

**Agnieszka Ayşen Kaim**

Katedra Sławistyki Południowej  
Uniwersytet Łódzki

## **Tureccy i bałkańscy „singers of tales” – „jarzmo” inspiracji czy epicka dwubiegunowość?**

„Tekst żyje wciąż poprzez ludzki głos”.  
Fehmi Oyebode<sup>1</sup>

Epicycy opowiadacze w każdej kulturze odgrywali ważną rolę w życiu społecznym. Oguzyjski ozan często towarzyszył świecie chana, podobnie jak anglosaski scop, a turecki i azerski aszyk czy turkmeński bagszy zyskał status społeczny, jaki miał w średniowieczu europejski minstrel<sup>2</sup>. Również na Bałkanach już w okresie wieków średnich na dworach chrześcijańskich władców bez wątpienia popierano sztukę „pieśniarzy opowieści”.

---

<sup>1</sup> *The Pressure of the Text. Orality, Texts and the Telling of Tales*, ed. S. Brown, Birmingham University African Studies Series, 4, Centre of West African Studies, University of Birmingham, Birmingham 1995, p. 87.

<sup>2</sup> K. Reichl, *The Turkic Oral Epic Poetry Traditions, Forms, Poetic Structure*, seria: Albert Bates Lord Studies in Oral Tradition, Garland Publishing, vol. 7, New York 1992, p. 91.

Wybitni badacze epickiej tradycji pieśniarstwa południowosłowiańskiego, pionier tej dyscypliny Matija Murko, Milman Parry i Albert Lord, jako centrum żywotności tej tradycji za czasów ich badań, a więc w różnych okresach XX wieku, wskazywali na tereny obejmujące południowo-wschodnią część Bośni i wschodnią Hercegowinę, północną Czarnogórę, przede wszystkim zaś Sandżak Nowopazarski<sup>3</sup>. Rigels Halili uzupełnia ten obszar o część albańską, która została zbadana dopiero w drugiej połowie XX wieku. Zauważa, że w Rugovie (Kosowo) czy w północnej Albanii, w regionie Przeklętych Gór<sup>4</sup>, leży właśnie „epicentrum” śpiewu epickiego<sup>5</sup>.

Na Bałkanach eposy śpiewano przy akompaniamencie archaicznego jednostrunowego instrumentu bębnowo-smyczkowego, znanego wśród południowych Słowian jako gusle, a wśród Albańczyków jako lahuta. Instrumentarium zmieniało się wraz z repertuarem. Nowym pieśniom albańskim opiewającym najnowsze wydarzenia towarzyszył też dwustrunowy instrument çiftelija (w Bośni i Chorwacji zwany tamburica).

Południowosłowiańscy twórcy posługiwali się nierymowanym 15- i 16-zgłoskowcem, który zanikł na przełomie XVII i XVIII stulecia, oraz nierymowanym 10-zgłoskowcem z cezurą po czwartej sylabie. W tradycji albańskiej można było spotkać też 8-zgłoskowiec. Śpiewanie w tempie od dziesięciu do dwudziestu dziesięciosylabowych wersów na minutę dla bardów tego regionu nie było niczym nadzwyczajnym. Ten schemat i wzór rytmiczny powtarzał się stale, z pewnymi wariacjami melodycznymi oraz zmianami w cezurze i długości stóp 10-zgłoskowca.

Możemy poznać różne aspekty sztuki improwizowanego śpiewu epickiego w kulturze tureckiej, opierając się na opracowaniach tureckich folklorystów, jak Pertev Naili Boratav (lata pięćdziesiąte XX wieku), czy turkologów o orientacji entograficzno-antropologicznej, jak İlhan Başgöz (koniec XX wieku), a także pracach niemieckiego folklorysty i etnomuzykologa Karla Reichla.

„Epicentrum” tureckiej tradycji aszyków znajduje się w północno-wschodniej Anatolii, w okolicach Erzurumu i Karsu. Tradycyjna forma wykonywania eposów, polegająca na melorecytacji prozy i wykonywaniu wierszy w formie pieśni epickich, jest nadal praktykowana także wśród innych ludów tureckich, na przykład Azerów, Turkmenów i Kirgizów.

<sup>3</sup> *Serbocroatian Heroic Songs – Novi Pazar*, collected by M. Parry, edited & translated by A. B. Lord, vol. 1, Cambridge and Belgrade 1954, p. 3–21.

<sup>4</sup> Nazwa zachodnio-północnej części gór na północ od Driny.

<sup>5</sup> R. Halili, „Oralność i piśmienność: epika ludowa wśród Albańczyków i Serbów”, s. 78 (praca znana mi w rękopisie).

Wśród koczowniczych plemion tureckich melorecytowane eposy krążyły już na wiele wieków przed przybyciem do Azji Mniejszej w XI wieku. Potem przynosili je azjatyccy wieszczowie, tak zwani ozan (plemienny bard) lub kopuzcu (kobziarz), którzy towarzyszyli wojskom oguzyjskim i seldżuckiej armii. Wieczorami, po zwycięskiej bitwie, ozanowie przekazywali stare oguzyjskie podania i legendy, melorecytowali opowieści o zwycięskich czynach – plemienne gesta, a potem muzułmańskie eposy z czasów gazich – bohaterów za wiarę.

Do wykonawców melorecytowanej epiki tureckiej należą: turkmeński odpowiednik ozana – bagszy / bachszy, jakucki ołonchosut i kirgiski manaszcy, a także szamani. Właśnie na przykładzie ołoncho<sup>6</sup>, szamańskiego eposu bohaterskiego, będącego melorecytowaną i muzycznie opracowaną, zamkniętą całością dramatyczną, widać wyraźnie, jak bogata jest staroturecka wersyfikacja epicka. Zawiera bowiem rozwinięty system aliteracyjny, spotęgowany charakterystyczną dla języków ąltajskich wokaliczną harmonią samogłoskową. Urozmaicony styl wykonania pieśni lub destanu / dessanu (eposu) – na przykładzie bagszy – cechują: melizmaty, glissanda, łkające łączenie dźwięków, przeciągania, rozwibrowane dźwięki, gardłowe, matowe lub zduszone brzmienie głosu, recytacja. Często pojawia się parlendo, a w wysokich rejestrach śpiew przechodzi nawet w krzyk. Do innych bogatych efektów dźwiękowych, które w tym regionie pochodzą od zaklinań szamańskich, należą: szmery, chrapania, westchnienia, zawołania, okrzyki, szczekanie i czkanie oraz mruczenie.

Tradycja epicka Azji Środkowej w różnorodności form, w jakich funkcjonuje, odzwierciedla wszystkie fazy rozwoju narracji epickiej, od „słowa boga”, odtwarzanego w celach religijno-magicznych, do heroicznej baśni, przez panegiryczny poemat bohaterski, opiewający losy plemienia lub możnowładcy, aż po epos romantyczny. Świadczy o tym chociażby *Manas*, epos zwany kirgiską *Iliadą*. Utwór ma wszystkie cechy omawianego gatunku<sup>7</sup>. Główna część opowieści i replik bohaterów ma postać wierszowaną, a krótkie fragmenty prozy łączą poszczególne epizody.

W eposach z kręgu kultur tureckich nie sposób nie dostrzec powtarzających się cech, są to: wyodrębniony początek i zakończenie oraz kompozycja, której klamrą jest często postać samego barda – ozana. Posługiwano się formą prozy rymowanej (seci), rym prawdopodobnie pochodził w niej od rytmu, jaki

<sup>6</sup> Na podstawie tego gatunku stworzono jakucki teatr dramatyczny i operę narodową.

<sup>7</sup> P. Naili Boratav, *Halk Hikayeleri ve Halk Hikâyeciliği*, T. C. Kültür Bakanlığı, Tarih Vakfı Yayınları, İstanbul 2002, s. 39.

słowu nadaje instrument<sup>8</sup>. Zdania budowano krótkie, przeważnie współzrędnie złożone. Wiersze, często łączące się w tyrady, autonomizowały się i z czasem wykonywano je jako samodzielne pieśni. W tej postaci weszły do repertuaru kontynuatorów sztuki ozanów – aszyków, poetów improwizatorów. Na gruncie anatolijskim tradycja ta wchłonęła później kolejne komponenty zaczerpnięte z kultury muzułmańsko-arabskiej i suficko-perskiej.

W XI–XIII wieku epika turecka rozwijała się w warunkach gwałtownych przemian ekonomicznych, kulturalnych, politycznych. Toczyły się walki zarówno dynastyczne wewnątrz kraju, jak i z zewnętrznym wrogiem: Bizancjum, Mongołami, Mamelukami i krzyżowcami. Rozpowszechniały się doktryny sufizmu i innych miejscowych tradycji religijnych. Tak więc wędrowni wykonawcy eposów, czasem tylko ich skrybowie, a nawet sami twórcy, bywali członkami bractw i kaznodziejami, zatem treść eposu często odzwierciedlała ich światopogląd.

Około XV wieku pod wpływem kultury tarikatu (od arab. słowa oznaczającego drogę), związanej z kryptoalewickim bractwem bektaszytów<sup>9</sup>, termin „ozan” zastąpił termin „aszyk” (*aşık*). Aszyk to „zakochany, płonący miłością”, obejmującą zarówno aspekt mistyczny, jak i ziemski. Według ludowych przekonań prawdziwi aszykowie są świętymi, a ich natchnieniem jest Bóg (starotur. *Hak*)<sup>10</sup>. Aszyk to ktoś, kto wypił cudowny napój, zyskując w ten sposób dar miłowania, przekaziciel treści o charakterze mistycznym. Pieśniarze posługują się głównie instrumentem strunowym typu saz, recytują i improwizują poezję zespoloną z muzyką.

Po inicjacyjnym śnie aszyka oddawano na naukę do mistrza. W ten sposób technika, jak i repertuar przekazywane były z mistrza na ucznia. Dlatego w przypadku niektórych form istnieje ciągłość tradycji w postaci „szkoły” (stylu) wywodzącej się od konkretnego artysty. Początki niektórych szkół sięgają nawet XIV wieku; zwłaszcza w muzyce turkmeńskich bagszy właśnie mistrzowie – nauczyciele są twórcami dróg i kierunków. Mówiąc o szkole, mamy także na myśli relację między mistrzem a jego uczniem, dotyczy to nie tylko wtajemniczenia zawodowego, ale również i duchowego. W gęślarskim rzemiośle formalne uczęszczanie na naukę do nauczyciela nie było obowiązkowe.

<sup>8</sup> Z. Ömer Defne, *Dede Korkut hikâyeleri üzerinde edebi sanatlar bakımından bir araştırma*, Türk Dili Kurumu Yayınları, Ankara 1988, s. 117.

<sup>9</sup> Założone w XIII wieku przez wyznawcę proroka Alego, Hacı Bektaş – Turka z Chorasanu.

<sup>10</sup> Szacunku, jakim aszyków darzy prosta ludność, nie podziela jednak elita. Deprecjonuje ludowe konwencje, jak halk müziği i türkü, preferując turecką muzykę klasyczną i artystyczną.

Forma takiego przekazywania wiedzy była odpłatna. Najczęściej jednak pieśniarze sami uczyli się, zapamiętując pieśni zasłyszane od innych<sup>11</sup>. Nauka obejmowała trzy etapy: okres słuchania i przyswajania, okres wstępnych zastosowań, wreszcie występy przed wyrobioną, krytyczną publicznością.

Na Bałkanach każdy młody pieśniarz, gdy osiągnął mistrzostwo w wykonaniu jakiejś pieśni, przekraczał próg kafany, która stanowiła miejsce sprawdzenia nabytych umiejętności. Innym takim miejscem doskonalenia się pieśniarza w środowisku małomiasteczkowym lub miejskim był han i tawerna. Forma wykonawstwa ulegała tu dalszemu doskonaleniu, a treść utworów wzbogacała się i różnicowała. Tutaj uczono się też nowych pieśni. Krążyły one potem w obiegu, przerabiane przez wiejskich bardów, aby znów wrócić w zmienionej wersji do miejskich pieśniarzy. Na terenach górskich funkcję kafany spełniały domowe biesiady i wesela.

Technika memoryzacji tekstu, szeroko zresztą opisana przez Lorda w kontekście wpływu piśmienności na oralność, była ściśle związana z metrum pieśni epickiej. Tak więc przepytywany przez Parry'ego Sulejman Makić twierdził, że może powtórzyć pieśń, którą słyszał tylko raz, „pod warunkiem, że słyszał ją śpiewaną do wtóru gęśli”<sup>12</sup>, ponieważ w umyśle poety pieśniarza historia jest historią w pieśni.

W kulturze tureckiej po otrzymaniu błogosławieństwa młody aszyk jak sufi wkraczał na „swoją drogę” (starotur. *yol*). Musiał się wykazać umiejętnością dostosowania myśli formularnej i indywidualnego pomysłu do wyuczonego wzorca rytmicznego. Musiał mieć dobrą pamięć i dar improwizacji. Ocenie widowni podlegała nie tylko jego znajomość tradycyjnych formuł i wątków, sprawność w posługiwaniu się techniką mnemotechniczną, ale też zdolności poetyckie, wokalne i talent instrumentalisty oraz kompozytora. Jeśli jego występ spotykał się z pozytywnym odbiorem, wówczas nagradzany był sowitą opłatą, aplauzem, wiernością swej publiczności. Epiccy bardowie byli jednak kimś więcej.

Znani aszykowie, bachszy czy bagszy to poeci, recytatorzy, śpiewacy, ale też mędrzy i wychowawcy narodu. W wielu eposach sam bohater jest modelem epickiego barda. Przykładem jest Dziadek Korkut, główny narrator i bohater oguzyjskiego eposu *Księga Dede Korkuta* (*Dede Korkut Kitabı*).

---

<sup>11</sup> K. Michajłowa, *Dziad wędrowni w kulturze ludowej Słowian*, przeł. H. Karpińska, Warszawa 2010, s. 76.

<sup>12</sup> A. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge 1964, p. 99; polski przekład: *Pieśniarz i jego opowieść*, przeł. P. Majewski, seria Communicare, Warszawa 2010, s. 223.

Akompaniuje sobie grą na instrumencie strunowym, jest legendarnym odpowiednikiem bachszy. Innym wzorcem parenetycznym barda jest turkmeński Göroğlu (Köroğlü), który też ma poetycko-wokalne umiejętności<sup>13</sup>. Wątek autobiograficzny nadal zajmuje szczególne miejsce w repertuarze aszyków, centralną postacią śpiewanych opowieści bywają sami aszykowie, wplatane są także wiersze ich autorstwa<sup>14</sup>.

Wyśpiewywane wiersze składają się z czterowersowych strof o wspólnym rymie, w metrum sylabicznym hece vezni (palcówka). Formy poetyckie to: koşma – utwór mający strofy połączone ze sobą rymem wersów refrenowych, destan – epos o bohaterach ludowych, taşlama – utwór sarkastyczny, başń i bajka, güzelleme – liryczny utwór chwalący piękno, koçaklama – hiperboliczna prezentująca opisy czynów bohaterów, ađıt – pieśń żałobna, rodzaj trenu. Pierwsze strofy utworów zawierają na ogół wymyślne ozdobniki, dopiero potem następuje wyśpiewanie uczuć. Często pojawia się tekerleme, rodzaj kalamburu. Charakterystyczną formą kompozycyjną w pieśniach epickich jest dialog. W kulturze tureckiej partie dialogowe można zaobserwować już w misteriach szamana, który prowadził w zaświatach rozmowy z duchami. Także w serbskich i chorwackich pieśniach epickich częste są dialogi człowieka z demonem kobiecym – wiłą. Taki dialog rozpoczyna krzyk wiły, co według ludowych wierzeń zwiastuje nieszczęście<sup>15</sup>.

W Turcji najczęściej pojawiającym się instrumentem jest saz. W Turkmenistanie aszykowie posługują się kopuzem, podczas gdy bagszy gra na dutarze – instrumencie o gruszkowatym korpusie i długiej szyjce. W Azerbejdżanie występuje dutar i czungur. Istnieje przypuszczenie, że instrument w rękach tureckiego pieśniarza zastępuje szamański kij. Niektórzy aszykowie, w Gaziantep i Kahramanmaraş oraz Uşak, nadal występują tylko z kijem, sami nie grają na instrumencie, towarzyszą im muzycy. Tradycyjny występ aszyka zaczyna trzykrotne uderzenie w stół, podobnie jest w seansie zawodowego opowiadacza meddaha.

Aszykowie są często ludźmi niewidomymi, jak na przykład Aszyk Veysel Satioğlu (żył na przełomie XIX i XX wieku). Panuje przekonanie, że w ten sposób wzmocniony zostaje ich talent poetycki i lepiej zapamiętują wzory

<sup>13</sup> S. Żerańska-Kominek, A. Lebeuf, *Opowieść o szalonej Harman i Aszyku zakochanym w księżycu: postać, muzyka i koncepcja muzyki w turkmeńskim dessanie „Harman Däli”*, Kraków 1998.

<sup>14</sup> İ. Başgöz, *Turkish Folk Stories about the Lives of Minstrels*, [w:] *Turkish Folklore and Oral Literature*, „Journal of American Folklore”, vol. 65, Philadelphia 1953, p. 1–10.

<sup>15</sup> K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, cz. 2, Kraków 1939, s. 1362.

formularne tworzone na bazie tradycyjnego metrum. Warto zaznaczyć, że w wielu kulturach oralnych działalność niewidomych pieśniarzy była powszechną praktyką. Pieśniarze bywali też często oślepiani. Homer, wielki rapsod, aoid, autor *Iliady* i *Odysei*, także był ślepcem. Wśród bałkańskich bardów nie brakowało niewidomych pieśniarzy, którzy byli żebrakami, swoją kondycją przypominali wędrownego dziada. Niewidomy był chociażby śpiewak Filip Višnjic, od którego zbierał pieśni Vuk Karadžic<sup>16</sup>. Centrum ślepych gęślarzy mieściło się w mieście Irig w Sremie, a ich wspólnotę otaczała tajemnica.

Artystyczną profesją „wymagającą” ślepoty, popularną w kręgu kultury islamu, był hafiz, wykonawca sur Koranu w trakcie obrzędów muzułmańskich. W tradycji tureckiej, jak pisze niemiecki podróżnik Stefan Gerlach w 1573 roku, istnieli także felice, którzy po odbyciu pielgrzymki do Mekki i Medyny oraz ujrzeniu grobu Mahometa wyłupili sobie oczy, bo nie mogli już zobaczyć na świecie nic bardziej świętego<sup>17</sup>.

Zarówno rapsod niewidomy, jak i „władający wszystkimi zmysłami” był więc pośrednikiem między światem wyższego wtajemniczenia i prostych ludzi, lub inaczej ujmując, pomostem między kulturą wysoką a ludową. Także w tradycji tureckiej rapsod był pośrednikiem pomiędzy kulturą warstw wyższych, z której czerpał technikę poetycką i estetykę, a kulturą warstw niższych. Przykładem chociażby Aszyk Ömer z XVII wieku, który wprowadził klasyczną literaturę Wschodu – literaturę dywanową do literatury ludowej. Ponadto wielu aszyków i gęślarzy zbierało stare pieśni i prowadziło działalność folklorystyczno-archiwizacyjną.

Kiedy na Bałkanach po wygnaniu Turków oralna poezja narracyjna utraciła w chrześcijańskim środowisku dawną popularność, zamożna lokalna elita muzułmańska wciąż czynnie wspierała tę sztukę. To właśnie ta warstwa społeczna okazała się w latach trzydziestych, w okresie badań nad tą tradycją, doskonałym źródłem informacji, wciąż bowiem dobrze prosperowała w niektórych regionach, takich jak Novi Pazar, Bijelo Polje i Bihać. W porównaniu z formami wcześniejszymi twórczość muzułmańskich pieśniarzy różniła się skalą, wystawniejszą oprawą i hojniejszym wynagrodzeniami, gdyż begowie szczerze nagradzali bardów.

To właśnie w czasach tureckich i potureckich w sposób szczególny rozkwitła bałkańska epika ludowa. W tym repertuarze dominowała junacka odwaga, ożyli starzy (historyczni i pseudohistoryczni) bohaterowie<sup>18</sup>. Powstały między

<sup>16</sup> H. Czajka, *Nimfy, herosi, antagoniści. Epos ludowy Bułgarów*, Katowice 1994, s. XXXIV.

<sup>17</sup> K. Michajłowa, dz. cyt., s. 74.

<sup>18</sup> B. Bednarek, *Epos europejski*, Wrocław 2001, s. 252.



innymi pieśni opowiadające o wymierzającym sprawiedliwość poturczonej siostrze Srogim (Lutica) Bogdanie i o „ambiwalentnym charakterologicznie” osmańskim wasalu – Królewiczu Marku, a także o Brankoviciach, Jakšiciach.

Silnie antytureckie nastroje znalazły odbicie w serbskiej epice chrześcijańskiej, w cyklach będących wyrazem tożsamości religijno-narodowej. Należy do nich przede wszystkim cykl kosowski. Opowiada on wprawdzie o tragicznej klęsce, przegranej bitwie na Kosowym Polu w 1389 roku i towarzyszących temu emocjach, ale na nutę moralnego zwycięstwa. Plejada symbolicznych postaci przeszła na stałe do świadomości narodowej: wyidealizowany męczennik za wiarę, symbol walki z turecką (obcą) przemocą – serbski książę/car Łazarz (Lazar), zabójca tureckiego sułtana Miloš Obilić czy symbol zdrajcy – Vuk Branković.

Charakterystyczne dla słowiańsko-tureckich antagonizmów są pieśni o uciekinierach z ziem zajętych przez Turków: uskokach i bohaterskich hajdukach. Pieśni opiewające czyny hajduków w walkach powstańczych przeciw wojskom tureckim z czasu zrywów narodowych były istotnym elementem ruchu oporu. Owe hajducze gesta, w przeciwieństwie do epiki legendarnej, były realistyczne w treści, krążyły wokół faktów i postaci historycznych, a poddane typowej dla tej konwencji mitologizacji, współuczestniczyły w micie, „w obrzędzie, w słowach”<sup>19</sup>. Jak pisze Joanna Rapacka, „potwierdzeniem wielofunkcyjności i nośności tych mitów jest fakt, że wpasowują się w model zarówno plemiennych herosów, jak i symbolu oporu przeciw panowaniu tureckiemu, ale także i późniejszej idei narodowej wspólnoty południowosłowiańskiej w ruchu iliryjским”<sup>20</sup>.

Panowanie tureckie, nawet jeśli opiewane w pieśniach jako przekleństwo, dostarczało wątków patriotycznych, stało się więc doskonałym pretekstem epickim. Tym samym przyczyniło się do ugruntowywania tożsamości, która zawsze nabiera szczególnej siły w warunkach izolacji. W atmosferze religijnych i narodowościowych prześladowań, prozelickiej islamizacji twórczość ustna osiągnęła rangę duchowego azyłu.

W przeciwieństwie do XIX- i XX-wiecznych guslarów, anatolijscy aszykowie nie mieli misji narodowowyzwoleńczej, lecz religijno-duchową. Zdecydowanie bardziej „rozpolitykowani” byli pokrewni im meddahowie, zawodowi opowiadacze posługujący się prozą. Na początku XIX wieku w okresie proeuropejskich przemian i reform w imperium osmańskim zawodowi opowia-

<sup>19</sup> G. van der Leeuw, *Fenomenologia religii*, przeł. i wstęp J. Prokopiuk, wyd. 2, Warszawa 1997, s. 363, cyt. za: R. Halili, dz. cyt., s. 141.

<sup>20</sup> J. Rapacka, *Leksykon tradycji chorwackich*, Warszawa 1997, s. 113.



dacze nazywani byli nawet „dwunożnymi gazetami”. Podobne określenie, „śpiewająca gazeta”, przylgnęło do południowosłowiańskich pieśniarzy, których repertuar odzwierciedlał zmagania narodowowyzwoleńcze. Używali starych formuł, „ich śpiewane gazety były nasycone folklorystyczno-epickimi szablami, [...] inaczej mówiąc «wlewali młode wino do starych bukłaków»”<sup>21</sup>.

Pieśń i przenoszony przez nią mit narodowy buduje kulturowy pomost pomiędzy tradycją dawnej świetności a odrodzeniem narodowym w drugiej połowie XVIII wieku. Nie są to jednak pomosty i światy zamknięte na zewnętrzne wpływy. Nawet obecna w tych pieśniach antytureckość jest przejawem interakcji. Można zaryzykować stwierdzenie, że panowanie osmańskie ugruntowało samą praktykę wykonywania pieśni. I choć trudna sytuacja narodowa sprawiła, że niektóre eposy przywoływano fragmentarycznie, co osłabiało zarówno wyraz artystyczny, jak i wyrefinowanie wykonania, to jednak zorientalizowane epickie akcenty czy też sama paralelna obecność tradycji aszyków miały wpływ na formę.

Jak twierdzi Albert Lord, to właśnie orientalny wpływ odegrał istotną rolę w tym, że pieśni południowosłowiańskie uformowały się w cykle. Nie zaprzecza jednak, że pewne komponenty słowiańsko-greckie były tam już wcześniej<sup>22</sup>. „Środkowoazjatyckie narracje były podobne do tych, które Protobułgarzy musieli znać już bardzo dobrze”<sup>23</sup> jako jeszcze wcześniejsze elementy turkijskie, te zaś – co niewykluczone – dotarły wraz z Protobułgarami. „[...] potem średniowieczna tradycja epicka przetwarzała wątki narracyjne z domieszką starych wierzeń, kształtując słowiańską tradycję ustną i pozostawiając nam ją w spadku w wielu formach zmieniających się na przestrzeni stuleci, niczym wielobarwne i różnorodne klejnoty, naznaczone ruchami armii, wzrastania i upadku kolejnych dynastii, wprowadzaniem i rugowaniem wiary lub herezji”<sup>24</sup>.

Dla przykładu, wspomniany turecki cykl *Köroğlu*, podobnie jak cykl o Królewiczu Marku, opowiadany jest w postaci odrębnych opowieści, a konkretnie – śpiewany jako odrębne pieśni, w Turcji zwane *kol*, a w Azji Centralnej *destan*. Zarejestrowano około 34 *kol* tego cyklu. Całość opowiadana jest prozą, w którą od czasu do czasu wplataną jest pieśń posługująca

<sup>21</sup> B. Bednarek, dz. cyt., s. 254.

<sup>22</sup> A. Lord, *The Effect of the Turkish Conquest on Balkan Epic Tradition*, [w:] *Aspects of the Balkans. Continuity and Change. Contributions to the International Balkan Conference held at University of California at Los Angeles, October 23–28, 1969*, ed. H. Birnbaum, S. Vryonis Jr, Haga 1972, p. 298.

<sup>23</sup> Tegoż, *Epic Singers and Oral Tradition*, New York 1991, p. 206.

<sup>24</sup> Tamże, s. 210.

się typową dla aszyków formą czterowiersza (*koşma*). Poza opowieściami cykl o Synu Ślepca przetrwał w motywach muzycznych i tańcach nazwanych jego imieniem. Na Bałkanach w tańcu kolo, w tańcach korowodowych śpiewało się także o Marku: „За Марко ce nee наопо” (‘O Marku śpiewa się w kole’)<sup>25</sup>.

Waleczny Marko raz jest sprzymierzeńcem „Turczyzna”, to znowu z nim walczy. Typowo ujęta postać „Turka” na Bałkanach nosi znamiona bardziej opresyjności osmańskiego panowania niż religijnego jarzma. Termin „tureckość” występuje w kontekście wyznania. Akcenty muzułmańskie (protureckie) dominują w epice bośniackiej. Różnice pojawiają się też w technice wykonania. Jak pisze Gerhard Gessmann: „Nie ma w nich poczciwej po chłopsku harmonii, znanej z europejskiej muzyki klasycznej”<sup>26</sup>. Orientalny charakter staje się wyczuwalny dzięki tonacji molowej, chromatycznym interwałom, przedłużeniu sekundy i rozsianym obok przewodnich melodii arabeskowym melizmatom, a także taktom mieszanym. Inny jest także sposób kształtowania tonu w krtani, początek pieśni wykonywany jest zwykle w wyższym rejestrze, falsetem, głosem lekko nosowym. Melizmaty melodii mają swoje psychologiczne odpowiedniki w tekście, takie jak wołania, okrzyki bólu, zawodzenia. Podkreślają je słowa pochodzenia tureckiego, typu *bre, ajde, lele, aman, džanum*<sup>27</sup>. Pod naporem emocji, które ogarniają rapsoda, pieśń staje się coraz bardziej asymetryczna, a „słuchacz zostaje wciągnięty w sam środek prapopędów duszy”<sup>28</sup>.

Jeśli chodzi o różnice odnoszące się do techniki wykonania w obrębie samych kultur bałkańskich, to bośniackie teksty pieśni są zwykle długie, powolne, pełne szczegółów, okraszane bogatą ornamentacją typową dla muzułmańskiej kultury muzycznej, podczas gdy pieśni albańskie są krótsze, czarnogórskie zaś śpiewa się szybciej. Różnice między śpiewami dotyczą w sposób oczywisty także różnic językowych (odrębność pochodzenia języka albańskiego) lub gwarowych (bośniacka i serbska). Różne są też tradycje motywów, bohaterów i ich czynów oraz opisanych wydarzeń. „Zarówno muzułmanie, jak i chrześcijanie śpiewają zgodnie z tymi samymi zasadami metryki, używają tego samego materiału formularnego i tematycznego. Różnice między nimi polegają na odmiennej tożsamości etnicznej pozytywnego i negatywnego bohatera pieśni, inna jest też długość śpiewanych przez nich utworów”<sup>29</sup>.

<sup>25</sup> H. Czajka, dz. cyt., s. XXXVI.

<sup>26</sup> G. Gessmann, *Jugosłowiańska poezja ludowa*, Warszawa 1938, s. 33–34.

<sup>27</sup> Tamże, s. 36.

<sup>28</sup> Tamże, s. 36.

<sup>29</sup> A. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 15, cytata za: R. Alexander, *South Slavic Traditions*, [w:] *Teaching Oral Traditions*, ed. J. M. Foley, New York 1998, p. 274.

Serbskie pieśni wiążą się przede wszystkim z bitwą na Kosowym Polu, bośniackie postrzega się jako pieśni o walkach czy potyczkach na granicy imperium osmańskiego i imperium Habsburgów<sup>30</sup>.

Obecnie tradycja śpiewu epickiego nadal istnieje przeważnie wśród muzułmanów, podczas gdy serbska i czarnogórska – wśród chrześcijan prawosławnych, albańska zaś u muzułmanów i katolików. Uzupełniając listę południowosłowiańskich tradycji śpiewu, rozróżnić można chorwacką (katolicy), macedońską i bułgarską (prawosławni)<sup>31</sup>.

Tak przywołany podział odzwierciedla dawną osmańską strukturę społeczno-religijną systemu millet (po turecku ‘naród’, ‘lud’), w której podstawowym kryterium organizacji społeczeństwa i jednocześnie budowania tożsamości była religia. Podczas gdy w tureckiej części imperium istniał podział głównie na muzułmanów (*müslim*) i niemuzułmanów (*gayrimüslim*), inaczej gjaurów, niewiernych (*gâvur*), na Bałkanach wyodrębnionymi grupami wyznaniowymi byli muzułmanie, katolicy (zwani Latynami), prawosławni (zwani Grekami, turecko-osmańskie Rum) oraz Ormianie i Żydzi, stanowiący odrębne grupy etniczne, określane turecko-osmańskimi terminami Armeni i Musevi (wyznawca judaizmu)<sup>32</sup>.

Sytuacja wyznaniowa komplikuje się jeszcze bardziej, gdy uświadomimy sobie, że wśród Słowian samo pojęcie „chrześcijanie” cechuje dodatkowe zróżnicowanie ze względu na historyczną perspektywę antagonizmów politycznych i kulturowych pomiędzy chrześcijanami rzymskokatolickimi i prawosławnymi. To także odzwierciedla odmienną serbskich i chorwackich modeli tożsamości etnicznej i narodowej.

Osmański system millet wpływał na ukształtowanie i ugruntowanie się owych różnic, ale też wielowiekowe sąsiedztwo zaowocowało nieuchronnym współoddziaływaniem i czasem trudno o ściśle i precyzyjnie ustalone granice.

Doprowadziło to do nieustannego mieszania się motywów, form metrycznych i sposobów kompozycji. Do wędrowania repertuaru przyczyniali się zwłaszcza dwujęzyczni wędrowni pieśniarze, jak Salih Ugljanian czy Džemal Zogić, przywołani przez Parry’ego i Lorda, a także pieśniarze mający podwójne repertuary, jak wspomniany już Višnjić<sup>33</sup>. Potrafili tę samą pieśń wykonywać zarówno po serbsku, jak i po albańsku.

<sup>30</sup> R. Halili, dz. cyt., s. 79.

<sup>31</sup> Tamże, s. 79.

<sup>32</sup> Tamże, s. 79.

<sup>33</sup> A. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 19, 87–88, 288; R. Halili, dz. cyt., s. 80.

Dla zachodnioeuropejskich badaczy, takich jak Lord i Parry, charakterystyczne jest to, że unikali formułowania opinii i sądów na temat sporów światopoglądowo-ideologicznych pomiędzy chrześcijanami i muzułmanami na Bałkanach. Lord w *Pieśniarzu i jego opowieści* zauważa: „Również w Sarajewie muzułmanie zajęci byli rozpowszechnianiem drukowanych tekstów z pieśniami pochodzącymi ze zbioru Macierzy Chorwackiej (Matica Hrvatska) i zbioru Kosty Hörmanna. Większa część tej aktywności przypadła na przełom XIX i XX wieku, zwłaszcza zaś na okres po roku 1918”<sup>34</sup>. I jeśli Parry skoncentrował się na gromadzeniu pieśni muzułmańskich pieśniarzy, to dlatego, że muzułmańskie tradycje oralne, w porównaniu z odpowiadającymi im tradycjami chrześcijańskimi, były mniej dotknięte wpływem tekstów drukowanych w kanonicznych edycjach<sup>35</sup>. Pieśniarze uczyli się pieśni z tekstów wydanych w formie tanich broszurek, które pojawiły się w Sarajewie w latach dwudziestych i były publikowane bez żadnych objaśnień, adresowano je do sarajewskich kupców i ludzi interesu, byłych muzułmańskich urzędników, arystokratów, do potomków begów, na znak uczestnictwa w tradycji muzułmańskiej. Właśnie ze słuchania czytanego tekstu z takiej książeczki Avdo Međedović nauczył się pieśni *Ożenek Smailagicia Meho*<sup>36</sup>. Tak rodzi się wtórna oralność. „[...] Jako że same te pieśni pochodziły ze świata oralnego, były w pełni dostępne wszystkim jego mieszkańcom, którzy przecież byli ich twórcami”<sup>37</sup>. Mimo faktu spisania wciąż należały do świata „oralnego” i zostały piśmienności tylko udostępnione.

Południowosłowiańska muzułmańska kultura pieśni z dworów „niegdysiejszych bejów” przeniosła się więc do kawiarni, miejsca typowego dla muzułmańskiej zbiorowości. Tu można było przywoływać dni chwały. Tu szerzyła się kawiarniana polityka i rodziły bunt. Tu też Parry w latach trzydziestych mógł spotkać gęślarzy. Sam tak pisze o tym doświadczeniu: „Najlepszym sposobem napotkania pieśniarzy była wizyta w tureckiej kawiarni – to tam musieliśmy się rozglądać. W dniach handlowych jest to centrum życia wieśniaków, a podczas wieczorów Ramadanu – miejsce, w którym bywa się dla rozrywki. [...] Na ławce opodal nas leżał jakiś Turek i palił papierosa umieszczonego w starym «cigarluku» (czyli cygarnicze). [...] Wiedział dużo o pieśniarzach. Najlepszym z nich, jak nam powiedział, był niejaki Avdo Međedović”<sup>38</sup>. Niepiśmienny,

<sup>34</sup> A. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 289.

<sup>35</sup> Tamże, s. 16.

<sup>36</sup> A. Lord, *Epic Singers...*, p. 62; tegoż, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 27–28.

<sup>37</sup> Tegoż, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 28.

<sup>38</sup> Tamże, s. 14.

w wieku około sześćdziesięciu pięciu lat. Znał turecki jeszcze z czasów służby wojskowej. „Avdo zaśpiewał dla nas ulubioną starą pieśń Salih o zdobyciu Bagdadu w czasach sułtana Selima. Słuchaliśmy z rosnącym zainteresowaniem tego niskiego wieśniaka o pospolitym wyglądzie, którego gardło było zniekształcone dużym wolem. Siedział na ławce, ze skrzyżowanymi nogami, rzępoląc na swojej gusli i kiwając się w rytm muzyki. Śpiewał bardzo szybko, niekiedy gubił melodię; poruszał lekko smyczkiem po strunie i recytował wers po wersie w niesamowitym tempie. Dokoła gromadził się tłum słuchaczy. Grupka miejskich młodzieńców o nowomodnych manierach z początku hałaśliwie kontynuowała grę w karty, ale po pewnym czasie i oni porzucili swoje zajęcie... W ciągu kilku kolejnych dni przeżyliśmy objawienie. Pieśni Avdo były dłuższe i bardziej wyrafinowane niż wszystkie pozostałe, jakie dotąd słyszeliśmy. Był w stanie śpiewać jedną pieśń przez wiele dni, niektóre z nich obejmowały piętnaście–szesnaście tysięcy wersów tekstu. Zjawiali się inni pieśniarze, ale żaden z nich nie potrafił dorównać Avdo, naszemu jugosłowiańskiemu Homerowi”<sup>39</sup>.

Ważne jest nie tylko miejsce, ale także i czas występów. Dla muzułmanów czasem epickiej uczty duchowej był miesiąc postu – Ramadan. Na Bałkanach i w Turcji był to czas pracy także dla pieśniarzy półprofesjonalnych. Wystarczyło opanować trzydzieści pieśni, po jednej pieśni na każdą noc Ramadanu, aby stworzyć własny repertuar. Zdarzało się, że muzułmańskie kafany angażowały pieśniarzy na kilka miesięcy z wyprzedzeniem, by zapewnić gościom godziwą rozrywkę. Zdarzało się też, że lokale rywalizowały ze sobą o pozyskanie usług znanych i lubianych pieśniarzy, których obecność zapewniłaby zwiększone obroty handlowe. Okazją do występów był także dzień targowy, gdyż takim dniom towarzyszyła klientela „z gotówką w kieszeni”, co gwarantowało hojność widowni. W przypadku rapsodów południowosłowiańskich taką okazją było każde inne święto, jak wesele, jarmark, odpust.

Sami pieśniarze, na przykład Salih Ugljanian czy Džemal Zogić, byli właścicielami kawiarni. Na terenie Anatolii, zwłaszcza wschodniej, popularne były i wciąż są kawiarnie aszyków, gdzie aszykowie zarówno występują, jak i rywalizują w rozmaitych konkursach śpiewaczych.

Miejsca, takie jak kafana i tawerna, to miejsca na wskroś męskie. Dlatego nie sposób nie zauważyć, że pieśni i inne twory ludowe są też wyrazem patriarchalności. Przyglądając się temu zjawisku w kontekście serbskiej tradycji społecznej, można powiedzieć, że patriarchalizm przejawia się tu w postaci prymatu grupy nad jednostką i w tej formie sprawił, że narodowi udało

<sup>39</sup> Tamże, s. 15.

się zachować samoświadomość, pamięć o swoich bohaterach, o przeszłych, zamierzchłych czasach, obyczajach i świętach. Są to pieśni, które śpiewa się jednakowo w całym narodzie „między Serbami obu wiar (chrześcijańskiej i «tureckiej») i obu Kościołów (wschodniego i zachodniego)”<sup>40</sup>.

Jeśli potraktujemy patriarcalizm jako prymat mężczyzny nad kobietą, to choć cechuje on oba kręgi kulturowe, w tradycji bałkańskiej, przynajmniej w nurcie półzawodowym, pojawiają się kobiety. Tu występy śpiewaczek zdarzały się już w XVI wieku, od reszty gości oddzielone one były cienką zasłoną<sup>41</sup>. Wiemy również, że głównie u Serbów, ale też u Bułgarów, kobiety śpiewały pieśni dziadowskie<sup>42</sup>. Kobiety śpiewały także wśród Greków i Albańczyków, były to pieśni pracy i lamenty, a na południu Albanii bywało, i nadal bywa, że kobieta w grupie męsko-żeńskej śpiewa pieśni epickie w wielogłosie.

Podczas gdy w tradycji tureckiej „minstrelowanie” to jednak „fach męski”, inną nieco sytuację mamy w tradycji turkmeńskiej, gdzie występuje kobieta bachszy. Należy to jednak przypisać tradycji koczowniczej, w której wciąż widoczne są elementy kultury matriarcalnej.

Szczególna też jest plejada kobiet bohaterek turkmeńskich eposów (Harman Dali z eposu *O szalonej Harman i aszyku zakochanym w księżycu*, Banu Çiçek z *Księgi Dede Korkuta*). Podobnie rzecz się ma z bohaterkami hajduckich pieśni, dorównują one siłą mężczyznom, a często nawet ich przewyższają, jak serbska Vukosava czy bułgarska Janka<sup>43</sup>.

W każdej kulturze pieśniarz zależy od swego audytorium. Tradycyjnego słuchacza, znającego kontekst przywoływanej tradycji, nie da się „oszukać”, dlatego niektórzy artyści spotykali się z otwartą krytyką swojego występu. Do takiej właśnie sytuacji doszło w 1958 roku podczas wykonywania opowiadania *Yaralı Mahmut Hikâyesi* (Historia раннего Mahmuda) przez młodego Aşıka Üzeyira Punhaniego. Opowieść, której nauczył go jego mistrz Dursun Cevlani, przedstawiał w wiosce, gdzie publiczności dobrze znana była tradycja opowiadania tej właśnie historii. Wysłuchawszy aszyka, pewien słuchacz wstał i rzekł: „Młody człowieku, zabawiałeś nas tej nocy całkiem dobrze. Lecz historia przez ciebie opowiedziana nie jest prawdziwą historią o Yaralı Mahmudzie, ponieważ jej opowiedzenie zajmuje co najmniej trzy noce. Prawdopodobnie opowiedziałeś nam wydarzenie, które przydarzyło

<sup>40</sup> R. Halili, dz. cyt., s. 154.

<sup>41</sup> B. Jezernik, *Dzika Europa. Bałkany w oczach zachodnich podróżników*, przeł. P. Oczko, Kraków 2007, s. 169.

<sup>42</sup> K. Michajłowa, dz. cyt., s. 77.

<sup>43</sup> K. Simiczijew, *Pieśń hajducka Słowian południowych*, Wrocław 1985.



się w twojej wiosce komuś, kogo imię przypadkowo jest takie samo jak imię bohatera historii. Albo nauczysz się ją opowiadać właściwie, albo wcale jej nie opowiadasz”. A oto komentarz aszyka: „Tak bardzo się zawstydziłem, że zapragnąłem, aby ziemia pod moimi stopami się rozstąpiła i pochłonęła mnie. Udałem, że jestem chory i opuściłem wieś, chociaż miałem zabawiać tamtejszą publiczność przez parę kolejnych dni. Nie opowiadałem nigdy więcej tej historii przez trzy lata, dopóki nie spotkałem Müdamiego<sup>44</sup> i nie nauczyłem się od niego jej dokładnej wersji”<sup>45</sup>.

Cechą epiki wykonywanej ustnie jest kompozycja w chwili wykonywania. Lord w swojej biblii oralistów precyzuje: „An oral poem is not composed *for*, but *in* performance”<sup>46</sup>. W ten sposób w proces kompozytorsko-wykonawczy zaangażowany jest także słuchacz. To właśnie publiczność i całe jej społeczne milieu wywierały wpływ między innymi na długość pieśni.

Każdy wykonawca swoje pieśni powinien dostosowywać do składu zebranej widowni. Pisało o tym wielu badaczy, porównując warianty tej samej opowieści. Z tradycji tureckiej przykładem może być analiza występu aszyka Sabita Müdamiego autorstwa İlhana Başgöza<sup>47</sup>. Wykształconej publiczności aszyk nie opowiadał o bohaterach historycznych, takich jak Alp Arslan, i o bitwie pod Malazgirem. Jego występ trwał mniej więcej pół godziny krócej niż dla prostej ludności w kawiarni we wsi Poşof, gdzie występował poprzedniego wieczoru. Tam wyjaśniał wydarzenia historyczne, zmieniał stylizowane części, objaśniał, wprowadzał retrospekcje, dołączał i usuwał poszczególne fragmenty. W seansie miejskim natomiast nie przytaczał nieprzyzwoitych fragmentów preferowanych przez prostą publiczność. Skracał też objaśnienia i kalambury tekerleme, śpiewał mniej piosenek ludowych typu türkü, przygrywając na sazie<sup>48</sup>.

Bałkański Homer Avdo Međedović przedłużał swoje pieśni ornamentacjami skrojonymi na wschodnią – bizantyńską i osmańską – miarę, wprowadzał orientalne wątki i postaci. W pieśni *Ożenek Smailagicia Meho* szkicuje portret magicznego konia, z wielką swobodą, niczym bohater z baśni *Księgi tysiąca i jednej nocy*, porusza się po Wschodzie, jedwab na strój pana młodego sprowadza z Damaszku, magicznego kasztana od egipskiego

<sup>44</sup> Znany aszyk Sabit Müdami (1916–1968).

<sup>45</sup> İ. Başgöz, *Turkish Folklore...*, p. 238.

<sup>46</sup> A. Lord, *The Singer of Tales*, p. 13; tegoż, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 80.

<sup>47</sup> İ. Başgöz, *The Tale Singer and his Audience. An Experiment to Determine the Effect of Different Audiences on a Hikaye Performance*, [w:] D. Ben-Amos, K. S. Goldstein, *Folklore: Performance and Communication*, The Hague 1975, p. 76–129.

<sup>48</sup> Tamże, s. 76–129.



szacha, a koński rząd z samego Afganistanu<sup>49</sup>. Rozbudowuje pewne fragmenty, wiedziony epicką intuicją, doskonale wczuwając się w realia heroicznego świata.

Hierarchia wartości zmienia się zależnie od społeczności lokalnej nawet w obrębie jednego kraju. Różnice między mentalnością kosmopolitycznego miasta i wschodniej prowincji ukazuje dygresja występująca w opowieści z repertuaru aszyków *Aszyk Garip*. Kiedy bohater opuszcza Aleppo na siedem lat, chcąc zarobić pieniądze na tradycyjny „wykup żony”, bogata ukochana proponuje mu, że znajdzie potrzebne środki. Ten jednak odmawia. Podczas gdy dla publiczności we wschodniej Anatolii w rejonie Erzurumu jego dumne zachowanie jest całkiem zrozumiałe, dla stambulskiej i ankarskiej publiczności aszyk wartościuje je taką oto dygresją: „O, głupi chłopcze, nawet nie wiesz, jak trudno będzie ci pracować w obcym mieście. Czemu nie weźmiesz pieniędzy i nie spędzisz reszty swojego życia w ciepłym łóżku tej piękności? Nie jesteście tego samego zdania, drodzy słuchacze?”<sup>50</sup>.

W sztuce wykonania pieśni epickiej wpływ widowni ujawnia się nie tylko w reakcjach, ale też w oddziaływaniu na formę przekazu, na „formularną gęstość opowieści”. Formuła wiąże się ze stanem emocjonalnego napięcia. Wypowiedzenie formuły powoduje odreagowanie, może się to łączyć zarówno z bólem, jak i ze smutkiem, radością, euforią<sup>51</sup>. Formuła jest czymś żywym, wchodzi w interakcje z osobowością narratora, widowni i środowiska społecznego. Dla przykładu możemy się posłużyć eksperymentem Başgöza, który zarejestrował w 1967 roku kilka występów wybitnego aszyka Müdamiego: przed oficerami w wojsku, wyłącznie przed Başgözem we własnym domu, w wiejskiej kawiarni przed mieszkańcami miejscowości Poşof i przed nauczycielami<sup>52</sup>. Różne okoliczności występu dały możliwość zaobserwowania, w jakich warunkach formuła staje się żywa i intensywna. Okazuje się, że im bliżej tradycji, tym więcej formuł. Podczas występów aszyka Müdamiego najbardziej chłonna na odbiór formuł okazała się publiczność składająca się z prostej miejscowej ludności. Swoimi reakcjami motywowała opowiadacza do rozbudowywania formuł „na poczekaniu”, do ubarwiania i częstszego ich wprowadzania.

<sup>49</sup> A. Lord, *Epic Singers...*, p. 62–67.

<sup>50</sup> İ. Başgöz, *Turkish Folklore...*, p. 247.

<sup>51</sup> G. Calhoun, *The Art of Formula in Homer*, „Classical Philology” 1935, 30, p. 223, za: İ. Başgöz, *Formula in Prose Narrative Hikâye*, [w:] *Turkish Folklore and Oral Literature*, ed. K. Silay, Turkish Studies, Bloomington (Indiana) 1998, p. 137.

<sup>52</sup> İ. Başgöz, *The Tale Singer...*, p. 76–129.

Formularny styl cechuje zarówno południowosłowiańskich, jak i tureckich pieśniarzy. Tradycje te mają bowiem wspólny mianownik, którym jest improwizowana poezja ustna. Wykonawca staje się w ten sposób nośnikiem repertuaru. Próby narzucania jednej konkretnej tradycji, która go uformowała, byłyby tylko odbieraniem pieśniarzowi praw autorskich. Doszukiwanie się narodowości eposu może być bezskuteczne jak szukanie archotypu opowieści, pieśni czy eposu, jeżeli weźmie się pod uwagę, że „w każdym wykonaniu takiego dzieła sztuki w kontekście tradycji oralnej – czy będzie to opowieść, czy epos – każdy pieśniarz wprowadza wariacje. Wszystko, co składa się na utwór poetycki, należy do grupy, ale sam utwór oraz formuła, którą ów utwór przybiera w konkretnym wykonaniu, należy do pieśniarza”<sup>53</sup>.

Obcujący bardzo blisko z tą tradycją badacze zauważyli coś jeszcze innego. Parafrazując słowa Alberta Lorda: kiedy słyszymy pieśni poetów i widzimy, jak improwizują z pamięci swoje fabuły i opowieści, wypełnione bogactwem epitetów i ornamentacyjnych formuł, jak akompaniują sobie przy tym, grając na gęślach, sazie czy dutarze, wtedy zaczynamy rozumieć lepiej, że epika nie jest tylko rodzajem literackim – jest sposobem życia<sup>54</sup>.

## Turkish and Balkan “singers of tales” – a yoke of inspiration or epic independence?

### Summary

The research material is mostly based on the works of Albert Lord and Milman Parry, Karl Reichl, İlhan Başgöz, Pertev Boratav. Epic singers played a significant part in spreading national spirit, be it Turkish or Slavic. The Balkan artists called *guslar* used a one-string instrument called *gusle* while a Turkish minstrel *ozan* and *ashik* usually used a two-stringed instrument called *kopuz* or *saz*. The typical stage for their activities were coffeehouses. Oral epics were transmitted by word of mouth from one singer to another, sometimes by way of formal training based on the transmission of repertoire and technique from master to apprentice. Representative of both traditions was the use of metrics and formulaic style. The song was orally composed in performance, with the audience's participation. The musical aspect facilitated memorisation. The text to be learned by heart was a story in a song. Although the Turkish and Balkan epic traditions developed independently of each other, the effect of Turkish conquest on the Balkan epic tradition is evident, especially in the style of

<sup>53</sup> Takim pieśniarzem był właśnie Filip Višnjić czy Aszyk Veysel.

<sup>54</sup> A. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, s. 51.

those singers who perform in borderland (in Kosovo and northern Albania). The Turkish occupation itself became the subject of many epics, reinforcing the national identity of the local population. However, oriental influences also emerged in some formal characteristics, such as the length of the songs, the ornamentation and stylised oriental images and the transformation of separate ballads and short narratives into epic cycles. In both cases for performers themselves this artistic activity became “a way of life”.