Zeszyty **PRASOZNAWCZE**
Kraków 2020, t. 63, nr 1 (241), s. 27–40
DOI:10.4467/22996362PZ.20.002.11510
www.ejournals.eu/Zeszyty-Prasoznawcze/

O KREATYWNOŚCI POETÓW ORALNYCH

Włodzimierz Mich
orcid.org/0000-0001-7097-3121
Katedra Dziennikarstwa, Wydział Politologii
Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie

ABSTRACT

On the Creativity of Oral Poets

Academic discourse on oral poetry usually underlines the accuracy of intergenerational transfer of tradition. Long, narrative-based poems, realized orally as songs, and poetry works are perceived as the most basic medium of this transfer, along with ritual formulas. In opposition to that perspective, this paper focuses on the role of poets' creativity and limits of memory, as well as, in consequence, changing and multi-variant nature of messages. That latter stance neglects the concept of oral works' collective authorship by reaching for examples of how individual authorship of particular works was acknowledged in certain societies. Meanwhile, the concept is founded on the notion that those works were composed in performance, therefore there were no canonical versions available. The further reaching version of the argument states that each performance was in fact a different work of the performer created during and by the interaction with the public. Memory limitations along with society-sanctioned poets' drive for innovation influenced the performance which went beyond just repeating of traditional works. Instead, poets used already existing formulas, motives, and narrative schemes to improvise their own versions of well-known stories or create completely new stories. A modest version of the argument is based on the assumption that the link between creation and memorization was undergoing changes and depended on a particular genre and a performer which led to the whole range of practices, from improvisation to performing pre-composed and memorized works. Both stances underline that oral poets' creativity was in a dialectic relation with traditionalism. While creating new stories, a poet had to follow traditional themes and narrative schemes expected by the audience. His creative imagination was shaped by his culture's patterns – tradition remained his basic or even only resource of themes and formal methods used.

Keywords: oral theory, oral poetry, tradition, creativity, compose in performance

Wstęp

Kultury pierwotnie oralne, a więc kultury przedpiśmienne (zwane także pierwotnymi, prymitywnymi, dzikimi czy plemiennymi), postrzega się zwykle nie tylko jako tradycjonalistyczne, ale też tradycyjne: pisze się nie tylko o ich niechęci do zmian, ale też o ich niezmienności. Traktuje się je jako nastawione na trwanie, zastygłe w utrwalonych formach. Akcentuje się tym samym wierność międzypokoleniowego przekazu informacji[1]. Za podstawowe medium tradycji uznaje się przy tym, oprócz formuł rytualnych, długie utwory narracyjne mające formę poetycką, realizowane oralnie w postaci pieśni. Zwłaszcza na gruncie antropologii strukturalnej i strukturalno-funkcjonalnej dominowało przekonanie o trwałości pewnych narracji ze względu na ich znaczenie dla stabilizacji ładu społecznego. Szczególną wagę przywiązywano do mitów służących, jak sądzono, podtrzymywaniu istniejącej struktury społeczeństwa, a zwłaszcza pozycji władców. Uznawano przy tym, że zebrane w trakcie badań terenowych spisane wersje mitów dają wgląd w trwałe i powszechne w danej społeczności przekonania, pozwalają odtworzyć dominujący w niej światopogląd.

Pogląd ten funkcjonuje również w obrębie teorii oralności[2], rozwijanej od lat 60. XX wieku przez takich badaczy jak Walter J. Ong (1912–2003), Eric A. Havelock (1903–1988) i Jack R. Goody (1919–2015), ale wywodzącej się z badań prowadzonych w pierwszej połowie stulecia m.in. przez Milmana Parry'ego (1902–1935) i Alberta B. Lorda (1912–1991). Jego czołowym reprezentantem był Havelock, akcentujący mnemoniczną rolę poezji epickiej, zwłaszcza dzieł monumentalnych, jak „Iliada", traktowanych jako „plemienna encyklopedia". Odmienne ujęcie problemu, któremu poświęcony jest ten artykuł, akcentuje rolę kreatywności oraz zapominania, a w konsekwencji wielowariantowości i zmienności kultury. W ramach tego nurtu teorii oralności, reprezentowanego głównie przez Goody'ego, uznaje się konkurencyjny pogląd za oparty na niezrozumieniu funkcjonowania mechanizmów przekazu informacji. Dowodzi się, że oponenci zapominają o płynności twórczości ustnej, bo tylko akcentowanie stabilności i dominacji pewnych struktur

1 Tak na przykład, pisząc o zbieżności mitycznych wizji „początkowego stanu niebytu" zawartych w poematach staroindyjskich (jak „Rygweda") i germańskich (jak „Edda poetycka"), ale także starogreckich (u Hezjoda), Andrzej P. Kowalski dowodzi, że wywodzą się one z tradycji indoeuropejskiej utrzymywanej dzięki temu, że przez całe stulecia dokonywano „zdyscyplinowanego formalnie, wręcz skostniałego przekazu" utrwalonych wcześniej treści (Kowalski 2001, s. 61– 62).

2 Częściej używa się określenia „teoria piśmienności". Nie wydaje się ono jednak przystawać do tematu artykułu. Także zakres, skądinąd najbardziej użytecznego przy zakrojonych szerszej badaniach, terminu „teoria oralności/piśmienności" wydaje się implikować konieczność prowadzenia rozważań wykraczających poza ramy tego tekstu. Zapewne najbardziej uzasadnione byłoby posługiwanie się sformułowaniem „teoria oralności formularnej" (*oral-formulaic theory*), ukutym na określenie badań porównawczych folkloru bałkańskiego i greckich eposów. Nie stosuję go w tym tekście, uznając, że wchodzi w zakres pojęcia „teoria oralności" (Elmer 2013, s. 341; Foley, Gejin 2012, s. 384; Godlewski 2007, s. 163; 2008, s. 151; 2016, s. 51; Lord 2010, s. 401; Majewski 2006, s. 12–13; Mitchell, Nagy 2010, s. 23–26; Trybulec 2015, s. 57–58).

narracyjnych, rzekomo przekazywanych w niezmienionej postaci z pokolenia na pokolenie, pozwala dowodzić ich funkcji stabilizatora struktury społecznej. Przyjęcie sztywnych założeń teoretycznych prowadzi więc do błędnej interpretacji danych empirycznych. Same dane były przy tym, do lat 60. XX wieku, niewłaściwie pozyskiwane. Podczas badań terenowych spisywano przekazy dyktowane przez miejscowego informatora, na ogół w zaaranżowanych warunkach, a nie w trakcie autentycznego występu. Uzyskiwano w ten sposób wersje przekazów wyrwane z naturalnego kontekstu i odbiegające od rzeczywistych realizacji typowych dla danej kultury. Dotyczyło to zwłaszcza utworów będących elementem rytuałów, niefunkcjonujących samodzielnie. Zmiana kontekstu wykonania nieuchronnie prowadziła do zmiany formy wypowiedzi. Dyktujący utwór tubylec nie występował przed członkami własnej społeczności, tylko przed badaczem czy badaczami, i starał się dostosować do jego/ich oczekiwań. Zdaniem Goody'ego prowadziło to do nadmiernego wyeksponowania elementu narracyjnego (jako tego, który najłatwiej przedstawić w nowym kontekście i który prawdopodobnie najbardziej zainteresuje słuchających). Za podstawowy błąd uznaje się jednak przyjmowanie pozyskiwanych wersji jako kanonicznych i niezmiennych (Goody 1987, s. 94–96).

Dopiero upowszechnienie praktyki nagrywania oralnych występów, możliwe dzięki magnetofonom kasetowym, umożliwiło falsyfikację wielu wcześniejszych ustaleń[3]. Pozwoliło wychwycić wielowariantowość i zmienność przekazów. Ustalono, że nie mają one formy kanonicznej, gdyż ona może bowiem istnieć jedynie w kulturze pisma (wyjątki dopuszcza się głównie dla formuł magicznych, ewentualnie też genealogii). O ile więc badacze dysponujący zapisami pojedynczych wykonań skłonni byli sądzić, że prezentują one jedynie istniejące, a przynajmniej podstawowe, wersje „plemiennych opowieści" (zarówno gdy chodzi o treść, jak i o formę), o tyle na gruncie omawianego tu nurtu teorii oralności wskazuje się, że sama opowieść może przybierać różne formy i pełnić różne funkcje. Dowodzi się, że w rzeczywistości istnieje wiele wariantów utworów, w zasadzie tyle, ilu jest narratorów czy nawet występów (przy założeniu, że każde wykonanie różni się od pozostałych). Tym samym uznaje się tworzone na podstawie pojedynczych relacji omówienia badanych kultur, na przykład ich mitologie, za konstrukt badaczy. Podobnie pojmowane są typologie przekazów oralnych. Ruth Finnegan uznaje za nieuprawnione próby narzucania podziałów typologicznych w odniesieniu do twórczości oralnej, której dominującą cechą jest elastyczność (narrator ma swobodę łączenia różnych epizodów, motywów, postaci i form literackich) (Finnegan 2012, s. 319–325).

Nie negując całkowicie opinii, że utwory oralne przekazywano wiernie w ciągu kolejnych pokoleń, w ramach swego opracowania koncentruję się jednak na poglądach tych badaczy, którzy podkreślają rolę homeostatycznych przekształceń kultur oralnych i eksponują znaczenie kreatywności twórców. Wskazują oni trzy rodzaje przyczyn zmienności: ograniczenia pamięci (w sytuacji gdy nie istnieje efektywny

3 Oczywiście nagrania magnetofonowe nie oddają wszystkich aspektów *performance'u*, a tylko warstwę werbalną. Nawet jeśli jest ona najważniejsza, to jednak pominięcie kodów prozodycznych czy somatycznych jest bardzo istotnym zubożeniem przekazu.

sposób gromadzenia danych poza ludzkimi umysłami), uznanie przez społeczeństwo prawa do twórczej swobody jednostek i manipulowanie przeszłością w celu legitymizacji władzy (swego rodzaju „politykę historyczną"). Poniższe uwagi dotyczą głównie kreatywności, która jednak wiązała się z funkcjonowaniem pamięci oralnej. Poruszam w nich problem autorstwa utworów oralnych, polemizując z utartą tezą o anonimowości twórców. Uzasadniam tezę o tworzeniu utworów w trakcie ich wykonywania. Wskazuję też na dialektyczną relację innowacji i tradycji w twórczości poetów oralnych.

Opracowanie dotyczy pierwotnej oralności, a więc prehistorii, czyli okresu sprzed powstania pisma. Kategoria „pierwotnej oralności" jest, na gruncie teorii oralności, przede wszystkim konstruktem heurystycznym, rodzajem modelu idealizacyjnego. Z oczywistych względów, omawiając jej funkcjonowanie, korzysta się z wyników badań przeprowadzonych wśród egzystujących współcześnie społeczności oralnych. Przyjmuję jednak, że poczynione w ten sposób ustalenia trafnie oddają zasadnicze cechy kultur przedpiśmiennych, a więc prehistorycznych. Właśnie do nich odnoszą się formułowane poniżej uwagi, czego formalnym wyrazem jest stosowanie w nich czasu przeszłego.

Autorstwo

Twórczość oralna postrzegana jest przez wielu badaczy jako działanie społeczne w tym rozumieniu, że dzieła traktuje się jako wytwór zbiorowy, sprowadzając rolę poetów do recytacji utrwalonych w tradycji utworów. Utwory oralne klasyfikuje się często jako „pieśni ludowe", niejako unikając problemu autorstwa przez przypisanie go „ludowi", co jest typowe dla sposobu pojmowania folkloru. Symptomatycznym przypadkiem są tu rozważania na temat autorstwa „Iliady" i „Odysei". Zwolennicy jednego ze stanowisk, określanego jako separatystyczne (analityczne), głoszą pogląd o wielokrotnym, czy też zbiorowym, autorstwie (*communal composition*) eposów (jedna z wykładni mocnej wersji tej hipotezy ujmuje dzieła Homera jako kompilację krótszych, cudzych utworów) (Lord 2010, s. 70–74; Luce 1987, s. 68–69). Niektórzy z analityków uznają, że Homer nie istniał, a przypisywane mu dzieła są wytworem zbiorowości. Pogląd taki sformułował przed wiekami włoski filozof Giambattista Vico (1668–1744), postrzegający Homera jako postać fikcyjną, „idealną koncepcję, czyli postać bohaterską […] symbolizującą owych Greków, którzy śpiewem opowiadali swe własne dzieje" (Vico 1971, s. 227).

Można się zgodzić z opinią Finnegan, że zwolennicy tego stanowiska kładą zbyt duży nacisk na niezmienność i wspólnotowość tradycji, nie doceniając zakresu indywidualności i kreatywności poszczególnych twórców. Zdaniem badaczki utwory oralne nie mogą być identyfikowane z twórczością zbiorową; są (a przynajmniej często są) zindywidualizowanymi (w ramach konwencji) tworami konkretnych ludzi (Finnegan 1990, s. 166–173). Choć w zasadzie uznaje się, że w kulturze pierwotnie oralnej nie znano pojęcia praw autorskich (prywatnego posiadania słów), to podaje się jednak wiele przykładów świadczących o czymś przeciwnym. Kwestii tej nie można rozstrzygać *en bloc*. W konkretnych kulturach, a także zależnie

od poszczególnych rodzajów przekazów, przyjmowano zróżnicowane rozwiązania. W niektórych przypadkach nazwiska kompozytorów były znane i pamiętane, być może przez kilka pokoleń. W innych twórcy byli anonimowi (a mimo to niekiedy mogli się cieszyć znakomitą renomą) (Czeremski 2009, s. 232; Piłaszewicz, Rzewuski 2004, s. 183; Rakoczy 2012, s. 119; Rosenberg 1987, s. 88; Stolarek 1962, s. 18).

Tak na przykład w odniesieniu do poezji staroskandynawskiej możemy mówić o dwóch typach utworów. Pierwszy stanowiły pieśni eddaiczne, a drugi poezja skaldów. Różniły się one zasadniczo kwestią samoświadomości poetów. Jak zauważa Ryszard K. Nitschke, twórcy pieśni „Eddy"[4] pozostawali anonimowi i nie wyrażali wprost swego stosunku do opisywanych wydarzeń. Skaldowie nadawali zaś swym utworom osobisty charakter, jasno formułując oceny (pochwały czy krytykę) (Nitschke 1983, s. 17). Poezja skaldów, często odznaczająca się artyzmem, była dziełem indywidualnych twórców, znanych z imienia. Gdy tworzono ją *ad hoc*, w konkretnych sytuacjach, jako komentarz czy też reakcję na czyjeś zachowania, w oczywisty sposób miała charakter kreacji artystycznej. Skald był, przynajmniej wówczas, twórcą, a nie odtwórcą. Bez wątpienia śpiewał pieśń (recytował wiersz) komponowaną właśnie w danym momencie, a nie utrwalony w tradycji utwór. Wysoce ceniono ówcześnie sztukę improwizacji, zwłaszcza w dramatycznych okolicznościach – znane są przypadki improwizowania wierszy na polu walki (Roesdahl 1996, s. 158). Także jednak w odniesieniu do poezji eddaicznej wskazuje się, że przecież tworzyli ją konkretni ludzie, być może właśnie skaldowie. Fakt, iż utwory te były anonimowe, mógł wynikać z tego, że ich tematyka „uważana była za własność publiczną, a być może swobodniejsze formy wiersza też uchodziły za wspólne dziedzictwo" (Foote, Wilson 1975, s. 303). Nie ulega jednak wątpliwości, że spora część tej poezji miała zindywidualizowany charakter, była więc zapewne dziełem skaldów.

Rozważając problem autorstwa dzieł oralnych, wskazuje się, że jako swego rodzaju współautora należy uwzględnić publiczność. Poeta oralny podporządkowany był bowiem natychmiastowym reakcjom publiczności (pisze się w tym kontekście o współkształtowaniu tradycji epickiej przez ustną krytykę literacką – określa się to zjawisko jako *oral literary criticism*). Wpływało to na jego poczynania, zmuszając go do starań o przyciągnięcie i utrzymanie uwagi słuchaczy. Poeta z góry uwzględniał specyfikę publiczności, dobierając tematy lub formę wypowiedzi, a w trakcie występu dostosowywał je do reakcji słuchaczy. Najbardziej oczywisty był ich wpływ na długość występu, współdecydowali też jednak o repertuarze – mogli żądać wykonania pieśni na konkretny temat (a nie konkretnej pieśni, bo to sformułowanie można odnieść raczej do kultury pisma) (Azuonye, 1994, s. 136–139; Halili 2012, s. 132; Lord 2010, s. 82–86; Murko 1990, s. 117, 122; Zieliński 2014, s. 314–317).

Ten aspekt problemu eksponują zwłaszcza badacze, począwszy od Parry'ego i Lorda, głoszący tezę o komponowaniu utworów w trakcie wykonywania. Dowodzą oni, że wykonawca był twórcą – inaczej niż ludzie, którzy nauczyli się na pamięć tekstów

4 Chodzi tu o zbiór pieśni epickich świata nordyckiego zwanych „Eddą starszą" lub „Eddą poetycką".

pieśni, np. z drukowanych zbiorów. Kategorie literackie nie pasują więc do oralności. Nie ma sensu odnoszenie do tradycji oralnej pojęcia oryginału ani jego autorstwa: nie istniała oryginalna forma utworu, którą można by przypisać konkretnemu autorowi. Utwory oralne nie były też jednak anonimowymi wytworami kultury ludowej – każdy wykonawca miał imię, a istniały tylko konkretne wykonania. Skoro wykonywanie utworu było jego tworzeniem, a nie odtwarzaniem, to wykonawca był autorem. Mamy tu do czynienia ze swoistą postacią koncepcji wielokrotnego autorstwa – istniało tylu autorów, ilu wykonawców. Można też w odniesieniu do eposów Homera pisać o wielokrotnym autorstwie oralnych dzieł monumentalnych, rozumiejąc przez to, że zostały stworzone przez konkretnego autora, który jednak wykorzystał jako tworzywo pieśni, od dawna funkcjonujące w obiegu oralnym. W tym sensie eposy Homera powstawały przez kilka stuleci. Nie można jednak w tym przypadku mówić o wielokrotnym autorstwie w ujęciu właściwym literaturze, ponieważ nie chodzi o utrwalone formy nadane przez konkretną osobę (Lord 2010, s. 317).

Tworzenie w trakcie wykonywania

Kluczowe dla takiego sposobu pojmowania oratury (oralnego odpowiednika literatury), ujmowanego w formułę hipotezy Parry'ego-Lorda, jest uznanie, że w odróżnieniu od literatury utwory oralne nie istniały inaczej niż tylko w trakcie wykonywania. Nie przybierały postaci utrwalonego tekstu, w niezmienionej postaci przekazywanego z pokolenia na pokolenie. Nie można się ich było nauczyć na pamięć, słowo w słowo, nie było więc dwóch identycznych wykonań – za konstytutywną cechę utworów oralnych uznaje się zmienność słowną (*verbal variability*)[5]. To, co można by nazwać „tym samym" wierszem (lub utworem prozatorskim), ulegało w trakcie *performance'u* na tyle istotnym zmianom, że były to nowe dzieła. Każde wykonanie było osobnym utworem, ponieważ było niepowtarzalne i w tym sensie twórcze. Nawet gdy pieśniarze wielokroć wykonywali swe utwory, za każdym razem tworzyli je na nowo. Korzystali przy tym z zasobu tradycyjnych formuł i motywów, a także zachowywali regularność metryczną – byli zależni od nabytych „nawyków i skojarzeń dźwiękowych, słownych, frazeologicznych czy wreszcie wersyfikacyjnych"

5 Ta mocna wersja hipotezy formułowana jest do zanegowania opozycyjnej: przekonania o biernej roli wykonawców powtarzających wyuczone na pamięć teksty. Ujmując problem bardziej precyzyjnie, Finnegan wskazuje, że trudno określić kategorycznie relacje między memoryzacją a kreacją, bo układają się one różnie w poszczególnych przypadkach, zależnie od wykonywanego gatunku, wykonawcy czy kontekstu kulturowego. Oscylują między wiernym odtwarzaniem a tworzeniem nowych form i treści na bazie starych. Ogólnie rzecz biorąc, trzeba uwzględniać kreatywny aspekt wykonania, zdarzają się jednak sytuacje, gdy mamy do czynienia z repetycją (przykładem genealogie dynastyczne czy teksty opisujące rytuały królewskie w Rwandzie). W wielu przypadkach nie można jednoznacznie orzec, na ile pieśni myśliwskie, pieśni pracy czy inne utwory związane z konkretnymi sytuacjami są stereotypowe, a na ile dają możliwość improwizacji. Na przykład poezja myśliwska Yoruba daje znacznie większe możliwości indywidualnej kreatywności niż takież pieśni Ambo (Finnegan 2012, s. 10, 163, 202).

(Lord 2010, s. 164; zob. 80, 94–99, 226–227; Finnegan 2012, s. 10–13, 375–378; Halili 2012, s. 76; Łanowski 1977, s. 25; Mitchell, Nagy 2010, s. 64; Ong 2011, s. 105–106).

Koncepcja Parry'ego i Lorda, w dużym stopniu podtrzymywana przez niektórych teoretyków oralności, kładzie nacisk nie na aspekt memoryzacji, tylko na aspekt kreacji. Ich zdaniem pieśniarze nie zapamiętywali gotowych utworów, bo też one nie istniały w warunkach oralności[6]. Istniał natomiast pewien zbiór tematów i formuł, będących dla poetów zasobem, a także technika formularna, będąca dla nich narzędziem. Przygotowując się do podjęcia swej roli, przez lata przysłuchiwali się cudzym występom, poznawali tematy i formuły (np. nazwiska postaci). Przede wszystkim jednak uczyli się schematów kompozycyjnych, wzorców rytmicznych i składniowych, np. „dwie sylaby plus cztery sylaby"; nabywali zdolność tworzenia fraz i wersów. Interioryzowali pewne sposoby myślenia, wyrażania się w rytmie epiki (np. rytmie dziesięciozgłoskowca), długości fraz, pauz. Mogli dzięki temu zmieniać formuły, konstruować własne, wstawiając słowa pasujące do schematu, np. nowe imię bohatera. W ten sposób funkcjonowała poezja epicka zarówno wśród dwudziestowiecznych południowych Słowian, jak i w starożytnej Grecji. Eposy, jak „Iliada" czy „Odyseja", zbudowane były z formuł mających kształt heksametru. Poeta dysponował obszernym zbiorem zwrotów, z których mógł tworzyć własną wersję eposu, zachowując przy tym poprawność metryczną. Potrzeby metrum były ważnym powodem posługiwania się formułami. Odys określany był jako przemyślny nie tylko dlatego, że oddawało to cechy jego osobowości, ale także dlatego, że bez tego przymiotnika jego imię nie pasowałoby dobrze do metrum. Chodziło też o ekonomię wypowiedzi. Formuły pozwalały na użycie niewielu słów do wyrażenia bogatych treści. Miały charakter idiomatyczny, odwoływały się do całej sieci skojarzeń, typowych dla danej kultury (co oznacza, że rozumienie utworu wymagało od słuchaczy pewnych kompetencji kulturowych). Dysponując setkami formuł, poeta mógł na swój własny sposób przedstawiać tradycyjne motywy. Formuły służyły też organizacji tekstu, sygnalizując przejście do następnej sceny czy zmianę charakteru wypowiedzi (np. rozkazu lub modlitwy). Określane też niekiedy jako „większe słowa" (*larger words*), formuły były dla poety bardzo użytecznymi narzędziami kompozycji, pozwalającymi stworzyć własny styl narracji (podobną rolę odgrywały typowe sceny, jak uczta czy lament) (Foley, Gejin 2012, s. 400–412; Goody 2011, s. 141–144).

Komponowanie w trakcie wykonywania określić można jako improwizację. Na gruncie teorii oralności konieczne jest jednak zastrzeżenie, że nie chodzi o spontaniczną kreację, a o świadome komponowanie tekstu opartego na konwencjonalnych formach artystycznych (Finnegan 2012, s. 259–261). Negując zasadność używania w odniesieniu do „poezji ustnej" pojęcia „improwizacja" w potocznym rozumieniu, Lord wskazywał, że w jej przypadku „mamy […] do czynienia ze szczególnym, jedynym w swoim rodzaju procesem, w którym ustne uczenie się, ustna

6 Poezja oralna nie funkcjonowała na podstawie uczenia się ze słuchu na pamięć (zapamiętywania wielokrotnych wykonań). Szkolenie poety oralnego polegało raczej na nabywaniu umiejętności językowych niż na zapamiętywaniu treści utworów (Edwards 1992, s. 295).

kompozycja i ustny przekaz niemal pokrywają się ze sobą – są różnymi aspektami tego samego zjawiska" (Lord 2010, s. 65–66).

Wielu badaczy akcentujących kreatywny aspekt twórczości oralnej dystansuje się od tezy Lorda o twórczym charakterze każdego wykonania pieśni (dowodząc co najmniej, że nie można uznawać jej za dogmat) (Zieliński 2014, s. 348). Wskazuje się, że w niektórych z istniejących współcześnie kultur oralnych rzeczywiście dominują efemeryczne, improwizowane piosenki. Poza tym, zgodnie z dynamiką wykonań utworów oralnych, artyści zmieniają słowa piosenek tak, że w konsekwencji istnieją różne teksty połączone tą samą melodią (w społeczeństwach oralnych nie istnieje tak silna jak w świecie Zachodu presja na zgodność z „oryginalną" wersją utworu, co jest zrozumiałe w sytuacji, gdy nie ma jego kanonicznej wersji, do której można się odwołać). Pisze się też jednak o ustabilizowanych (*fixed*) utworach, podaje się także przykłady poetów bez żadnych zmian powtarzających ułożone wcześniej i dokładnie zapamiętane utwory. W tym ujęciu relacja między kreacją a memoryzacją była zmienna, zależnie od gatunku i wykonawcy; mogła też kształtować się odmiennie w warstwie muzycznej i werbalnej. W praktyce występowała cała gama rozwiązań, od improwizacji do wykonywania wcześniej skomponowanych i zapamiętanych utworów (Goody 1987, s. 81; Rosenberg 1987, s. 81–82).

Niezależnie od tych zastrzeżeń przyjmuję, że nie można sprowadzać występów oralnych do repetycji utrwalonych wcześniej pieśni. Co więcej: takie praktyki należy traktować jako marginalne, a w każdym razie to nie one decydowały o specyfice oratury. Czynnik memoryzacji był oczywiście dla niej kluczowy, ale współistniał z kreatywnością. Kompetencje twórcy oralnego określała zdolność wykorzystywania zasobów kulturowych do kreowania dzieł dostosowanych do oczekiwań publiczności. Wiązało się to z homeostatycznym charakterem kultury oralnej, łączącej memoryzację z kreacją. Poezja była w niej medium pamięci, zachowywała dziedzictwo społeczności, ale nie w całości, a jedynie elementy przydatne do bieżących potrzeb. Społeczeństwo uznawało, w pewnych granicach, prawo twórczej inwencji, niekiedy zaś wręcz wymuszało na twórcach dokonywanie zmian i wprowadzanie nowych elementów, np. modyfikowanie genealogii czy układanie wierszy pochwalnych odwołujących się do historii plemienia i dominujących w nim poglądów, ale też nawiązujących do bieżących wydarzeń (Dougherty 1991, s. 99).

Jako istotny, a niekiedy najistotniejszy, czynnik wymuszający zmienność wykonań wskazuje się specyfikę pamięci oralnej, pozbawionej wsparcia w postaci pisma. Uznając, że wykonawcami kierowała potrzeba wariacji na wybrany temat, dowodzi się, że współgrała ona z ograniczeniami pamięci: niemożnością dosłownego zapamiętywania i powtarzania długich pieśni. Jak to ujął Goody, w kulturach oralnych wyobraźni i kreatywności towarzyszyło zapominanie: „Zapominanie wymaga inwencji i kreatywności, a tworzenie wymaga zapewne trochę zapomnienia" (Goody 2012, s. 106). Za charakterystyczne dla oralności uważa się to, iż pieśniarze uważali się za kontynuatorów tradycji, byli przekonani, że nawet po wielu latach dosłownie powtarzają zasłyszane pieśni. Lord, którego rozmówcy składali takie deklaracje, ustalił, że rzeczywiście biegły w swej sztuce pieśniarz umiał powtórzyć każdą pieśń, nawet po jednorazowym wysłuchaniu. Tyle że nie czynił tego dosłownie: znając

temat i formuły, potrafił opowiedzieć po swojemu tę samą historię (Lord 2010, s. 100–106, 222–223). Poeci oralni nie rozumieli, co to znaczy „słowo w słowo" czy „wers w wers", gdyż są to określenia właściwe kulturze pisma. Chodziło im o to, że nie zmienią sensu opowiadanej historii, a nie o to, że powtórzą ją literalnie. Mieli oni odmienne pojęcie identyczności lub tożsamości utworu niż np. redaktor dwóch pisemnych wersji tekstu, który może położyć je przed sobą i porównać. Bardzo trudno było im dokonywać zestawienia różnych wersji pieśni (można to było uczynić jedynie przy równoczesnej recytacji przez co najmniej dwie osoby). W tej sytuacji pojęcie identyczności ulegało relatywizacji; mogło odnosić się nie do tożsamości werbalnej (*verbal identity*), ale do ogólnie pojętego strukturalnego podobieństwa (Goody 1987, s. 87–88; 2011, s. 48–49).

Jak zauważył Ong, sposób funkcjonowania pamięci werbalnej w oralnych formach sztuki był oryginalny, różnił się od tekstowego modelu pamięci w kulturze cyrograficznej (w kulturze oralnej nie można było wkuwać utworu na pamięć na podstawie tekstu). Poeci uczyli się tekstów, słuchając miesiącami czy latami innych poetów, którzy jednak wykonywali swe narracje w niejednolity sposób (nie można było zapamiętać długiej opowieści po jednorazowym wysłuchaniu, kolejne nie były zaś identyczne). Doświadczenia przeprowadzane w Afryce Południowej wykazały, że ludzie oralni potrafią dosłownie powtórzyć najwyżej 60% wiersza (na ogół „rapsodyzują", a więc w zależności od reakcji widowni, własnego nastroju czy przypadku w odmienny sposób operują formułami i tematami)[7] (Ong 2011, s. 104–110).

Badacze opowiadający się za tezą o komponowaniu pieśni w trakcie ich wykonywania powołują się też na badania epiki bałkańskiej prowadzone m.in. przez Matiję Murko (1861–1952), Lorda czy Parry'ego, a także prowadzone przez Goody'ego badania mitu Bagre. W ich trakcie ustalono, że pieśniarze nie uczyli się utworów na pamięć, słowo po słowie, ale improwizowali je podczas występu. W trakcie kolejnych wykonań, zwłaszcza dokonywanych po latach, zmieniali długość utworów a także ich treść. Nie chodziło przy tym jedynie o drobne odstępstwa: w obiegu ustnym funkcjonowało, w czasie i przestrzeni, wiele wariantów opowieści, w tym mitów, między którymi występowały niekiedy zasadnicze różnice, nawet na poziomie światopoglądu. Zawodność pamięci powodowała, że wykonawca musiał posiłkować się twórczą inwencją, zapełniając luki w zapamiętanym materiale. Wierne odtworzenie utworu było niemożliwe, ale też prawdopodobnie nie przywiązywano do tej kwestii tak wielkiej wagi jak w wielu kulturach piśmiennych, w których istnieje klarowne rozróżnienie między wykonawcą a twórcą, jak również pomiędzy wersją oryginalną a kopią. Transmisja poezji pomiędzy śpiewakami wyraźnie różniła się przy tym od powtórnych wykonań dokonywanych przez autora (inaczej mówiąc, kolejne wykonania własnych utworów różniły znacznie mniej niż w przypadku wykonywania utworu cudzego; nie były jednak identyczne – żaden z badanych nie był w stanie dokładnie odtworzyć dwa razy tej samej opowieści, bo bez tekstu pisanego nie można się go dosłownie nauczyć i powtórzyć słowo w słowo). Stopień wierności

7 Niektóre badania wskazują jednak na występowanie udanych dosłownych odtworzeń. Chodzi o formuły magiczne, a więc dosłowność wiąże się z rytualizacją (Ong 2011, s. 110–111).

zasłyszanej wersji czy też innowacyjności był przy tym różny w zależności od długości przekazu, ale też jego funkcji, a więc także kontekstu wykonania. Utwory związane z rytuałami ulegały mniejszym modyfikacjom, ponieważ wykonawcy starali się powtórzyć je dokładnie, a przy tym związanie wykonań utworów z ceremoniami ułatwia zapamiętywanie. Znacznie mniej dokładne były odtwarzania utworów wykonywanych w trakcie nieformalnych spotkań w kawiarni. Pod uwagę trzeba też wziąć to, jak często wykonywany był utwór – trudno po wielu latach przerwy odtworzyć z pamięci dokładnie pierwotną wersję (Goody 1987, s. 84–88, 168–170; 2011, s. 48–49; 2012, s. 90, 102; Halili 2007, s. 95–96; 2012, s. 114–116; Haring 1994, s. 10; Mitchell, Nagy 2010, s. 15; Murko 1990, s. 114–121; Sinko 1966, s. XLXIX–L).

Nowatorstwo w ramach tradycji

Zgodnie z ustaleniami Parry'ego i Lorda, poeta oralny posługiwał się techniką formularną jako narzędziem twórczym. Nie powtarzał wiernie zapamiętanych utworów, tylko tworzył nowe, korzystając z zasobów tradycji. Twórczość oralna łączyła więc tradycję z kreatywnością pieśniarzy, a co za tym idzie, ze zmiennością i wielowariantowością utworów (wykonań). Mówiąc inaczej, dopuszczała kreatywność, o ile mieściła się ona w ramach określonych przez tradycję. Wykonawcy utworów oralnych, będąc w istocie ich twórcami, funkcjonowali w określonych ramach kulturowych. Nie mając całkowitej swobody, musieli się dostosowywać do norm, schematów, motywów (poza tym ich wyobraźnia była ukształtowana przez uczestnictwo w określonej kulturze). Stanowiły one jednak tylko ogólne punkty odniesienia – istniejące już ujęcia jedynie częściowo ograniczały swobodę twórczą. Na pewno nie dominowało w poezji oralnej powielanie niezmiennych schematów. W kulturach oralnych istniał margines swobody twórczej, intelektualnych poszukiwań. Nie były one tak statyczne i niezmienne, jak niekiedy zakładano. Tradycja była dynamiczna, ulegała zmianom, reinterpretacjom, uzupełnieniom – pisze się w tym kontekście o jej otwartości. Nowe pieśni musiały się wpisywać w tradycję, zarazem jednak modyfikowały ją. Funkcjonujące w niej motywy były przerabiane – inwencja twórcza polegała na ich nowatorskim wykorzystaniu. Poeci mogli nie tylko tworzyć nowe wersje znanych opowieści, ale też wymyślać całkiem nowe historie. Musieli jednak stosować tradycyjne formuły, sceny typowe i schematy fabuły. Efektem była wielowariantowość utworów i ich zróżnicowanie typologicznie: istniało wiele różnych gatunków oralnych, każdy z własnymi konwencjami dotyczącymi treści, stylu, celu oraz postulowanych sposobów komponowania i wykonania. Wspólną cechą było twórcze wykorzystywanie tradycji, gra z publicznością, zaskakujące wykorzystanie schematów, innowacyjność oparta na typowości i powtarzalności (Finnegan 1990, s. 172–173; Goody 2012, s. 159–162; Zieliński 2014, s. 348, 428–429).

O kształcie pieśni decydowało dążenie wykonawcy do pobudzenia i przykucia uwagi słuchaczy. Poeta musiał ich utrzymywać w niepewności co do dalszego przebiegu akcji. Snując swą opowieść, musiał więc w jakimś stopniu być nowatorem, choć zarazem pozostawał w obrębie tradycji. Szczególnie istotne było to w tradycji

greckiej, w której istniały cykle epickie. Nie był to specyficznie grecki fenomen, o czym świadczy choćby „Mahabharata", tam jednak występował najwyraźniej. Były to zestawy opowieści przedstawiające pewien zasadniczy ciąg wydarzeń, np. zdobycie Troi, tworzące ramę fabularną, w którą wpisywały się kolejne pieśni, poświęcone poszczególnym epizodom, ale odwołujące się, przez system aluzji, do motywów i wydarzeń znanych z wcześniejszych utworów. Istnienie fabuły cyklu epickiego było czynnikiem ograniczającym zakres swobody twórczej. Poeta mógł rozwijać jeden z wątków, musiał jednak uwzględniać pewne stałe elementy fabuły, ewentualnie poddając je modyfikacjom. Takimi stałymi punktami mogły być epizody z naszego punktu widzenia drugorzędne. Tak na przykład w tradycji bałkańskiej w scenie rozpoznania bohatera ważne było rozpoznanie przez konia (w „Odysei" zamiast konia rozpoznał Odyseusza pies) (Zieliński 2014, s. 50–56, 86–87). W efekcie powstawały pieśni poświęcone różnym bohaterom czy wydarzeniom z zakresu fabuły cyklu, ale też odmienne wersje tych samych historii, opiewające np. gniew Achillesa czy powrót Odyseusza. Były one przez pieśniarzy i słuchaczy włączane w obręb cyklu i w tym kontekście interpretowane. Musiały być przy tym zgodne ze specyfiką cyklu. Pieśniarz mógł uwypuklać pewne kwestie, nawet zmieniać treść i znaczenie scen, by ukazać nowe aspekty zdarzeń. Nie mógł jednak zmieniać zasadniczych zdarzeń i znaczeń. Musiał śpiewać „po porządku", a więc według tradycyjnej sekwencji scen, podporządkowanej rygorowi oddania czci bohaterom cyklu (Zieliński 2014, s. 120–121).

Eposy, takie jak „Iliada", były odtworzeniem ciągu zdarzeń na tyle istotnych, by być podstawą zbiorowego doświadczenia społeczności. Występ poety oralnego był rekonstrukcją epickiej przeszłości. Silnie angażował publiczność, odwołując się do zbiorowego doświadczenia wspólnoty. W tym sensie spektakl epicki nigdy nie był całkowicie oryginalny, gdyż nawiązywał do tradycji. Nie był też jednak wtórny: był rekonstrukcją, a nie repetycją. Stanowił kolejne odtworzenie eposu, więc publiczność wiedziała z wyprzedzeniem, jaki będzie przebieg opisywanych wydarzeń. Nie znaczy to, że poeta nie osiągał efektu dramatycznego. Według niektórych badaczy polegał on jednak nie na zaskoczeniu odbiorców (jak w nowoczesnych powieściach), ale na ponowieniu doświadczenia – przywołuje się w tym kontekście określenie *experience experienced again* (Bakker 1993, s. 10–14; Foley 1987, s. 101). Inni badacze wskazują jednak na możliwość prowadzenia przez wykonawcę gry z publicznością – odwołując się do jej znajomości tradycji epickiej, mógł on zaskakiwać, zwodzić słuchaczy, utrzymując ich w niepewności co do dalszego przebiegu akcji. Jego opowieść nawiązywała, przez system aluzji, do innych narracji, więc słuchacze nie mogli mieć pewności, który ze znanych wariantów wybierze (Zieliński 2014, s. 322–323, 380–381).

Pieśniarz musiał dostosowywać się do oczekiwań publiczności, które bywały rozbieżne. W pewnych sytuacjach słuchacze domagali się uwzględniania w utworach bieżących wydarzeń, a poza tym lubili innowacje. Bardzo często jednak oczekiwali wykonywania tradycyjnych pieśni. Problem w tym, że nie znali w pełni tradycji epickiej, a poza tym, nie dysponując tekstem, często nie byli w stanie stwierdzić, czy słyszą tę samą opowieść. Poeta mógł więc prezentować oryginalną pieśń, o ile sprawiała wrażenie tradycyjnej, a więc tworzona była zgodnie z obowiązującymi konwencjami. Niekiedy, pod presją publiczności proszącej o opowiedzenie historii,

której nie znał, musiał improwizować nową pieśń, odwołując się do znanych sobie zasobów tradycji. Czerpiąc z nich, przekształcał tradycyjny materiał w stopniu pozwalającym stwierdzić, że wymyślał postaci czy zdarzenia, a w każdym razie przedstawiał nowe ujęcia tradycyjnych tematów. Stosownie do sytuacji (kontekstu, reakcji publiczności) balansował między tradycją a innowacją[8] (Goody 2011, s. 141–144; Zieliński 2014, s. 318–321).

Poszczególne wykonania były przy tym zaledwie epizodami. O tym, czy zostaną zapamiętane, czy wejdą w skład tradycji decydowała reakcja słuchaczy. Indywidualne osoby mogły kreować nowe dzieła, prezentować warianty znanych narracji, ale podlegały one później ocenie społeczności i były dostosowywane do kanonu. Goody pisał w tym kontekście o dialektycznym związku twórcy i kultury. Uznając kreatywność twórców/wykonawców dowodził, że indywidualny charakter ich dzieł, o ile staną się częścią tradycji, „ulega zatarciu w procesie twórczego przekazu" (Goody 1987, s. 87–88; 2011, s. 48–49).

Zakończenie

W odróżnieniu od ujęć kładących nacisk na niezmienność kultur oralnych, mającą wynikać z wiernej repetycji, a więc wtórności kolejnych wykonań, omawiane wyżej ujęcie kładzie nacisk nie tyle na memoryzację, ile na kreatywność wykonawców oralnych. Wskazuje się na performatywny charakter występów, w ramach których każde wykonanie było nową wersją utworu – nie miał on utrwalonej formy, ta pojawiła się bowiem dopiero wraz z pismem. W rezultacie w kulturze oralnej funkcjonowało wiele wariantów przekazów (co wykluczało uniformizację poglądów, w tym postulowane przez strukturalistów istnienie w społecznościach pierwotnych jednolitego światopoglądu, który można poznać dzięki analizie spisanych przez badaczy mitologii). Miały one przy tym w wielu wypadkach znanych z imienia autorów, którym przysługiwały określone prawa do utworów (np. wyłączne prawo ich recytowania). Autorzy ci, na przykład skandynawscy skaldowie, dążyli do wykazania się kunsztem, stworzenia oryginalnych dzieł, przewyższających inne poziomem artystycznym. Posługiwali się przy tym techniką formularną i czerpali z zasobu tradycyjnych formuł, scen typowych i schematów fabuły. Ich twórcza kreacja nie przekraczała ram określonych przez tradycję. Tylko pod tym warunkiem mogła stać się jej częścią.

8 Stopień, w jakim poeta oralny przekształcał tradycję, bywa rozbieżnie określany. W bardziej sceptycznym co do roli kreatywności ujęciu uznaje się, że miał on swobodę ciągłego przerabiania swej opowieści, więc w tym sensie kulturom oralnym, przy całym ich tradycjonalizmie, nie brakowało pewnej oryginalności. Nie polegała ona jednak na wymyślaniu nowych fabuł, ale na interakcji z konkretnym audytorium. Istniało więc tyle wersji opowieści, ile jej oralnych realizacji. Chodziło tu jednak raczej o „miksowanie" formuł i tematów niż zastępowanie starych nowymi (Ong, 2011, s. 82–83).

Bibliografia

Azuonye C. (1994). Oral Literary Criticism and the Performance of the Igbo Epic. *Oral Tradition*, vol. 9/1, p. 136–161.

Bakker E.J. (1993). Activation and Preservation: The Interdependence of Text and Performance in an Oral Tradition. *Oral Tradition*, vol. 8/1, p. 5–20.

Czeremski M. (2009). Struktura mitów. Kraków.

Dougherty C. (1991). Phemius' Last Stand: The Impact of Occasion on Tradition in the Odyssey. *Oral Tradition*, vol. 6/1, p. 93–103.

Edwards M.W. (1992). Homer and Oral Tradition: The Type-Scene, *Oral Tradition*, vol. 7/2, p. 284–330.

Elmer D. (2013). The Milman Parry Collection of Oral Literature. *Oral Tradition*, vol. 28/2, p. 341–354.

Finnegan R. (1990). Introduction; or, Why the Comparativist Should Take Account of the South Pacific. *Oral Tradition*, vol. 5/2–3, p. 159–184.

Finnegan R. (2012). Oral Literature in Africa. Cambridge.

Foley J.M. (1987). Man, Muse, and Story: Psychohistorical Patterns in Oral Epic Poetry. *Oral Tradition*, vol. 2/1, p. 91–107.

Foley J.M., Gejin Ch. (2012). Challenges in Comparative Oral Epic. *Oral Tradition*, vol. 27/2, p. 381–418.

Foote P.G., Wilson D.M. (1975). Wikingowie, przeł. W. Niepokólczycki. Warszawa.

Godlewski G. (2007). Lęk przed wielkimi literami. Dyskusje z Jackiem Goodym i Wielką Teorią Piśmienności. W: A. Mencwel et al. (red.). Communicare. Almanach antropologiczny, t. 2: Oralność/piśmienność (s. 163–190). Warszawa.

Godlewski G. (2008). Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne. Warszawa.

Godlewski G. (2016). Antropologia praktyk językowych: wprowadzenie. W: G. Godlewski et al. (red.). Antropologia praktyk językowych (s. 7–80). Warszawa.

Goody J. (1987). The Interface between the Written and the Oral. Cambridge.

Goody J. (2011). Poskromienie myśli nieoswojonej, przeł. M. Szuster. Warszawa.

Goody J. (2012). Mit, rytuał i oralność, przeł. O. Kaczmarek. Warszawa.

Halili R. (2007). Opowieść o pieśniarzach. W: A. Mencwel et al. (red.). Communicare. Almanach antropologiczny, t. 2: Oralność/piśmienność (s. 77–110). Warszawa.

Halili R. (2012). Naród i jego pieśni. Rzecz o oralności, piśmienności i epice ludowej wśród Albańczyków i Serbów. Warszawa.

Haring L. (1994). Introduction: The Search for Grounds in African Oral Tradition. *Oral Tradition*, vol. 9/1, p. 3–22.

Kowalski A.P. (2001). Myślenie przedfilozoficzne. Studia z filozofii kultury i historii idei. Poznań.

Lord A.B. (2010). Pieśniarz i jego opowieść, przeł. P. Majewski. Warszawa.

Luce J.V. (1987). Homer i epoka heroiczna, przeł. E. Skrzypczak. Warszawa.

Łanowski J. (1977). Literatura starogrecka. W: W. Floryan (red.). Dzieje literatur europejskich, t. 1 (s. 15–134). Warszawa.

Majewski P. (2006). Głos i tekst. Korzenie kultury europejskiej według Erica A. Havelocka. W: E.A. Havelock. Muza uczy się pisać. Rozważania o oralności i piśmienności w kulturze Zachodu (s. 9–19). Warszawa.

Mitchell S., Nagy G. (2010). Wprowadzenie do nowego wydania. W: A.B. Lord. Pieśniarz i jego opowieść (s. 7–48), przeł. P. Majewski. Warszawa.

Murko M. (1990). The Singers and their Epic Songs. *Oral Tradition*, vol. 5/1, p. 107–130.

Nitschke R.K. (1983) Literatura staroskandynawska. W: W. Floryan. Dzieje literatur europejskich, t. 2, cz. II (s. 7–31), Warszawa.
Ong W.J. (2011). Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii, przeł. J. Japola, Warszawa.
Piłaszewicz S., Rzewuski E. (2004). Wstęp do afrykanistyki. Warszawa.
Rakoczy M. (2012). Słowo – działanie – kontekst. O etnograficznej koncepcji języka Bronisława Malinowskiego. Warszawa.
Roesdahl E. (1996). Historia wikingów, przeł. F. Jaszuński. Gdańsk.
Rosenberg B. (1987). The Complexity of Oral Tradition. *Oral Tradition*, vol. 2/1, p. 73–90.
Sinko T. (1966). Wstęp. W: Homer. Iliada (s. III-LXXXVII). Wrocław.
Stolarek Z. (1962). Wstęp, czyli o pewnych niespodziankach egzotyki. W: Z. Stolarek (oprac.). Czerwone oczy maski. Murzyński, eskimoskie, indiańskie, polinezyjskie teksty poetyckie (s. 5–30). Warszawa.
Trybulec M. (2015). Media i poznanie: pojęciowe dylematy teorii komunikacji społecznej z Toronto. Kraków.
Vico G. (1971). Wybór pism. W: S. Krzemień-Ojak. Vico (s. 133–275). Warszawa.
Zieliński K. (2014). „Iliada" i jej tradycja literacka. Studium z zakresu greckiej tradycji oralnej. Wrocław.

STRESZCZENIE

Pisząc o kulturach pierwotnie oralnych, podkreśla się zwykle wierność międzypokoleniowego przekazu tradycji. Za podstawowe jej medium uznaje się przy tym, oprócz formuł rytualnych, długie utwory narracyjne mające formę poetycką, realizowane oralnie w postaci pieśni. Opozycyjne stanowisko, omawiane w niniejszym artykule, eksponuje rolę kreatywności poetów, a także ograniczeń pamięci, a w konsekwencji wielowariantowości i zmienności przekazów. Neguje pogląd o zbiorowym autorstwie utworów oralnych, wskazując na przykłady uznawania w poszczególnych społecznościach indywidualnego autorstwa utworów. Uznając, że były one komponowane w trakcie wykonania (*compose in performance*), wskazuje, że nie istniały ich kanoniczne wersje. Mocna wersja tej tezy głosi, że każde wykonanie było odrębnym utworem, dziełem wykonawcy, tworzonym w interakcji z publicznością. Ograniczenia pamięci z jednej strony, a usankcjonowane przez społeczność dążenie poetów do innowacji z drugiej strony, powodowały, że wykonawca nie powtarzał wiernie tradycyjnych przekładów. Korzystając z funkcjonujących w danej kulturze formuł, motywów i schematów narracyjnych, improwizował własne wersje znanych opowieści, niekiedy zaś tworzył zupełnie nowe historie. Słaba wersja tezy zakłada, że relacja między kreacją a memoryzacją była zmienna, zależnie od gatunku i wykonawcy; w praktyce występowała cała gama rozwiązań, od improwizacji do wykonywania wcześniej skomponowanych i zapamiętanych utworów. W obu przypadkach uznaje się, że kreatywność poetów oralnych pozostawała w dialektycznej relacji z tradycjonalizmem. Tworząc własne opowieści, poeta musiał przestrzegać tradycyjnych tematów i schematów narracyjnych, tego oczekiwała bowiem publiczność. Jego twórcza wyobraźnia była przy tym ukształtowana przez wzorce rodzimej kultury, tradycja była też dlań podstawowym czy wręcz jedynym zasobem tematów i rozwiązań formalnych.

Słowa kluczowe: teoria oralności, poezja oralna, tradycja, kreatywność, tworzenie w trakcie wykonywania