

SVETLANA SLAPŠAK¹

Slepica: la chanteuse aveugle des Balkans

Slepica: balkanska slepa pevka

Izveček: V članku je obravnavan pomen slepic pri prenosu tradicije na Balkanu v primerjavi z obliko oralne oz. ustne poezije, ki je značilna za Homerjevo poezijo. Na primeru mitološkega vidca Teirezija, ki je bil slep, ker je videl (in vedel) prepovedano, zato ga je Atena oz. Hera oslepila, Zevs pa mu je podaril preroško spodobnost, primerjamo značilnosti antične mitologije sleposti z balkansko. Koncept slepote je povezan s spolom, saj je slepota ne glede na to, ali gre za slepca moškega ali ženskega spola, povezana z izkušnjo in vednostjo, ki je kulturno vpisana v koncepte ženskega telesa.

Ključne besede: slepota, ustna poezija, tradicija, balkanske študije, antična mitologija

UDK 396: 94(3):39

Slepica: The Blind Female Singer of the Balkans

Abstract: The paper analyses the role played by *slepice*, "blind women", in transmitting tradition in the Balkans, primarily through comparison to the Homeric form of oral poetry. The example of Teiresias, who is blinded by Athena or Hera for having seen (and known) the forbidden and is then given prophetic ability by Zeus, provides the starting-point for comparing the characteristics of the ancient mythology of blindness to the Balkan one. The concept of blindness is gender-related, since blindness, regardless of the sex of the blind person, is associated with the experience and knowledge which is culturally inscribed into the concepts of the female body.

Key words: blindness, oral poetry, tradition, Balkan studies, ancient mythology

¹Prof. dr. Svetlana Slapšak je dekanja in koordinatorica programov antropologija antičnih svetov in antropologija spolov na Institutum Studiorum Humanitatis, Fakulteti za podiplomski humanistični študij v Ljubljani. E-naslov: svetlana@ish.si.

Depuis que Milman Parry a commencé son travail de collecte et d'enregistrement des chants et des chanteurs de récits en Bosnie-Herzégovine en 1934–35, la recherche des techniques dans les chants homériques et dans l'oralité en général s'est rapprochée de, voire située dans l'anthropologie. Après la mort accidentelle de Parry en 1935, ce travail fut continué par son assistant Albert B. Lord.

Dans le travail concernant la poésie orale de la Yougoslavie, Parry a suivi le schéma générique proposé par le collecteur serbe laïc Vuk Karadžić, au début du 19^{ème} siècle. Déjà dans sa première collection, Vuk Karadžić avait séparé les chants *héroïques* des chants *féminins*. Tout ce qui n'était pas le chant épique, soit ballades, berceuses, chants de travail, énigmes, malédictions, chants d'amour, était *féminin*. La logique de cette division sexuée s'inscrit dans un double domaine, celui de la performance et celui de la thématique (qui chante quoi et devant quel public?). Vuk Karadžić a, paraît-il, procédé à cette division plus pour informer un public de spécialistes que pour élaborer un système littéraire – mais la division, réactualisée par des études féminines, devient aujourd'hui encore plus théorisable.

Vuk Karadžić trouvait la majorité de ses chanteurs et de ses chanteuses dans la Serbie du Nord-Ouest et dans les parties frontalières de l'empire austro-hongrois, dans un milieu rural ou urbain, où les chanteurs et les chanteuses pratiquaient pendant les fêtes, combinant l'art et la mendicité. Les informations de Vuk Karadžić et des recherches plus récentes² révèlent un groupe particulièrement intéressant: celui des chanteuses aveugles, les *slepice*. Il ne s'agit pas de chanteuses de chants définis comme *féminins*, selon la division de Karadžić lui-même, mais au contraire de chanteuses de chants héroïques. Quelques-unes sont désignées par leur prénom et par le titre *slepica* ("l'aveugle"), comme *slepica Živana*; d'autres seulement par le titre et par leur lieu d'origine ou de séjour, comme la *slepica de Grgurevci*. Les chanteuses de récits épiques de Vuk Karadžić sont toutes *slepice*. Il s'agissait là d'une position sociale et professionnelle qui convenait à la cécité, aussi bien féminine que masculine. La relation romantique entre la cécité et le don de prophétie, ainsi que les mystifications sur les bardes-visionnaires (y compris une image mythisée d'Homère), ont été exploités au cours du 19^{ème} siècle d'une manière que Lord refusait:

² Agoston-Nikolova, 1993, 1–12.

*“In our field experience beggars, blind or otherwise, were not very good singers. In Yugoslavia in 1934–1935 blind singers were not important carriers of the tradition. Our experience would not tend to verify the romantic picture of the blind bard.”*³

Ce n’est pas le cas de Parry qui, lui, a utilisé le mythe pour formuler la relation entre la tradition orale de Yougoslavie et l’épopée d’Homère:

*“Ćor Huso Husein was a blind singer whom we never met because he had already gone to his reward in 1935, but who had become a legendary figure among the singers in the Sandžak of Novi Pazar, where we first heard of him, and in Montenegro. A full account of what we know about him will be given in its proper place, but to Parry, I believe, he symbolized the Yugoslav traditional singer in much the same way in which Homer was the Greek singer of tales par excellence.”*⁴

Milan Budimir, spécialiste yougoslave de l’antiquité et lui-même aveugle, a essayé d’établir une image plus complexe du chanteur aveugle en partant du cas de Filip Višnjić, qui a chanté l’insurrection serbe contre les Turcs en 1804.⁵ Ces chants donnaient une version épique de l’événement, mise en mots par quelqu’un qui racontait l’histoire récente à partir d’expériences politiques et sociales vécues, mais non vues. Budimir trouve chez lui une extraordinaire capacité à modifier les techniques habituelles et à inventer des formules. Višnjić a créé ainsi un texte oral qui, quoique inscrit dans une tradition que le public reconnaît immédiatement, vise à construire une interprétation historique: il explique les causes “immanentes” de la chute de l’empire turc, qui remontent au temps de la bataille du Kosovo, et les fautes politiques des chefs de l’insurrection, qui menèrent au désastre. Il fait référence aux ambitions personnelles, aux compromis divers avec les Turcs, et au manque de respect pour les demandes politiques des pauvres qui, seuls, ont un intérêt authentique à se libérer des Turcs. C’est dans cet aspect historique, révolutionnaire et utopique à la fois, que Budimir trouve les éléments permettant la comparaison des poétiques de deux génies épiques comme Homère et Filip Višnjić. Le dépassement des techniques et des formules et l’économie de l’innovation dans l’ordre épique sont organisés, dans

³ Lord, 1981, 18.

⁴ Lord, 1971, 473. Voir aussi les chapitres “The nature and Kinds of Oral Poetry”, et “Oral Tradition Lyric Poetry”, Lord, 1995.

⁵ Budimir, 1972, 5–61, avec un résumé en allemand.

⁶ Budimir, 1969, surtout “Homerova pesma o smrti i ljubavi” (“Le chant de la mort et de l’amour d’Homère”).

la recherche de Budimir, de manière à présenter une critique indirecte de la fascination de Parry et Lord pour le fonctionnement technique de la tradition orale.⁶

Mais seul Vladan Nedić, spécialiste yougoslave de la littérature folklorique de la période récente, a montré un intérêt réel pour les chanteuses aveugles et leur poésie.⁷ Il faut noter que cet intérêt est resté isolé au sein de la détérioration générale du discours public en Yougoslavie dans les années précédant la guerre yougoslave. Au contraire, le discours général provoqua une rechute de nombreux intellectuels et universitaires dans des stéréotypes nationalistes (et sexistes). Un exemple: le plus jeune académicien de l'Académie serbe des sciences et des arts, le poète Matija Bečković, qui se déclare héritier de la tradition épique, fit en 1994 une petite remarque accablante concernant les chanteuses aveugles dans son recueil de discours publics, intitulé *La liturgie*, véritable anthologie du nationalisme "poétisé" serbe:⁸ "Il est bien connu que la femme aveugle et anonyme ne connaissait point la signification des mots qu'elle préservait et chantait."

Vladan Nedić essaye de trouver les spécificités des chanteuses aveugles, et met en lumière les éléments du comportement, de la technique et même de la poésie de la *slepica* Živana, sa préférée, et aussi la préférée de Vuk Karadžić. Vuk Karadžić rencontra la *slepica* Živana en 1815 à Zemun, ville située sur la rive "autrichienne" du Danube, face à Belgrade. Selon les notes de Vuk Karadžić, elle voyageait beaucoup, même en Bulgarie. Vuk la savait âgée quand les amis de Zemun l'informèrent de sa mort en 1828.⁹ Un petit détail de la lettre de l'ami de Vuk Karadžić en dit long sur la vie des *slepice*: Živana avait une disciple, elle aussi aveugle, une certaine Jana. La jeune *slepica* mourut deux semaines après sa maîtresse, lors d'un accouchement. "Il n'y a plus personne pour nous chanter maintenant", conclut l'ami de Karadžić, sauf s'il en arrive une de quelque part."

Il faut noter que la situation dans laquelle Vuk Karadžić collectait les chants était radicalement différente de celle dans laquelle travaillaient Parry et ses assistants un peu plus d'un siècle plus tard. Où sont passées les *slepice*? Parry et ses

⁷ Nedić, 1984, "Slepa Živana, pevač Vuka Karadžića" ("Živana l'aveugle, chanteur de Vuk Karadžić"). Il est tout à fait remarquable que Nedić ne voulait pas utiliser le mot *slepica*, et qu'il insistait pour que Živana soit "chanteur", pas chanteuse. Il me semble que c'était un signe d'honneur que Nedić voulait attribuer au talent extraordinaire de Živana.

⁸ Bečković, 1994, 50.

⁹ Nedić, 1984, 66.

assistants ont enregistré nombre de chanteuses, musulmanes et orthodoxes. Ils ont noté leurs noms et parfois leur vies: mais toute la documentation concerne les chanteuses de chants *féminins*, pas de chants *héroïques*. Ces chanteuses ne s'exhibaient pas dans les tavernes ni lors des fêtes; elle restaient dans leur monde domestique. Il semble qu'il n'y avait pas de femmes aveugles parmi elles, où, au moins, la relation cécité-profession n'avait aucune importance chez les chanteuses, bien que Parry ait été encore si impressionné par le mythe du chanteur aveugle, qu'il rangea ce chanteur aveugle et imaginaire aux côtés d'Homère. Parry et ses assistants, qui connaissaient très bien l'oeuvre de Vuk Karadić, se sont-ils trompés ou étaient-ils si peu soucieux d'un phénomène pourtant significatif? Au moins, pourquoi ne se sont-ils pas interrogés sur la disparition des *slepice*?

Quelle que soit la réponse, on doit se contenter d'une hypothèse de travail: que les *slepice* des milieux orthodoxes des Balkans (elles proliféraient surtout en Bulgarie pendant la période de la domination turque), ont disparu dans les changements sociaux et culturels au cours du processus de libération (ou d'invention) nationale. On pourrait aisément mettre en relation la disparition des *slepice* et la transformation de la société patriarcale orthodoxe des Balkans au cours du 19ème siècle. Sous l'influence d'une idéologie nationale accompagnée de changements sociaux (institutionnalisation, capitalisme, nouvelle organisation de l'espace), la société rurale, dirigée par les élites urbaines, passe à une culture hautement mythisée. Ce qui est défini comme tradition n'est parfois qu'une mutation où interviennent des discours divers et parfois conflictuels. Cette tradition imaginaire fonctionne comme une censure qui assure le caractère mythique d'un passé "porteur des valeurs". Les traditions qui ne correspondent pas au modèle culturel proposé disparaissent peu à peu au profit de la culture privilégiée. D'ailleurs, selon l'opinion déjà citée de Matija Bečković, qui témoigne d'une re-invention nationale, de nos jours, calquée sur le même modèle, les *slepice* étaient privées non seulement d'originalité, mais même de la faculté de comprendre les récits qu'elles répétaient. Pauvres machines à mémoriser, les *slepice* devaient par conséquent être dépourvues du statut social et artistique qui était attesté chez Vuk Karadić, pour s'accommoder d'un nouveau système dans lequel le rôle des femmes correspondait à un patriarcat idéal, sans ambiguïtés. Sous cet angle, la démarche de Vladan Nedić se montre innovatrice et touchante, en tant qu'effort intellectuel, preuve d'honnêteté et prise de position politique hors du commun.

Vladan Nedić voulait examiner les procédés artistiques individuels chez les chanteuses et Živana lui a servi d'exemple. En suivant les informations sur ses déplacements, mais aussi les informations fournies par les dialectes qu'elle utilisait dans ses chants, Nedić élargit jusqu'à la Macédoine l'espace où Živana voyageait. Il argumente que Živana connaissait sensiblement plus de croyances populaires, parfois très rares et obscures, que ses collègues et contemporains masculins. Selon Nedić, Živana construisait une image des relations familiales qui correspondait aux images des familles contemporaines, nettement plus urbaines que rurales. Dans les scènes épiques aux émotions fortes, Nedić trouve que le récit de Živana se détache de l'usuel par une "compassion féminine" surtout dans sa version de *Momir Orphelin*, un récit épique dans lequel l'amour paternel, maternel, enfantin et les relations frère-soeur sont joués dans tous les registres. Mais Živana avait aussi un gout prononcé pour le spectaculaire, pour les images monumentales, pour les visions apocalyptiques. Affirmant les thèses de deux autres spécialistes de la poésie orale, Nedić est prêt à attribuer quelques chants anonymes à Živana et à sa disciple Jana. C'est toujours l'argumentation stylistique qui est prise en compte, mais aussi le choix lexical: Živana utilisait, paraît-il, le champs sémantique de "la grâce", du "gracieux" avec une extraordinaire richesse de nuances. Si l'on compare des thèmes similaires chez d'autres chanteurs, même dans les cas où la *slepica* empruntait un récit épique déjà publié, son originalité et son lyrisme particulier la rendent reconnaissable. Nedić essaye de faire le portrait psychique de la *slepica* Živana, en liant son manque de vie familiale avec les émotions de ses récits. Même si on n'est pas prêt à accepter cette ligne d'interprétation, il y a une belle lecture de Nedić d'un vers de la *slepica* Živana:¹⁰

"sans yeux comme avec les yeux".

Il s'agit d'un bâtisseur qui, même les yeux crevés après les ordres d'un roi injuste, continue à bâtir son oeuvre – le monastère Manasija. Ce défi d'un créateur contre la violence stérile serait la voix de la *slepica* Živana elle-même.

Le phénomène de la *slepica*, malheureusement non observé par Parry et Lord, s'inscrit dans l'anthropologie historique des Balkans, et il serait utile d'en noter quelques points intéressants pour les spécialistes de l'anthropologie des mondes anciens:

1. La position d'un aveugle dans les sociétés patriarcales des Balkans. À part le démon monophthalme, identifié par Veselin Čajkanović dans un personnage

¹⁰ Nedić, 1984, 86.

féminin de la tradition populaire serbe,¹¹ il existe une série de croyances sur les aveugles confirmant leur position d'opérateur social et rituel d'une grande importance. Ils interviennent entre le monde des vivants et le monde des morts, entre la voix et l'image, entre les rôles sexuels, entre le mendiant et le héros, entre la poésie et la prophétie. Les mots désignant le mendiant, l'handicapé ou le fou dans les langues slaves des Balkans ont très souvent la composante *bog* (dieu, divinité): *ubog*, *božjak*, *božji Čovek* (en serbo-croate). Selon une interprétation de Veselin Čajkanović, les mendiants et les aveugles sont porteurs des âmes des décédés.¹²

2. La relation entre la vue, la lumière et la visibilité. Dans le poème épique *La couronne de montagne* du poète romantique Monténégrin Petar Petrović Njegoš (début du 19^{ème} siècle), Stéphan, l'hégémon du monastère, tel un Démocrite balkanique, utilise une formule d'introduction bien connue: "Il n'y a pas de jour ("la lumière du jour") sans la vue des yeux ...".¹³ Petar Petrović Njegoš a aussi écrit un poème épique profondément mystique sur la chute de Satan, sous le titre indicatif *Le rayon de microcosme*.¹⁴
3. La position rituelle de l'aveugle, homme ou femme, dans une société patriarcale, pourrait expliquer la présence des chanteuses aveugles. La disparition des chanteuses aveugles au cours du 19^{ème} siècle s'explique d'une façon beaucoup plus convaincante par les manipulations des discours "mythourgiques" de l'invention nationale, censeurs de tout ce qui dérange les nouvelles narrations monosémiques. Dans cette société patriarcale le rôle de la femme est en réalité encore moins valorisé qu'avant. Mais il reste un vaste espace pour spéculer sur la visibilité du corps féminin et sur son pouvoir de parole: le corps féminin parlant est-il admissible du fait que le corps aveugle ne soit pas visible, donc du fait de son *invisibilité*? Quelle est la relation entre la chanteuse aveugle des Balkans et l'homme aveugle, comme Tirésias (féminin/transsexualité, cécité, récit/prophétie)?

Faisons une revue de quelques conceptions antiques provenant d'époques diverses: la cécité féminine, la prophétie et la cécité, la cécité masculine, le changement de sexe (Tirésias), et la progéniture de Tirésias. Notre but serait d'établir

¹¹ Čajkanović, 1994, 307.

¹² Čajkanović, 1994, 300.

¹³ Petar Petrović Njegoš, *Gorski vijenac (La couronne de montagne)*, vers 2452.

¹⁴ La traduction anglaise d' Anica Savić Rebac, 1957, 105–200.

une relation entre les statuts anthropologiques de la cécité dans les différents contextes historiques et sociaux antiques, et les statuts parallèles provenant des Balkans des temps modernes. Cette région serait séparée de la Grèce antique et moderne surtout par les conventions culturelles et un travail assidu d'imagination d'exclusion européenne.

Dans le livre de Nicole Loraux,¹⁵ la figure de Tirésias n'est pas centrale pour une interprétation beaucoup plus universelle de l'opérateur féminin dans la construction du corps masculin en Grèce classique, et le corps invisible est surtout le corps d'Athéna.

Luc Brisson a fait l'analyse structurale des versions du mythe de Tirésias.¹⁶ Le rapprochement avec des animaux rapides comme la souris, la belette, dans le sens d'une synesthésie vitesse-lumière-couleurs blanc/gris, n'est pas recherché. Françoise Frontisi-Ducroux a fait ce rapprochement dans son analyse du mythe d'Actéon:¹⁷ Tirésias, Actéon, Argos et le chien d'Ulysse (Argos lui aussi) ont tous une relation spécifique avec la lumière et la vision. Du point de vue synesthésique, le chien Argos est un exemple parfait: blanc-rapide quand il était jeune, terne-paralysé une fois vieilli. Mais c'est Argos, l'être presque aveugle, qui seul est capable de *voir* Ulysse.

Ni Luc Brisson ni Nicole Loraux n'ont pris en considération le détail de l'utérus de Tirésias: dans *Les dialogues des morts* de Lucien, Tirésias, interviewé par Ménippe, découvre qu'il avait un utérus (*metra*) non fonctionnel au moment où son corps était en état féminin: *Ou steira men emen, ouk etekon d'holos* ("Je n'étais pas stérile, mais je n'ai pas enfanté non plus.").

Après les questions sur le fait qu'il soit devenu homme progressivement ou soudainement, et sur la question de savoir s'il était prophète ou non pendant qu'il était femme, Ménippe conclut que Tirésias était un menteur, comme tous les *manteis*. L'utérus non fonctionnel est peut-être une plaisanterie. Mais Tirésias est une figure parodique de l'autorité sexuelle-transsexuelle qui réapparaît chez Lucien dans des contextes différents: dans l'essai sur la danse,¹⁸ sur l'astrologie,¹⁹ souligné par Brisson comme une ligne d'interprétation importante et à suivre,

¹⁵ Loraux, 1989.

¹⁶ Brisson, 1976.

¹⁷ Frontisi-Ducroux, 1997, 435-454.

¹⁸ Lucien, 57.

¹⁹ Lucien, 11.

dans *Ménippe*,²⁰ où Tirésias est présenté comme un modèle de vie, dans *Gallus*²¹ et dans les *Dialogues des courtisanes*.²² Dans *Erotica*,²³ usuellement attribué à Pseudo-Lucien, l'argument crucial sur le plaisir est présenté en contraste avec l'arrogance présumée de Tirésias, le tout dans un développement rhétorique osé, visant à égaler l'homosexualité masculine et féminine:

“*Hai men gunaikeioi sunodoi tes apolauseos antidosin homoian echousin' allelous gar ex isou diathentes hedeos apellagesan, ei ge me dikaste Teiresiai prosekteon, hoti he theleia terpsis holei moirai pleonektei ten arena.*”

Les poètes ou les auteurs aveugles sont “rationalisés” de façons différentes. Par exemple, Dion Chrysostome²⁴ affirme que “tous ces poètes sont aveugles, et croient qu'il serait impossible de devenir un poète autrement”. La réplique de l'autre dans ce dialogue est que les poètes transmettent la cécité depuis Homère comme une sorte de la maladie des yeux (*apo ophthalmias*). Stésichore a été frappé de cécité parce qu'il parlait mal d'Hélène.²⁵ Démocrite s'est rendu aveugle lui-même pour mieux voir.²⁶ Les aveugles mémorisent mieux parce qu'ils ont leur mémoire libérée des choses visibles à mémoriser.²⁷ Le cas de Thamyris, qui a été rendu aveugle par les Muses, est rationalisé par Pausanias:²⁸ “Selon mon opinion, Thamyris est devenu aveugle suite à une maladie des yeux comme Homère après”. Le poète Xénocrite, né à Locri, était aveugle de naissance.²⁹ Mais dans le même fragment, la loi contre l'adultère à Locri est citée, et la peine infligée pour ce crime est l'aveuglement. Or, c'est à Locri qu'une “chanson locrienne” des femmes auteurs, est située.³⁰

Les exemples cités rappellent le grand débat sur *le voir* ancien.³¹ Mon intention était de contribuer à ce débat par quelques données anthropologiques des Balkans des temps modernes concernant la cécité et l'oralité, dans le cas où ces

²⁰ Lucien, *Ménippe* 6, 21.

²¹ Lucien, *Gallus* 19.

²² Lucien, *Dialogues des courtisanes* 292.

²³ Lucien, *Erotica* 27.

²⁴ Dio Chrysostome, *Discours* 36.

²⁵ Plato, *Phaedr.* 243 a.

²⁶ Diels, II, 88–89.

²⁷ Arist., *EE* 1248 b.

²⁸ Pausanias 34, 1.

²⁹ FHG II, 221.

³⁰ Lambin, 1992, 33–42.

³¹ Frontisi-Ducroux, Vernant, 1997, 139–141, 143–154, 192, 211.

données impliquent la transgression sexuelle. La problématique qui s'ouvre par les parallèles établies avec les cas anciens de la transgression sexuelle/cécité/oralité est surtout celle de la construction sociale du sexe. On pourrait songer à une lecture de *Ploutos* d'Aristophane dans ce sens là.

BIBLIOGRAFIE

- Agoston-Nikolova, E. (1993): "The Oral Singer's Art: The point of view of male and female singers in the Vuk Karadžić collection of oral epic songs", *Dutch Contributions to the Eleventh International Congress of Slavists, Bratislava, August 30 – September 9*, 1–12.
- Bečković, M. (1994): *Služba (La Liturgie)*, SKZ, Belgrade.
- Brisson, L. (1976): *Le mythe de Tirésias*, Leiden, E. J. Brill.
- Budimir, M. (1969): *Sa balkanskih istočnika (De sources balkaniques)*, SKZ, Belgrade.
- Budimir, M. (1972): "Srpska rapsodija Filipa Višnjića" ("La rhapsodie serbe de Filip Višnjić"), dans: *Radovi Akdemije Bosne i Hercegovine XLIII*, Sarajevo, 5–61.
- Čajkanović, V. (1994): "Čorava Anđelija" ("Angélie la Monophthalme"), dans: Čajkanović, *O vrhovnom bogu u staroj srpskoj religiji (Du dieu suprême de la religion serbe)*, livre 3, SKZ-BIGZ, Beograd.
- Frontisi-Ducroux, F. (1997): "Actéon, ses chiens et leur maître", dans: Cassin, B., Labarrière, J.-L., éd., *L'animal dans l'antiquité*, Paris, J. Vrin, 435–454.
- Frontisi-Ducroux, F., Vernant, J.-P. (1997): *Dans l'oeil du miroir*, Odile Jacob, Paris.
- Lambin, G. (1992): *La chanson grecque dans l'antiquité*, Paris, CNRS éditions.
- Loraux, N. (1989): *Les expériences de Tirésias. Le féminin et l'homme grec*, Paris, Gallimard.
- Lord, A. B. (1971): "Homer, Parry, and Huso", dans: Lord, A. B., ed., *The making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, Oxford.
- Lord, A. B. (1981): *The Singer of Tales*, Harvard.
- Lord, M. L., ed. (1995): *The Singer Resumes the Tale*, Cornell University Press.
- Nedić, V. (1984): "Slepa Živana, pevač Vuka Karadžića" ("Živana l'aveugle, chanteur de Vuk Karadžić"), dans: Nedić, *Vukovi pevači (Les chanteurs de Vuk)*, Rad, Belgrade.
- Rebac, A. S. (1957): "The Ray of Microcosm by Petar Petrović Njegoš. Translation and Introduction", *Harvard Slavic Studies*, 3, 105–200.