

којима почива разлика између два дела, усмене или уметничке књижевности, колико су оне поуздане и да ли је могуће говорити о 'селидбама' оних успешних, врло утицајних, можда чак и лако памтљивих речи, синтагми, мисли и идеја из једног дела у друго, те да ли је могуће мислити о једном делу као потпуно изузетом од свих осталих, као о независном ентитету? У већој или мањој мери, имплицитно или експлицитно, теорија формуле Алберта Б. Лорда (Albert V. Lord) и Милмана Перија (Milman Parry) и теорија интертекстуалности, како ју је дефинисала Јулија Кристева (Julia Kristeva) по узору на дијалогизам Михаила М. Бахтина (Mikhail M. Bakhtin), баве се управо овим питањима. Дакако, свака остаје у оквиру свог поља интересовања, тако да се на самом почетку може направити врло груба подела према којој је поље примене теорије формуле усмена књижевност, док је писана књижевност у фокусу теорије интертекстуалности. Међутим, оно што ће се у овом раду истраживати јесте управо могућност указивања на велики број додирних тачака ове две теорије преломљених кроз призму стваралачког процеса како у усменој, тако и у писаној књижевности.<sup>3</sup>

Усмена<sup>4</sup> и писана књижевност комуницирају са својом публиком преко различитих медијума, али и једна и друга подразумевају постојање даровитих појединаца који ће наротив уобличити на успешан начин који ће осигурати његову прихваћеност код публике. Једна од основних, или макар најочигледнија разлика између уметничке и усмене књижевности јесте управо у медијуму преко којег се обраћа публици.

Literarno je djelo objektivirano, ono konkretno postoji neovisno o čitatelju i svaki se sljedeći čitatatelj 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

<sup>3</sup> „Упркос разликама, и писана и усмена књижевност у својим битним процесима обухватају исте чиниоце: стваралац – дело – публика. Али, особености се уочавају већ у односима на којима почива настанак и трајање уметничке творевине. У писаној књижевности стварање је просторно-временски интервал током којег је писац усредсређен на креативни чин. Након објављивања дела започиње нови ток, рецепција, која може подразумевати и афирмацију, али и неприхватање остварења. У усменој књижевности стварање и рецепција се одвијају симултано, у просторном и временском смислу” (Самарџија 2007: 15).

<sup>4</sup> „Из аспекта књижевности, усмена књижевност је естетска (књижевна) обавијест проишла из природне (контактне) комуникације – одвојена од животног контекста, али свјedoчећи посредно о њему” (Бошковић-Стули 1978: 52).

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, 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<sup>5</sup> (Ong, Hartley 2012: 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>6</sup> омеђене

<sup>5</sup> Све преводе у раду обавила је Д. М.

<sup>6</sup> „Традиција је ствар која има много шири значај. Она се не може наследити, а ако вам је потребна морате је стећи великим трудом. Она на првом месту обухвата осећања историје за које, безмало, можемо рећи да је неопходно сваком оном ко би хтео да буде песник и после своје двадесет пете године; а то осећање историје укључује запажање не само онога што је прошло у прошлости, већ и што је садашње у прошлости; осећање историје присиљава човека да не пише прожет до сржи само својом генерацијом, већ са осећањем да читава европска

границама својих хоризоната из којих треба да проговори на уникатан начин. Колико је то могуће? Дефинишући теорију интертекстуалности, Јулија Кристева 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). Бахтинова теоријска концепција заснива се на идеји да „ništa na svetu ne postoji samo po sebi i svi pokušaji uspostavljanja autonomije (egzistencijalne, saznajne, moralne, estetičke) jesu iluzija” и то је управо и разлог зашто „nije verovao u formalno-strukturalnu koncepciju književnog dela kao 'nepristupačne celine dovoljne same sebi’” (Bužinjska, Markovski 2009: 168). Чак и појединачна људска егзистенција, *јасство*, 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>7</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

---

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 najснаžнију svest o njegovom mestu u vremenu, o njegovoj savremenosti” (Eliot 1963: 34–35).

<sup>7</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, Klarupi 2013: XII–XIII).

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 višezjezički iskaz ugrađen u prozaičnu stihiju svakodnevnog govora (Bužinjska i Markovski 2009: 180).

Прогресивно повећавајући степен сложености односа (од појединца, преко говорног исказа<sup>8</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 društvenokulturni 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 ispisiuje” (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 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>8</sup> „Jezički znak i izjava, kako ih tumači bahtinovska teorija dijaloga, tako je već pre pojma intertekstualnosti razgradila suprotnosti između spoljašnjeg i unutrašnjeg, društvenog i psihičkog, tekstualnog i vantekstualnog, dijahronog i sinhronog. Svest, subjekt, jezik, ideologija, kultura, istorija i društvo imaju za Bahtina znakovni, jezičko-diskurzivni karakter. Izjava je zavisna od interakcije sa alteritetom, koji je uvek pretpostavljen ili anticipiran u svesti govorećeg subjekta” (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 немир због интертекстуалности, јер му се 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).

Дакле, дошли смо до претпоставке према којој је аутор у уметничкој 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>9</sup> која се одржава у константном облику<sup>10</sup> иако се

<sup>9</sup> „Tako se smatra da folklor ne postoji bez strukturirane grupe ili izvan nje. On nije pojava *sui generis*. Kako god ga definirali, njegovo postojanje ovisi o društvenom kontekstu, tj. o njegovom zemljopisnom, jezičnom, etičkom ili profesionalnom grupiranju” (Ben-Amos 2010: 123).

<sup>10</sup> „Sagledan na ovaj način, folklor se pokazuje kao važan mehanizam održavanja stabilnosti kulture. On se koristi kod mladih da im usadi običaje i etičke standarde, a kod odraslih da ih se pohvali kad se pridržavaju normi, da ih se kazni ismijavanjem ili prijekorom kad odstupaju od njih, da im pruži racionalizacije kad dolazi do propitivanja društvenih institucija i konvencija, da im kaže da budu zadovoljni stvarima kakve jesu i da im

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 христијанизована 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 (Јома 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. У вези са упитношћу, коју испољава и Миодраг Матицки, да је народни певач био у стању да испева *Илијад*у и *Одисеју* (1982: 199), Алберт Лорд и Милман Пери су, први пут, пружили аргументацију која евидентира површинске слојеве песама:

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 Perijeve definicija. Formulnim izrazom označavam stih ili polustih konstruisan po obrascu formula. Pod temom razumem ponovljene događaje i opisna mesta u pesmama (Lord 1990a: 21).

Проблематику тога да ли је Хомер био један певач или је у питању низ народних певача објашњавали су формирањем традиционалног фонда из кога су црпене формуле и обрасци

---

osigura kompenzacijski bijeg od 'teškoća, nejednakosti, nepravdi' (Herskovits 1938: 421) svakodnevnog života” (Bascom 2010: 87).



који се, према потреби, активирају (даровитији певачи то чине успешније, а просечни са мање успеха<sup>11</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 eoda 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 klišeja, 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 дијахронијском преношењу песама, стабилност традиције обезбеђује управо референцијалност према језгру коју представљају теме и формуле које песници обрађују и користе при певању песама.<sup>12</sup> У том смислу, у питању је увек „иста песма”<sup>13</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 мнемотичко средство<sup>14</sup> за

<sup>11</sup> „Рђав певач и добру песму рђаво упамти и покварено је другоме пева и казује, а добар певач и рђаву песму поправи према осталим песмама које он зна” (Караџић 1976а: 578).

<sup>12</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>13</sup> „Osnovna povest je brižljivo sačuvana. Štaviše, promene odgovaraju izvesnim jasnim kategorijama, od kojih se izdvajaju sledeće: (1) ista stvar se saopštava u manjem ili većem broju stihova, što zavisi od metoda kojima se pevači služe pri sastavljanju i povezivanju stihova, (2) proširivanje ukrasa, nadovezivanje pojedinost u opisima (koje možda nisu bez značaja), (3) promene redosleda u nizu (do toga može da dođe zbog različitog osećaja za ravnotežu kod učesnika ili čak zbog onoga što bi se moglo nazvati inverzivnim raspoređivanjem, gde jedan pevač obrće redosled koji je dao drugi), (4) dodavanje građe, ne iz datog učiteljevog teksta, već one koja se nalazi u tekstovima drugih pevača iz istog kraja, (5) izostavljanje građe i (6) zamena jedne teme drugom u konfiguraciji povesti koju odražavaju unutrašnje tenzije. Tradicionalna pesma je na raznolike načine odvojena, pa ipak neodvojiva od drugih pesama” (Lord 1990a: 225–226).

<sup>14</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 (Радловић 2014: 222–224).



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 песмама 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 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 кодирани, јасно разграничени 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 (Детелић 1996: 104).

Указује се потпуно јасна аналогија између формулативности усмене књижевности и „мозаика цитата” у уметничкој књижевности – како у уметничкој 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>15</sup>

Videćemo da je svako izvođenje, u pravom smislu, zasebna pesma; 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, pesma 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>16</sup> певача биће уочљива у украшавању,<sup>17</sup> у начину распоређивања садржаја

<sup>15</sup> „Он [гуслар Салих Угљанин] се сећа основних идеја пре него тачних израза, а како је научио да певава 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>16</sup> „Danas se zna, naročito posle hvale vrednih Murkovih izveštaja, da je i srpskohrvatski pevač improvizator 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).

<sup>17</sup> „Сведен на 'основну идеју' одломак би значио 'и она се питала', али та редукција би

песме, у његовом сензибилитету и природном осећају да традицију уобличи на најбољи начин, док ће се општи план који припада ширем оквиру, интертекстуални<sup>18</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 nasrtaja koji bi želeo nadvladati cenzuru” (Jakobson, Bogatirjov 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>19</sup> одсутан из епске песме. Ограничен формулом и метром, он има слободу да своју варијанту песме испева тако да она буде препозната и прихваћена

---

била једнака искривљењу хомерског стила. Периферија, а не нуклеус, чини суштину хомерског дискурса” (Bakker 1997: 204).

<sup>18</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” (Parks 1989: 27). У циљу терминолошке 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 (Parks 1989: 27).

<sup>19</sup> Песник је, осим тога, 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.”

(Карацић 1976б: 12)

Његово мишљење и суд могу бити изнети у оквиру формула, као што то примећује и Вук Карацић у свом коментару у вези са последњим стихом ове песме, у којем наводи да говорећи ове речи, певачи заправо желе да поруче да ни они сами не сматрају да је истина све што су певали (Карацић 1976б: 52).

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 „*narod* који пева” (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>20</sup> У исти мах, потврђују се оне вредности колектива које су усвојене,<sup>21</sup> песник проговара језиком 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 поједица 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 (јер од његовог талента зависи квалитет песме) и маргинална (оно што је свевао 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:

---

<sup>20</sup> „Ипак, после свега што је речено о *usmenom* састављању као техници склапања стиха и песме чини ми се да је од већег значаја термин *tradicionalno*. Усмено нам каже 'kako', али *tradicionalno* нам каже 'шта' и 'штавише' 'kakve vrste' и 'kolike snage'. Kad znamo kako се гради песма, znamo да блокови те граде *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 usmeni epski pevač није уметник; он је пророк. Obrasci mišljenja које је он насљедио настали су не зато да би служили *umetnosti*, већ религији, у њеном најтемељнијем смислу” (Lord 1990b: 148).

<sup>21</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 свевава песму о Бановић Страхињи која је потпуно другачија од устаљене матрице, у њој Страхиња не убија неверну жену, те поступа потпуно другачије у односу на устаљени и прихваћени образац. У вези с тиме, Бошко Сувајић 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” (Сувајић 2005: 28).

Да се ни најновијим (а камоли старијим) пјесмама (као народним) 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 1976в: 536).

После свега реченог и изложеног, да ли се и даље чини тако необична ова искрена опаска? Уроњен 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 обрасце који су се понављали и на тај начин омеђили епску песму чрвстим границама јасне форме, те тако и не може да тврди да је индивидуалност однела превагу над колективним. Модерни писац, насупротив томе, по диктату времена окренут субјективности, далеко од колективне матрице традиционалности, тврдоглаво упире прстом на корицу књиге тврдећи да су сви утицаји замагљени до те мере да је у тексту видљива једино његова индивидуалност. У неистицању индивидуалности једног и супротног начелног стремљења другог уметника, ове две теорије се преплићу и говорећи о различитим типовима књижевности, обележавају исте компоненте као неопходне и уочљиве у стваралачком процесу како писане, тако и усмене књижевности.

### Цитирана литература

- Детелић, Мирјана. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 1996.
- Лома, Александар. *Пракосово. Словенски и индоевропски корени српске епике*. Београд: Балканолошки институт САНУ, 2002.
- Матицки, Миодраг. *Хомерско питање у нашој науци о књижевности*. Београд: „Вук Караџић”, 1982.
- Радуловић, Немања. „Визуелни карактер усмене формулативности”. *Књижевна историја*, књ. 152 (2014): 205–240.
- Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*. Београд: Народна књига – Алфа, 2007.
- Сувајић, Бошко. *Лунаци и маске*. Београд: Друштво за српски језик и књижевност Србије, 2005.
- Шмаус, Алојз. *Студије о јужнословенској народној епизи*. Београд: Завод за уџбенике, 2011.

- Bakker, Egbert. J. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Bascom, William R. „Četiri funkcije folklora.” U: Marijana Hameršak, Suzana Marjanić (ur.). *Folkloristička čitanka*. Zagreb: AGM, 2010, 69–89.
- Ben-Amos, Dan. „Prema definiciji folklora u kontekstu.” U: Marijana Hameršak, Suzana Marjanić (ur.). *Folkloristička čitanka*. Zagreb: AGM, 2010, 121–137.
- Bošković-Stulli, Maja. *Usmena i pučka književnost*. Zagreb: Liber – Mladost, 1978.
- Braun, Maksimilijan. „Narodna pesma kao filološki problem.” U: Svetozar Koljević (ur.). *Ka poetici narodnog pesništva*. Beograd: Prosveta, 1982, 373–385.
- Bužinjska, Ana i Mihal P. Markovski. *Književne teorije XX veka*. Beograd: Službeni glasnik, 2009.
- Delić, Lidija. “Poetic Grounds of Epic Formulae.” In: Mirjana Detelić, Lidija Delić (eds.). *Epic Formula. A Balkan Perspective*. Belgrade: Institute for Balkan Studies, 2015, 13–42.
- Eliot, Tomas S. „Tradicija i individualni talenat.” U: Zoran Gavrilović (ur.). *T. S. Eliot. Izabrani tekstovi*. Beograd: Prosveta, 1963, 33–53.
- Foley, John M. *The Theory of Oral Composition*. Bloomington: Indiana University Press, 1988.
- Foley, John M. *Immanent Art. From Structure to Meaning in Traditional Oral Epic*. Bloomington: Indiana University Press, 1991.
- Foley, John M. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.
- Gezeman, Gerhard. „Kompoziciona shema i herojsko-epska stilizacija.” U: Svetozar Koljević (ur.). *Ka poetici narodnog pesništva*. Beograd: Prosveta, 1982, 252–283.
- Golež Kaučić, Marjetka. „Teorija intertekstualnosti in njena uporaba v folklorističnih raziskavah”. *Slavistična revija* 51/kongresna številka, 2003: 311–328.
- Holquist, Michael. *Dialogism. Bakhtin and his Worlds*. London and New York: Routledge, 2002.
- Honko, Lauri. “Text as process and practice: the textualization of oral epics.” In: Lauri Honko (ed.). *Textualization of Oral Epics*. Berlin: Mouton de Gruyter, 2000, 3–54.
- Jakobson, Roman; Pjotr Bogatirjov. „Folklor kao naročit oblik stvaralaštva.” U: Marijana Hameršak, Suzana Marjanić (ur.). *Folkloristička čitanka*. Zagreb: AGM, 2010, 31–44.
- Juvan, Marko. *Intertekstualnost*. Novi Sad: Akademska knjiga, 2013.

- Kokjara, Đuzepe. *Istorija folkloru u Evropi*. Prevela sa italijanskog Julijana Vučo. Knjiga 2. Beograd: Prosveta, 1985.
- Kristeva, Julia. *Desire in Language. A Semiotic Approach to Literature and Art*. New York: Columbia University Press, 1980.
- Lord, Albert. B. *Pevač priča*. Prevela sa engleskog Slobodanka Glišić. Knjige 1 i 2. Beograd: Idea, 1990.
- Ong, Walter J. and John Hartley. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London: Routledge, 2012.
- Parks, Ward. "Interperformativity and *Beowulf*". *Narodna umjetnost* 26/1, 1989: 25–35.
- Parry, Milman. "Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song." In: Adam Parry (ed.). *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Oxford: At the Clarendon Press, 1971, 376–390.
- Steinby, Liis; Tintti Klapuri. *Bakhtin and His Others. (Inter)subjectivity, Chronotope, Dialogism*. London and New York: Atheneum, 2013.

## Извори

- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме I*. Београд: Просвета, 1976а.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме II*. Београд: Просвета, 1976б.
- Карацић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме IV*. Београд: Просвета, 1976в.



Danijela S. Mitrović

## THE CREATIVE PROCESS IN THE FORMULA THEORY AND INTERTEXTUALITY

### Summary

The aim of this paper is to try and pinpoint the similarities between the formula theory and intertextuality when it comes to their description and understanding of the creative process as well as indicate the potential differences. As it was postulated by the formula theory, the singer cannot create anything outside the set of traditional elements which dictate the making of the song to a certain extent. These elements still leave enough room for the individualised voices of singers which are manifested in their own ways of arranging and combining the given 'traditional set'. The singers have to master a specific 'epic register' within which they will be free to improvise. On the other hand, the theory of intertextuality as it is stipulated by Julia Kristeva, sees the text as a 'pool' of all the possible influences, be they conscious or unconscious. The author cannot create anything that is not somehow connected to the tradition within which he/she operates and that makes everything they write necessarily connected to all the other works of the same genre and belonging to the same tradition. In that sense, these two theories which set off at very different points since they deal with oral and written literature, respectively, seem to overlap, or they can even be seen as analogous. The paper will discuss the particular points which can be indicated as crucial in explaining the aforementioned analogy between these two theories.

**Key words:** formula theory, intertextuality, tradition, innovativity, individuality, singer, writer.