



AUTOR – IZMEĐU FORMULA KOLEKTIVNE ANONIMNOSTI I ORIGINALNOSTI SINGULARNOG IDENTITETA

David Šporer

Filozofski fakultet Sveučilišta u Zagrebu

dsporer@ffzg.hr

Članak nastoji pokazati u kojoj mjeri problematika ili tematika proučavanja odnosa usmenosti i pismenosti može biti od koristi za razumijevanje književne prošlosti. Glavni oslonac za takav pokušaj predstavlja pretpostavka da evropske kulture postaju doista pismene kulture tek negdje pred kraj XVIII. i tokom XIX. st. jer tek tada zapravo dolazi do potpunog natapanja kulture pismom, zahvaljujući efektima tipografije. To bi istodobno značilo da znatan dio književnih tekstova prije tog vremenskog praga kruži u uvjetima u kojima se miješaju usmenost i pismenost kao dva temeljna oslonca komunikacije.

U kontekstu problematike odnosa usmenosti i pismenosti, za razmatranje kulture ranog novog vijeka, u kojoj njezina dvostruka pismenost – hirografska i tipografska – nije još u XVI. i XVII. st. potpuno istisnula usmenost, osobito se pogodnim čini termin “rezidualna usmenost”. On podrazumijeva određeno miješanje usmenosti i pismenosti u kulturi koja poznaje pismo, ali u kojoj još dugo traju prakse koje potječu iz usmenosti, odnosno ispod pismenosti proviruje određen udio usmenosti. U završnom dijelu članka navode se primjeri koji ilustriraju primjenjivost takvog načina razmatranja književne povijesti, posebno u vezi sa različitim shvaćanjem nekih od temeljnih poetičkih i estetskih kategorija kao što su autorstvo, odnosno anonimnost autora, te originalnost u odnosu na formulaičnost usmenosti.

Ključne riječi: usmenost-pismenost, rezidualna usmenost, autorstvo, anonimnost, formule, originalnost

Kada razmišljamo o književnosti iz prošlosti, vrlo često različite karakteristike te književnosti prevodimo u vlastite kategorije, prilagođavamo ih vlastitim pojmovnim navikama i očekivanjima i na taj način iskrivljujemo do određene mjere. Iz perspektive doba koje živi nakon velikih konceptualnih i perceptivno-analitičkih ili epistemoloških rasjeda kakve donose tipografija i digitalizacija, teško se uživjeti u perspektivu doba prije takvih diskontinuiteta. Ideja ili predodžba koja pridonosi distorziji slike, kada se iz XXI. upućuje pogled prema XII. ili XVI. st., svakako je ideja riječi kao posjeda. Iz kulture u kojoj se za tekstove očekuje i propisuje da moraju imati autore i vlasnike, a to znači da moraju biti potpisani – makar pseudonomom ili kao “redakcija” – teško se može razumjeti doba u kojem se to od tekstova uopće nije očekivalo.

U pokušaju pronalaženja barem nekih odgovora na višeslojno pitanje zašto je nekad bilo “normalno” da se tekstovi ne potpisuju, a danas više nije, jedna od asocijacija za koje se čini da nudi pomoć može biti “folklor”, odnosno karakteristike koje se vežu uz taj pojam ili makar ono što se pod njim podrazumijeva.¹ Obično se naime “folklorima” smatraju forme koje nastaju spontano, i to u jolesovskom smislu u kojem pojedini oblici kao da nastaju spontano iz jezika.² Naravno, radi se o spontanosti pod navodnicima, a ono što pridonosi nastanku dojma o tome da nešto kao da nastaje iz jezika samog proizlazi iz činjenice da folklorom smatramo sve ono što nema autora.

No to što se ovdje objedinjuje raznim nazivima poput “folklor” ili “narodne”, “tradicijske” ili “predajne” kulture, glazbe, poezije i brojnih drugih formi umjetnosti, vjerojatno nije bilo bez autora u izvornom obliku. Sva takva ostvarenja nemaju imenovanog autora pored ostalog zato što se autor nije bilježio uz tekst ili melodiju, pa se onda lako i zaboravio, pogubio. Pokušaj odgovora na pitanje zašto se autori nisu bilježili vodi nas prema daljnjoj karakteristici koja uvjetuje naše razmišljanje o “narodnoj”, odnosno

¹ Ovdje se radi tek o određenoj priručnoj upotrebi termina “folklor” koji predstavlja ogromnu temu, dapače takvu koja ima svoju disciplinu, pa će ovdje biti ostavljene po strani metodološke diskusije i svi kompleksni slojevi i termina i proučavanja folkloru koji se ovdje dakle upotrebljava u vrlo provizornom modusu. Recentan opsežan pregled raznih dimenzija i discipline i predmeta može se naći u zborniku *Folkloristička čitanka* koji su uredile Marijana Hameršak i Suzana Marjanić (Hameršak – Marjanić 2010), a koji obuhvaća i starije i novije te jednako tako i prevedene i domaće radove. Inače prijevodi citata rađeni su izravno iz originala, osim u slučaju postojećih prijevoda naznačenih također u popisu literature.

² Ili, kako točno glasi formulacija, radi se o oblicima: “[...] koji se, tako reći bez udjela ikojeg pjesnika, zbivaju u jeziku sami i sami se iz njega profiliraju” (Jolles 2000: 14).

ne-umjetničkoj umjetnosti, ali i koja utječe na ovu odsutnost autora. U slučaju djela koja pripadaju “predaji” ili “baštini” autor je obično određeni kolektiv, dakle radi se o stvaralaštvu koje nije rezultat rada jedne osobe, nego nastaje u određenoj zajednici i nastaje radi te zajednice. U “folkloru” dakle kolektivnost stvaralaštva nije iznimka nego standard kako se može vidjeti na primjeru scenskih, glazbenih ili plesnih izvedbi koje su najčešće kolektivne i prilikom nastanka i prilikom izvođenja. No čak i kada se ne radi o takvim mimetičkim formama nego o pripovijedanju i to bilo u vidu neke poučno-zabavne predaje (poput bajki, basni, poslovice, zagonetki) ili poezije, pučki oblici su kolektivni jer nastaju taloženjem koje se u određenoj zajednici odvija kroz generacije. Otud postaje vrlo teško imenovati autora, pa onda i ne čudi da brojne takve forme ni ne poznaju mogućnost pojedinačnog i konkretnog atribuiranja autorstva.

Problem rampe ili prekoračivanja rampe, odnosno miješanja fikcionalnog i stvarnog te ritualnog i teatralnog, daljnja je karakteristika “folklornih” ostvarenja. Premda počeci teatra nisu sasvim jasni, on nije bio samo igra i zabava, nego i određen obred zajednice. Korijen te veze održao se u međusobno raznorodnim pojavama, od pučkih igrokaza do srednjovjekovnog kazališta, preko karnevala do crkvenih procesija. Vjera u stvarne učinke postupaka izvedenih tijekom ceremonije može biti jedan indikator odsutnosti rampe. Tako i kršćanska misa, osobito katolička koja ima naglašene teatralne elemente,³ održava živom tu vezu teatra i rituala. I premda ne smatraju svi sudionici misu predstavom, ona ipak ovisi o vjerovanju u stvarne efekte igre, odnosno o kompliciranju jasne granice koju bi rampa trebala uspostavljati. Pročišćenje u obredu, katarza kao posljedica sudjelovanja u spektaklu ovisi o tome da se, barem do neke mjere, zamagli granica fikcije i stvarnosti.

Pored toga pučke i tradicijske forme najčešće nemaju profesionalnih “umjetnika” ni izvođača kao trajno specijalizirane funkcije odvojene od gledatelja. Ima iznimki, ali folklornost dakle najčešće podrazumijeva amaterizam⁴ ili najpreciznije rečeno privremenost uloge izvođača, bilo da se

³ Kao što je poznato iz povijesti, jedna od razlikovnih točaka katoličke i protestantskih crkava bila je u tome da su neke od potonjih izrazito inzistirale na pojednostavljivanju artifičnosti – odnosno teatralnosti – katoličkih obreda.

⁴ Albert Lord spominje primjere guslara “profesionalaca” koji su se kretali određenim prostorom i živjeli od “pjevanja”, ali se izvođenjem epova ipak većina pjevača bavila kao usputnom ili dodatnom djelatnosti, pa nisu tvorili “posebnu klasu” (Lord 1960: 18–20).

radi o pripovijedanju, recitiranju, plesu, pjevanju ili nekoj njihovoj multimedijalnoj kombinaciji. Karneval je jedna od takvih teatraliziranih formi u kojima su izvođači privremeno u svojim ulogama.

Još jednu karakteristiku koja se asocira uz “folklor” predstavlja izvedba. Brojni oblici “narodne umjetnosti” ne nastaju tako što računaju, kao književnost XIX. st., na recepciju koja se odvija doslovnim fizičkim osamljivanjem čitatelja, ili pak simboličkim osamljivanjem gledatelja koji uranja u partikularizirajući mrak kinodvorane. Ta tzv. narodna umjetnost nastaje primarno zato da bi bila izvedena, a budući da su izvođači privremeno u tim ulogama to je jedan od načina obraćanja zajednice samoj sebi. I to nije slučaj samo s formama koje su po naravi stvari namijenjene izvedbi, koje nastaju zato da bi se gledale i slušale, a ne zato da bi se čitale nego, kako je već spomenuto, izvedba ima važno mjesto i u slučaju narativnih žanrova.

Komponenta izvedbe može utjecati na općenito shvaćanje funkcije i porijekla pjesništva ili književnosti. Naravno, nemoguće je dati jednostavan i kratak odgovor na pitanje o porijeklu vrsta u književnosti, ali što se više ide u prošlost, crta izvedbe postaje sve izraženija, a pojedine vrste književnosti koje su današnji ljudi navikli gledati preko papira, u prošlosti nisu nastajale zato da bi ih se čitalo, nego zato da bi se izvodile. Od Homerova doba pa sve do balkanskih guslara dvadesetog stoljeća – koje su, upravo u potrazi za Homerom, snimali Millman Parry i Albert Lord – znatan dio epike nastaje i živi u “pjevanju”. Kao nešto što se čita ona postoji samo za odabranu manjinu i to od određenog datuma – trenutka fiksiranja nekom vrstom zapisa. Za bardove i guslare njihova “umjetnost” postoji u stanju izvedbe, stalnog kruženja, nefiksiranosti.

Pitanje izvedbe, odnosno audiovizualne recepcije kao starije i raširenije u odnosu na čitanje zapisa, upućuje na konceptualni i analitički okvir proučavanja usmenosti koji može ponuditi malo drugačiji kontekst za razumijevanje nekih od spomenutih karakteristika koje se asocira uz “folklor” (anonimnost, kolektivnost, ritualnost, izvedba), kao i drugih temeljnih kategorija koje uvjetuju odnos prema umjetnosti. Razmatranje postavki proizišlih iz proučavanja usmenosti može pored toga podsjetiti i na njihovu primjenjivost u bavljenju književnom poviješću. Obnovljeni interes za proučavanje usmenosti u XX. st., ili “suvremeno otkriće usmenosti”, kako to označava Eric Havelock kao jedan od istaknutih autora u tom području, može se povezati uz klasičnu filologiju, odnosno još uže uz pretpostavke o nastanku *Ilijade* i *Odiseje* koje je formulirao spomenuti američki klasični filolog Millman Parry. Ipak, kao određenu razdjelnicu, Havelock ističe prvu polovicu

1960-ih kada se, najvećim dijelom međusobno nekoordinirano, pojavljuje više radova (knjiga ili članaka) iz različitih i međusobno nepovezanih (Havelock 2001: 26), iako pretežno humanističkih područja u kojima se dogodila svojevrsna rehabilitacija usmenosti kao teme proučavanja.⁵

Spomenuto pitanje izvedbe može poslužiti kao ilustracija drugačijeg pogleda kakav nudi okvir problematike usmenosti. U uvjetima tzv. kulture primarne usmenosti postojanje djela u izvedbi ne razmatra se tek kao jedna od mogućnosti postojanja,⁶ jedno od – jolesovski rečeno – agregatnih stanja onog što se smatra folklorom ili “pučkom umjetnosti”, nego postaje nužan preduvjet opstanka, prenošenja i održanja djela. Bez izvedbe, ili izvan izvedbe, djela nema, ona ne postoje izvan vlastite aktualizacije u izvedbi jer su primarno usmene kulture one u kojima pismo i pismenost nemaju gotovo nikakvog utjecaja na komunikaciju i procese mišljenja. To su uvjeti u kojima nema nikakvog zapisa i svim međuljudskim odnosima upravlja isključivo akustika (Havelock 2001: 79), a komunikacija se u principu odvija samo zvukom bez ikakvog izvanjskog oslonca ili pomagala. Budući da nema izvanjskog oslonca – zapravo izvanjskog medija – izvedba je, uz ljudsku memoriju, jedini “medij” pohranjivanja i prenošenja informacija. U tim uvjetima potpune auditivnosti i akustičnosti komunikacija je poput jeke koja dolazi i nestaje (Havelock 2001: 80). Tek s pronalaskom pisma postaje moguće zabilježiti određenu izvedbu, “snimiti stanje” u određenom trenutku, “zamrznuti” određen stadij u stalnoj promjeni oblika pjesme ili bilo kojeg drugog djela.⁷

Neki od spomenutih termina, poput snimiti ili zabilježiti, razotkrivaju kako probleme tako i metodološki skok koji podrazumijeva obnova interesa za usmenost. Terminologija kojom se opisuje različite fenomene povezane

⁵ Pored Iana Watta, Waltera J. Onga i samog Havelocka, koji su u svojim proučavanjima bliže književnosti i filozofiji, suvremena afirmacija tematike odnosa usmenosti i pismenosti povezuje se još i uz antropologe Jacka Goodya i Claudea Lévi-Straussa, ali i biologa Ernsta Mayra te kontroverznog teoretičara medija Marshalla McLuhana. Za pregled i rekapitulaciju v. Havelock 2001: 36.

⁶ Walter J. Ong u svojoj knjizi *Orality and Literacy*, u kojoj opsežnije od Havelocka daje rekapitulaciju razvoja proučavanja usmenosti u XX. st., uvodi nekoliko kategorija kako bi definirao različit stupanj utjecaja usmenosti na komunikaciju od kojih je jedna vrsta usmenosti ona u okrilju “primarne usmene kulture”, za razliku od “sekundarnih usmenih kultura”. Sekundarna usmenost pojavljuje se kao dio suvremenih načina komunikacije pri čemu pojedini elektronički mediji (radio, televizija) uvode usmenost u javnu sferu, ali na drugačiji način od modusa kakav se javlja u primarnoj usmenosti (Ong 1982: 11).

⁷ Ili kako kaže Lord, uspostavom fiksnog teksta “Protej je fotografiran” (Lord 1960: 124).

s umjetnošću proizlazi iz dugotrajne i duboke impregniranosti mišljenja pismenošću i slabo je korisna za razumijevanje dinamike kakva vlada u akustici usmene kulture. Svijest suvremenih ljudi, kako ističe Havelock, zapravo ne raspolaže modelom za razmišljanje o primarnoj usmenosti (Havelock 2001: 80).

Primjerice u usmenosti djela čak ni ne postoje u memoriji izvođača, odnosno svakako ne postoje na način na koji to zamišlja svijest suvremenog čovjeka koja podrazumijeva manju ili veću “doslovnu” točnost koja ovisi o slovu i koja se može izmjeriti tek uspoređivanjem zapisa. Ljudi u okvirima primarno usmene kulture – prema poznatim uvidima Parrya i Lorda - pamte ne gotove komade teksta, nego određene obrasce, “formule”, pa se svaka izvedba bilo kojeg “teksta” razlikuje ovisno o brojnim faktorima u određenoj situaciji (raspoloženje i interakcija izvođača i publike, vrijeme koje izvođač ima na raspolaganju i sl.) (Lord 1960: 16–17).

Baš zato što je izvedba u uvjetima primarne usmenosti – uz ljudsku memoriju – jedini “medij” pohrane, kulture primarne usmenosti prisiljene su sve podrediti mnemoničkim mehanizmima. Ono što se ne da pamtit, to se zaboravlja i automatski nestaje jer nema drugog medija izvan izvedbe i cirkulacije u kojem bi se održalo. Važan općeniti princip pomaganja memorije jest ponavljanje u raznim oblicima. Ponavljanje stvara ritam, a ritam čini osnovu stiha. Stih, ili točnije vezani govor, kako je dobro znano, dojam vezanosti ostvaruje upravo raznim sredstvima ponavljanja poput ritma ili rime.

No osim stiha, ritma, rime i svih drugih sredstva ponavljanja koja su tu prvenstveno da pomognu memoriji, istu funkciju imaju opća mjesta, i u retorici i u poeziji.⁸ Osim ponavljanja – kao majke učenja – jedan od osnovnih principa u primarnoj usmenosti glasi oblikovati tako da se lako pamti, misliti “memorabilne” misli (Ong 1982: 34). Upućenost na “formule” predstavlja jednu od ključnih karakteristika usmenosti. Primarno usmena kultura osuđena je na formule i “opća mjesta”, ona ide za tipizacijom u svakom pogledu zato jer se tako olakšava pamćenje.

Parry-Lordove “formule” za kontekst ove rasprave nisu toliko bitne kao intervencija u vezi s homerskim pitanjem jer precizno definiran koncept formule otvara sasvim drugačiji hipotetski scenarij procesa nastanka *Ilijade*

⁸ Kako napominje Havelock, osim ritma ili priče, još je jedno od sredstava pomaganja memorije ritualizirani arhaični vokabular i formule od kojih se sastoji (Havelock 1984: 182).

i *Odiseje*. Za raspravu o autorstvu u književnosti iz prošlosti važan je općeniti princip u skladu s kojim su spjevovi izgrađeni montažom elemenata, vezenjem, šivanjem, etimološkim “rapsodiziranjem” formula, što znači da je: “Homer međusobno vezao prethodno fabricirane dijelove. Umjesto kreatora, imali ste radnika na traci” (Ong 1982: 22).

Taj temeljni uvid o montiranju dijelova koji se ponavljaju i variraju – i to od razine pojedinih sintagmi, preko pojedinačnih redaka ili skupina stihova koji se s varijacijama javljaju na različitim mjestima u tekstu, sve do globalne razine tematsko-fabularnih obrazaca – ima brojne daljnje reperkusije za razumijevanje pojedinih kategorija koje uvjetuju odnos prema umjetnosti. Primjerice originalnost ima sasvim druge konotacije u uvjetima usmenosti u odnosu na kulturu koja posjeduje zapis. Zbog toga što se do informacija i znanja dolazi teško, i zato što se znanje vrlo teško čuva (jer se prenosi isključivo pamćenjem koje počiva na ponavljanju), u uvjetima primarne usmenosti obeshrabruje se intelektualno eksperimentiranje i uspostavlja se izrazito tradicionalistički, konzervativan način razmišljanja (Ong 1982: 41). I to je vid važnosti ponavljanja koje u pjesništvu dolazi do izražaja na gotovo svim razinama. Upućenost na opća mjesta, stereotipnost i redundancija proizlaze otud što u primarno usmenoj kulturi znanje koje se ne ponavlja odmah nestaje dakle jedino ponavljanje garantira očuvanje informacije (Havelock 2001: 85). Kako napominje Havelock “ključ civilizacije nalazi se ne u kreativnosti, nego u prizivanju i prisjećanju” (Havelock 2001: 89).

Pored toga kako bi bilo koja vrst usmenog izlaganja zadržala suvislost makar na razini dojma prilikom izvedbe, i to neovisno o tome radi li se o priči ili o političkom govoru, nužna su podsjećanja, jer su mogućnosti vraćanja na prethodnu misao potpuno usmene budući da riječi nestaju čim se izgovore. Tradicionalni retorički pojmovi “copia” i “amplificatio” upućuju na to da “memoria” nužno mora biti upućena na određenu dozu redundancije i na postupno proširivanje i dodavanje sadržaja (“amplificatio”) i postizanje punoće (“copia”) odnosno fluentnosti.⁹ Nasuprot tome pismena i tipografska kultura potiču linearnost slijeda i smanjuju redundanciju jer omogućuju vraćanje i prolaženje redoslijedom nekog “izlaganja” u bilo kojem trenutku.¹⁰

⁹ U vezi “copia” usp. Ong 1982: 39–41.

¹⁰ Ong tu upućuje na Goodyev koncept (“backward scanning”) koji govori upravo o mogućnosti vraćanja i eliminacije nekonzistentnosti u pismu (Ong 1982: 104).

Dakako, određenu ulogu pri svemu tome igra i preciznost zapisa – dok nema preciznog zapisa, nema ni mogućnosti preciznog mjerenja otklona. U tom su pogledu vrlo ilustrativne Lordove napomene o tome da su pjevači narodnih pjesama bili svjesni različitosti vlastitih izvedbi u odnosu na tuđe izvedbe, odnosno da dva pjevača istu pjesmu neće otpjevati isto, ali su pojedini guslari tvrdili kako su u stanju reproducirati od riječi do riječi pjesme koje izvode (Lord 1960: 27–29). U tome se može vidjeti određen utjecaj kulture pisma koja u XX. st. okružuje pjevače narodnih pjesama jer oni zapravo ne razmišljaju o “riječi” ni o pjesmi kao odvojenoj od priče (Lord 1960: 99) niti imaju pojam “retka” ili “stiha” (Lord 1960: 25).

Snimke su, suprotno onome što su tvrdili guslari, otkrivale stalnost varijacija, no i publika i izvođači i dalje bi smatrali da se radi o istoj pjesmi bez obzira na količinu varijacija unesenih prilikom pojedine konkretne izvedbe. Nesporazumi u tom pogledu posljedica su nemogućnosti prevođenja koncepata koji dolaze iz usmenosti u nove posude pismenosti:

Mi smo promjena svjesniji više nego pjevač, jer mi imamo koncept fiksnosti izvedbe ili njezine snimke u prijenosu ili na traci ili plastici ili u pismu. Mi razmišljamo o promjeni sadržaja i odabira riječi; jer za nas su i izbor riječi i sadržaj u nekom trenutku uspostavljeni. Za pjevača je pjesma, koja ne može biti izmijenjena (budući da bi to značilo, po njegovu mišljenju, ispriповijedati neistinitu priču ili falsificirati povijest), esencija same priče. Njegova ideja stabilnosti, kojoj je duboko posvećen, ne podrazumijeva izbor riječi koji za njega nikada nije fiksni, niti ne-esencijalne dijelove priče. On svoju izvedbu, ili pjesmu u našem smislu, gradi na stabilnom kosturu pripovijesti, a to je pjesma u njegovom smislu (Lord 1960: 99).

Budući da svaka izvedba koja je uvijek istodobno i drugačija verzija – odnosno nema verzije bez konkretne izvedbe – ima vrijednost originala, tada zapravo nema originala u onom smislu u kojem pojam originala shvaća kultura koja posjeduje zapis bilo koje vrste, bilo da se radi o tehnološki reductibilnom bilježenju na papir ili o snimci visoke kvalitete pohranjenoj na neku od brojnih vrsta suvremenih diskova.

Drugačije značenje termina “original”, odnosno to da nema originala, vrlo se teško može razumjeti iz perspektive fiksnosti zapisa koju donosi uvođenje pisma u kulturu, a onda kasnije pojačava štampa. Ljudi modernog doba navikli su na fiksnost, na stabilnost, pa se improvizacija shvaća kao otklon od fiksiranosti, kao dozvoljeno odmicanje od nekog čvrstog oblika kojem se uvijek možemo vratiti jer je on zabilježen – zapisom, notama, snimkom. U kulturama osuđenima na usmeno pohranjivanje podataka ili

djela, na čuvanje izvedbom, teško može postojati original u smislu predloška koji se doslovno može reproducirati:

Istina je zapravo da naš koncept “originala”, “pjesme”, jednostavno nema smisla u usmenoj tradiciji. Nama se to čini toliko bazično, toliko logično budući da smo odrasli u društvu u kojem je pismo fiksiralo normu stabilne prve kreacije u umjetnosti, do te mjere da smatramo da mora postojati original za sve. Prvo pjevanje u usmenoj tradiciji ne podudara se s tim konceptom “originala”. U usmenoj tradiciji ideja originala je nelogična.

Slijedi, otud, da ne možemo ispravno govoriti o “varijantama”, budući da nema “originala” kojeg bi se variralo (Lord 1960: 101).

U usmenosti nema improvizacije zato što nema originala – sve je original jer je sve improvizacija. Važno je zbog toga, u vezi s “formulama” shvatiti da se, kako to na temelju terenskih istraživanja opisuje i analizira Lord, ne radi o montiranju unaprijed oblikovanih gotovih i pravilnih komada, poput cigli ili lego-kocaka koje pravilno nasjedaaju jedne na druge, nego o međusobnom vezanju elemenata koji se oblikuju na licu mjesta, koji su “improvizirani”, koji su stalne varijacije nekog obrasca.

No prethodno citirani Lordov odlomak skreće pažnju i na još jednu crtu koja razlikuje shvaćanje “originala” u sloju kulture prije i nakon pojave štampe. Naime u zapadnim društvima od XVIII. st. dalje, original se shvaća kao “original” i po tome što je jedan i jedinstven. No original nije nužno i uvijek morao biti unikat. Sasvim uobičajena praksa u srednjem vijeku sastojala se od toga da se proizvede nekoliko originala (Saenger 1997: 179). Dakle, suvremenu predodžbu jednog, singularnog originala ne dijeli srednjovjekovlje u kojem ideja originala nije bila nespojiva s mogućnošću da postoji više originala, odnosno glavna crta “originala” nije morala biti jedinstvenost i s njom povezana izvornost, autentičnost i novost kao različitost u odnosu na nešto drugo. Ključna odlika originala ticala se prvenstva, originalnost se odnosila na prvi oblikovani primjerak, onaj iz kojeg se nešto derivira i koji tako upravlja daljnjim predstavama.¹¹ Pritom je interesantno primijetiti – zajedno s američkom povjesničarkom Elizabeth Eisenstein (Eisenstein 1993: 53, 56) – da se jedinstvenost, singularnost, počinje nametati kao dominantna

¹¹ Margreta de Grazia donosi takvo detaljno etimološko pojašnjenje izraza “rygynall”, “regenall” odnosno “originall copie”, upravo u vezi s kazališnim predstavama u kasnom srednjem vijeku (De Grazia 1991: 88–89). To bi se značenje prvog primjerka koji upravlja daljnjim verzijama i derivacijama moglo primjenjivati i na “izvedbu” u širem smislu, dakle ne samo predstavu nego i primjerice prijepis.

oznaka originala u trenutku kada se sa štampom pojavljuje mogućnost brzog kopiranja i proizvodnje velikog broja potpuno istovjetnih primjeraka.

Razmišljanja o uvjetima primarne usmenosti otvaraju malo drugačiju perspektivu, pa tako bacaju i malo drugačije svjetlo na onaj spomenuti dojam o “spontanosti” folkloru. Taj dojam i dolazi otud što se za djela predajne, pučke ili tradicijske kulture smatra da im nedostaje jedno od ključnih obilježja “umjetnosti” u postromantičarskom smislu, naime da se radi o oblikovanju forme u skladu sa svjesnom intencijom određene individue. No u uvjetima primarne usmenosti problem autorske intencije ni ne može se javiti na način kakav je karakterističan za povijesno kasniju “autorsku” umjetnost. Problem autorske intencije, odnosno realizacije i dovršenja djela u nekoj finalnoj “autorskoj verziji”, zadnjoj autorskoj ruci kao materijalizaciji autorske volje, može se uspostaviti tek s fiksiranjem, tek nakon prijelaza iz usmenosti u pismenost.

Ostvarenja koja postoje u uvjetima u kojima nema mogućnosti bilježenja, pa zbog toga ovisе o izvedbi ili čak isključivo postoje u njoj, sva takva “narodna blaga” ni ne poznaju mogućnosti imenovanja autora osim “autora” izvedbe i pojedine verzije, dakle rapsoda, izvođača u nekoj konkretnoj situaciji. U isti mah, usmenost za takva djela uvjetuje anonimnost, odnosno otežava jasnu atribuciju, jer ona u nekom dužem razdoblju postoje isključivo u stanju kruženja i izvedbe u kojem se veza prvog tvorca i djela lako kida. Pored toga većinu priča koje pripovijeda ili pjeva, izvođač nasljeđuje, pa ih otud teško može smatrati svojim. To jasno dolazi do izražaja u cijelom procesu svladavanja zanata i učenja “pjevanja” kod narodnih pjevača jer to je proces u kojem se gotovo isključivo uči slušanjem drugih i oponašanjem (Lord 1960: 20–28).

U tom se pogledu anonimnost i kolektivnost isprepliću i može ih se gledati kao ono što uvjetuje ne-posjednički odnos prema tekstu. Anonimnost se može interpretirati kao posljedica usmenosti u kojoj nije bitan autor, koliko je bitno memoriranje i prenošenje nekog sadržaja, neke informacije. Kolektivnost autorstva “općih mjesta” koja su svačija i ničija također stoji u suprotnosti s posjedovanjem kojem je u podlozi originalnost shvaćena kao otklon od općih mjesta, kao negacija formulaičnosti, odnosno utjelovljenje individualnosti tvorca.

Pojava navodnih znakova može se uzeti kao određen indikator prijelaza od upućenosti na opću mudrost i ono što nije ničije na ono što je nečiji originalni verbalni posjed. U antici primjerice nije bilo navodnih znakova (ili se javljaju vrlo marginalno), a pisari u doba humanizma počinju uvoditi

navodnike u rukopise kao određenu oznaku citiranja (Saenger 1997: 74, 272). No citiranje se nije moralo odnositi na konkretne rečenice iz nekog posebnog djela nekog pojedinačnog autora, nego se “citiralo” opća mjesta. Dapače, takva je praksa još bila uobičajena do XVI. ili XVII. stoljeća. Navodnici su tako postupno, kroz stoljeća, promijenili svoju funkciju i od oznake općih mjesta, naznačavanja pasusa koji su posebno važni za memoriranje jer su mudri i lijepi, postali, kako to jezgrovito napominje Margreta de Grazia, “autorska prava u malom” (De Grazia 1991: 214).

Kako se iz dosadašnjeg izlaganja vjerojatno nazire, problematika odnosa usmenost-pismenost može biti od koristi za razumijevanje književne prošlosti naročito zbog toga što osvještava mogućnost nesporazuma sadašnjosti s prošlošću.¹² No pri uvođenju problematike usmenost-pismenost u fokus u vezi s književnom prošlosti, treba povesti računa još o nečemu. Naime usmenost ili pismenost kulture često se zamišlja u čistim kategorijama premda se najčešće radilo o dugotrajnom miješanju usmenosti i pismenosti. Na to skreću pažnju Goody i Watt citirajući Solomona Gandza koji, u članku iz 1930-ih, napominje da uvođenje pisma:

nije odjednom promijenilo navike ljudi i izazvalo napuštanje starih metoda usmene tradicije. Uvijek moramo razlikovati *prvo uvođenje* pisma i njegovu *opću difuziju*. Obično treba nekoliko stoljeća, ponekad i milenij ili čak i više, prije no što ta invencija postane opće dobro najvećeg broja ljudi (prema Goody – Watt 1963: 317).

I Ong eksplicitno ističe dugotrajnost i sporost prelaza s usmenosti na pismenost, odnosno dugotrajnost njihova preklapanja:

Kao što paradoksalan odnos između usmenosti i pismenosti u retorici i učenom latinskom sugerira, tranzicija od usmenosti na pismenost bila je spora [...]. Srednji vijek je upotrebljavao tekstove mnogo više nego stara Grčka i Rim, učitelji su predavali o tekstovima na sveučilištima, a ipak nikada nisu provjeravali znanje ili intelektualnu pronicavost pisanjem, nego uvijek usmenom disputacijom – praksa koja se sa smanjenim intenzitetom nastavila do u XIX. st., a i danas njezini ostaci preživljavaju u obranama doktorskih disertacija ondje gdje se to, a takvih je mjesta sve manje i manje, još uvijek prakticira (Ong 1982: 115).

¹² Havelock, kao i drugi autori, u više na vrata upozorava na taj problem pogleda obilježnog pismom koji se upućuje usmenosti i ističe dva uvjerenja koja iskrivljuju sliku o prošlosti: prvo, da se maksimum obrazovanja poistovjećuje s pismenošću i drugo, da se proza i poezija sučeljavaju kao svakodnevno i izvanredno, dok bi trebalo shvatiti da je u usmenoj kulturi “metrički jezik dio svakodnevnog posla” (Havelock 1977: 373).

U krajnjoj liniji Ongova razrada pojedinih vrsta ili stupnjeva usmenosti posredno također ukazuje na to da jedino kultura primarne usmenosti podrazumijeva potpunu odsutnost pisma.

Čak i Lord, koji inzistira na tome da se usmenost ne može vratiti jednom kada je izgubljena te da zbog toga ne mogu postojati “tranzicijski tekstovi”, dakle takvi koji bi nastajali miješanjem tehnika usmenog i pismenog oblikovanja, precizira da se to odnosi na “tekstove”, a ne na “*period* tranzicije između usmenog i pisanog stila, ili između nepismenosti i pismenosti” (Lord 1960: 129).

Kod Havelocka također imamo posla sa sličnom idejom kompleksnog odnosa i dugotrajnog miješanja i preklapanja usmenosti i pismenosti koja proizvodi različite stupnjeve pismenosti nekog društva ili određene stadije pismenosti. Kako ističe Havelock (2001: 96): “Postavimo li uvjete nepismenosti i pismenosti u odnos jednostavne opozicije u kojem potonja zauzima mjesto prve, uvelike pojednostavnjujemo stvari.”

Štoviše, Havelock smatra da je i ideja “primarne usmenosti” velikim dijelom kontaminirana pojmovnom aparaturom posuđenom od “pisma” smatrajući da kultura postaje “primarno usmena” tek u trenutku kada se zapiše:

To što stručnjaci pojam “pisma” obično upotrebljavaju za svaki oblik simbolizacije bez razlike, doprinijelo je brisanju granica između primarne usmenosti, zasebnog i posebnog stanja društva i kasnijih protopismenih, zanatski-pismenih, polupismenih i potpuno pismenih društava (Havelock 2001: 79).

No Havelock je jednako tako svjestan da se kontaminiranosti kategorija ne može umaknuti – zbog toga i govori o tome da se usmenost može proučavati samo u uvjetima nadziranog eksperimenta i oslanjajući se o “*argumentum ex silentio*” (Havelock 2001: 80–81).

Ideja dugotrajne tranzicije s usmenosti na pisanost može biti prilično zanimljiva za proučavanje književnosti u prošlosti, a jedna sintagma iz konceptualnog svežnja proučavanja usmenosti može poslužiti kao najkraća oznaka tog procesa. Taj termin Ong određuje manje detaljno u usporedbi s terminima “primarna” ili “sekundarna usmenost” (Ong 1982: 11), ali ga upotrebljava na više mjesta u svojoj sintezi. Radi se o pojmu “rezidualna usmenost” koji se odnosi na miješanje usmenosti i pismenosti u kulturi koja poznaje pismo i uvelike se njime služi, ali u kojoj još dugo traju prakse koje potječu iz usmenosti, odnosno ispod pismenosti proviruje određen udio usmenosti, primjerice onako kako Ong naznačuje u vezi retorike u srednjovjekovnoj kulturi i obrazovanju.

Jedan od primjera koji se uklapa u “rezidualnu usmenost” kao prilagođen Ongov koncept, bila bi starogrčka književnost koju je Havelock interpretirao kao specifičan slučaj “pisane usmenosti” (Havelock 2001: 116). Postavka o dugotrajnom miješanju usmenosti i pismenosti, odnosno o reliktima usmenosti u uvjetima pismenosti, igra za Havelockove analize ključnu ulogu.¹³ Starogrčka se književnost, po njegovu mišljenju, oblikuje u uvjetima u kojima postoji pismo, dakle u uvjetima Ongove hirografske kulture, no ne samo da u sebi ima utkane mnoge tragove usmenosti nego, dapače, usmenost ostaje dominantan modus “pohrane”, pa Havelock ide korak dalje u razmišljanjima o jednadžbi usmenost-pismenost:

U grčkom se slučaju, dakle, susrećemo s paradoksom da je prvi povijesni zadatak alfabeta, iako je on po svojoj fonetskoj učinkovitosti neizbježno morao dovesti do zamjene usmenosti pismenošću, bio bilježenje usmenosti prije nego bude zamijenjena. Budući da je zamjena tekla sporo, izum se nastavio rabiti za zapisivanje usmenosti koja se polako prilagođavala tome da postane jezikom pismenosti (Havelock 2001: 105).

Zbog toga što starogrčku kulturu vidi kao specifičnu u pogledu miješanja usmenosti i pismenosti, Havelock nastoji na raznim primjerima – od Hesioda preko tragedija do klasične grčke filozofske i druge proze – pokazati na koje je sve načine ta specifičnost došla do izražaja. Primjerice kor koji je faktor pomutnje u odnosima suvremenih čitatelja i grčkih tragedija može poslužiti kao jedna od ilustracija reziduuma usmenosti u pisanju. Premda ih suvremenost doživljava kao nešto više-manje nerazumljivo i sporedno, korovi su činili srž drame, odnosno njezine društvene funkcije (Havelock 2001: 104). Havelock tu posrednu ili, kako bi rekao Ong, rezidualnu usmenost ilustrira podsjećajući na epizodu koju opisuje Plutarh kada su atenski zarobljenici na Siciliji bili oslobođeni zato što su znali recitirati, ne dijaloge ili monologe, nego korove iz Euripida. Vojnici su, kako komentira Havelock, izrazito tradicionalan jezik korova najbolje znali reproducirati ne zato što su čitali drame, nego zato što su korove čuli, i to ne samo jednom (Havelock 2001: 108).¹⁴

¹³ Usp. primjerice Havelockovu analizu provedenu na temelju istih postavki u ranijem članku (Havelock 1984: 186).

¹⁴ Slična praksa postojala je i kasnije, u srednjem vijeku i renesansi, u vidu tzv. “privilegium clericale” kojim su isprva svećenici, a kasnije i laici, mogli izbjeći kažnjavanje ili ishoditi suđenje pred crkvenim tijelima, a ne pred svjetovcima, uz razliku koja se poklapa s razlikom usmenost-pismenost. Dok su se naime u epizodi iz Plutarha vojnici spasili recitiranjem, svećenstvo se u srednjem vijeku i renesansi spašavalo čitanjem.

Na sličan bi se način miješanje pismenosti i usmenosti moglo uzeti kao jednu od bazičnih odrednica ili specifičnosti i nekih drugih razdoblja, nalik na ono što napominje Havelock u vezi sa starogrčkim slučajem:

Posebna teorija grčke usmenosti stoga mora uključivati pretpostavku postojanja dugog razdoblja otpora uporabi alfabeta nakon njegova izuma, što također zahtijeva da se pretpostavi (1) da su jezični i misaoni oblici primarne usmenosti pojmijene kao tehnologije pohrane trajali još dugo nakon izuma pisma [...] (Havelock 2001: 104).

U slučaju evropskog kasnog srednjeg vijeka i renesanse radi se o epohi u kojoj ne samo da se koristi pismo u kopiranju rukom nego se pojavljuje mnogo moćniji i masovniji medij štampe. Unatoč tome tadašnja su evropska društva još uvijek prilično usmene kulture i dok Havelock pretpostavlja da je u starogrčkom slučaju postojao određen period otpora upotrebi pisma, u Evropi XV. i XVI. st. zabilježen je otpor štamparstvu. Svakodnevni život većine ljudi odvijao se vjerojatno u uvjetima mnogo bližima primarnoj usmenosti jer procjene postotaka pismenosti ukazuju na vrlo niske brojke kako se ide dublje u prošlost i kako se ide prema jugu evropskog kontinenta.¹⁵ Pojava štampe daje dodatni impuls promjenama u naravi komunikacije jer ona daje novi zamah upotrebi i širenju pismenosti. Moglo bi se čak reći da se tek u Gutenbergovoj eri odvija pretvaranje evropskih društava iz pretežno usmenih u pretežno pismene kulture,¹⁶ a cijeli se taj proces dovršava tokom XIX. st. kada postoci pismenih počinju dosežati 80 ili 90 % populacije (Lyons 1997: 365).¹⁷

Dakle ako se prihvati da evropske kulture doista postaju pismene negdje pred kraj XVIII. i najvećim dijelom tokom XIX. st. kada zapravo dolazi do potpunog natapanja kulture pismom zahvaljujući efektima tipografije, onda

¹⁵ Usp. podatke o procjenama pismenosti koje daju Robert Darnton (Darnton 1971: 225), Roger Chartier (Chartier 1986: 115) te tabele i grafički prikaz podataka koje donosi Lawrence Stone (Stone 1969: 120, 121, 126).

¹⁶ Woudhuysen ističe kako Engleska u tudorovsko-stjuartovsko doba (XVI. i prva polovica XVII. st.) od dominantno usmenog postaje dominantno pismeno društvo (Woudhuysen 1996: 10). Dakako, treba voditi računa o razlikama ritmova u pojedinim dijelovima tadašnje Evrope, što znači da su se u drugim, tada "naprednijim" sredinama takvi procesi mogli odigrati ranije, ali su u određenom dužem razdoblju pojedine jezično-kulturne zone prolazile sličan tip transformacije.

¹⁷ Usp. i postotke o nepismenima koje, preuzevši ih od Carla Cipolle, donosi Eric Hobsbawm za različite evropske sredine oko 1875. (od Švedske s 1 pa do Rusije sa 79 posto nepismenih) (Hobsbawm 1989: 41).

bi to značilo da znatan dio književnih tekstova prije toga doba postoji i kruži u uvjetima u kojima se miješaju usmenost i pismenost, opstaje u nekoj zoni između ta dva temeljna oslonca komunikacije. Ta dvostruko “pisana” kultura ranog novog vijeka – istodobno hirografska i tipografska – nije još u XVI. i XVII. st. potpuno istisnula usmenost, pa bi se i ona mogla sagledavati kao rezidualno usmena:

Kultura zapisa sačuvala je vrlo veliki usmeni reziduum što signalizira njezina trajna fascinacija retorikom koja je uvijek bila usmeno utemeljena, fascinacija koju je kultura zapisa prenijela na ranu kulturu štampe (Ong 1975: 16).

U uvjetima miješanja usmenosti te hirografske i tipografske kulture kroz nekoliko stoljeća, književnost postoji kroz sve te moduse – usmeni koji se postupno povlači pred zapisivanjem koje utjelovljuje kultura rukopisa, koja se isprva miješa i onda polako povlači pred novim valom koji dolazi s mehaničkim zapisivanjem štampe. U skladu s tim moglo bi se tražiti različite tragove usmenosti u literaturi koja nastaje u takvim uvjetima ograničeno hirografske kulture, a kao naznaka smjera nekih eventualnih detaljnijih analiza, u vezi s autorstvom u književnosti prije XIX. st., bit će razmotreni samo neki od dosad spomenutih općih tragova “rezidualne usmenosti”.¹⁸

Jedan od pokazatelja ostatka usmenosti bilo bi “mnemoničko opterećenje” u vezi s čim Ong navodi jedan Goodyev poučak:

Doista, rezidualna usmenost neke dane hirografske kulture mogla bi se izračunati prema stupnju mnemoničkog opterećenja, koji ostavlja na mišljenju, tj. na temelju količine memoriranja koju obrazovne procedure dotične kulture iziskuju (Ong 1982: 41).¹⁹

U skladu s tim principom stupnja opterećenja memorije upravo formulaičnost može biti jedan od indikatora tog, kako ističe Havelock, dugog trajanja jezičnih i misaonih oblika primarne usmenosti pojmljene kao tehnologije pohrane. Na formule kao važan pokazatelj ukazuje i Lord sljedećim poučkom:

¹⁸ Osim u netom citiranom članku Ong se konzekvencama pojave tiska na stilizaciju odnosa autora i čitatelja bavi i u V. poglavlju svoje sinteze *Orality and Literacy* (Ong 1982).

¹⁹ Na nekoliko mjesta Ong ukazuje i na termin “verbomoteur” francuskog autora Marcela Joussea, pripadnika jezuitskog reda, koji se odnosi “uglavnom na drevnu hebrejsku i aramejsku kulturu te na kulture u njihovu okruženju, koje su poznavale pismo u određenoj mjeri, ali su ostale bazično usmene” (Ong 1982: 68).

Analiza formula, uz preduvjet, naravno, da ima dovoljno građe za uvjerljive rezultate, mogla bi dakle biti indikator radi li se o usmenom ili “literarnom” tekstu. *Usmeni* tekst donosit će predominaciju jasnih formula koje se mogu demonstrirati, s velikim udjelom “formulaičnog” i u ostatku, i s malim brojem neformulaičnih izraza. *Literarni* tekst pokazivat će predominaciju neformulaičnih izraza, s nekim formulaičnim izrazima, i s vrlo malo jasnih formula. Činjenica da će se neformulaični izrazi naći u usmenom tekstu dokazuje da su korijeni “literarnog” stila već prisutni u usmenom stilu; i jednako tako prisutnost “formula” u “literarnom” stilu ukazuje na njegovo porijeklo u usmenom stilu (Lord 1960: 130).

Tendencija prema formulaičnosti shvaćena kao suprotnost originalnosti u suvremenom smislu i, u kontekstu dosadašnje rasprave, kao jedan od tragova rezidualne usmenosti, ima uočljiv udio u kulturi ranog novovjekovlja. Pa kao što su sredstva vezanog govora poput ritma i rime bazično usmeni odnosno rezidualno usmeni mehanizmi pomaganja memorije koji i dalje dugo traju u uvjetima u kojima se zapravo može bez njih, na sličan su način opća mjesta i formule bazično usmeni ili rezidualno usmeni mehanizmi koji preživljavaju u uvjetima u kojima su sve manje potrebni.

Renesansni autori služili su se adaptiranjem predložaka, općim mjestima i obrascima u gotovo svim žanrovima. Dovoljno je podsjetiti na dramu primjerice. Premda je ona žanr koji, kako napominje Ong, među prvima počinje iskorištavati potencijal zapisa u strukturiranju kompozicije i vođenju zapleta (Ong 1975: 17), dramski tekstovi nose različite tragove rezidualne usmenosti, od razine kojom se bavi Havelock (jezično-stilskih tragova zapisivanja usmenosti) do visoke tipiziranosti ili stereotipnosti. U dramama ranog novovjekovlja javljaju se isti zapleti, isti likovi, ista imena. Osobito se to vidi u engleskom kazalištu koje se tada komercijalizira. William Shakespeare i brojni njegovi suvremenici obilno su se služili dramskim i ne-dramskim predlošcima, vremenski bližima ili udaljenima, na vlastitom jeziku ili poznatima iz prijevoda. I dok se to može objašnjavati različitim razlozima, od nepromjenjivosti ljudske prirode do tempa kazališnog pogona koji zbog porasta produkcije mora posezati za gotovim modelima koji će privlačiti publiku, jedan dio sklonosti modelima vjerojatno ima veze i s uvjetima u kojima ti tekstovi nastaju. Iz perspektive koju otvara razmatranje odnosa usmenosti i pismenosti čini se shvatljivije zašto tadašnji autori nisu težili ni originalnosti kao apsolutnoj novosti ni ekspresiji vlastitih osjećaja kao izvoru te novosti. Budući da on postaje moguć tek s potpunom prevlašću hirografske kulture u doba tipografije koja dokraja okončava usmenost, oni nisu ni mogli imati takav koncept originalnosti. Pa ako bi se, parafrazirajući struktura-

lističke analize Claudea Lévi-Straussa (Lévi-Strauss 1989), i antičke tragedije moglo smatrati instancama “govora” izvučenog iz “jezika” mitologije, slično bi se i drame Shakespearea i njegovih suvremenika moglo smatrati instancama “govora” komercijaliziranog teatarskog “jezika”. Osobito bi to vrijedilo za mnoge drame koje su nastajale u žaru konkurentne borbe za gledanost pa su rađene na istu temu.

I dok se drame u književnopovijesnim tumačenjima konstantno personaliziralo i psihologiziralo i nastojalo povezati s jedinstvenim osjećajima autora, premda bi one prema današnjim kriterijima (odnosno kriterijima XX. st.) bile prilično neoriginalno konvencionalne, toliko da su nespojive s osjećajima autora, i u drugim žanrovima koji su u XIX. i XX. st. smatrani ekspresijom osjećaja itekako su vidljive konvencije i sklonost formulama,²⁰ ponavljanje i oponašanje modela, a ne otklon i kršenje pravila. Petrarkizam, kao jedna od najpoznatijih i često zbog toga – pogotovo u našoj povijesti književnosti – olako i preširoko upotrebljivanih kategorija (Bogdan 2012: 63), funkcionira kao određen sistem, pjesnički “langue”, diskurzivitet, a pojedinačne pjesme kruže poput komadićaka tog diskurziviteta, poput pojedinačnih aktualizacija tog sistema (Bogdan 2012: 71, 73).²¹ Tako shvaćen petrarkizam predstavlja određenu zalihu općih mjesta u tematskom ili sadržajnom pogledu, no jednako tako i zalihu postupaka i “formula” komponiranja, retorike i logike izlaganja. Zbog toga onda ne bi trebalo čuditi da pojedina recentna istraživanja pokazuju u kojoj su mjeri autori s našeg jezičnog prostora u lirici preuzimali, adaptirali i doslovno prevodili iz različitih stranih izvora – a koji nisu nužno petrarkistički – i to kako u tematskom smislu tako i u formalnoj teksturi svojeg pjesništva.²² Petrarkizam ili bilo

²⁰ Na toj postavci Ong temelji i jedan raniji članak u kojem formule uzima kao jedan od pokazatelja “usmenog reziduuma” u proznim tekstovima koji su ujedno i pretežno ne-fikcionalni (Ong 1965: 150).

²¹ Vrlo detaljnu analizu teorijske literature, osobito one s njemačkog govornog područja, o petrarkizmu, kao i svim aspektima shvaćanja petrarkizma kao sistema, donosi III. poglavlje Bogdanove knjige (Bogdan 2012: 63–99).

²² U radu “*Jur nijedna na svit vila* – novo čitanje” Tomislav Bogdan razrađuje hipotezu o jednom opisu iz 7. pjevanja *Mahnitog Orlanda* Lodovica Ariosta kao mogućem poticaju za tu pjesmu Hanibala Lucića (Bogdan 2014: 142, 146). Kao ilustracija migracije pjesničkih sredstava može poslužiti Bogdanova konstatacija kako “imamo posla s Lucićevom adaptacijom jedne deskriptivne tehnike svojstvene vernakularnome književnom srednjovjekovlju, koja postoji i u talijanskim viteškim epovima rane renesanse, a iz njih se preselila i u liriku. Iz talijanske lirike i viteške epike preuzimana je i u drugim evropskim književnostima, osobito u francuskoj” (Bogdan 2014: 142).

koji drugi pjesnički pravac, škola, diskurzivni sistem, možda i nije toliko daleko od modela pjesništva kao montiranja dijelova koji se ponavljaju i variraju – nije samo Homer bio radnik na traci, monter koji kombinira svoje lego-sintagme. Razlika je u tome što se slijepi narodni bard pri rapsodiziranju mogao oslanjati samo o zvuk, dok su se bembisti mogli poslužiti i papirnatim krojnim arkom.

No lirika ranog novovjekovlja nije samo izrazito formulaično konvencionalna, “neoriginalna” i stereotipna prema kriterijima devetnaestostoljetne estetike,²³ nego velika količina renesansne lirike, kao uostalom tadašnjeg pjesništva općenito – a to ima drugačije implikacije u kontekstu rezidualne usmenosti – kruži namjerno ili slučajno pogrešno atribuirano ili anonimno²⁴. U kojoj je mjeri izvedba mogla imati ulogu u tom odljepljivanju autora od tekstova, nikada se vjerojatno neće moći utvrditi s potpunom sigurnošću. No neke karakteristike možda se mogu povezati s uvjetima rezidualne usmenosti i izvedbom koja se mogla dogoditi u nekoj točki optjecaja određenog konkretnog teksta.

Pored izrade prijepisa kao jednog načina kako se događao gubitak veze između autora i teksta, pojedini povjesničari upućuju i na to da su se pjesme čitale naglas ili čak pjevale.²⁵ Ovdje i nisu toliko presudni detalji ni kontroverze oko toga je li se liriku pjevalo, koliko to da se u nekom trenutku života pjesama i u nekoj točki njihova optjecaja mogla pojaviti bilo koja vrst

²³ U ovakvom okviru postaje jasnijim još jedan primjer određenog nesporazuma s prošlošću povezan s procjenjivanjem originalnosti. Tako je tzv. kanconijer Marina Držića često ocjenjivan vrlo negativno kao epigonski u odnosu na prethodno uspostavljenu tradiciju, premda su se određene komponente Držićeva pjesništva previđale. Prije svega nije se uzimala u obzir mogućnost da se Držić prema prethodnoj pjesničkoj generaciji odnosio i kao prema pomalo okoštaloj pjesničkoj tradiciji koju parodira, a postizanje parodijskog efekta uvijek podrazumijeva preuzimanje elemenata modela koji se parodira. Pored toga ocjenjivanjem njegove lirike kao neoriginalne previđalo se da u to doba – sa svim implikacijama rezidualne usmenosti po shvaćanje originalnosti – autori nisu ni mogli imati shvaćanje originalnosti kakvo se uspostavlja s potpunom prevlašću hirografske kulture. U vezi s Držićevim parodijskim odnosom v. Petrović 1967: 10.

²⁴ To pitanje pripada mnogo široj problematici institucionalizacije ili afirmacije autorstva s brojnomo literaturom koju je ovdje nemoguće detaljno navoditi. Kao jedan od primjera razmatranja konstituiranja autorstva tokom XVII. i XVIII. st. može poslužiti knjiga Alaina Vialae (Viala 1985), a tezu o prevladavajućoj anonimnosti književnosti do XVII–XVIII. st. iznosi Michel Foucault (Foucault 2015).

²⁵ O čitanju trubadurske lirike naglas v. Saenger 1997: 265, a za pjevanje pjesama Philipa Sidneya uz muziku v. Woudhuysen 1996: 9.

“izvedbe” koja se može shvatiti široko tako da obuhvati i pjevanje i recitiranje, ali i izgovaranje radi zapisivanja²⁶.

Određeni je dio lirike u XVI. ili XVII. st. vrlo vjerojatno mogao biti bilježen naknadno, po sjećanju, nakon što bi pjesme bile pročitane ili izgovorene premda su još prije toga mogle biti oblikovane u pisanom mediju. Faktor koji pritom treba uzeti u obzir, a koji se iz suvremene perspektive prilično lako smetne s uma, bila bi mnogo manja dostupnost sredstava i pribora za bilježenje, jednako kao i težina rukovanja njime te mukotrpnost zapisivanja u tadašnjim uvjetima zbog čega se taj posao vrlo često prepuštao specijaliziranim pisarima i prepisivačima²⁷.

Naknadno bilježenje osobito je za očekivati u slučaju zbirki lirike koje sakupljaju ne sami autori nego sakupljači koji su zbirke sklapali kako izravnim prijepisima²⁸ tako vjerojatno i bilježenjem po sjećanju onog što su prije toga ili pročitali u nekom drugom izvoru ili što su čuli od drugih. U takvim je zbirkama bilo uobičajeno da se, slučajno ili namjerno, ne naznači točno ime autora.²⁹

U uvjetima renesansne rezidualne usmenosti autori su mogli biti svjesniji mogućnosti da će se u nekoj točki optjecaja, osobito kada je posrijedi lirika, dogoditi otkapčanje djela od njihova imena. Autori nekada nisu bili dužni ili voljni potpisati tekstove kao danas i brojni primjeri iz povijesti književnosti pokazuju da su akrostihovi s imenima autora često bili jedan od načina, ponekad čak jedini, za razrješenje spornih ili nejasnih atribucija

²⁶ Lord opisuje metodu zapisivanja koja se koristila prije novih mogućnosti koje su donijele električne sprave za snimanje. Dotada se moglo zapisivati tako da bi pjevač pjevao, dok bi još netko za njim to ponavljao čime bi se uvodio dodatni interval koji je zapisivaču omogućavao da lakše “uhvati” izrečeno (Lord 1960: 125).

²⁷ Sposobnost pisanja u ranonovjekovnoj je Engleskoj, kako ističe Woudhuysen, osiguravala karijeru (Woudhuysen 1996: 29 i 44).

²⁸ Marotti opisuje konkretna fizička obilježja renesansnih rukopisnih pjesničkih zbirki i antologija kao posljedice dugotrajnosti procesa njihova sakupljanja i prethodne cirkulacije u obliku “rasutog tereta” pojedinačnih zapisa na odvojenim listovima papira ili pomiješano s drugim sadržajima (Marotti 1995: 10–30).

²⁹ Različiti su mogli biti motivi pojedinih faktora (autora ili sakupljača-izdavača) ovisno o njihovu socijalnom statusu ili vrsti njihove povezanosti s političkom elitom. U nekim situacijama to bi dovodilo do potpunog ili djelomičnog prikrivanja identiteta (primjerice inicijalima), dok bi u drugim okolnostima socijalni status ili prestiž određenog imena (bilo socijalni bilo literarni) bio iskorišten u reklamne svrhe i dovodio do toga da se baš naglašava činjenica kako se objavljuju pjesme aristokratskih autora ili autorica. Neke od takvih primjera navodi Marotti (1995: 215–216).

baš zato što su uvjeti u kojima se odvijalo kruženje lirike omogućavali da se ime autora vrlo lako zagubi. Premda se dakle akrostih kao mehanizam za koji je potrebna grafija najčešće povezuje s “hirografskim” karakterom kulture, postoji isto tako mogućnost da se, promotren u kontekstu rezidualne usmenosti, akrostih protegne i u drugom smjeru, prema mnemoničkom principu koji dolazi iz usmenosti. Jer to što su se autori ponekad i u neke pjesme ipak upisivali, i to upravo akrostihovima, možda može biti indikativno – možda se radilo baš o tome da je to bio jedini način da svoje ime doslovce upletu u tkaninu vlastita teksta?

S naknadnim bilježenjem ili zapisivanjem po sjećanju može se dovesti u vezu i spomenuti velik udio obrazaca, toposa, “blasona”, “formula” tadašnje književne kulture, pogotovo ako se uzme u obzir spomenuti Goody-Ongov poučak o stupnju mnemoničkog opterećenja ili rasterećenja neke dane kulture. Premda se osnovna svrha obrazaca i formula nalazi u pomaганju memorije radi izvedbe, one nisu nužno u suprotnosti s kulturom u kojoj se miješaju zapisanost i usmenost – sva su ta sredstva jednako tako mogla pomagati memoriju i pri naknadnom bilježenju, ali i pri nekoj vrsti vokalizacije koja je mogla biti u funkciji bilježenja ili naknadnog bilježenja.³⁰ Uplitanje glasa i vokalizacije uklapa se u bazično usmene načine potpomaganja memorije jer, kako ističu povjesničari čitanja, vokalizacija prvenstveno služi olakšavanju pamćenja i prisjećanja.³¹

Na ovoj točki moguće je zamisliti da i pisana književnost, u uvjetima kakvi vladaju u takvoj “rezidualno usmenoj” kulturi u kojoj se miješaju usmenost te ručna i mehanička pisanost, možda može doživljavati modulacije kakve se inače asocira s “folklorom”. Naime gledano iz perspektive koju nudi odnos usmeno-pisano, povijest književnosti može se sagledavati kao dugačak proces lišavanja mnemoničkog zapisivanjem pjesništva. Ta “literarizacija pjesništva” ili literarizacija književnosti,³² slično paradoksalna

³⁰ Primjerice, u pojedinim se izvorima spominje da je Philip Sidney imao običaj diktirati svoje pjesme koje su drugi zapisivali (Woudhuysen 1996: 305).

³¹ U povijesti čitanja to se tiče proučavanja načina i razloga za čitanje naglas povezanih s izostankom segmentacije teksta, odnosno s antičkim načinom pisanja bez odvajanja riječi (“scriptura continua”) što je sililo na to da se prvo čita vrlo polako i naglas. Tu temu dotiče više autora (npr. Jesper Svenbro, Paul Saenger) u zborniku *Histoire de la lecture dans le monde occidental* (Cavallo – Chartier 1997). Usp. također i kod Lorda o nemogućnosti pjevača da sklope uobičajeno pravilne stihove ako ne pjevaju (Lord 1960: 126).

³² Marotti upozorava da su lirske pjesme postajale literaturom upravo kroz proces sakupljanja i izrade antologija (Marotti 1995: 10, a istoj temi posvećeno je i IV. poglavlje).

kao i pojam “usmena književnost”,³³ podrazumijeva doslovno zapisivanje “pjevanja” odnosno poezije, i time njezino pretvaranje u pismo:

Pisane pripovijesti isprva nisu bile ništa više nego transkripcija usmenih pripovijesti, ili onoga što se zamišljalo kao usmena pripovijest, i pretpostavljale su neku vrstu publike kakvu ima usmeni pjevač, čak i onda kada ih se čitalo (Ong 1975: 12).

No dugačka, epohalna literarna apropijacija usmenih tvorevina ne mora nužno biti jednosmjernan proces, osobito ne u uvjetima rezidualno usmene kulture. Naime kao što se odvijalo zapisivanje usmenog, tako se apropijacija mogla odvijati i u suprotnom smjeru time da su izvorno literarni tekstovi do neke mjere “oralizirani”. To bi podrazumijevalo da u uvjetima rezidualno usmene komunikacije i prolaženja komunikacijskim kanalima na način koji sili na naknadno bilježenje i potpomaganje sjećanja i pisana književnost na sebe privlači obilježja zbog kojih podsjeća na “folklor”. Oscilacije pojedinih vrsta između pučkog i umjetničkog, anonimnog i imenovanog, usmenog i pisanog mogu poslužiti kao određen putokaz za razumijevanje procesa “zapisivanja usmenosti” i “oralizacije zapisanog”. Od Homerovih epova do nordijskih saga usmene tvorevine, usmeni “tekstovi” doživljavali su zapisivanjem literarnu apropijaciju, no jednako tako zapisani su tekstovi mogli proći ponovnu “oralizaciju” (kao bajke)³⁴.

Radilo bi se dakle o nečem sličnom onome kako Havelock razmatra starogrčke tragedije kao određenu vrstu zapisane usmenosti, ali u obrnutom smjeru, odnosno radilo bi se o određenoj vrsti utjecaja usmenog okruženja na način oblikovanja pisanih tekstova, inerciju usmenosti u uvjetima pismenosti (Ong 1984: 11). Takva “oralizacija” kao segment “rezidualne usmenosti” zapravo bi značila da se miješanje usmenosti i pismenosti pokušava gledati i iz drugog smjera, što dakle podrazumijeva da se i u okvirima pisane kulture reproduciraju određena obilježja kakva postoje u usmenosti. Takvo reproduciranje usmenosti u pismenosti obuhvaćalo bi vrlo općenitu razinu perceptivno-epistemoloških kategorija koje utječu na razinu pojedinačnog mišljenja i svijesti već prilikom koncipiranja djela jednostavno zato što se oblikovanje “teksta” zbiva u uvjetima kulture u kojoj način razmišljanja

³³ Taj je pojam za Onga “anakron i samo-kontradiktoran” (Ong 1982: 13).

³⁴ Putanju bajki primjerice onih najpoznatijih koje zapisuju Charles Perrault ili braća Grimm, a koja uključuje kretanje između više jezika te po osi usmena tradicija–pisani izvori, sažima Darnton u I. poglavlju svoje knjige *The Great Cat Massacre* (Darnton 1985: 11–12).

ljudi nije više sasvim tipičan za usmenost, ali nije još ni potpuno hirografski. Pored toga budući da u rezidualno usmenoj kulturi djela ulaze, makar djelomično, i u usmene kanale optjecaja i osim što se na to može ili mora računati već pri oblikovanju teksta, bio je moguć i konkretan, direktan utjecaj djelomične usmenosti komunikacijskih kanala koji su mogli izazivati razna “oštećenja” ili varijacije teksta. Budući da su varijacije pravilo u usmenosti, onda kada se počne nailaziti na smanjenje varijacija među rukopisima, kako napominje Lord, kada se počne javljati egzaktna korespondencija (redak za redak, formula za formulu), to znači da imamo posla s pisanom tradicijom kopiranja rukopisa. No jednako tako to može značiti i da imamo posla “s nekim okolnostima sakupljanja u kojima se memoriralo fiksni tekst” (Lord 1960: 203)³⁵.

To možda može baciti i malo drugačije svjetlo na izražavanje straha renesansnih autora pred iskrivljenjima i deformacijama koje se asocira s rukopisnom cirkulacijom poezije (Woudhuysen 1996: 89). Na izobličenja je možda, osim loših uvjeta u kojima se ponekad zbivala izrada prijepisa, moglo utjecati i miješanje izvora koji su mogli biti dijelom pisani, a dijelom “memorirani”.³⁶ Dakako, ovakva bi pretpostavka iziskivala detaljniju i specifičnu analizu “unutrašnjih” mehanizama pojedinih žanrova, no osim mehanizama koji su očito posljedica grafije, moglo bi se možda pokazati da su neki mehanizmi tragovi formuliranja u uvjetima u kojima su akustika i usmenost komunikacije još uvijek jako važan faktor.

Anonimnost renesansnih pjesama, formule petrarkizma i drugih pjesničkih škola kao diskurzivnih sistema, brojne takve karakteristike tadašnjeg pjesništva možda bi se moglo objasniti kao posljedicu komunikacijskih uvjeta, odnosno uzeti ih za pokazatelj takve “rezidualne oraliziranosti” pisane

³⁵ U prvom dijelu knjige u kojem iznosi općenita zapažanja i zaključke o proučavanju usmenosti Lord navodi i “testove usmenosti” (Lord 1960: 144).

³⁶ Jedan od primjera u vezi s pitanjem memoriranja i općenito naknadnog bilježenja, a koji bi se također uklapao u model miješanja usmenosti i pismenosti, mogla bi biti i hipoteza o rekonstrukciji drama po sjećanju (“memorial reconstruction”), kao jedna od kontroverznih i osporavanih pretpostavki angloameričkih “novih bibliografa” o načinu nastanka piratskih verzija renesansnih, prvenstveno Shakespeareovih drama. I dok su predlagali razne uvjerljive i manje uvjerljive scenarije o tome kako su se “pohlepni” izdavači nastojali dočepati drama mimo autora ili glumačke trupe (poput pretpostavke o stenografskom bilježenju pri izvedbi), “rekonstrukcija po sjećanju” može dobiti novu dimenziju u kontekstu rezidualne usmenosti, ali prvenstveno u mjeri u kojoj koncept usmenosti relativizira suvremenu hirografsku ideju precizne ili doslovne vjernosti pisanom predlošku.

književnosti. Primjerice djelomična nepravilnost duljine stihova ne mora biti samo posljedica nemogućnosti da se iz retka u redak održi mehanički pravilan broj slogova, nego i posljedica “intuitivnog” oblikovanja u kojem jednim dijelom u sklapanju stiha sudjeluje i vokalizacija. Opisujući oblikovanje u desetercima Lord ističe kako pjevači koje je snimao ne samo da ne broje slogove nego ne bi ni mogli reći koliko ima slogova između pauza jer su “intuitivno” usvojili duljinu i ritam i onda toj “mjeri” prilagođavaju odabir riječi koje ubacuju tokom pjevanja (Lord 1960: 32).

Kao završna ilustracija uokvirivanja književnopovijesne teme problematikom usmenosti može poslužiti vrlo poznat primjer iz naše povijesti književnosti – *Ranjinin zbornik*³⁷. Taj je zbornik usporediv s drugim sličnim zbirkama u većim jezično-kulturnim sredinama, a pogodan je kao primjer koji, pod osvjetljenjem rezidualne usmenosti, povezuje konvencionalnost i “formulaičnost” s pitanjem anonimnosti te tako otvara prostor za određene hipotetske spekulacije.

U cjelini tog zbornika određen dio predstavljaju anonimne pjesme – njih dvjestotinjak – za koje nisu nađena uporišta za pripisivanje bilo nekom od utvrđenih autora bilo nekom dubrovačkom ili dalmatinskom pjesniku izvan kruga onih koje se asocira sa zbornikom. Dio tih anonimnih pjesama naziva se “na narodnu” i povezuje ih se s folklornim odnosno usmenim porijeklom (Bogdan 2012: 182, 184–188). Potvrda njihovih “folklornih” korijena tražila se, dakako, u formalnim i sadržajnim obilježjima, a implicitna je pretpostavka da su te pjesme zapravo instance zapisane usmenosti. To samo po sebi ne mora biti sporno, i vrlo je teško, gotovo nemoguće rekonstruirati kako su one postale dio kodeksa. No ako se vodi računa o kompleksnosti odnosa usmenosti i pismenosti, tada se mogu ponuditi i neke drugačije naznake za razmišljanje.

Prije svega da te pjesme možda nisu jednostavno na mehanički način, kao zapisivanje nekog narodnog kazivača, u “čistom” folklornom obliku ušle u zbornik, nego da je njihovo unošenje u cjelinu posljedica načina na koji pjesništvo kruži u to doba u određenoj zajednici. Pored toga, to se ne mora odnositi samo na pjesme “na narodnu”, nego se možda može protegnuti i na neke druge karakteristike određenih pjesama u *Ranjininu zborniku*, pogotovo s obzirom na javljanje pojedinih signala ili postupaka koje se čitalo

³⁷ Recentno cjelovito i sustavno razmatranje *Ranjinina zbornika* nalazi se u već navedenoj Bogdanovoj knjizi (Bogdan 2012, osobito poglavlja V–VII) u kojoj se mogu pronaći i reference na stariju i noviju stručnu literaturu posvećenu toj tematici.

kao posljedicu folklornih utjecaja ili predložaka.³⁸ Pjesme iz *Ranjinina zbornika* mogle su stjecati takva “narodna” obilježja ne samo kao svjesno i direktno preuzimanje iz “narodnih” izvora nego zato što lirika toga doba nastaje u uvjetima kulture rezidualne usmenosti ili okružena uvjetima gotovo “primarne usmenosti”.³⁹ U takvim uvjetima ne vodi se mnogo računa o porijeklu, a izvori i uzori miješaju se bez prevelikog reda te ostaju najčešće anonimni. Utvrđivanje autorstva dijelova *Ranjinina zbornika* ovisilo je – osim ponegdje i o akrostihovima – prvenstveno o naknadnim otkrićima drugih izvora, zasebnih prijepisa u kojima su se pod imenom pojedinih autora našle njihove pjesme, zbog toga što je dubrovački vlastelin Nikša Ranjina “[...] pjesme prepisivao ne navodeći gotovo nikad ime autora” (ibid: 179).

Dakle sastavljač “antologije” se prema pjesmama različitog porijekla (pisanog, usmenog, autorskog, “narodnog”) odnosio vrlo slično, on nije navodio niti lučio izvore. Zbog toga njegovo sakupljanje lirike možda treba razumjeti upravo u okviru renesansne “kulture općih mjesta” i usporediti to sa sakupljanjem mudrih izreka i maksima, poslovice ili zagonetki kao također “općih mjesta”.

Tadašnja vrlo raširena i uobičajena praksa bilježenja biblijskih citata, maksima antičkih pisaca, cijela ta kultura općih mjesta renesanse i humanizma može se sagledavati i kao reziduum usmenosti u uvjetima pismenosti. Sakupljanje “mudrosti” kakvo otkrivaju zbirke abecedno ili na drugačiji način organiziranih popisa općih mjesta⁴⁰ sve je manje bilo potrebno zbog

³⁸ Osim utjecaja na razini pojedinih sintagmi ili formulacija, još jedan primjer su atipične pjesme sa ženskim glasom lirskog subjekta koji se, kako napominje Bogdan, javlja i u evropskoj folklornoj tradiciji srednjeg vijeka ali i u tada suvremenoj talijanskoj književnosti (Bogdan 2012: 118), a za pojedinačne utjecaje na leksičkoj i motivskoj razini (ibid: 138–139).

³⁹ Lord situaciju u vezi s pjesnicima *Ranjinina zbornika* u kontekstu književnosti renesansnog Dubrovnika, komentira kao paralelizam i odvojenost usmene tradicije i talijanskih pisanih uzora (Lord 1960: 135).

⁴⁰ Kao dva objekta koji su amblematski za načine čitanja u renesansi Roger Chartier navodi na jednoj strani “kotač za čitanje”, a na drugoj zbirke ili “bilježnice općih mjesta” (Chartier 1997: 33). Jedan su od takvih primjera i zapisi Marka Marulića, poznati pod skraćenim nazivom “Repertorium”, kompendij rukom pisanih izvadaka iz *Biblije*, kršćanskih te antičkih autora, koji je vjerojatno nastajao kroz nekoliko desetljeća, a čija je namjena pored ostalog bila da služi kao “argumentacijski rudnik”, kako napominje Darko Novaković, iz kojeg se crpi pri sastavljanju različitih tekstova (Novaković 1998: 12). Interesantno se čini zapaziti, u kontekstu teme mnemoničkog opterećenja i odnosa usmenost-pismenost, da je Marulić vrlo rijetko navodio doslovan tekst bez izmjena, nego, kako ističe Novaković: “U najvećem broju slučajeva nije dakle riječ o integralnim citatima, nego o adaptacijama koje redovno uključuju ne samo sažimanje već i različita preoblikovanja” (Novaković 1998: 13).

toga što renesansna kultura posjeduje zapis. Stav koji stoji u podlozi napora da se sakuplja repertoar općih mjesta, repozitorij formulacija koje će se upotrijebiti u sklapanju tekstova, pripada načinu oblikovanja pjesništva koji je bliži montiranju “formula” usmenosti kakvo su u svojoj praksi zamrznuli Lordovi guslari, nego apolinerovskom izvođenju svih konzekvenci iz zapi- sanosti pjesništva kakva se zbiva s vizualnom poezijom. U retorici, kao i u jeziku, konvencionalnost i formulaičnost “općih mjesta” smjera na rastere- ćenje memorije, pa takvo čuvanje općih mjesta i izreka uvelike podsjeća na čuvanje formula, samo ne više isključivo memorijom kolektiva, nego i zapisivanjem pojedinaca.

Ne vodeći računa o imenu autora, ne mareći pretjerano za to čije su pjesme,⁴¹ Nikša Ranjina je doista sklopio zbirku lirike gotovo onako kako su se bilježile poslovice i maksime koje se pohranjuje za buduću upotrebu. Ne bilježeći imena autora, on se prema tekstovima koje je sakupio odnosio doista na način koji ilustrira beketovski referen (“Quoi importe qui parle”) rasprave o autoru Michela Foucaulta (Foucault 2015: 39). Za razliku od Ranjine povijest književnosti ne može pristati na anonimnost i nastoji tekstovima pronaći autore, makar kao prazno ime.⁴² Kao čedo ere zapisa i hirografsko-tipografske kulture povijest književnosti teško prihvaća to da o pjesništvu koje dolazi iz dubina prošlosti treba razmišljati u kategorijama formula i obrada, a ne “čiste” originalnosti, u kategorijama anonimnosti kolektiva tvoraca, a ne identiteta singularnog autora. Pretvorivši se od pjeva- nja u pisanje, izgubivši pamćenje, a dobivši povijest, poezija je postala knji- ževnost, muza je naučila pisati, a slijepi bard pretvorio se u funkciju autora.

⁴¹ I Woudhuysen skreće pažnju na to kako je modernim čitateljima stalo do toga da znaju radi li se o pjesmi Johna Donnea ili Bena Jonsona, dok “njihovi suvremenici djeluju kao da nisu mnogo marili za to” (Woudhuysen 1996: 9).

⁴² Primjer za to u *Ranjininu zborniku* su pjesme pripisane fantomskom autoru, filološkom kon- strukturu, “zagonetnom Andriji Zlataru” koje Bogdan ipak smatra anonimnima, a i nije siguran radi li se o samo jednom autoru (Bogdan 2012: 188–196).

LITERATURA

- Bogdan, Tomislav. 2012. *Ljubavi razlike. Tekstualni subjekt u hrvatskoj ljubavnoj lirici 15. i 16. Stoljeća*. Zagreb: Disput.
- Bogdan, Tomislav. 2014. *Jur nijedna na svit vila – novo čitanje*. “Dani Hvarskog kazališta”, vol. 40: 125–151.
- Chartier, Roger. 1986. Les pratiques de l’écrit. u: *Histoire de la vie privée*, ur. Philippe Ariès – Georges Duby, Tom III, ur. Roger Chartier, Paris: Seuil.
- Chartier, Roger. 1997. Introduction, u: *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Ur. Guglielmo Cavallo i Roger Chartier. Paris: Seuil.
- Darnton, Robert. 1971. Reading, Writing, and Publishing in Eighteenth-Century France: A Case Study in the Sociology of Literature, “*Daedalus*”, 1, 214–256.
- Darnton, Robert. 1985. *The Great Cat Massacre and Other Episodes in French Cultural History*. New York: Vintage Books.
- Eisenstein, Elizabeth. 1993. *The Printing Revolution in Early Modern Europe*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Hameršak, Marijana i Suzana Marjanić (ur.). 2010. *Folkloristička čitanka*. Zagreb: AGM.
- Foucault, Michel. 2015. *Što je autor?*. Prev. Nataša Medved. Zagreb: Naklada Jesenski i Turk.
- De Grazia, Margreta. 1991. *Shakespeare Verbatim. The Reproductor of Authenticity and the 1790 Apparatus*. Oxford: Clarendon Press.
- Goody, Jack i Ian Watt. 1963. The Consequences of Literacy. “*Comparative Studies in Society and History*”, 3, 304–345.
- Havelock, Eric A. 1977. The Preliteracy of Greeks. “*New Literary History*”, 3, 369–391.
- Havelock, Eric A. 1984. Oral Composition in the Oedipus Tyrannus of Sophocles. “*New Literary History*”, 1, 175–197.
- Havelock, Eric A. 2001. *Muza uči pisati. Razmišljanja o usmenosti i pismenosti od antike do danas*. Prev. Tomislav Brlek. Zagreb: AGM.
- Cavallo, Guglielmo i Chartier, Roger (ur.). 1997. *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Paris: Seuil.
- Hobsbawm, Eric. 1989. *Doba kapitala 1848–1875*. Prev. Sanja Lovrenčić. Zagreb: Školska knjiga – Stvarnost.
- Jolles, André. 2000. *Jednostavni oblici*. Prev. Vladimir Biti. Zagreb: Matica hrvatska.
- Lévi-Strauss, Claude. 1989. *Strukturalna antropologija*. Prev. Anđelko Habazin. Zagreb: Stvarnost.
- Lord, Albert B. 1960. *The Singer of Tales*. Cambridge, Massachusetts – London: Harvard University Press.
- Lyons, Martin. 1997. Les nouveaux lecteurs au XIXe siècle. Femmes, enfants, ouvriers. U: *Histoire de la lecture dans le monde occidental*. Ur. Guglielmo Cavallo i Roger Chartier. Paris: Seuil.
- Marotti, Arthur F. 1995. *Manscript, Print, and the English Renaissance Lyric*. Ithaca – London: Cornell University Press.
- Novaković, Darko. 1998. Zašto nam je važan Marulićev Repertorij?. “*Colloquia Maruliana*”, VII: 9–24.

- Ong, Walter J. 1965. Oral Residue in Tudor Prose Style, "PMLA", 3, 145–154.
- Ong, Walter J. 1975. The Writer's Audience Is Always a Fiction. "PMLA", 1, 9–21.
- Ong, Walter J. 1982. *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*. London–New York: Methuen.
- Ong, Walter J. 1984. Orality, Literacy, and Medieval Textualization. "New Literary History", 1, 1–12.
- Petrović, Svetozar. 1967. Umeci petrarkističke lirike u komedijama Marina Držića. "Umjetnost riječi", 1, 5–15.
- Saenger, Paul. 1997. *Space Between Words. The Origins of Silent Reading*. Stanford: Stanford University Press.
- Stone, Lawrence. 1969. Literacy and Education in England 1640–1900. "Past and Present", 42, 69–139.
- Viala, Alain. 1985. *Naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*. Paris: Minuit.
- Woudhuysen, H. R. 1996. *Sir Philip Sidney and the Circulation of Manuscripts, 1558–1640*. Oxford: Clarendon Press.

SUMMARY

THE AUTHOR – BETWEEN THE FORMULAE OF COLLECTIVE ANONYMITY AND THE ORIGINALITY OF SINGULAR IDENTITY

The paper tries to demonstrate in which sense the study of the relationship between orality and literacy may be helpful in understanding the literary past. Such an effort is based on the supposition that European cultures do not truly become written cultures until the end of the 18th and the beginning of the 19th century, in the aftermath of the invention of print which served as a catalyst in that process. By the same token, this would mean that before this chronological threshold a considerable amount of literary texts had circulated in conditions in which orality and literacy, as the two main pillars of communication, were interwoven.

In the context of the relationship between orality and literacy, the term "residual orality" seems to be especially useful, particularly in the study of early modern cultures of the 16th and 17th century, whose double literacy – both chirographic and typographic – had not yet completely supplanted orality. The concept of residual orality implies that orality and literacy are intertwined in such a manner that, despite the fact that early modern cultures had by that time adopted writing, they also preserved a certain amount of orality, still visible underneath the surface of literacy. In conclusion, the paper introduces examples which illustrate how literary history can be interpreted from such a perspective, placing special focus on certain aesthetic and poetical categories, such as the authorship or anonymity of the author, as well as originality which is pitted against the formulaic nature of orality.

Keywords: orality-literacy, residual orality, authorship, anonymity, formulae, originality