

# Albert B. Lord

---

## Właściwości literatury ustnej

---

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/1, 281-296

---

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

ALBERT B. LORD

## WŁAŚCIWOŚCI LITERATURY USTNEJ

W swojej książce *Orality and Literacy* ojciec Ong (1982, s. 36n.) wymienia szereg właściwości,

które oddzielają myśl i wyrażenie ugruntowane ustnie od myśli i wyrażenia ugruntowanych rękopiśmiennie bądź typograficznie, tzn. tych właściwości, które mają największe szanse, by zaskoczyły sobą ludzi wychowanych w kulturach pisma i druku.

W tym artykule chciałbym wnikliwiej rozpatrzeć kilka spośród tych doniosłych właściwości pod kątem ich zastosowania do tradycyjnej poezji ustnej.

Jako pierwszą właściwość ojciec Ong wymienia to, że myśl i wyrażenie ustne mają charakter addytywny, pisane zaś — podrzędny. Główny swój przykład czerpie z pierwszego rozdziału *Księgi Rodzaju*, z jej następstwem spójników współrzędnych: „Na początku Bóg stworzył (...). Ziemia zaś była bezładem (...) ciemność (...), a Duch Boży” itd. Południowosłowiańska tradycyjna epika ustna rzeczywiście potwierdza to założenie. Wystarczy w dowolnej pieśni odnotować liczbę wersów zaczynających się od spójników *i*, *a* bądź *pa*, które znaczą ‘i’ bądź ‘następnie/ a wtedy’. Oto przykład z pieśni Sulejmana Makicia *Katal ferman na Djerdjelez Aliju* [Nakaz stracenia Djerdjeleza Alija]<sup>1</sup>:

<i>Ta' put tatar ferman dofatijo,</i>	Wtedy posłaniec wziął firman,
<i>Pa istera carskogo mezila,</i>	Następnie dosiadł cesarskiego konia pocztowego,
<i>Pa on krenu zemlji carevini.</i>	Następnie wyruszył przez cesarstwo.
<i>Lak' polako Bosnu pogazije.</i>	Łatwo przebył Bośnię.
<i>Bosnu prodje, do Kajnidja dodje.</i>	Minął Bośnię, przybył do Kajnidja.
<i>Pa ga vide kajnidjki muftija,</i>	Następnie mufti Kajnidja zobaczył się z nim,
<i>Pa on zovnu bajraktara svoga:</i>	Następnie wezwał swego chorążego:

[Albert B. Lord — jeden z największych autorytetów wśród badaczy literatury ustnej, uczeń i kontynuator M. Parry'ego, wieloletni profesor Harvard University. Autor klasycznej już książki *The Singer of Tales* (1960) oraz wielu innych prac poświęconych tej problematyce.

Przekład według: A. B. Lord, *Characteristics of Orality*. „Oral Tradition” 2 (1987), nr 1, s. 54—72.]

<sup>1</sup> Zbiory Parry'ego, tekst nr 677 spisany pod dyktando Nikola Vujnovicia 25 XI 1934 w miejscowości Novi Pazar, wersy 170—176. Nie publikowane.

W południowosłowiańskiej epice ustnej istnieje również tendencja do różnicowania takiego nagromadzenia spójników, a mianowicie zastosowanie asyndetonu do wyliczenia działań bez wyrazów łączących, np.: „zrobił to, zrobił tamto, zrobił owo”. Przykład tego znaleźć można w poniższym fragmencie *Bitwy o Kosowo* Saliha Ugljanina<sup>2</sup>. Posłańcy sułtana właśnie przybyli do bram pałacu Lazara w Kruševac:

*Zatrupaše halkom na vratima.  
Lazar puđi popa duhovnika,  
Da priđati careva fermana.  
Side pope na gradsku kapiju.  
Arapi mu pomoj naturiše,  
Pružu popu careva fermana.  
Kađ je pope ferman ugljadao,  
Sedam put se zemlji preklonijo,  
Osmi put je ferman priđatijo.  
Arapi se natrag povratiše.  
Pope trći, ide uz bojeve.*

Zastukali we wrota.  
Lazar posłał księdza,  
By odebrał cesarskie firman.  
Ksiądz zszedł do bram miasta.  
Arabowie pozdrowili go,  
Dają księdzu cesarskie firman.  
Gdy ksiądz ujrzał firman,  
Siedem razy pokłonił się do ziemi,  
Przy ósmym wziął firman.  
Arabowie odeszli z powrotem.  
Ksiądz pobiegł, wszedł na górę.

Zauważyć należy, że pomimo rzeczywistego upodobania tradycyjnej literatury ustnej do „addytywności” na niekorzyść „podrzędności”, w tradycyjnym stylu ustnym podrzędności bynajmniej nie brakuje. Pojawia się czasem dostrzegalny rytm, powtarzany wzorzec stosowany przez niektórych śpiewaków południowosłowiańskiej epiki, wzorzec, w którym ciąg działań zostaje przerwany przez zdanie czasowe wprowadzające nowy ciąg działań bądź nową scenę. We wzorcu tym często stosuje się poprzedzające zdanie podrzędne. Zjawisko to ilustruje poniższy fragment, ponownie zaczerpnięty z *Bitwy o Kosowo* w wersji Saliha Ugljanina (wersy 30—39). Królowa Milica właśnie miała złowróźbny sen:

*Noj prolazi, sabah zora dodje.  
Lazar proti popa dozovnuo.  
A kak dodje pope u odaju,  
A rastvori debela indjila,  
Pa pogljeđa knjige vijecnice.  
Pa kraljica sad priča Milica,  
A sve pope gljeđa po knjigama.  
Pa kad bese knjige pregljeđao,  
I Milica sve mu iskazala,  
Pa mu stade pope govoriti:*

Noc przeszła, świt nadszedł.  
Lazar posłał po księdza.  
I gdy ksiądz wszedł do komnaty,  
I otworzył grubą ewangelię,  
Wtedy spojrzeł na księgi ewangelii.  
Wtedy królowa Milica przemówiła,  
A ksiądz radził się w księgach.  
Wtedy gdy nad księgami popatrzył,  
I Milica wyznała mu wszystko,  
Wtedy ksiądz zaczął do niej przemawiać:

„Styl addytywny”, jak go nazwał Milman Parry, wyraża się również na inne sposoby. Zdania parataktyczne, apozycje i paralelizmy, spośród których na ostatnie jako na główne kryterium odróżniania prozy od poezji wskazał Roman Jakobson, to najwyrazistsze przejawy stylu addytywnego. Środki te silnie odznaczają się zarówno w hebrajskiej, jak i anglosaskiej poezji tradycyjnej. Przychodzi mi na myśl szereg przykła-

<sup>2</sup> Zbiory Parry’ego, tekst nr 60 spisany pod dyktando Nikola Vujnovicia 14 XI 1934 w miejscowości Novi Pazar, wersy 63—73. Nie publikowane.

dów ze *Starego Testamentu* — jednym z moich ulubionych jest Psalm 24, wersy 1 i 2:

Do Pana należy ziemia i to, co ją napęlnia,  
świat i jego mieszkańcy.  
Albowiem On go na morzach osadził  
i utwierdził ponad rzekami.

Paralelizmy takie stanowią podstawę poezji hebrajskiej i występują jako antyfony w planie rytualnym. Rozważmy jeszcze apozycje w poniższym fragmencie poematu anglosaskiego, z obszerniejszego i pochodzącego od samego Beowulfa opisu jego walki z potworami morskimi w ramach rywalizacji z Brecą (zob. Chickering 1977, w. 569—572):

*Leoht easten com,  
beorht beacen Godes,      brimu swapredon,  
paet ic sae-naessas      geseon mihte,  
windige weallas.*

Ogień wyrzał na wschodzie

Promień przewodni Boga,      przynosząc spokój wodzie,  
aż nareszcie ujrzałem      morskie grodzie, przylądki,  
brzeg wystawiony na szkwały.

Druga właściwość wymieniana przez ojca Onga, „raczej sumujące niż analityczne” myślenie, odnosi się do bezrefleksyjnej akceptacji, jak sam je nazywa, „formuł” obiegowych z mowy potocznej. Oczywiście ma na myśli raczej slogany i klisze niż formuły z tradycyjnych wierszy ustnych. Wymienia użycie takich wyrażen, jak np. sowieckie „Wielka Rewolucja Październikowa” czy amerykańskie „Prześwietny 4 Lipca”, określenia stosowane bez głębszej analizy, ilekroć tylko wspomniane zostają te daty czy wydarzenia. Przymus kompozycji wersowej przy wykonaniu w ogóle nie wchodzi tutaj w grę, inaczej niż przy „homeryckich formułach epitetowych ‘mądry Nestor’ czy ‘zmyślny Odyseusz’”, z którymi Ong je porównuje.

Epitetami Nestora u Homera są: *dios* (bogobojny), *megathymos* (wspaniałomyślny), *agauos* (zacny, szlachetny), *hippota* (jeździec) oraz *Gerenios* (gerenijski). Spośród nich jedynie „gerenijski jeździec” jest używany z wyłączeniem imienia Nestor, przynależąc tylko jemu. Znaczący jest dla Nestora każdy kontekst, ponieważ, jak wiemy, Nestor wychowywał się wśród Gerenijczyków i dlatego właśnie był nieobecny, gdy Herakles napadł na Pylos, zabijając Neleosa, ojca Nestora, i wszystkich jego braci. O wojnie pylijskiej Homer opowiedział w *Iliadzie* (ks. V, w. 690n.). Epitety są przydatne, co nie znaczy, że są pozbawione znaczenia. Tak jest zwłaszcza, jeśli chodzi o „zmyślnego Odyseusza”, drugiego przykładu ojca Onga. To, że Odyseusz został osiemdziesiąt jeden razy nazwany *polymetis*, dowodzi, iż epitet ten był przydatny w konstruowaniu wersów. Odyseusz, rzecz jasna, nie w każdym przypadku był szczególnie zmyślny, jednak bez względu na to, czy w konkretnym momencie

okazał się zmyślny, czy nie, zmyślność go charakteryzowała. Zmyślność była jednym z jego stałych przymiotów.

Pomiędzy sloganami a formułami tradycyjnej poezji ustnej, czego świadom jest ojciec Ong, należy poczynić rozróżnienia. Ma on rację, że bezrefleksyjna akceptacja takich sloganów czy klisz kształtuje część „ustnego *residuum*” w mowie i myśleniu, wydaje mi się jednak, że różnią się one tak jakościowo, jak i funkcjonalnie od formuł w tradycyjnej poezji ustnej. Stosowanie terminu „formuła” zarówno do popularnych sloganów i klisz, jak i do formuł tradycyjnej poezji ustnej, może prowadzić do niejasności, ponieważ te ostatnie z całą pewnością nie są wyzute ze znaczenia, a poeta i słuchacz mający jakieś poczucie owego znaczenia nie muszą go analizować przy każdorazowym użyciu formuły. Co więcej, formuły tradycyjnej poezji ustnej pełnią ważną i niezbędną funkcję w komponowaniu i przekazywaniu tejże poezji, funkcję, która nie ma swej analogii w potocznie używanych sloganach i kliszach.

Trzecią przytaczaną przez ojca Onga właściwością jest redundancja w opozycji do niedoboru, czy może oszczędności wyrażania. W ustnych „sytuacjach życiowych” powtarzanie jest niezbędne. Pełność, *copia* i *amplificatio* to właściwości literatury ustnej, które na trwałe weszły do okresu pisanego jako ustne *residuum*. Charakterystyka Onga także i w tym przypadku daje się raczej zastosować w kontekście komunikacji w ogóle niż do tradycyjnej literatury ustnej. Powtórzenia w tej ostatniej nie wyrastają, jak sądzę, z potrzeby przypomnienia słuchaczom tego, co zostało powiedziane wcześniej, lecz z tego, co nazwałbym „powtórzeniem rytualnym”; sugerowałbym, że pełność, obfitość pochodzą z „rytualnego ukształtowania”. Opisywane w pełni są tylko te elementy, które mają znaczenie. Opisywany w całej okazałości jest nie „były jaki miecz”, lecz wyjątkowy miecz bohatera, a opisać go można zarówno wtedy, gdy się go specjalnie dla bohatera wykuwa, np. oręż Achillesa w *Iliadzie* Homera, jak i wtedy, gdy bohater sam zbroi się do walki ze smokiem czy z najważniejszym przeciwnikiem. Pełność i powtórzenie występują tu ponad wszelką wątpliwość, jak to w istocie całkiem poprawnie dostrzegł ojciec Ong, wydaje mi się jednak, że istnieją one tu nie po to, by wypełnić czas, gdy śpiewak zastanawia się nad dalszym ciągiem, ani też nie dla wygody słuchaczy, którym należy powiedzieć, co wydarzyło się w historii uprzednio. Powtórzenia grają, czy grały kiedyś, swą własną ważną rolę, rytualną rolę o antycznej proveniencji. Odnosi się to również do powtarzanych pouczeń dawanych posłańcowi czy odbiorcy wiadomości. Jest to nie tylko rodzaj uprawdopodobnienia, lecz także podkreślenie rytualnego charakteru komunikacji. To z całą pewnością nie dlatego [wprowadza się te powtórzenia], że słuchacze zapomną o tym, co zostało powiedziane dwadzieścia, czterdzieści czy ile bądź więcej wersów przedtem. Komentarze ojca Onga dają się zastosować raczej do politycznego przemówienia niż do ustnej kompozycji li-

terackiej. Pierwotna funkcja rytualna takich powtórzeń mogła z czasem zaniknąć, a powtórzenia same mogły pozostać jako konwencje stylu literackiego przechowywane w literaturze pisanej jako „ustna pozostałość”. Nawiasem mówiąc, powtórzenia takie są charakterystyczne zarówno dla tradycyjnej poezji ustnej, jak i dla tradycyjnej prozy ustnej.

Wcześniej w tym samym rozdziale (1982, s. 34) ojciec Ong pisze:

W kulturze pierwotnie ustnej, aby skutecznie rozwiązać problem przechowywania i odtwarzania dokładnie wyartykułowanej myśli, należy rozwijać myśl w pamięciowych wzorcach dostosowanych do łatwego ustnego powtórzenia. Myśl musi powstać w silnie zrytmizowanych, wyważonych wzorcach, w powtórzeniach bądź antytezach, aliteracjach i asonansach, w epitetach i innych wyrażeniach formularnych, w utartych uporządkowaniach tematycznych (zgrupowanie, posiłek, pojedynek, „pomocnik” bohatera, itd.), w przysłowiach, które każdy ustawicznie słyszy, tak że bez trudu można je sobie przypomnieć, i które same też są dostosowane do przechowywania i szybkiego odtworzenia, bądź wreszcie w innej formie pamięciowej. Poważna myśl sprzęgnięta jest z systemami pamięciowymi.

Zauważyć należy, że w wypowiedzi tej ojciec Ong nie wspomniał o uczeniu się na pamięć metodą słowo-w-słowo. To, o czym mówi, jest raczej przywoływaniem myśli niż słów, aczkolwiek układ słów wyrażających myśl pomaga w jej zapamiętaniu. Osobiście nie jestem przekonany co do tego, że konfiguracje te powstały, były pierwotnie tworzone, dla celów pamięciowych. Że służyły tym celom, nie wątpię, sugerowałbym jednak, że same układy — przynajmniej niektóre z nich — powstały jako odpowiedź na rytualne wymogi.

Opisy siodłania konia czy ubierania bądź uzbrajania bohatera to tematy powtarzane równie powszechnie w epice południowosłowiańskiej, co i gdzie indziej. Mieszczą się one w tym, co ojciec Ong, we fragmencie cytowanym powyżej, nazwał „utartymi uporządkowaniami tematycznymi”. Ich rytualną funkcję wyraziście można ukazać na poniższym przykładzie pochodzącym ze *Ślubu Smailagića Meho*<sup>3</sup>. W tej pieśni epickiej młody Meho zostaje przez swego ojca wysłany do Budy, by odebrał jedną pocztą listy uwierzytelniające dla dowódcy i następcy ojca. Kiedy już matka ubrała go w odświętną szatę i dała mu niezwykle miecz, dawno temu przysłany na tę szczególną chwilę przez sułtana, jeszcze przed wyjazdem stawia się na „inspekcję” u ojca. Oto fragment opisu, w którym matka ubiera go i uzbraja:

Dała mu pancerz. Nie był on ze srebra, lecz z czystego złota i ważył pełne cztery oke<sup>4</sup>. (...) Włożyła na niego ałasowe spodnie, wykonane w Damaszku,

<sup>3</sup> Parry, tekst nr 6840 spisany pod dyktando Nikola Vujnovicia 5—12 VII 1935 w miejscowości Bijelo Polje. Tekst obejmuje 12 311 wersów. Opublikowane jako *Serbo-Croatian Heroic Songs*, t. 3, 4 (wersy 1615 n.).

<sup>4</sup> [Oke — turecka miara wagi w przybliżeniu wynosząca 1,2 kg (dokładnie 1,2375). Pancerz Mehmeda ważył wobec tego niecałe 5 kg (dokładnie 4,95). — Przypis tłum.]

całe haftowane złotem, z węzami wymalowanymi na udach, a ich złote głowy spotykały się niżej pasa i pod rzemieniem, na którym zawieszony był miecz. (...) Obwiązała go (...) pasem zbrojnym (...) utkany z złotych nici i wyszywany białymi perłami. W nim tkwiły dwa małe pistolety weneckie ukute z czystego złota; celowniki były z diamentów i czystych pereł. (...) Na ramionach miał atlasowy płaszcz, z połami ciężkimi od złota. Pożłacane rękawy były haftowane dookoła, a na ramionach były węże, których głowy spotykały się pod szyją. Z przodu zwisały cztery sznury utkane z najczystszej złota, wszystkie cztery sięgające do zbrojnego pasa i łączące się z rzemieniem od miecza podtrzymującym straszną klingę perską.

Założyła mu futrzaną czapę o dwunastu piórach, której nikomu nie wolno było nosić, ani wezyrowi, ani cesarskiemu marszałkowi polnemu, ani ministrowi, ani nawet paszy, z wyjątkiem alajbeja mającego sułtańskie firman. Na głowie powiewał mu pióropusz zrobiony tak, że połowa piór umocowana była na stałe, a połowa ruchoma. Gdziekolwiek jechał lub szedł, umocowane pióra syczały jak gniewne węże, a ruchome pióra obracały się. Bohater nie potrzebował zegara, jako że pióra obracały się trzy lub cztery razy w ciągu godziny.

Na początku pieśni Meho został zatwierdzony jako następca swego ojca przez radę dostojników Kajnidja. Była to pierwsza scena w „ceremonii inwestytury”. Jego ojciec nie uczestniczył w radzie, lecz stryj Mehmeda opowiedział o tym zdarzeniu swemu bratu Smailowi, ojcu Meho. Kiedy Smail posłał Meho do matki, by ta go wyekwipowała, powiedział:

Nie powiem, czy pošlę cię do Budy, czy nie, zanim wrócisz z kobiecych komnat i zanim zobaczę cię zdobnego w szatę, abym mógł osądzić, czy wart jesteś tego, by być alajbejem, czy dobrze wyglądasz w futrzanej czapie, złotej czapie z dwunastoma pióropuszcami i piórami alajbeja na czole, i poświęconym w Mekce perskim mieczem u twego boku. Miecz ten to nie zabawka i pragnę ujrzeć go przy twoim boku, by osądzić, czy jesteś mężem wartym perskiej szabli. Dopiero wtedy, mój synu, zobaczymy, czy pošlę cię, czy nie.

A oto rytualna chwila, druga scena w inwestyturze bohatera, gdy ojciec akceptuje Meho jako swego następcę:

Gdy Mehmed stanął przed ojcem, jak jasno szary sokół, ze swą perską klingą pod lewym ramieniem, podjął prawą rękę ojca i ucałował ją, ucałował kraj jego szaty i jego rękę. Następnie to samo uczynił wobec swego stryja. I cofając się trzy, cztery kroki, stanął na baczność przed swym ojcem, w swym wspaniałym stroju, w butach ze sztylpami, w swojej futrzanej czapie z piórami; następnie opuścił perską klingę do lewego boku, z lewą ręką na gardzie, a prawą oparł na pasie. Czekał przed swym ojcem i stryjem niemal jak dostojnik przed sułtanem w Stambule.

Ze swego wyściełanego krzesła ojciec oglądał go bez słowa przez cały kwadrans, a Mehmed nie poruszył się; tak dumny był i tak zazdrośnie strzegł swego honoru, że raczej runąłby na ziemię niż o włos ruszył się z tego miejsca bez pozwolenia od drogiego ojca. On jest szczęściem zarówno dla swego ojca, który go spłodził, jak dla Kresów, jak i zaiste dla całego cesarstwa.

Smail nie wyrzekł ani słowa do syna, ale obrócił się i przywołał chorążego Osmana z poleceniem, by ten towarzyszył Mehmedowi do Budy

i przygotował dlań konia. Koń ten, na którym nie jeżdżono przez siedem lat, był darem sułtana.

Opis siodłania konia podczas przygotowań do wyprawy inicjacyjnej Meho, podany przez pieśniarza Avdo Medjedovicia, zawiera elementy wykorzystywane przez niego we wszystkich opisach koni w tych poematach, w których jest to potrzebne. Jako powtórzenia nie przechodzą z jednego poematu do drugiego, lecz należą do całego gatunku; są raczej opisami wykorzystywanymi i przystosowywanymi do wielu sytuacji. Przytoczenie któregośkolwiek z tych opisów w całości zajęłoby zbyt wiele miejsca, wobec czego, podobnie jak w przypadku ekwipowania Meho, próbka będzie musiała wystarczyć dla zobrazowania stopnia dopracowania osiąganego przez takie części. Po umyciu i osuszeniu konia ręcznikiem, rozpoczyna się siodłanie:

Najpierw wzięli węgierską derkę i założyli ją na kasztanowego rumaka. Na niej umieścili koralowe siodło przyozdobione <...> złotem <...> i udekorowane egipskimi agatami o różnych kolorach. <...> Od siodła odchodziły cztery popręgi, a piąty szedł spodem, by chronić skórę konia. <...> Wszystkie cztery były utkane z jedwabiu, a ten najbliższy ciała konia był z futra czarnej kuny <...>, dwa czapraki były ze złota, a na piersi konia wisiały błyszczące guzy. <...> Nad grzywą od uszu aż do barku zarzucili wyszywaną siatkę egipską. <...> Poprzez jej oka zwisała grzywa, przeświecając wśród złota jak księżyc przez gałęzie drzewa sosnowego.

Stajenni wprowadzili konia na dziedziniec, a gdy Smail i jego brat ujrzeni go, „otworzyli okno i oparli czoła o słupek okienny, a ich brody były aż za oknem, a wszystkie cztery ręce na parapecie”.

Dopiero wtedy Smail zwrócił się do syna:

Mehmedzie, oto twój koń osiodłany i ze wszystkim gotowy. Pilnuj go jak oka w głowie <...>. Mehmedzie, drogi synu, skoro los nam sprzyja, nie wolno ci dłużej zwlekać, ledwo bowiem mogę się doczekać twego powrotu. Postępuj mądrze; nie zgiń jak głupiec, Buda bowiem, mój synu, jest jak cała prowincja, albo jak małe królestwo!

Smail odprowadza swego syna na dziedziniec, Meho i Osman dojadają koni i odjeżdżają. Tak kończy się scena, czy szereg scen, dopracowanych opisów ceremonii i rytuału w rozwijającym się dramacie o następstwie i inwestyturze, przeplecionym: a) przez wyprawę inicjacyjną w towarzystwie „osoby wprowadzającej”, oraz b) przez zaręczyny z panną młodą, o którą trzeba było walczyć, jako że w trakcie wyprawy inicjacyjnej do Budy Meho spotyka i ratuje swą przyszłą oblubienicę. Powtórzenia i dopracowania nie stanowią „*amplificatio*” dla niej samej, lecz dla upiększenia rytualnie doniosłych momentów w złożonej opowieści o *rites de passage*.

Na czwartym miejscu swego schematu właściwości komunikacji ustnej ojciec Ong odnotowuje, że ustność jest „konserwatywna czy też tradycjonalistyczna”. Ta cecha charakterystyczna z pewnością odnosi się do wszystkich poziomów tradycyjnej literatury ustnej, chciałbym jednak



zapropnować pełniejsze naświetlenie zawartości tradycji. Tradycja, tak jak ją rozumiem — tzn. wszystkie wykonania wszystkich pieśni i wszyscy śpiewacy danej kultury od początku istnienia omawianego gatunku — zawiera w sobie różnorodność różniących się jakościowo pieśni, jak również różnorodnych śpiewaków. Są śpiewacy wartościowi, pośledni, niewprawni, są i prawdziwie genialni. Tradycja to nie mierna przeciętna; nie składa się wyłącznie z tego, co wspólne wszystkim pieśniom i śpiewakom całego okresu, w którym istnieje praktyka, czy nawet jego odosobnionej części. Obejmuje wszystkie rodzaje śpiewaków i wszystkie rodzaje wykonań. Zawiera w sobie zarówno „*hapax legomena*” i nowo ukute wyrazy, jak i powszechnie używane, a często powszechnie różnicowane formuły i tematy. Szczególną wagę dla tradycji mają śpiewacy zasłużeni oraz sprawne wykonania starannie skomponowanych pieśni i opowieści.

Wielcy śpiewacy czy to przeszłości, jak Homer, czy to bliskiej terażniejszości, jak Avdo Medjedović, którego pieśń o inwestyturze i ślubie Meho we fragmentach cytowaliśmy wcześniej dosyć obficie, śpiewali tradycyjne pieśni, a wykonania tych pieśni, niezwyklej jakości, są również tradycyjne. Nie ma potrzeby obrazowania, dobrze znanej, sztuki Homera, a przykład sztuki Avdo dopiero co podałem. W obrębie każdej z tradycji przez nich reprezentowanej, starożytnej Grecji i serbsko-chorwackiej epiki obecnego stulecia, Homer i Avdo, przy wszystkich dzielących ich różnicach tradycji, byli wybitnymi artystami i opowiadaczami, i obaj należą do żywotnych tradycji ustnych. Teza, którą chciałbym postawić, mówi, że tradycja zawiera to, co jakościowo najlepsze. Śpiewak nie musi wychodzić poza tradycję, by stworzyć poemat najwyższej artystycznej wartości.

Jednakże prawdą jest, że obok jakości wspólnych istnieją różnice pomiędzy estetyką i poetyką literatury ustnej a estetyką i poetyką literatury pisanej, o czym nie należy zapominać przy osądzaniu ich zalet. Formuły epitetu rzeczownikowego powtarzane zarówno u Homera, jak i w innych tradycyjnych ustnych pieśniach epickich, z południowosłowiańskimi włącznie, należą do poetyki tradycyjnej poezji ustnej, a nie do poetyki literatury pisanej, która usiłuje unikać powtórzeń. Angielscy tłumacze eposów homeryckich różnicują w tłumaczeniu epitety, ponieważ reprezentowany przez nie stopień powtórzeń jest dla dzisiejszej praktyki niezręczny. Pod tym względem nasza poetyka różni się od tradycyjnej ustnej poetyki Homera. Fakt ten należy wziąć pod uwagę, gdy oceniamy jakość.

Co więcej, tradycja to nie sprawa przeszłości, lecz żywotny i dynamiczny proces zapoczątkowany w przeszłości, rozwijający się w terażniejszości, a otwierający się także ku przyszłości. Nawet jeśli nie poszukuje ona innowacji dla samej siebie, nie uniknie tego, co nowe w otaczającym ją życiu. W *Odysei* Femios śpiewał zalotnikom najnowsze pieś-

ni w Itace. Tradycyjna literatura ustna ma skłonność do podporządkowywania pieśni i opowieści z przeszłości celom teraźniejszym w imię przyszłości. Dopiero gdy umiera, tradycja zaczyna tracić kontakt z teraźniejszością i staje się raczej czynnikiem konserwującym swą własną przeszłość niż jej kontynuatorem.

Słyszymy: „Homer w walce ze swą tradycją” (Russo 1968), „Tradycja a projekt” (Bowra 1970), „Tradycja a spontaniczność” (Nagler 1974), tak jakby śpiewak musiał walczyć z czym, co nazwano tradycją, bądź tak, jakby tradycja nie mogła projektować i jakby brakowało jej spontaniczności. Ten sposób postawienia sprawy jest całkowicie nieprawdziwy. Gdyby tradycję potraktować jako sztywny korpus myśli, formuł i tematów, pieśni o ustalonej formie przekazywanej z pokolenia na pokolenie, które akceptują pieśń w tej formie i w tym trybie przekazu, wówczas tytuły te miałyby sens. Tradycja jednak składa się nie tylko z korpusu myśli, formuł i tematów, lecz co równie ważne, obejmuje także sztukę kompozycji, która ukształtowała formuły i tematy służące wyrażaniu owego korpusu myśli. Właśnie ta sztuka oferuje projekt tradycyjnemu śpiewakowi. To w zgodzie z tym projektem śpiewak układa wersy, konstruuje tematy, komponuje pieśni. Tradycja, którą otrzymał, i którą z kolei sam przekazuje, jest tradycją układania wersów, nie zaś wyłącznie tradycją recytowania wcześniej ustalonych wyrażen, choć istnieją pewne mniej więcej stałe formuły, które zawłaszcza poprzez użycie.

Na poziomie komponowania zdań w improwizowanej pieśni — w przypadku śpiewaków tradycyjnej epiki ustnej — sztuka ta to przedłużone w dziedzinę sztuki układanie zdań w mowie potocznej. Jest to tradycja konstruowania tematów, nie zaś kolportażu wyuczonych na pamięć fragmentów, choć jeśli śpiewak nada tematowi kształt, jaki najbardziej mu odpowiada, będzie usiłował zachować go w postaci mniej więcej stałej. Dodać jednak należy, że śpiewacy różnią się między sobą co do stopnia odmian praktykowanych w każdym wykonaniu. W sumie jest to tradycja opowiadania zasłyszanej przez śpiewaka czy opowiadacza historii nie posiadającej ustalonego tekstu, którą on sam przerabia w zgodzie z własnym zamierzeniem. Ustny świat jest konserwatywny i tradycjonalistyczny, lecz jego ustna tradycja literacka obejmuje ćwiczenia w sztuce opowiadania tradycyjnych historii, w nauce tworzenia artystycznie skomponowanego i trafnie wyrażanego opowiadania.

\*

To, co powiedziałem o sztuce komponowania tradycyjnej ustnej pieśni epickiej, wydaje się również dotyczyć tradycyjnych pieśni lirycznych i rytualnych. Sądzi się, że tradycyjne ustne pieśni liryczne, jako krótsze, podlegają mniejszemu zróżnicowaniu w poszczególnych wykonaniach niż tradycyjne ustne gatunki epickie. Ich krótkość miałaby ułatwiać uczenie się na pamięć. Jednak po zbadaniu serbsko-chorwackiej tradycyjnej

ustnej poezji lirycznej oraz niektórych łotewskich tetrastychów odkryłem, że zawierają one pewien mniej więcej stały rdzeń wersów powiązanych razem przez różnorodne środki retoryczne, by użyć nazwy późniejszej, i obramowanych przez rozmaite układy, do których są dostrajane. W swojej dysertacji doktorskiej na temat tradycyjnych ustnych pieśni rumuńskich Margaret Hiebert Beissinger wskazała na podobne zjawisko w jej materiale. Zauważyć należy, że [wyrażenie] „mniej więcej” można ukonkretnić w obrębie określonych parametrów, jeśli tylko dysponuje się wystarczającym zbiorem odmian. Na ich podstawie można powiedzieć nie tylko, jakie wariacje są możliwe, lecz również dokładnie, jakich wariacji użyto; dlatego też są one nie tym, co mogło być użyte, lecz tym, co faktycznie zostało użyte. Ważne jest, by podkreślić, że ów rdzeń nie dowodzi istnienia ustalonych tekstów, lecz ściśle tego, co zostało wskazane, a mianowicie „mniej więcej stałego rdzenia”. Jeśli nie dysponujemy korpusem tekstów wystarczającym do porównania, możemy odnieść wrażenie, że tekst ustny powtarzany jest dokładnie.

Czasami jednak zdarza się, że wbrew istnieniu wariantów niektórzy badacze interpretują świadectwa jako odzwierciedlenie ustalonych, opanowanych pamięciowo pierwowzorów. Tak jest w przypadku J. D. Smitha, uprzednio wykładowcy sanskrytu na wydziale orientalistyki i afrykanistyki Uniwersytetu Londyńskiego, obecnie na Uniwersytecie Cambridge. W artykule z 1977 r. przedstawia wielce pouczający przypadek eposu o Pabudzi z indyjskiej prowincji Radżastan. Smith wykazuje, że wykonanie tekstu dystychu, określonego przezeń jako „tekst jądrowy”, dodaje do tekstu wypełnienie słowne po to, by go dostosować do metrycznego i muzycznego szkieletu, w którym zostanie on zaśpiewany; i konkluduje (s. 146 n.):

Oto więc znamienity przypadek, w którym linearny tekst metryczny eposu o Pabudzi jako tekst nie jest wygłaszany ani w pieśni, ani w deklamacyjnym *arthav*; jest to raczej podstawa dla śpiewnych czy mówionych form słownych, która — jak każda prawdziwa podstawa — całkowicie skrywa się pod gmachem przez nią wspieranym.

I dalej:

Jakkolwiek by na to spojrzeć, tekst istnieje, i łatwo wykazać, że istnieje on w istocie jako jedna ujednoczona forma opanowywana pamięciowo przez wszystkich wykonawców. Oczywiście istnieją dość spore różnice szczegółów między rękopisami tego samego tekstu literackiego, a mimo to staranne porównanie odkrywa, że podobieństwa są znacznie głębsze od rozbieżności. Poniższe wrywyki 8—11 są tłumaczeniami nagrań czterech różnych wykonawców, przy czym żaden z nich nie spotkał nigdy któregośkolwiek z pozostałych. Wszystkie cztery fragmenty opisują <...> to samo zdarzenie: wręczenie prezentów ślubnych siostrzenicy Pabudzi. Aby ułatwić porównanie wszystkich czterech fragmentów, każdy wers oznaczono podwójnym wskaźnikiem literowym: duża litera dla ofiarodawcy, mała dla podarku.

- „8. (Aa) Gdy wspięła się do pawilonu, Buro (jej ojciec) podarował jej białą krowę;  
 (Bb) Gahlot, wuj, podarował jej (doskonale) poruszające się słońce;  
 (Cc) Członkowie orszaku ślubnego kazali wykonać na jej miarę obrączki w kształcie liści;  
 (Dd) Jesal kazał wykonać dla niej złote wisiorki;  
 (Ee) Cado kazał wykonać dla niej złocistą bransoletę ze złota;  
 (Ff) Dhebo obiecał jej 100 funtów pereł z morza;  
 (Gg) Harmal, syn Al, przydzielił ją w piękne szaty.
9. (Aa) Gdy wspięła się do pawilonu, jej ojciec Buro podarował jej białą krowę;  
 (Bb) Gahlot, wuj, podarował jej (doskonale) poruszające się słońce;  
 (Hh) Ghurmał (...) kazał wykonać chomąto dla jej koni;  
 (Di) Jesal kazał wykonać dla niej sznury do dzwoneczków końskich;  
 (Gg) Harmal, syn Al, przydzielił ją w szaty z sukna *dikhani*;  
 (Ff) Opiumista Dhebo obiecał jej 100 funtów pereł z morza.
10. (Aa) W pięknym pawilonie ojciec podarował jej białą krowę;  
 (Ij) Jej matka podarowała jej naszyjnik, naszyjnik z dziewięciu sznurów na jej szyję;  
 (Jh) Jej stryj kazał wykonać dla dziewczyny chomąto dla jej koni;  
 (Bb) Gahlot, wuj, podarował dziewczynie (doskonale) poruszające się słońce;  
 (Ee) Cado Vaghelo kazał wykonać dla niej złocistą bransoletę ze złota;  
 (Ff) Dhebo obiecał jej prawdziwe perły z morza;  
 (Gg) Harmal Devasi przydzielił ją w piękną szatę z sukna *dikhani*;  
 (Kd) Matka Harmala, Bhim, kazała zrobić dla dziewczyny złocisty wisior ze złota.
11. (Aa) Gdy wspięła się do pawilonu, jej ojciec Buro podarował jej białą krowę »na dobry początek«;  
 (Bb) Jej wuj podarował jej, jako podarki dobrotliwego wujaszka, (doskonale) poruszające się słońce;  
 (Ee) Cado kazał wykonać dla niej złocistą bransoletę ze złota i srebra;  
 (Ff) Opiumista Dhebo obiecał jej 100 funtów prawdziwych pereł z morza;  
 (Gg) Harmal Devasi przydzielił ją w piękną szatę z sukna *dikhani*;  
 (Ld/j) jej babka ze strony ojca (podarowała jej) graniaste? wisiory z dziewięciu sznurów”.

Smith pisze dalej:

Nie trzeba dodawać, że te cztery narracyjne fragmenty pochodzące od czterech odrębnych wykonawców, z tak nielicznymi i nieznacznymi rozbieżnościami, nie mogą być efektem techniki improwizacyjnej (...). Ten stopień słownego podobieństwa stanowi typ odnajdywany wśród wszystkich utrwalonych zróżnicowanych wykonań eposu: zasadnicza zgodność modulowana pewnymi odmianami w szyku, w gramatyce, w użyciu synonimów, itd. Tekst epicki jest z istoty jeden i ustalony: śpiewacy nauczyli się całej opowieści na pamięć.

W artykule jest znacznie więcej, powyższe jednak musi wystarczyć. Po pierwsze, Smith i ja różnimy się w poglądach co do znaczenia „techniki improwizacyjnej” i „uczenia się na pamięć”. Po drugie, nie zgadzam się z nim ani co do liczby, ani wagi rozbieżności. Po trzecie, chciałbym ze swej strony powołać się na kilka przykładów podobnych fragmentów pochodzących z południowosłowiańskiej tradycyjnej pieśni ustnej, aby

wykazać, że w takich przypadkach nie ma ustalonego tekstu do nauczania się na pamięć poza „mniej więcej stałym rdzeniem”. „Mniej więcej stały rdzeń” i ustalony tekst, którego można nauczyć się na pamięć, to nie to samo.

Improwizacja, moim zdaniem, jest przeciwieństwem uczenia się na pamięć, które oznacza staranne i świadome przywoływanie fragmentu słowo-w-słowo. Nie wierzę, aby jego przykłady, i tak fascynujące i pomocne, były rezultatem wyuczenia się na pamięć ustalonego tekstu. Trudno byłoby, jak sądzę, powiedzieć, jak ten tekst miałby wyglądać. Można by co prawda powiedzieć, że przypuszczalnie objąłby on (Aa) z „nieznacznymi odmianami” oraz (Bb), lecz nie byłoby pewne, gdzie miałyby się one pojawić. (Cc) odnajdujemy tylko w jednym z czterech tekstów. Czy wers ten był częścią pierwotnie ustalonego tekstu? Jeżeli tak, to z całą pewnością nie został zapamiętany. (Ee), (Ff) i (Gg) z „nieznacznymi odmianami” byłyby przypuszczalnie według Smitha, jak mi nie mam, częścią pierwotnego tekstu wyuczonego na pamięć — przynajmniej do chwili, gdy zostanie utrwalone wykonanie, które je pominię. I tak dalej. Którego tekstu „nauczono się na pamięć”? Na pewno żadnego z czterech zaprezentowanych? Nie, jasne jest dla mnie, że nie istnieje ustalony pierwowzór, i że nie można było nauczyć się go na pamięć. Teksty Smitha to doskonałe przykłady „mniej więcej stałego rdzenia” z odmianami takimi, o jakich dopiero co mówiłem. Wolałbym nie nazywać tego typu kompozycji „improwizacją”, ponieważ termin ten zakłada „tworzenie spontaniczne pod wpływem chwilowego impulsu”. Jeżeli prawdą jest, że precyzyjna forma każdego wykonania może ulegać odmianom, to nie można jej „wymyślać” każdorazowo od zera. Istnieje „mniej więcej stały rdzeń”, co ukazał Smith, z całą pewnością nie zrównamy jednak „mniej więcej stałego rdzenia”, który można zapamiętać, z u s t a l o n y m t e k s t e m, którego należy nauczyć się na pamięć!

Po drugie, rozbieżności pomiędzy czterema tekstami nie są tak liczne, jak chciałby nas o tym przekonać Smith. Pozostawiając chwilowo na uboczu sprawę szyku, zauważmy, że wuj darowuje pannie młodej słońce we wszystkich czterech przypadkach, natomiast stryj pojawia się tylko raz, darowując jej chomąto. W innym tekście chomąto zostaje podarowane przez Ghurmala. Matka pojawia się tylko w jednym tekście. Czy ma jakieś znaczenie fakt, że matka i stryj wydają się lekceważeni przez większość prezentowanych tekstów? Babka ze strony ojca pojawia się raz, darowując wisior z dziewięciu sznurów. Podarek ten jest podobny do naszyjnika z dziewięciu sznurów darowanego pannie młodej przez jej matkę w tekście 10. Co z babką ze strony matki? Dlaczego została pominięta? Jeśli jest to społeczność, w której związki rodzinne są ważne, a podarki ślubne implikują status społeczny, rozbieżności te mogą mieć istotne znaczenie. Niebezpieczne mogłoby okazać się niedocenienie implikacji płynących stąd dla słuchacza tradycyjnego.

Przykład podany przez Smitha to rodzaj katalogu czy spisu osób, w większości przypuszczalnie krewnych, i podarków. Przydatny może okazać się przegląd, w pewnym stopniu podobnej, grupy tekstów pieśni południowosłowiańskich, w tym przypadku pieśniowych zagadek lirycznych.

Przykład nasz obejmuje pięć wariantów pieśniowej zagadki. Stałe części składają się z serii pytań i odpowiedzi. Układy pytań i odpowiedzi zmieniają się z pieśni na pieśń. Oto pytania i odpowiedzi w A i B (Mladenović, Nedić 1973, nr 143 i 144):

A (wersy 6—18)  
 „O, Boże, moj mili Bože,  
 Što li je šire od polja?  
 Što li je dublje od mora?  
 Što li je brže od konja?  
 Što li je sv'jetlje od mača?  
 Što li je milije od brata?”  
 To junak slusa i gleda.  
 „Djevojko, mlada, razumna!  
 Sad da te vadim iz uma.  
 Šire je more no polje.  
 Zmaje je brži od konja.  
 Sv'jetlje je sunce od mača.  
 Milij'je dragi od brata.”

B (wersy 6—18)  
 „Ustaj, Ano, da te nešto pitam!  
 Šta je šire od sinjega mora?  
 Šta je dulje od zelena polja?  
 Šta je brže od sivog sokola?  
 Šta je sladje od djulbe šečera?  
 Šta je draže od mile matere?”  
 Progovara plemenita Ana:  
 „Lako ti se mogu dosetit!  
 Šire niebo od sinjega mora.  
 Dulje more od zelena polja.  
 Draži dragi od mile matere.  
 Brže oči od siva sokola.  
 Sladja draga od djulbe šečera.”

A oto przekład pytań:

„O Boże, mój miły Boże!  
 Cóż jest szersze od pola?  
 Cóż jest głębsze od morza?  
 Cóż jest prędsze od konia?  
 Cóż jest jaśniejsze od miecza?  
 Cóż jest milsze od brata?”  
 Junak słucha i patrzy.  
 „Panno, młoda, roztropna.  
 Wprowadzę cię z błędu [?].”

„Powstań Anno, niech cię o coś zapytam!  
 Co jest szersze od błękitnego morza?  
 Co jest dłuższe od zielonego pola?  
 Co jest prędsze od szarego sokoła?  
 Co jest słodsze od różanego cukru?  
 Co jest droższe od milej matki?”  
 Szlachetna Anna odpowiedziała:  
 „Łatwo przyjdzie mi znaleźć odpowiedź.”

Jedna z różnic dzielących te dwa teksty polega na tym, że A jest 8-zgłoskowcem (3-2-3), B zaś jest 10-zgłoskowcem (4-6). Spośród pytań zadanych w A jedynie cztery znalazły odpowiedź. „Szersze” (*šire*), „głębsze” (*dublje*) i „prędsze” (*brže*), w takiej kolejności, stanowią trzy spośród pięciu pytań w obu przypadkach. [Słowu] „milsze” (*milije*) w A odpowiada *draže* w B, w sposób znamieny kończąc obie serie. Czwarte pytanie różni się w obu przypadkach — „jaśniejsze” (*sv'jetlje*) w A i „słodsze” (*sladje*) w B. Ze wszystkich przedmiotów w pytaniach tylko „pole” (*polje*) i „morze” (*more*) pojawiają się w obu pieśniach, choć w odwrotnej kolejności. Obiekt z piątego pytania to zawsze członek rodziny — „brat” (*brat*) w A i „matka” (*mater*) w B. [Wyrażeniu] „prędsze od konia” (*brže od konja*) w A odpowiada „prędsze od szarego sokoła” (*brže od siva sokola*) w B. „Jaśniejsze od miecza” (*sv'jetlje od mača*) z A i „słod-

sze od różanego cukru” (*sladje od djulbe šečera*) z B nie mają wzajemnych odpowiedników. Niektóre spośród tych różnic wynikają z różnicy metrum.

Odpowiedzi różnią się bardziej niż pytania. W poniższym przekładzie wyróżniłem tożsame bądź podobne przedmioty, które są szersze, głębsze, prędsze, jaśniejsze, słodsze lub droższe od innego przedmiotu.

A	B
Szersze jest morze od pola.	Szersze niebo od błękitnego morza.
Zmija jest prędsza od konia.	Dłuższe morze od zielonego pola.
Jaśniejsze jest słońce od miecza.	Ukochany droższy od drogiej matki.
Umiłowany jest droższy od	Prędsze oczy od siwego sokoła.
[brata	Słodsza ukochana od różanego cukru.

W partiach pytań i odpowiedzi obu tych pieśni uchwytnie jest wrażenie „tekstualności”, co znaczy, iż śpiewak był świadom, że pieśń ma swój tekst. Jasne jest jednak, że nie jest to tekst ustalony. Spójrzmy na pozostałe trzy warianty. Najpierw C (zob. Karadzić 1935, nr 379):

C (wersy 19—29)

„Seko moja, tico mekušica!	„Siostró moja, ptaku piękności!
Šta je brže od konja viteza?	Co jest prędsze od konia szlachetnego?
Šta je šire od mora sinjega?	Co jest szersze od morza błękitnego?
Šta je bolje od djuli mehara?	Co jest lepsze od róży?
Šta je draže od oca i majke?”	Co jest droższe od ojca i matki?”
Njoj govori tica mekušica.	Ptak piękności jej odpowiada.
„Luda li si, seko lastavica!	„Jesteś głupia, siostrzyczko jaskółko!
Brže oči od konja viteza.	Prędsze oczy od konia szlachetnego.
Šire nebo od mora sinjega.	Szersze niebo od morza błękitnego.
Bjelji snijeg od djuli mehara.	Bielszy śnieg od róży.
Štadji dragi od oca i majke.”	Ukochany droższy od ojca i matki.”

Wyróżniłem elementy wspólne z poprzednimi dwoma wariantami. Porządek jest inny. Koń występuje z apozycją/epitetem. [W wyrażeniu] *mora sinjega* z tej wersji mamy do czynienia z przestawianą rzeczownikiem i epitetu w stosunku do częstszego *sinjega mora* z poprzednich dwu. Członkowie rodziny z ostatniego pytania to „ojciec i matka”, nie zaś „brat” lub „matka”. Tylko jeden wers w seriach pytań i odpowiedzi różni się w stosunku do poprzednich, choć „lepsze” (*bolje*) z partii pytań jest nieodpowiednie — w istocie błędne — jak wykazuje to odpowiedź: „bielszy” (*bjelje*). Pomimo tych różnic poczucie tekstualności, ściśle określonych słów, jest silne we wszystkich trzech wariantach, znowu jednak mało prawdopodobne jest, by istniał ustalony pierwowzór, którego śpiewak nauczył się na pamięć.

Ostatnie dwa warianty to D i E (Karadzić 1932, nr 285 i 286):

D (wersy 3—15)	E (wersy 10—20)
„Ah, mili Bože i dragi!	„Što je šire od mora sinjega?
Ima l’što šire od mora?	Što l’je brže od konja viteza?
Ima l’što duže od polja?	Što je milije od brata jednoga?”
Ima l’što brže od konja?	Na grančici tica delkušica.

*Ima l'što sladje od meda?  
Ima l'što draže od brata?"*  
Govori riba iz vode —  
„Djevojko, luda budalo!  
Šire je nebo od mora.  
Duže je more od polja.  
Brže oci od konja.  
Sladji je šećer od meda.  
Draži je dragi od brata.”

*Te se ona mlada razgovara.  
I od derta i od muhaneta.  
Od srdaka jada velikoga —  
„Bre ne luduj, tica sevdelijo!  
Šire nebo od mora sinjega.  
Brže oci od konja viteza.  
Milij' dragi od brata jedina.”*

„Ah, miły Boże i drogi!  
Czy jest coś szersze od morza?  
Czy jest coś dłuższe od pola?  
Czy jest coś prędsze od konia?  
Czy jest coś słodsze od miodu?  
Czy jest coś droższe od brata?”  
Przemówiła ryba z wody —  
„O panno, niewinna głupia!  
Szersze jest niebo od morza.  
Dłuższe jest morze od pola.  
Prędsze oczy od konia.  
Słodszy jest cukier od miodu.  
Umiłowany jest miłszy od brata.”

„Co jest szersze od morza błękitnego?  
Co jest prędsze od konia szlachetnego?  
Co jest miłsze od brata jedynego?”  
Na gałęzi ptak piękności.  
Na to młoda panna odpowie.  
I z żalu i z zasmucenia.  
I od serca gorczy pełnego —  
„Nie bądź głupi, ptaku miłości!  
Szersze niebo od morza błękitnego.  
Prędsze oczy od konia szlachetnego.  
Umiłowany droższy od brata jedynego.”

D, co należy zauważyć, to ósmiozłóskowiec zawierający po pięć pytań i odpowiedzi, podczas gdy E to dziesięciozłóskowiec zawierający tylko po trzy pytania i odpowiedzi. W pozostałych tekstach tej pieśni u Vuka tylko jeden wers rozdziela obie partie przytoczeń — E jest tu wyjątkiem z czterema wersami. Z drugiej strony jednak porównania i przedmioty z E odnaleźć można w pozostałych tekstach, choć każdy z tekstów zawiera jakiś element niepowtarzalny. W D tym elementem jest „miód”.

Nie podlega kwestii świadomość tekstualności w tych partiach pięciu wariantów, aczkolwiek jest dostatecznie jasne, że nie istnieje żaden ustalony tekst do pamięciowego opanowania. To, co widzimy, to w istocie zapamiętywanie pewnej ilości „mniej więcej stałych” wersów. Teksty, którymi dysponujemy, wydają się właśnie rezultatem zapamiętywania znanych i wykorzystywanych wartości zmiennych, a nie wyuczenia się na pamięć nie istniejącego tekstu ustalonego.

\*

Wydaje się zatem, że styl addytywny i stosowanie powtórzeń mających znaczenie tak dla rytualnego odniesienia i ukształtowania, jak i dla kompozycji, charakteryzuje tradycyjną literaturę ustną. Jej tradycjonalizm, kolejna cecha podkreślana przez ojca Onga, obejmuje najwyższą jakość artystycznej formy i estetycznej wartości, reprezentując sztukę ciągnącą się nieprzerwanie od przeszłości do teraźniejszości i dalej, dopóki żyje tradycja. Niezmiennie twórcza, nie jest ani zwykłym uczeniem



się na pamięć ustalonych jednostek, ani też, nawet gdyby ktoś sądził przeciwnie, odtworzeniem nowej wersji starszych form i opowieści.

Przełożył Przemysław Czaplński

#### Bibliografia

- Bowra, C. M., 1930, *Tradition and Design in the Iliad*. Oxford. Przedrukowane w 1968.
- Chickering, H. D. jr, 1977, *Beowulf: A Dual-Language Edition*. New York.
- Karadžić, V. S., 1932, *Srpske narodne pjesme*. Belgrad, t. 1.
- Karadžić, V. S., 1935, *Srpske narodne pjesme*, t. 5.
- Mladenović, Z., V. Nedić (opr.), 1973, *Srpske narodne pjesme iz neobjavljenih rukopisa Vuka Stef. Karadžića*. Belgrad, t. 1.
- Nagler, M. N., 1974, *Spontaneity and Tradition: A Study in the Oral Art of Homer*. Berkeley.
- Ong, W. J., 1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. London.
- Russo, J. A., 1986, *Homer Against His Tradition*. „Arion” 7, s. 275—295.
- Serbo-Croatian Heroic Songs*. Coll. by M. Parry, A. Lord, D. E. Bynum. Cambridge, Mass., 1953: t. 3: *The Wedding of Smailagić Meho* (transl. A. Lord); t. 4: *Ženidba smailagina sina*. Ed. E. Bynum.
- Smith, J. D., 1977, *The Singer of the Song? A Reassessment of Lord's „Oral Theory”*. „Man” 12, s. 141—153.