

## ПИТАЊЕ ФОРМУЛАТИВНОСТИ СТАРОЕНГЛЕСКЕ ЕПИКЕ

У раду је представљен проблем питања формулативности староенглеске епике уз критички осврт на досадашња истраживања и теоријску мисао. Записана највероватније у XI веку, староенглеска епика представља енигму и могу се поставити бројна питања у вези са њеним општим карактеристикама, баш као што је то случај и са Хомеровом епиком. Једно од њих је и питање формулативности епског израза, преко којег се може установити у којем је степену староенглеска епика усменог карактера, пошто се и само питање њене усмености оспорава. Као једна од хипотеза износи се и идеја да је поезија највероватније диктирана у перо или макар забележена према сећању записивача, при чему се увек јавља проблем редакторског утицаја. Ослањајући се на релевантне критичке радове, пре свега Џона Мајлса Фолија, Пола Екера и других, покушаћемо да укажемо на примере формулативности у тексту староенглеског епа *Беовулф* (на примерима кенинга, тема, као и уводних и завршних формула), да опишемо њихове главне одлике и степен у којем су присутни у тексту, те ћемо настојати да укажемо на евентуалну нужност усменог карактера староенглеске епике.

**Кључне речи:** теорија усмене формулативности, *Беовулф*, кенинг, теме, формуле, алитеративни стих.

Након првобитног успеха теорије формуле Милмана Перија и Алберта Лорда (1990) којом је на примеру гуслара са простора тадашње Југославије исцртан процес стварања усмених песама, тј. описан начин на који усмени певачи певавају велики број песама за кратко време помоћу формула које им стоје на располагању, јер су похрањене у традицији у којој певач ствара, појавио се читав низ студија које су према истом принципу покушавале да, испитујући степен формулативности, утврде изворну усмену природу текстова различитих традиција сачуваних од заборава у писаном облику. Староенглеска традиција, у свом репозиторијуму, баштини изванредан број таквих текстова чија се усмена или писана природа може испитати путем ове теорије, а један од њих је и најдужи сачувани еп *Беовулф* (*Beowulf*).<sup>1</sup>

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>2</sup> (*Neidorf*

\* danijelamitrovic.16@gmail.com

\*\* Рад је настао у оквиру делатности Института за књижевност и уметност у Београду који финансира Министарство просвете, науке и технолошког развоја Републике Србије.

<sup>1</sup> Еп има 3.182 стиха (Orchard 2003: 20).

<sup>2</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).

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 (Fulk 1992: 390; Magoun 1968: 96–97; Neidorf 2017: 7; Sorrell 1992: 38–39) и друга која наводи као извеснији каснији датум настанка, смештајући га у 10. или 11. век (Frank 1997; Kiernan 1997: 298; Niles 1999: 140; Scragg 2013: 53). У зависности од тога којој се страни приклањају, проучаваоци народне књижевности такође посматрају на различите начине и текст који је у рукопису сачуван од заборављања – 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>3</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.

Уколико се пажљиво посматра језик *Беовулфа*, остаје врло мало места за сумњу да ли је читаво 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, на супрот 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<sup>4</sup> (Neidorf 2017: 149).

Међутим, уколико је постигнута чак и делимичана сагласност у вези са јединствености 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 заборављања. Оно што овај еп свакако чини јединственим, осим његове дужине, 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 благостање, 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

<sup>3</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 (Sorrell 1992: 39).

<sup>4</sup> Сви преводи у тексту дело су ауторке текста.

политичке, али и социокултуролошке<sup>5</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>6</sup> (Reichl 2000: 178–179).

Када бих морао да сумирам своје тренутно схватање *Беовулфа* у једној речиници, 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>7</sup> најбоље сведочи о потреби за преламањем нових садржаја кроз познате призме традиције (Orland 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 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 2005: 206). У том смислу, сви различити жанрови, који се пресијавају у структури *Беовулфа*, укажују 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 1991b: 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, старонглески 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

<sup>5</sup> Формуле које имају формативну улогу за старонглеско друштво су врло честе у *Беовулфу*. Типични примери су „*swa sceal*” (*so should*) која означава почетак стиха, у којем ће се истичати примерено и општеприхваћено понашање или поступак, као и „*þæt wæs god suning*” (*that was a good king*), која представља неку врсту сумативног одобравања свих поступака једне личности, у овом случају краља (Niles 1999: 74–75).

<sup>6</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).

<sup>7</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).

дистрибуција и дужина полустихова и стихова јасно разрешила када би ове песме биле отпеване<sup>8</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 спевавају (Foley 1991b: 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).

У овај оквир се смештају сва шаролока дешавања *Беовулфа* и сва слобода певача који може врло лагодно да уводи варијације<sup>9</sup> у оне елементе који би у идеалним условима представљали „калупе мисли” (Parry 1971: 389), који омогућавају лако спевавање нових и разноликих песама. Управо ове варијације су први моме-нат 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 1990: 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 (Russom 1978: 378). Међутим, елементи иновације, о којима се говори, су тек варијације које у постојећем систему функционишу на исти начин. Једна ревизионистичка студија Пола Екера (Acker 2014) управо се односи на овај проблем и допуњује теорију усмене формулативности.<sup>10</sup> Она више није строго везана за „скупину истих речи”, него говори о механизму који постоји као евидентан на површинском нивоу синдетских синтагми [на пример „habban and healdan”, чији се конституенти могу јавити на различитим местима, у различитим облицима, али ће у *Беовулфу* увек бити употребљена у тренутку када је угрожен суверенитет што указује на дубинску традицијску укореењеност ове фиксне формуле (исто: 9)]. Такође, исти механизам се детектује и код флексибилних формула које функционишу на нивоу система и које могу да мењају своје конституенте по принципу попуњавања места – „fira gehwylcum” (*to each of men*), „ðegna gehwylcum” (*to each of thanes*) – али су до те мере флексибилне да може бити замењен чак и фиксни део, све док оне функционишу по истом принципу (исто: 40). Сам 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

<sup>8</sup> У самом *Беовулфу* често се помиње да се чује звук харфе/лире уз песме које говори скоп јасно и милозвучно (Reichl 2000: 169–170).

<sup>9</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>10</sup> Она се данас све чешће назива само теоријом усмености, чиме се подводи под један знатно шири оквир (Acker 2014: XV).

условима да изразе скупину основних идеја”. „Скупина речи” је једноставно проширена у „скупину формула”, а „основна идеја” са „скупиним основних идеја”. „Дати метрички услови” су проширени изван оквира полустиха и стиха. Принцип формуле је остао нетакнут.<sup>11</sup> (1991: 149)

Староенглески скоп се позива на традицију користећи устаљене начине именовања различитих ситуација, устаљене обрасце (Foley 1991a: 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 пева 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>12</sup> Један пример лакоће са којом песник за кратко време пева нову песму налази се у самом *Беовулфу*. До које је мере то веродостојан приказ начина на који су скопови заиста певали не може се поуздано знати,<sup>13</sup> али овај тестамент говори у прилог теорији усмене формулативности,<sup>14</sup> макар утолико што се поклапа са онима што је посведочено на територији Југославије (Lord 1990; Reichl 2000: 169–170; в. Murko 1990). Наиме, након Беовулфове победе над Гренделом, која се десила у току ноћи, скоп који се налазио на двору краља Хротгара већ сутрадан, у току светковине приређене у славу победника, пева о његовом херојском подвигу.<sup>15</sup>

Један од таквих језгровитих израза, који на врло малом простору говоре 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, предмет или 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). На пример, у *Беовулфу* се тело, између осталог, назива и „кућом костију” (*bānhūs*), а један од бројних назива за море је

<sup>11</sup> Овакве комплексније формуле Лаури Хонко одређује као мултиформе које функционишу на вишим нивоима, представљају „поновљиве уметничке изразе променљиве дужине који су конститутивни за нарацију а функционишу као жанровски маркери” (према Радуловић 2015: 8; Foley 1991b: 119). Мирјана Детелић уводи исти овај термин у српску фолклористику пре Хонка, наводећи да „типова има много а потребе су различите, што све условава мултиформност клишеа” (1996: 85).

<sup>12</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>13</sup> „Ако је песник *Беовулфа* био добар скоп обучен у духу старе традиције, а не само еклезијаст који је имитирао стари стил, могли бисмо бити у искушењу да видимо његов ‘потпис’ у приказу Хротгаровог анонимног скопа једнако јасно као што можемо прочитати Киневулфов потпис у последњим стиховима *Јелене*” (Niles 1983: 38).

<sup>14</sup> Или макар потврђује да су певачи били у стању да певају песму у врло кратком року ослањајући се на традицију (Sorrell 1992: 32).

<sup>15</sup> Један од таквих примера велике брзине певања може се наћи и у традицији афричких народних певача племена Зулу и Ксхоса о чему детаљно говори Џеф Опланд (Orpland 1988), који се такође ослањају на формуличне системе да пренесу дубља осећања на врло језгровит начин.

и „пут/стаза китова” (*bronrād*). Наведени пример веома илустративно представља варијантности о којима је већ било речи. Певачи су имали велики број означитеља за оно што су били најчешћи термини (сунце, море, тело итд.) како би могли да алитерирају претходни полустих са наредним. Осим тога што су били врло корисни певачима јер су углавном попуњавали простор полустиха и тиме успостављали равнотежу једног стиха,<sup>16</sup> имали су и функцију устаљеног начина реферисања на један ентитет који открива шири традицијски оквир. Чињеницу да су кенинзи врло чести како у *Беовулфу* тако и у другим староенглеским текстовима (Klaeber 1968: LXIV–LXV), а да су најфреквентнији термини они који имају највећи број различитих кенинга, можемо тумачити као саму традицију која проговара о погледу на свет ондашњих људи (Broz 2011: 173). Да ли је било потребно табуизирати извесне термине, као што су то чинили Стари Словени, називајући медведа медведом<sup>17</sup>, (Wrenn 1967: 49) или је било потребно пронаћи довољно различитих начина да се најбитније појаве назову на различите начине, а да они буду лако приступачни у сећању певача, јер су врло визуелни (Broz 2011: 174; в. Радуловић 2015) – остаје да се само претпоставља.

Раније се у кенинге сврставала и једна подгрупа која по свом изгледу подсећа на кенинг, али заправо по својој форми чини засебну категорију, а то је кенд хеити. Врло је чест случај да се краљ назива „даваоцем злата” (*goldgyfan*), или „даваоцем блага” (*beahgyfa*). Дакле, кенд хеити се од кенинга разликује по томе што макар једна 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 и 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 самог Беовулфа, називајући их „златним пријатељима” (*goldwine*), што управо говори о комплексном односу који је постојао између краљева и њихових ратника (Scragg 2013: 61). Тако посматрано, могли бисмо рећи да, у највећој мери због веће транспарентности, кенд хеити представља прави одраз традиције из које је потекао, говорећи посредно о свим нијансама односа који су постојали између различитих актера у прошлости и да на тај начин призива традицију на сцену баш као што то чине и Хомерове формуле у којима брзоноги Ахилеј, сивоока Атина и ружопрста зора доводе старогрчку традицију на раван спознајног.

У компаративним студијама, као што је студија Џона Мајлса Фолија (John Miles Foley) *Traditional Oral Epic* (*Традиционални усмени еп*, 1990), истиче се разлика староенглеског епа – алитеративни стих – у односу на *Илијад*у и *Одисеју*, али и на српске епске песме. Он је потпуно одделио германску традицију од осталих индоевропских традиција. Док су друге две традиције у оквиру свог фиксног стиха

<sup>16</sup> Као на пример: „þat him *gāstbona* gēoƿce gefremede / wið þēodþrēaum.” (*Beowulf* (K), 177–178); [that the *soul-slayer* might offer assistance / in the country’s distress. (*Beowulf* (L), 177–178)] (курзив аутора). У наведеном примеру кенинг се односи на ђавола.

<sup>17</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).

морале да пронађу врло корисне и штедљиве начине да уз што већу економичност искажу што више, старонгелска традиција је врло штедра у погледу простора који један стих може да заузме, па у том смислу и слободнија при стварању песама. Та већа слобода резултује разуђеношћу самих формула које више не могу да се сведу само на поменуте примере кенинга, већ се преливају опкорачењем на више од једног стиха и постоје читави системи преко којих традиција помаже у уобличавању стихова. Као један од примера, Фоли (Foley 1990: 210–212) наводи опис Гренделовог напада на Хеорот који се дешава ноћу док ратници спавају:

Cōm on wanre niht  
 scrīðan sceadugengā.                      Scēotend swāfon,  
 þā þæt hornreced                      healdan scoldon,  
 ealle būton ānum.  
 (*Beowulf* (K),<sup>18</sup> 703–705)

[In the dark he came  
 Creeping, the shadow-goer. The bowmen slept  
 Who were to hold the horned hall –  
 All but one.  
 (*Beowulf* (L),<sup>19</sup> 703–705)]

Стих у којем се помињу ратници који спавају садржи реч која нарушава алитерацију (прекида низ од три иницијална /ш/ („sc”) на почетку сваке речи) и, како Фоли примећује, указује на то да она носи посебно значење. Анализом утврђује да је овај полустих попут једног система (заправо попут флексибилне синдеткске формуле) у којем се мења само први члан, али се увек јавља када треба да се нагласи неумитна опасност изражена кроз идеју спавања (што се дешава у све три борбе у којима Беовулф учествује). Сваки пут када песник искористи овај систем, он заправо призива тему „спавања и гозбе”, која отеловљава опасност која наилази непосредно након прослављања. Тема има три саставна елемента: спавање, гозбу и смрт, односно опасност. Важно је приметити да старонгелски певачи увек уводе сва три мотива, чак и ако су присутна и неопходна само два, што говори у прилог употреби формула (у овом случају на нивоу тема) као устаљених образаца помоћу којих се публици преноси нешто више од тек површинског значења речи, а ипак се оставља довољно слободе певачу да у структуру омеђену са ова три елемента уведе елементе иновације (в. Battles 2015). На основу свега изреченог, можемо закључити да традиција и у овом епу даје врло плодну основу за грађење великог броја песама, док се теорија формуле на њу мора примењивати са нешто ширим, обухватнијим постулатима.<sup>20</sup>

Теме су карактеристичне за усмену књижевност (Parks 1990: 96), а осим поменуте наводимо још једну на коју су проучаваоци Беовулфа указали. Наиме, у

<sup>18</sup> Ова ознака се односи на Клеберово издање *Беовулфа*.

<sup>19</sup> Ова ознака се односи на Лујзин превод *Беовулфа*.

<sup>20</sup> О томе пише и Мајкл Фокс (Michael Fox) у књизи *Пратећи формулу у Беовулфу, Орвар-Одс саги и код Толкина* (*Following the Formula in Beowulf, Ötvar-Odds saga and Tolkien*, 2020). Читава студија се бави проширењем теорије усмене формулативности тако да се формула више не проучава само на нивоу лексеме или синтагме, већ се може посматрати са најширег аспекта структуре и сичеа епа.

тренутку када се приближавају данској обали при првом сусрету са Хеоротом, Беовулф са својом пратњом види „светлуцаве литице“:

Gewāt þa ofer wægholm	winde gefýsed
flota fāmiheals	fugle gēlicost,
oð þæt ymb āntīd	ōþres dōgores
wundenstefna	gewaden hæfde,
þæt ðā liðende	land gēsawon,
brimclifu blīcan,	beorgas stēape,
sīde sānæssas;	þā wæs sund liden,
eoletes æt ende.	

(*Beowulf*(K), 217–224)

[Over the billowing waves, urged by the wind,  
the foamy-necked floater flew like a bird,  
until in due time on the second day  
the curved-prowed vessel had come so far  
that the seafarers sighted land,  
shining shore-cliffs, steep mountains,  
wide headlands – then the waves were crossed,  
the journey at an end.  
(*Beowulf*(L), 217–224)]

Реноар (Renoir 1986: 105) сматра да су оне манифестација теме „херој на плажи“, која је публику подсвесно припремала за покољ који ће уследити у Хеороту. Дејвид Краун (Crowne 1960: 371) наводи да су конститутивни чланови ове теме плажа, однос комитатуса, јака светлост и путовање. Иако песник може слободним увођењем додатних елемената да разуди саму тему, она ће увек имати ове саставне делове. Као и Реноар, Краун указује да након ње обично следе сцене покоља (исто: 372). Уланчавајући догађаје на овај начин, уз посредство тема које имају устаљене елементе, према мање или више утврђеном редоследу, певачи стварају нова дела чији ће метатекстуални елементи бити лако препознатљиви публици упознатој са песмама те традиције. Дакле, механизми усмене књижевности манифестују се на нивоу речи, синтагми, полустихова и стихова, па и читавих епизода у *Беовулфу*, баш као и у Хомеровим еповима и у српским епским песмама.

Битно је запазити да је и сам оквир, који је постављен за увођење публике у епска дешавања, врло карактеристичан за усмену књижевност:

Hwæt, wē Gār-Dena	in gēardagum,
þeodcyninga	þrym gefrūnon,
hū ða æþelingas	ellen fremedon.

(*Beowulf*(K), 1–3)

[Listen!  
We have heard of the glory in bygone days  
Of the folk-kings of the spear-Danes,  
How those noble lords did lofty deeds.  
(*Beowulf*(L), 1–3)]



Наиме, *Беовулф*<sup>21</sup> почиње уводном формулом „Почујте!” (*Hwæt!*), која на више нивоа успоставља традицијски оквир. 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). Примењена на староенглеску традицију, њена теорија се показује потпуно тачном, јер и у овом случају уводна формула шаље поруку „да оно што следи није обичан говор у стиху већ песнички текст” (исто: 38). Песник позива публику да пажњу усмери на оно што он жели да им исприча, а истовремено врло децидно одређује на који начин је потребно да „арени извођења” приступе. Користећи прво лице множине, певач указује на заједничку упућеност у тематику о којој ће певати (Magoun 1968: 94) и већ на почетку шаље поруку да ће бити потребно да своју неподељену пажњу и своје знање искористе за праћење приче, а имплицитно да додају чак и оно што ће он можда изоставити. Ову уводну формулу прати и формула „чуо сам”, у овом случају исказана у првом лицу множине, која као типична германска формула потврђује, између осталог, и аутентичност говора који следи – певач је упознат са тим причама једнако као и његова публика, а заједно ће те догађаје из давне прошлости повезати са садашњошћу у причи која ће их ујединити, јер је то прошлост коју као заједница деле (Reichl 2000: 151–152), док је његова прича само једна од многих варијаната које постоје (Sorrell 1992: 32). Осим на иницијалном месту заједно са „почујте”, ова формула се јавља и на местима у којима се говори о великим традиционалним темама староенглеске књижевности, али и у моментима предаха док скоп говори песму (обично у облику „mine gefræge”), што, према Ворду Парксу, „сугерише да се концепт поезије као нечега што је изговорено, запамћено и поново испричано налази у самом корену англосаксонског схватања наратива” (Parks 1987: 60–61). О томе сведочи и прича о краљу Алфреду, који је био један од највећих реформатора староенглеског периода и који је и сам учио текстове и говорио их и након што је описмењен, као и већ споменути пример певача Кедмона коме су читали хришћанске текстове како би их он преко ноћи преточио у песме спеване у складу са традицијом. У периоду пре него што је писана реч постала доступна, „да би се истински спознао текст, он је морао да се чује” (O’Brien O’Keeffe 2011: 137).

Након ове опште уводне формуле следи опис свих дешавања у двору Хеороту и прича о краљу Хротгару, Гренделу и о томе како на пут креће најснажнији ратник који можда може да ослободи Хеорот од пошасте у облику чудовишта Грендела. Дакле, уведена у причу, публика врло брзо сазнаје шта ће бити 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 hlāfordes (hry)re, cwædon þæt hē wære	Gēata lēode heorðgenēatas; wyruldcyning[a]
---	--

<sup>21</sup> *Беовулф* није усамљени случај у староенглеској поезији који почиње овом уводном формулом (Orchard 2003: 60).

manna mildust            ond mon(ðw)ærust,  
 lēodum līðost            ond lofgeornost.  
 (*Beowulf*(K), 3178–3182)

[so the men of the Geats lamented  
 the fall of their prince, those hearth-companions;  
 they said that he was of all the kings of the world  
 the mildest of men and the most gentle,  
 the kindest to his folk and the most eager for fame.  
 (*Beowulf*(L), 3178–3182)]

Уз употребу формуле „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 ономе што је обичај њиховог доба. У том смислу, формула изгледа као посебна завршна, она заокружује причу о великом јунаку који умире смрћу достојном хероја. Међутим, на крају другог певања, које представља завршетак оквирне приче о краљу Хротгару, пре него што се први пут спомене Беовулф наилазимо на један веома занимљив детаљ који потпуно мења описану перспективу:

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

[Such was their custom,  
 The hope of heathens – they remembered hell  
 In their minds, they did not know the Maker,  
 The Judge of deeds, they did not know the Lord God,  
 Or even how to praise the heavenly Protector,  
 Wielder of glory. Woe unto him  
 who must thrust his soul through wicked force  
 in the fire’s embrace, expect no comfort,  
 no way to change at all! It shall be well for him  
 who can seek the Lord after his deathday  
 and find security in the Father’s embrace.  
 (*Beowulf*(L), 178–188)]

Пре него што почне причу о Беовулфу, певач истиче да ће сви они који не познају Господа морати да нестану, само јад чека оне који ће своју душу предати

ватри, они не знају да треба да потраже Господа после смрти и да ту нађу заштиту. Роберта Френк (Frank 1997: 135) примећује да се сам певач песме дистанцира од Беовулфа и његовог народа, називајући га „најжељнијим славе” (*most eager for fame*) – карактеризација која је иначе врло негативно обојена и представља извесну недоумицу за тумаче овог епа. 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 је она за њега заувек закључана и зато он само може да нестане у пламену док његова душа одлази тамо где су некрштени, упркос свим великим делима. Када тако посматрамо оквир, 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>22</sup> са почетком песме и враћа публику у тренутак у којем су живели, потврђујући им да је њихов пут исправан. Ако посматрамо еп на овај начин, онда се и сама композиција чини много мање флексибилном и упитном, певач је у том случају поставио оквир и испричао причу од почетка до краја, уз све дигресије и епизоде које су биле неопходне да би она била потпуна. Ова перспектива такође нуди један од могућих одговора на питање зашто је *Беовулф* укључен у рукопис заједно са осталим текстовима који су религиозног карактера – он својим негативним односом према прошлости још више истиче важност прихватања хришћанства, али то чини са дозом меланхолије према времену које је прошло.

Без чврстих доказа, који би коначно успоставили темеље староенглеске књижевности у усмене оквиру, немогуће је тврдити да је *Беовулф* усмени еп.<sup>23</sup> Но, чињеница да у њему постоје врло јасне одлике усмене књижевности, од којих су овде неке наведене, указује да макар можемо са извесношћу рећи да је овај еп „изведен из усменог медијума” (*oral-derived*) (Foley 1991b: 5). Користећи традиционалне начине спевавања песме, понављајући оно што је већ познато како би призвао потребни оквир, певач своју публику, али и себе самог, држи на јасно исцртаној траси<sup>24</sup> коју песма треба да има (Ong 2012: 40). Ипак, не треба сметнути са ума да усмени певач јесте уметник, он препознаје лепоту у речима, уобличава традицију тако да она јасно преноси она значења која он жели да пренесе својој публици и потом им даје сопствени печат. Као и учесник у говорном чину, који изабера речи са парадигматске осе и уланчава их тако да оне на синтагматском нивоу преносе јасну поруку са свим додатним значењима, певач посеже за традицијом као својом парадигматском осом како би сопствени, аутентични синтагматски низ учинио комуникативно, емоционално, културолошки и историјски доступним и препознатљивим.

<sup>22</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 овог 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).

<sup>23</sup> 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 Реноар (Renoir 1986: 135) готово у полушали наводи да су такве неповерљиве критике практично увек осуђене само на негацију ради негације саме, на супрот свим логичким закључцима

<sup>24</sup> Бакер (Bakker 1997: 38–39) истиче да је ова трасираност оно о чему је говорио још Аристотел називајући је периодичним стилем који има јасно омеђене границе, што је својеврсни претходник Перијевог и Лордовог теорије.

## Цитирана литература

- Детелић, Мирјана. *Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд: Балканолошки институт, 1996.
- Константиновић, Зоран. *Литерарно дело и национални менталитет*. Београд: Народна књига – Алфа, 2006.
- Радуловић, Немања. „Визуелни карактер усмене формулативности”. *Слике, формуле и једноставни облици*. Београд: Чигоја штампа, 2015.
- Acker, Paul. *Revising Oral Theory: Formulaic Composition in Old English and Old Icelandic Verse*. New York and London: Routledge, 2014.
- Bakker, Egbert J. *Poetry in Speech: Orality and Homeric Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1997.
- Battles, Paul. “Dying for a Drink: ‘Sleeping after the Feast’ Scenes in Beowulf, Andreas, and the Old English Poetic Tradition”. *Modern Philology*. February 2015. JSTOR. 27. 10. 2021.
- Bloom, Harold. *Bloom’s Guides: Beowulf*. New York: Infobase Publishing, 2008.
- Brodeur, Arthur G. *The Art of Beowulf*. Berkeley – Los Angeles: University of California Press, 1971.
- Broz, Vlatko. “Kennings as Blends and Prisms”. *Jezikoslovlje*, vol. 12, br. 2 (2011): 165–186.
- Creed, Robert P. “The Remaking of *Beowulf*”. in: *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. John Miles Foley (ed.). Columbia: University of Missouri Press, 1986: 136–146.
- Crown, David K. “THE HERO ON THE BEACH: An Example of Composition by Theme in Anglo-Saxon Poetry”. *Neuphilologische Mitteilungen*. 1960. JSTOR. 27. 10. 2021.
- Gamkrelidze, Thomas V. and Vjačeslav V. Ivanov. *Indo-European and the Indo-Europeans: A Reconstruction and Historical Analysis of a Proto-Language and a Proto-Culture. Part I*. Berlin – New York: Mouton de Gruyter, 1995.
- Fry, Donald K. “The Memory of *Cædmon*”. in: *Old English Literature: A Guide to Criticism with Selected Readings*. John D. Niles (ed.). Chichester: Wiley Blackwell, 2016: 127–135.
- Finnegan, Ruth. *Oral Poetry: Its Nature, Significance and Social Context*. Eugene: Wipf and Stock Publishers, 2017.
- Foley, John M. *The Theory of Oral Composition*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1988.
- Foley, John M. *Immanent Art*. Bloomington – Indianapolis: Indiana University Press, 1990a.
- Foley, John M. *Traditional Oral Epic*. Berkeley: University of California Press, 1990b.
- Foley, John M. *The Singer of Tales in Performance*. Bloomington: Indiana University Press, 1995.
- Fox, Michael. *Following the Formula in Beowulf, Örvar-Odds saga, and Tolkien*. London: Palgrave Macmillan, 2020.
- Frank, Roberta. “Scaldic Verse and the Date of *Beowulf*”. in: *The Dating of Beowulf*. Colin Chase (ed.). Toronto: University of Toronto Press, 1997: 123–140.
- Fulk, Robert D. *A History of Old English Meter*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1992.
- Fulk, Robert D. and Christopher M. Cain. *A History of Old English Literature*. Malden: Blackwell Publishing, 2005.
- Harris, Joseph. “*Beowulf* as Epic”. *Oral Tradition*. March 2000. Journal Oral Tradition. 10. 09. 2021.
- Kiernan, Kevin S. “The Eleventh-Century Origin of *Beowulf* and the *Beowulf* Manuscript”. in: *The Dating of Beowulf*. Colin Chase (ed.). Toronto: University of Toronto Press, 1997: 9–22.
- Klaeber, Frederick. *Beowulf and the Fight at Finnsburg*. Boston: D. C. Heath and Company, 1968.
- Kovačević, Ivanka i Veselin Kostić, Draginja Pervaz, Marta Frajnd. *Engleska književnost (650–1700). Knjiga I*. Sarajevo: Svjetlost, 1979.
- Lord, Albert B. *Pevač priča*. Prevela sa engleskog Slobodanka Glišić. Knjige 1 i 2. Београд: Idea, 1990.
- Lord, Albert B. *Epic Singers and Oral Tradition*. Ithaca – London: Cornell University Press, 1991.
- Magoun, Francis P. “Bede’s Story of *Cædman*: The Case History of an Anglo-Saxon Oral Singer”. *Speculum*. January 1955. JSTOR. 10. 09. 2021.

- Magoun, Francis P. "The Oral-Formulaic Character of Anglo-Saxon Narrative Poetry". in: *The Beowulf Poet: A Collection of Critical Essays*. Donald K. Fry (ed.). New Jersey: Prentice Hall, Inc., 1968: 83–113.
- Murko, Matija. "The Singers and the Epic Songs". *Oral Tradition*. January 1990. Journal Oral Tradition. 10. 09. 2021.
- Nagy, Gregory. *Homeric Questions*. Austin: University of Texas Press, 1996.
- Neidorf, Leonard. *The Transmission of Beowulf: Language, Culture and Scribal Behavior*. Ithaca: Cornell University Press, 2017.
- Niles, John D. "Ring Composition and the Structure of *Beowulf*". *PMLA*. October 1979. JSTOR. 23. 09. 2021.
- Niles, John D. *Beowulf: The Poem and its Tradition*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Niles, John D. *Homo Narrans: The Poetics and Anthropology of Oral Literature*. Philadelphia: PENN, University of Pennsylvania Press, 1999.
- Niles, John D. *Old English Heroic Poems and the Social Life of Texts*. Turnhout: Brepols, 2007.
- Niles, John D. *The Idea of Anglo-Saxon England 1066–1901. Remembering, Forgetting, Deciphering, and Renewing the Past*. Chichester: Wiley Blackwell, 2015.
- O'Brien O'Keefe, Katherine. "Orality and Literacy: The Case of Anglo-Saxon England". in: *Medieval Oral Literature*. Karl Reichl (ed.). Berlin: De Gruyter, 2011: 121–140.
- Ong, Walter J. and J. Hartley. *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London: Routledge, 2012.
- Opland, Jeff. *Anglo-Saxon Oral Poetry: A Study of the Traditions*. New Haven – London: Yale University Press, 1980.
- Opland, Jeff. "Lord of the Singers". *Oral Tradition*. March 1988. Journal Oral Tradition. 10. 09. 2021.
- Orchard, Andy. *A Critical Companion to Beowulf*. Cambridge: D. S. Brewer, 2003.
- Parks, Ward. "The traditional narrator and the 'I heard' formulas in Old English poetry". *Anglo-Saxon England*. 1987. JSTOR. 10. 09. 2021.
- Parks, Ward. *Verbal Dueling in Heroic Narrative: The Homeric and Old English Traditions*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.
- Parry, Milman. "Whole Formulaic Verses in Greek and Southslavic Heroic Song". in: *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*. Adam Parry (ed.). Oxford: At the Claderon Press, 1971: 376–390.
- Reichl, Karl. *Singing the Past: Turkic and Medieval Heroic Poetry*. Ithaca – London: Cornell University Press, 2000.
- Renoir, Alain. "Oral Formulaic Rhetoric and the Interpretation of Literary Texts". in: *Oral Tradition in Literature: Interpretation in Context*. John Miles Foley (ed.). Columbia: University of Missouri Press, 1986: 103–135.
- Russom, Geoffrey R. "Artful Avoidance of the Useful Phrase in *Beowulf*, *The Battle of Maldon*, and *Fates of the Apostles*". *Studies in Philology*. Autumn 1978. JSTOR. 10. 09. 2021.
- Scragg, Donald D. "The Nature of Old English Verse". in: *The Cambridge Companion to Old English Literature*. Malcolm Godden and Michael Lapidge (eds.). New York: Cambridge University Press, 2013: 50–65.
- Sorrell, Paul. "Oral Poetry and the World of *Beowulf*". *Oral Tradition*. March 1992. Journal Oral Tradition. 10. 09. 2021.
- Wrenn, Charles L. *A Study of Old English Literature*. New York: W. W. Norton & Company Inc., 1967.
- Wrenn, Charles L. *Beowulf: With the Finnesburg Fragment*. London: Harrap, 1973.

## Извори

- Fulk, R. D. et al. *Klaeber's Beowulf and The Fight at Finnsburg* (fourth edition). Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press, 2008.
- Luizza, Roy M. *Beowulf* (second edition). Peterborough: Broadview Press, 2013.

## THE OLD ENGLISH EPIC POETRY FORMULAITY QUESTION

### Summary

The aim of this paper is to examine the extent to which Old English epic poetry can be considered oral in its origin by the application of the oral-formulaic theory as devised by Milman Parry and Albert Lord. From the moment of its establishing, this theory has been applied to many ancient poetries in order to try and determine their oral provenance. However, in its original application, oral-formulaic theory seemed to have failed to explain the oral character of Old English poetry. New theoreticians and scholars have introduced additional nuances to the original theory and those nuances are presented in this paper. What is interesting is that they have but slightly modified the original theory, leaving the core idea intact. Although there are dissenting voices that insist on *Beowulf* (as the longest extant Old English epic poem) being written and not composed orally, the voices of the proponents of this theory seem to prevail. This paper showcases a few of the examples which can be used as the indications that the oral-formulaic theory does not claim in vain that *Beowulf* is of oral provenance: kennings, themes and type scenes, as well as the introductory and closing formulas do exist in *Beowulf* and if they do not prove indisputably that *Beowulf* is an oral epic poem, then they should definitely be seen as the signs of its oral-derived nature.

**Keywords:** oral-formulaic theory, *Beowulf*, kenning, themes, formulas, alliterative verse.