



Projekt współfinansowany ze środków Unii Europejskiej w ramach Europejskiego Funduszu Społecznego

Projekt POKL04.01.01-00-029/09 „Dostosowanie modelu kształcenia studentów filologii polskiej do wyzwań współczesnego rynku pracy (ze szczególnym uwzględnieniem rozwoju kompetencji informatycznych oraz informacyjno-medialnych)”

Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów

Rozdział V. Oralność

(Warszawa 2003, s. 395–441)

Walter J. Ong

Psychodynamika oralności

Osoba piśmienna może tylko z wielkim trudem wyobrazić sobie, czym jest kultura oralna, tzn. kultura, której nie jest znane pismo, a nawet możliwość pisania. Spróbujmy wyobrazić sobie kulturę, w której nikt niczego nie „przeogląda”. W pierwotnej kulturze oralnej wyrażenie „przejrzeć coś” jest pustym zwrotem: nie ma realnego znaczenia. Bez pisma słowa jako takie nie mają widzialnej postaci, chociaż możemy zobaczyć oznaczane przez nie przedmioty. Słowa są dźwiękami. Można je przywołać — „przypomnieć”. Nie można ich jednak nigdzie „odszukać”. Nie mają ani siedliska, ani śladu (ta wizualna metafora wskazuje na uzależnienie od pisma), ani nawet trajektorii. Są zdarzeniami.

Gdy próbujemy dowiedzieć się, czym jest pierwotna kultura oralna, warto przemyśleć istotę samego dźwięku. Wszelkie doznania rozgrywają się w czasie, dźwięk ma jednak szczególny związek z czasem, różny od pozostałych doznań zmysłowych człowieka. Nie tylko po prostu znika; ze swej natury jest efemeryczny i tak go odbieramy. Kiedy wymawiam słowo „trwałość”, to dochodząc do „łość” straciłem już „trwa”. Musiałem je stracić.

Nie ma sposobu zatrzymania dźwięku, wzięcia go w posiadanie. Mogę zatrzymać obraz zarejestrowany przez kamerę filmową i oglądać na ekranie pojedynczą klatkę. Zatrzymując ruch dźwięku nie mam niczego — jedynie ciszę. I choć wszystkie doznania zmysłowe rozgrywają się w czasie, to żadne inne nie jest aż tak odporne wobec działań zatrzymujących, stabilizujących. Widzenie pozwala zarejestrować ruch, może jednak rejestrować również bezruch. Więcej nawet, widzenie preferuje bezruch, oglądając bowiem coś dokładnie, wolimy, by pozostawało nieruchome. Często sprowadzamy ruch do serii kolejnych ujęć, by lepiej zobaczyć, czym jest ruch. Nie istnieje odpowiednik „serii ujęć” dla dźwięku. Oscylogram jest bezgłośny. Istnieje poza światem dźwięku.

Ktoś, kto pojmuje, czym jest słowo w pierwotnej kulturze oralnej, albo w kulturze bliższej oralności pierwotnej, nie zdziwi się, że hebrajskie określenie „dābār” znaczy „słowo” oraz „zdarzenie”. Malinowski stwierdza jednoznacznie, że dla ludów „prymitywnych” (oralnych) język jest sposobem działania, a nie

odpowiednikiem myśli. [...] Nie dziwi również przekonanie ludów pierwotnych, że słowa mają zazwyczaj wielką moc. Dźwięk nie może rozbrzmiewać bez użycia siły. Myśliwy może przyglądać się bawołu, wachać go, smakować, dotykać, o ile ten pozostaje nieruchomy czy martwy; kiedy jednak słyszy bawołu, musi mieć się na baczności, coś się bowiem dzieje. W tym sensie każdy dźwięk — a szczególnie wypowiedź oralna, dobywająca się z wnętrza żywego organizmu — jest „dynamiczny”.

Pogląd ludów oralnych, że słowo ma moc magiczną, wiąże się wyraźnie, choć nieświadomie, ze skojarzeniem słowa z mówieniem, z brzmieniem, z używaniem siły. Człowiek kultury typograficznej nie dostrzega w słowach ich oralności, zdarzeń wytwarzających moc; słowa przypominają mu raczej rzeczy, „rozłożone” na powierzchni, na płaszczyźnie. Takich „rzeczy” nie sposób kojarzyć z magią, ponieważ nie są działaniem, lecz czymś martwym, choć zdolnym do dynamicznego zmartwychwstania.

W kulturze oralnej uważa się zwykle, że imiona [...] mają władzę nad rzeczami. [...] To przekonanie jest w istocie znacznie mniej osobliwe, niż wydaje się ludziom kultur chirograficznych i typograficznych. Po pierwsze — nazwy rzeczywiście dają istotom ludzkim władzę nad nazywanymi rzeczami; bez zapamiętania wielkiej liczby nazw nie można po prostu zrozumieć np. chemii, nie można praktykować inżynierii chemicznej. Podobnie z innymi odmianami wiedzy intelektualnej. Po drugie — ludzie kultury chirograficznej i kultury typograficznej mają skłonność do myślenia o nazwach jak o etykietkach, pisanych lub drukowanych metkach, przyczepionych w wyobraźni do nazywanego przedmiotu. Człowiek kultury oralnej nie pomyśli o nazwie jak o metce, nie zna bowiem idei nazwy jako czegoś, co można zobaczyć. Pisane czy drukowane przedstawienie słowa może być etykietką; rzeczywiste, wypowiedziane słowo nie może nią być.

Ograniczenie słowa do dźwięku określa w kulturze oralnej nie tylko sposób wyrażania, lecz także procesy myślowe.

„Wiem to, co mogę przywołać”. Kiedy mówimy, że znamy geometrię euklidesową, nie znaczy to, że w danym momencie są w polu naszej uwagi jej szczegółowe tezy i dowody, lecz po prostu, iż z łatwością możemy je sobie odtworzyć w umyśle. Możemy je przywołać. Teza: „Wiem to, co mogę przywoływać”, dotyczy również kultury oralnej. Jak jednak można „przywoływać” w kulturze oralnej? Wiedza zorganizowana, studiowana obecnie przez ludzi piśmiennych w celu jej „poznania” (tzn. po to, by mogli ją przywołać), została niemal w całości zgromadzona i udostępniona za pomocą pisma. Rzecz ma się tak nie tylko z geometrią euklidesową, lecz również z historią rewolucji amerykańskiej czy nawet z wynikami ligi baseballowej i przepisami ruchu drogowego.

Kultura oralna nie posiada żadnych tekstów. Jak więc organizuje materiał, by móc go później przywołać? Inaczej można zapytać: „Co jest ona w stanie wiedzieć w sposób zorganizowany?”

Przypuśćmy, że osoba z kultury oralnej rozwiązuje jakiś złożony problem i dochodzi do rozwiązania wymagającego wyrażenia w kilkuset słowach. W jaki sposób przechowa do późniejszego przypomnienia tak złożoną werbalizację? Gdy brak pisma, nie istnieje żadna zewnętrzna pomoc dla myślącego, nie ma tekstu, który pozwoliłby ponownie odtworzyć to rozumowanie lub choćby sprawdzić, czy je w ogóle przeprowadzono. *Aide-mémoire* w rodzaju nacięć na patyku lub określonego układu przedmiotów nie wystarcza do odtworzenia skomplikowanego ciągu twierdzeń. Jak jednak w ogóle mógł powstać szczegółowy, analityczny wywód? Istotny okazuje się rozmówca: trudno mówić godzinami do siebie. Podtrzymywanie myśli wiąże się w kulturze oralnej z komunikowaniem.

Ale nawet gdy słuchacz pobudza i utwierdza moją myśl, jej cząstki i fragmenty nie mogą zostać zanotowane. Jak ponownie przywołać to, co zostało tak żmudnie wypracowane? Jedyne odpowiedzi brzmi: wymyślaj myśli łatwe do zapamiętania. W pierwotnej kulturze oralnej efektywne rozwiązanie problemu przechowania i odtwarzania drobniawo wyartykułowanej myśli wymaga wzorów mnemonicznych, ukształtowanych z myślą o wielokrotnym użyciu oralnym. Wypowiadana myśl musi przybrać kształt silnie zrytmizowanych, równoważnych wzorców, powtórzeń lub antytez, aliteracji i asonansów, epitetów i innych środków formalnych, standardowych układów tematycznych (zgrupowanie, posilek, pojedynki, „pomocnik” bohatera itd.), przysłów, które ciągle się słyszy i łatwo przychodzi na myśl, bo ukształtowano je tak właśnie, by łatwo było je przechowywać i przywoływać. Doniosłą myśl wpleciono w system pamięciowy. Wymogi mnemoniki są wiążące nawet dla składni.

Dłuższa myśl w postaci oralnej, nawet formalnie nie będąc wierszem, bywa silnie zrytmizowana, rytm bowiem nawet fizjologicznie wspomaga przypomnienie. [...] Formuły pomagają organizować zrytmizowany dyskurs, działają też same z siebie jako wsparcie mnemoniczne, jako ustalone wyrażenia krążące od ust do ust. „Kiedy słońce o zachodzie, wie marynarz o pogodzie”, „Dziel i rządź”, „Błądzić jest rzeczą ludzką, wybaczać — boską”, „Lepszy jest smutek niż śmiech, bo przy smutnym obliczu serce jest dobre” (Koh 7, 3), „Wijący się bluszcz”, „Mocny jak dąb”, „Odpędź naturę, a wróci galopem”. Takie ustalone, często zrytmizowane wyrażenia spotykamy czasem w druku — można je „przeoglądać” w księgach przysłów — ale w kulturach oralnych nie mają one charakteru okazjonalnego. Wracają nieustannie. Stanowią samą substancję myśli. Bez nich niemożliwa jest żadna rozbudowana myśl, ponieważ właśnie z nich się składa.

Im bardziej wyszukana jest myśl typu oralnego, tym bardziej prawdopodobne, że złoży się na nią zbiór troskliwie dobranych wyrażen. Ta prawda dotyczy kultur oralnych na całej ziemi, poczynając od Grecji Homera aż do kultur dzisiejszych. [...] Również prawo jest w tych kulturach przechowywane w porzekadłach i przysłowiach, które nie są jedynie prawniczymi ornamentami, lecz same prawo stanowią. W kulturze oralnej często wymaga się od sędziego wypowie-

dzenia szeregu stosownych przysłów, które pozwolą mu wydać sprawiedliwy wyrok w rozsądzanych przezeń proceduralnie sprawach.

Myślenie o czymkolwiek bez pomocy formuł, bez wzorców tradycyjnych i mnemonicznych, jeśli nawet możliwe, byłoby w kulturze oralnej stratą czasu, albowiem myśli takiej, raz wypracowanej, nie można by efektywnie odzyskiwać, tak jak to umożliwia pismo. Nie byłaby to trwała wiedza, a tylko przelotna myśl, choćby nawet skomplikowana. Silnie uwzorowane i utrwalone społecznie formuły spełniają w kulturach oralnych niektóre funkcje pisma w kulturach chi-rograficznych, narzucając zarazem pewien szczególnie sposób myślenia i organizacji intelektualnej doświadczenia. [...]

Naturalnie każde wyrażenie, każda myśl jest poniekąd formułą — w tym sensie, że każde słowo i każde zawarte w nim pojęcie to pewien stały sposób przetwarzania danych doświadczenia, determinujący jego organizację intelektualną i funkcjonujący jako środek mnemoniczny. Przełożenie doświadczenia na słowa (zawsze jakoś je przekształcające, choć niekoniecznie fałszujące) może służyć jego przywoływaniu. [...]

Rozpoznanie mnemonicznego charakteru myśli i ich wyrażania w kulturze oralnej otwiera drogę do uchwycenia innych jeszcze ich cech. [...]

Addytywność zamiast podrzędności

Znanym przykładem oralnego stylu addytywnego [dodającego] jest opis stworzenia w Księdze Rodzaju (1, 1-5), który będąc oczywiście tekstem, zachowuje wszakże dostrzegalny wzorec oralny. Przekład Douay (1610), który powstał w kulturze o olbrzymich ciągle pozostałościach oralnych, jest bardzo bliski addytywnemu oryginałowi hebrajskiemu (przekazanemu przez łacinę, z której dokonano tłumaczenia Douay):

„In the beginning God created heaven and earth. And the earth was void and empty, and darkness was upon the face of the deep; and the spirit of God moved over the waters. And God said: «Be light made». And light was made. And God saw the light that it was good; and he divided the light from the darkness. And he called the light Day, and the darkness Night; and there was evening and morning one day”.

[„Na początku Bóg stworzył niebo i ziemię. I ziemia była pusta i niezamieszkała, i ciemność była nad głębiną, i duch Boży unosił się nad wodami. I rzekł Bóg: «Niech się stanie światło». I stało się światło. I widział Bóg, że światło było dobre; i oddzielił światło od ciemności. I nazwał światło Dniem, a ciemność Nocą; i nastął wieczór i poranek pierwszego dnia.”]

Dziewięć wprowadzających „and” („i”). A oto ten fragment w New American Bible (1970), przystosowanej do wrażliwości kształtowanej przez pismo i druk:

„In the beginning, when God created the heavens and the earth, the earth was a formless wasteland, and darkness covered the abyss, while a mighty wind swept over the waters. Then God said, «Let there be light», and there was light. God saw how good the light was. God then separated the light from the darkness. God called the light «day» and the darkness he called «night». Thus evening came, and morning followed — the first day”.

[„Na początku, kiedy Bóg stworzył niebo i ziemię, ziemia była bezkształtnym pustkowiem, a ciemności skrywały otchłań, podczas gdy potężny wichur przelatywał nad wodami. Wtedy rzekł Bóg, «Niech będzie światło», i było światło. Widział Bóg, jak dobre było światło. Zatem Bóg oddzielił światło od ciemności. Bóg nazwał światło «dnem», a ciemność nazwał «nocą». Tak przeszedł wieczór, a następnie ranek — pierwszy dzień.”]

Dwa wprowadzające „and” („i”), a każde zanurzone w zdaniu złożonym. Douay oddaje hebrajskie „we” lub „wa” po prostu jako „and”. Przekład New American tłumaczy je jako „and” („i”), „when” („kiedy”), „then” („wtedy”), „thus” („i tak”) lub „while” („podczas gdy”), aby prowadzić narrację zgodnie z uporządkowaniem analitycznym, racjonalnym, typowym dla pisma, które dla tekstów dwudziestowiecznych wydaje się bardziej naturalne. Struktury oralne często wyznacza pragmatyka [...], struktury chirograficzne są bardziej nastawione na składnię (organizację samego języka). Język pisany rozwija bardziej wypracowaną i trwałą gramatykę aniżeli język oralny, ponieważ przekazywanie znaczenia jest tu bardziej uzależnione od struktur lingwistycznych, brak bowiem normalnego, pełnego kontaktu egzystencjalnego, w którym jest zanurzony język oralny, kontekstu, który w języku oralnym pomaga precyzować znaczenie poniekąd niezależnie od gramatyki. [...]

Nagromadzenie zamiast analizy

Ta cecha ściśle wiąże się z poleganiem na formułach w celu wzmocnienia pamięci. Elementy myśli i jej wyrażenia o charakterze oralnym są nie tyle prostymi całościowymi, ile raczej związkami — np. określeń, zwrotów czy zdań podrzędnych paralelnych albo antytetycznych. Kultura oralna, szczególnie w dyskursie oficjalnym, nad „żołnierza” przedkłada „dzielnego żołnierza”, nad „księżniczkę” — „piękną księżniczkę”, nad „dąb” — „twardy dąb”. Wyrażenie oralne zawiera znaczny ładunek epitetów i innych środków formularnych, które zaawansowana piśmienność odrzuca jako uciążliwy i zbędny balast.

Clichés oskarżeń politycznych w wielu kulturach o słabo rozwiniętej technologii — „wróg ludu”, „kapitalistyczny podżegacz wojenny” — tak rażące ludzi o zaawansowanej piśmienności, stanowią relikwiny formularności oralnego sposobu myślenia. Jedną z wielu oralnych pozostałości w kulturze Związku Radzieckiego

był [...] nacisk, by zawsze mówić „Wielka Socjalistyczna Rewolucja Październikowa”. Jest to epitetyczna formuła o stabilności podobnej homeryckim — jak „mądry Nestor” czy „chytry Odys” [...]. Związek Radziecki nadal ogłasza każdego roku oficjalne epitety dla rozmaitych *loci classici* sowieckiej historii.

W kulturze oralnej zagadka, dlaczego dęby są mocne, służy zapewnieniu, że tak właśnie jest, i utrwaleniu tej zbitki słownej, nie zaś jej kwestionowaniu. Tradycyjnych wyrażen z kultur oralnych nie powinno się demontować; zestawienie ich kosztowało wiele wysiłku całe generacje, a można je było przechować tylko w pamięci. Tak więc żołnierze są dzielni, księżniczki piękne, a dęby mocne na zawsze. Nie znaczy to, że nie mogło być innych epitetów dla żołnierzy, księżniczek czy dębów, nawet epitetów antytetycznych; te jednak są również standardowe: także „żołnierz samochwał”, „nieszczęśliwa księżniczka” mogą stanowić wzorzec. Dotyczy to również innych formuł: skoro już raz się wykrystalizują, lepiej zachować je nietknięte. Bez systemu pisma rozbijanie myśli — to znaczy analiza — jest procedurą wysoce ryzykowną. Zwięźle ujął to Lévi-Strauss: „myśl nieoswojona [tj. oralna] totalizuje”.

Redundancja, czyli obfitość

Myśl wymaga pewnego rodzaju ciągłości. Pismo ustanawia „linię” ciągłości w tekście, poza umysłem. Jeśli z powodu roztargnienia czy niejasności zagubie kontekst, z którego wyrasta czytany w tej chwili materiał, mogą kontekst odzyskać rzuciwszy okiem na tekst wcześniejszy. Ów rzut okiem może być całkowicie okazjonalny, *ad hoc*. Energia umysłu koncentruje się na posuwaniu się do przodu, ponieważ to, co należy nadal mieć na uwadze, spoczywa spokojnie poza umysłem, jako treść zawsze dostępna na zapisanej stronie. W dyskursie oralnym sytuacja jest odmienna. Nie ma na co rzucić okiem na zewnątrz umysłu, ponieważ wypowiedź oralna natychmiast znika. Umysł musi więc posuwać się naprzód wolniej, by zatrzymać w polu uwagi to, czym się właśnie zajmuje. Redundancja, powtarzanie tego, co dopiero powiedziano, gwarantuje ciągłość porozumienia nadawcy i odbiorcy.

Redundancja cechująca myśl i mowę oralną jest w głębokim sensie bardziej naturalna dla myśli i mowy aniżeli rozrzedzona linearność. Linearna, analityczna myśl i mowa to twór sztuczny, produkt technologii pisma. Eliminacja redundancji na większą skalę wymaga technologii „zawieszającej” czas, wymaga pisma, które zmusza psychikę do swoistego wysiłku, nie pozwalającego jej poprzestać na bardziej naturalnych sposobach wyrażania się. Psychika jest w stanie podołać temu wysiłkowi po części z uwagi na powolność fizycznego procesu pisa-

nia (przeciętnie dziesięciokrotnie wolniejszego od mówienia). Umysł przymuszony w czasie pisania do „zwolnionych obrotów”, ma okazję zapobiec naturalnym procesom redundancji lub je odpowiednio zorganizować.

Redundancja jest zjawiskiem pożądanym, uwarunkowanym sytuacją fizyczną, zwłaszcza wówczas, gdy wypowiedź oralną kierujemy nie do pojedynczych rozmówców, lecz do wielkiego audytorium. W dużym zgromadzeniu, choćby ze względu na akustykę, nie każdy rozumie wszystkie słowa wypowiedziane przez mówcę. Dlatego dobrze, jeśli powie to samo, albo w przybliżeniu to samo, dwa lub trzy razy. Jeśli do słuchacza nie dotrze wyrażenie „nie tylko...”, może się go domyśleć wnioskując z „...lecz także...”. Dopóki wzmocnienie elektroniczne nie zredukowało bariery słyszalności, publiczni mówcy [...] nadal stosowali tradycyjną redundancję, która siłą nawyku trafiała również do ich pism. Niektóre akustyczne namiastki słownej komunikacji oralnej, np. afrykańskie „mówiące” bębny, osiągają niewiarygodnie wysoki poziom redundancji. Aby przekazać coś w mowie bębnowej, potrzeba przeciętnie około osiem razy więcej słów aniżeli w języku mówionym. [...]

Zachowawczość, czyli tradycjonalizm

W pierwotnej kulturze oralnej wiedza pojęciowa nie powtarzana na głos musiała szybko zanikać, dlatego społeczności oralne wkładają wiele energii w ciągłe powtarzanie tego, czego żmudnie uczono się przez wieki. Potrzeba ta wymusza wysoce tradycyjne, konserwatywne nastawienie umysłowe, które skutecznie eliminuje eksperymenty intelektualne. Wiedza jest bowiem cenna i trudna do zdobycia, więc społeczność wysoko poważa mądrych ludzi, którzy wyspecjalizowali się w jej przechowywaniu — znają i potrafią opowiadać historie z przeszłości. Dzięki możliwości gromadzenia wiedzy poza umysłem, pismo, a następnie, w większej jeszcze mierze, druk odebrały znaczenie i wagę postaci mądrego starca, strażnika przeszłości, na rzecz młodego odkrywcy rzeczy nowych.

Pismo jest, rzecz jasna, również na swój sposób zachowawcze. Niedługo po wynalezieniu posłużyło do zamrożenia najstarszych kodeksów prawnych Sumerów. Przejąwszy funkcje zachowawcze, tekst uwalnia umysł od trudu zapamiętywania, pozwalając mu na zwrócenie się ku spekulacji. Występujące w kulturach chirograficznych relikty oralności można w pewnej mierze określić na podstawie pozostawionego w umyśle obciążenia mnemonicznego — zestawu metod pamięciowych wymaganych przez procedury edukacyjne.

Kulturom oralnym nie brak naturalnie swego rodzaju oryginalności. Oryginalność opowieści nie polega na wymyślaniu nowych fabuł, lecz na tworzeniu

specyficznej interakcji z konkretnym audytorium — opowiadaną historię trzeba każdorazowo przystosować do konkretnej sytuacji, kultura oralna wymaga bowiem reakcji audytorium, nierzadko żywiołowej. Narratorzy wprowadzają również do dawnych opowieści elementy nowe. W tradycji oralnej występuje tyle wariantów danego mitu — choćby nieco tylko odmiennych — ile jego odtworzeń, a ich liczba może rosnać w nieskończoność. Panegiryki na cześć wodzów wymagają pomysłowości: dawne formuły i tematy należy zgrać z nowymi i często złożonymi sytuacjami politycznymi — jednak prowadzi to raczej do przetasowania starych elementów, niż do wymiany ich na nowe.

Zmieniają się w kulturze oralnej również praktyki religijne, a z nimi kosmologia i głęboko zakorzenione wierzenia. Energiczni przywódcy — nazywani przez Goody'ego „intelektualistami” społeczności oralnej — rozczarowani praktycznymi wynikami kultu w określonej świątyni, np. nieczęstymi uzdrowieniami, wyszukują nowe świątynie, a z nimi — nowe uniwersa pojęciowe. Zwyczajnie jednak te nowe systemy pojęciowe oraz inne zmiany, nacechowane pewną oryginalnością, osadza się w ramach starej struktury noetycznej formuł i tematów. Rzadko mówi się o ich nowatorstwie, akcentując ich związek z tradycją przodków.

Blisko ludzkiego świata

Brak wypracowanych kategorii analitycznych właściwych pismu, które organizują wiedzę oddzieloną od żywego doświadczenia, zmusza kultury oralne do konceptualizacji i werbalizacji całej wiedzy w mniej lub bardziej wyraźnym odniesieniu do praktycznego życia, by obcy, przedmiotowy świat upodobnić do bezpośredniego, poufalego współdziałania istot ludzkich. Kultura chirograficzna, a bardziej jeszcze typograficzna mogą stwarzać dystans oddzielający to, co ludzkie, od natury, zestawiając imiona przywódców i podziały polityczne w abstrakcyjnych, neutralnych spisach, oderwanych zupełnie od kontekstu ludzkich działań. Kultura oralna nie ma żadnego neutralnego nośnika informacji w rodzaju spisu. W drugiej księdze *Iliady* znajdujemy słynny katalog okrętów — ponad czterysta wersów — który zawiera imiona greckich przywódców i nazwy rządzonych przez nich krain, ale w kontekście ludzkich działań; imiona osób i nazwy miejsc pojawiają się w związku z czynami. W Grecji Homera tego rodzaju informację polityczną w formie zwerbalizowanej można było znaleźć zapewne tylko w opowieści lub genealogii, które nie są neutralną listą, lecz relacją opisującą powiązania między osobami. Kultury oralne znają niewiele statystyk i faktów całkowicie oderwanych od ludzkiego działania.

Podobnie nie ma w kulturze oralnej niczego zbliżonego do podręczników zawodu [...]. Fachu uczono przez terminowanie (jak to wciąż jeszcze bywa w kulturach o wysokiej technologii), a więc poprzez obserwację i praktykę, z minimalnym udziałem wyjaśnień werbalnych. Szersze ujęcie słowne takich umiejętności jak żeglowanie — niezwykle ważne w czasach Homera — spotkamy nie w abstrakcyjnym opisie podręcznikowym, lecz [...] wplecione w opowieści mieszczące zachęty do wspólnych działań lub prezentacje ich sekwencji. [...]

Pierwotna kultura oralna zdradza niewielkie zainteresowanie przechowywaniem wiedzy o umiejętnościach w postaci abstrakcyjnego, samodzielnego zbioru przepisów.

Zabarwienie agonistyczne

Liczne kultury oralne i kultury z relikdami oralności zaskakują ludzi piśmiennych wyjątkowo silnym nacechowaniem agonistycznym zachowań werbalnych i całego stylu życia. Pismo sprzyja abstrakcji, odrywa wiedzę od obszaru dramatów ludzkiego bytowania, oddziela poznającego od tego, co poznawane. Oralność, zanurzona w świecie doświadczenia życiowego, sytuuje wiedzę w kontekście ludzkich zmagania. Przysłowia i zagadki nie służą do zwykłego przechowywania wiedzy, lecz skłaniają do intelektualnego i werbalnego współzawodnictwa: wypowiedziane przysłowie zachęca słuchacza, by odpowiedział innym — celniejszym lub przeciwstawnym. Przechwałki na temat własnego męstwa czy też docinki kierowane do przeciwnika towarzyszą kontaktom bohaterów *Iliady*, *Beowulfa*, średniowiecznych romansów europejskich, eposu *Mwindo* i wielu innych opowiadań afrykańskich, a także Biblii (np. spotkanie Dawida z Goliatem). Wzajemne przezywanie się, typowe dla społeczności oralnych całego świata, otrzymało w językoznawstwie amerykańskim specjalną nazwę: „flyting (fliting)” — „kłótnia”. Pochodzący z Karaibów młodzi Murzyni amerykańscy, wychowani w kulturze zdominowanej nadal przez oralność, uprawiają swego rodzaju grę polegającą na słownym poniżaniu matki przeciwnika. Nie jest to prawdziwa walka, lecz rodzaj znanej w innych kulturach sztuki „chłostania słowem”. [...]

Przeciwieństwem nacechowanych agonistycznie przezwisk lub złorzeczeń w kulturze pierwotnie bądź relikotowo oralnej jest nużące, stereotypowe wyrażanie czci. [...] Przesadne pochwały, właściwe dawnej, nacechowanej jeszcze oralnością, tradycji retorycznej, są dla osób o zaawansowanej piśmienności uderzająco nieszczerze, pompatyczne i komicznie pretensjonalne. Takie pochwały pasują doskonale do silnie spolaryzowanego, agonistycznego, oralnego świata dobra i zła, cnoty i grzechu, łajdaków i bohaterów.

Agonistyczna dynamika oralnej myśli i jej wyrażania stanowi centralny czynnik rozwoju kultury zachodniej, który został zinstytucjonalizowany w „sztuce” retoryki i — pokrewnej — dialektyki Sokratesa i Platona, co zapewniło agonistycznej werbalizacji oralnej podstawy naukowe, dopracowane za sprawą pisma. [...]

Empatia i zaangażowanie

Nauczyć się, poznać — znaczy w kulturze oralnej tyle, co osiągnąć ściśle, empatyczne, wspólnotowe utożsamienie z tym, co poznawane. Pismo oddziela poznającego od poznawanego i przygotowuje dzięki temu warunki do „obiektywizacji”, w sensie osobistego niezaangażowania czy zdystansowania. „Obiektywizm” Homera i innych twórców oralnych „wymuszają” wyrażenia formularne: po prostu nie wyraża się indywidualnych czy „subiektywnych” reakcji jednostki, lecz umieszcza je w reakcji społecznej, w społecznej „duszy”. To wpływ pisma sprawił, że niechętny mu Platon wykluczył ze swego Państwa poetów, zrozumiawszy, że studiowanie ich oznacza wdrażanie do reagowania „duszą”, do utożsamiania się z Achillesem czy Odysem. [...]

Homeostaza

W przeciwieństwie do społeczności piśmiennych społeczność oralną można nazwać homeostatyczną, co oznacza, że żyje ona w swoistej terażniejszości, zachowując równowagę albo homeostazę przez eliminację z pamięci tego, co przestało mieć znaczenie dla terażniejszości. [...] Znaczeniem każdego słowa rządzi to, co Goody i Watt nazywają „bezpośrednim potwierdzeniem semantycznym”, to znaczy rzeczywiste sytuacje życiowe, w których słowo jest używane tu i teraz. Umysłu oralnego nie interesują definicje. Słowu nadaje znaczenie jego trwałe, realne środowisko (*habitat*), które nie jest, jak w przypadku słownika, zbiorem innych słów, obejmuje bowiem gest, modulację głosu, wyraz twarzy oraz całą egzystencjalną sytuację człowieka, w jakiej regularnie pojawia się konkretne wypowiedziane słowo. Znaczenia słowa wyłaniają się ciągle z terażniejszości, choć oczywiście dawne znaczenia ukształtowały znaczenie obecne na wiele różnych sposobów, obecnie niemożliwych już do ustalenia. [...]

Z przemijaniem kolejnych pokoleń, kiedy przedmiot lub instytucja, do których odnosi się archaiczne słowo, przestaje być częścią terażniejszości przeży-

wanego doświadczenia, słowo, nawet jeśli nie zanika, zwykle zmienia, a niekiedy nawet traci znaczenie. Przykładowo, afrykańska mowa bębnowa, używana przez zairski lud Lokele, korzysta z wypracowanych formuł zawierających pewne archaiczne słowa, które dobosze Lokele potrafią wokalizować, ale nie znają już ich znaczenia. To, do czego odnosiły się owe słowa, zniknęło z codziennego doświadczenia Lokele i słowa stały się znaczeniowo puste. Słowa pozbawione pierwotnego znaczenia referencyjnego, sprowadzone w efekcie do nonsensownych sylab, spotkamy również w kulturze wysokiej technologii: to dziecięce rymowanki i wyliczanki przekazywane oralnie z pokolenia na pokolenie. [...]

W uderzający sposób homeostatyczność kultur oralnych przejawia się w ich podejściu do genealogii [...]. W ostatnich latach ustalono, że genealogie ludu Tiv z Nigerii, używane oralnie podczas rozpraw sądowych, różnią się zasadniczo od genealogii spisanych pieczołowicie — również dla celów sądowych — czterdzieści lat wcześniej przez Brytyjczyków. Sami Tivowie utrzymywali, że używają tych samych genealogii, co czterdzieści lat temu, i że to dawny zapis jest błędny. Okazało się, że późniejsze genealogie dopasowano do nowych stosunków społecznych, jakie zapanowały u Tiv: były one takie same w tym sensie, że pełniły tę samą funkcję porządkującą rzeczywisty świat. Integracja przeszłości została podporządkowana integracji terażniejszej.

[...] jeszcze bardziej uderzający przypadek „amnezji strukturalnej” miał miejsce w plemienu Gonja w Ghanie. Z brytyjskich zapisów z początku XX wieku wynika, iż wedle tradycji oralnej ludu Gonja założyciel ich państwa, Ndewura Jakpa, miał siedmiu synów, z których każdy panował w jednej z siedmiu prowincji. Kiedy sześćdziesiąt lat później spisywano ponownie mity tego państwa, dwóch spośród owych siedmiu prowincji już nie było — jedną połączono z inną jednostką, druga znikła z powodu przesunięcia granicy. W tych późniejszych mitach Ndewura Jakpa miał już tylko pięciu synów, a o dwóch zaginionych prowincjach brak jakiegokolwiek wzmianki. Lud Gonja pozostawał wciąż związany ze swą przeszłością zawartą w mitach, ale fragment przeszłości pozbawiony dostrzegalnego związku z terażniejszością po prostu wypadł. Terażniejszość nadała własną organizację pamięci o przeszłości. [...] tradycja oralna odzwierciedla raczej wartości terażniejszej kultury niż jałowe fakty z przeszłości. [...]

Warto przyjrzeć się implikacjom genealogii oralnych. Zachodnioafrykański griot recytuje takie genealogie, jakich chcą słuchać odbiorcy. Jeśli zna genealogie, na które nie ma już zapotrzebowania, wypadają one z jego repertuaru i znikają zupełnie. Większą szansę przetrwania mają naturalnie genealogie zwycięzców politycznych niż przegranych. David Henige [...] zauważa, iż „przekaz ustny... dopuszcza zapomnienie niewygodnych fragmentów przeszłości” z uwagi na „wymogi ciągłej terażniejszości”. Co więcej — biegły narrator oralny potrafi dowolnie zmieniać tradycyjną opowieść, biegłość polega tu bowiem na zdolno-

ści dostosowania się do nowego audytorium i nowej sytuacji lub po prostu na umiejętności kokietowania. Griot zachodnioafrykański wynajęty przez rodzinę książęcą modyfikuje swą recytację, by skomplementować swych chlebobawców. Kultury oralne podsycają triumfalizm, który zanika, w miarę jak stają się one coraz bardziej piśmienne.

Sytuacja zamiast abstrakcji

Wszelkie myślenie pojęciowe jest w jakiejś mierze abstrakcyjne. Nawet tak „konkretne” określenie jak „drzewo” nie odnosi się po prostu do pojedynczego, „konkretnego” drzewa, lecz jest pewną abstrakcją, oderwaną od jednostkowej, odczuwalnej zmysłowo rzeczywistości; odsyła do pojęcia, które nie jest tym czy tamtym drzewem, lecz da się stosować do każdego drzewa. Każdy pojedynczy przedmiot, który nazwiemy drzewem, jest w istocie „konkretny”, nie „abstrakcyjny”, lecz stosowane wobec niego określenie jest samo w sobie abstrakcyjne. Ale choć wszelkie myślenie pojęciowe jest poniekąd abstrakcyjne, to pewne użycia pojęć są bardziej abstrakcyjne niż inne.

Kultury oralne chętnie używają pojęć sytuacyjnie, w otocze odniesienia funkcjonalnego, dlatego pojęcia te są minimalnie abstrakcyjne, pozostając blisko realnego życia człowieka.

Początkowa część trzeciego rozdziału książki Waltera J. Onga *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London-New York 1982.

Przedruk według wydania: Walter J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, przeł. Józef Japola, Red. Wyd. KUL, Lublin 1992, s. 55-77.

Tytuł przedrukowanego fragmentu jest skróconą wersją tytułu rozdziału.

Albert B. Lord

O formule

Nadszedł wreszcie czas, kiedy terminy „repetitions”, „stock epithets”, „epic clichés” czy „stereotyped phrases” stały się dla homerystów niewystarczające z racji swej niejasności lub zbyt zawężonego znaczenia. Powszechnie odczuwano potrzebę uściślenia terminologii, dzieło Milmana Parry’ego było zaś najdobitniejszym wyrazem tej tendencji. W wyniku tej potrzeby pojawiło się określenie formuły (Parry’ego) jako „zespołu słów regularnie używanych łącznie z określonym wzorcem metrycznym dla wyrażenia jakiejś konkretnej idei”. W ujęciu tym uniknięto niejasności terminu „repetition” oraz zwrócono uwagę badaczy na powtarzane frazy, a nie na powtarzane sceny (zdarzenia) [...]. Jednocześnie powyższa definicja rozszerza pojęcie formuły tak, że oprócz powtarzanych epitetów obejmuje ono jeszcze inne zjawiska; ponadto, w przeciwieństwie do terminów „cliché” i „stereotyp”, nie budzi niepożądanych pejoratywnych skojarzeń.

Badacze epiki ustnej z entuzjazmem zabrali się do badania owych powtarzanych fraz metodą analizy tekstowej — licząc powtórzenia, grupując frazy podobne i wyprowadzając stąd model procesu tworzenia, oparty na manipulacji formułami. [...] Jednakże wydaje się, że ograniczając się do tej tylko metody nie uwzględniamy dynamicznej natury owych powtarzanych fraz oraz zapominamy, jak i po co one powstały. [...] Spróbujmy spojrzeć na zjawisko formuły nie tylko z zewnątrz, w kategoriach analizy tekstowej, ale również od wewnątrz, z punktu widzenia poety i ludowej tradycji artystycznej, w której jest on osadzony.

Nacisk, jaki położył Parry w swojej definicji formuły na jej aspekt metryczny, uświadomił nam, że powtarzane frazy przydatne były nie tylko słuchaczom (jak przypuszczano), lecz również (a może nawet przede wszystkim) samemu twórcy w procesie szybkiego komponowania wypowiedzi. [...] Z pewnością formuły są o wiele bardziej potrzebne młodemu poecie ludowemu niż staremu mistrzowi sztuki opowiadania; tak samo jak częściej korzysta z nich artysta o małych umiejętnościach i słabej wyobraźni. [...] Weźmy na przykład ludowego poetę jugosłowiańskiego: z tradycji dziedziczy on niejako wycucie grupy dziesięciosylabowej jako odcinka wypowiedzi, po którym następuje pauza zdaniowa

— choć nigdy nie odlicza sylab, a nawet często nie jest w stanie określić ich ilości w danym odcinku wypowiedzi. W taki sam sposób kształtuje u siebie wyczuwanie schematu rozmieszczenia sylab akcentowanych i nieakcentowanych, wraz z jego subtelnymi modyfikacjami spowodowanymi wystąpieniem określonego akcentu tonicznego, długości sylab i linii melodycznej. Ludowy poeta poznaje wszystkie te formalne ograniczenia słuchając wielu tekstów wykonywanych w jego środowisku i zagłębiając się w prezentowany w nich świat fikcji. Wzorce metryczne przyswaja sobie zawsze w skojarzeniu z konkretnymi frazami — tymi, które wyrażają główne i najczęściej powtarzające się w tekstach epiki ustnej idee. Nawet w okresie poprzedzającym samodzielne tworzenie rytm i idea stanowią jedność, pojęcie formuły zaś zaczyna przybierać nie sprecyzowany jeszcze bliżej kształt ogólny. Wtedy artysta percypuje określone sekwencje figur rytmicznych oraz ciągi myślowe — one zaś tworzą jego formuły. Dopiero gdy podstawowe wzorce metrum, granic międzysłownych i melodyki staną się już jego własnością, wówczas w jego samodzielnej twórczości tradycja literatury ustnej może być na nowo reprodukowana. [...] W ten sposób już przed rozpoczęciem samodzielnych dokonań twórczych młody artysta wchłonał pewną ilość podstawowych schematów. Pozbawione są one jeszcze wprawdzie dokładnie sprecyzowanego kształtu (precyzja przyjdzie dopiero po pewnym czasie), jednakże można z całą pewnością powiedzieć, że w jego umyśle krystalizuje się już pojęcie formuły. Gromadzi on też wiele schematów melodycznych, metrycznych, syntaktycznych i akustycznych. [...]

W tym samym czasie podejmuje też pierwsze próby wykonawcze. Pamięta frazy, które kiedyś usłyszał, czasami jako całe linijki, czasami tylko jako ich części. Od tej chwili przez długi czas, słuchając swych mistrzów, będzie przywiązywał szczególną wagę do tworzonych przez nich wersów i fraz. Będzie je też wyławiał ze wszystkich wypowiedzi, które zdarzy mu się usłyszeć. Przy pierwszych samodzielnych próbach wykonawczych przekona się o użyteczności tych fraz i będzie się nimi posługiwał, świadomie lub nieświadomie zmieniając je i przystosowując do swoich potrzeb. [...] W ten sposób młody poeta przyswaja sobie formuły mistrzów i ustanawia własne zwyczaje formułiczne. Jest to czynność, którą wykonywali przed nim wszyscy ludowi poeci.

Najbardziej niezmiennymi wyrażeniami są formuły, które oznaczają najczęściej powtarzające się w tej literaturze idee i elementy: imiona postaci, główne ich czynności oraz czas i miejsce akcji [...]. Na przykład w poniższych formułach jakakolwiek nazwa miasta składająca się z trzech sylab i występująca w celowniku może być użyta zamiast słowa „Prilip”: „u Stambolu”, „u Travniku”, „u Klaudusi”. Zamiast „a u kuli” („w wieży”) można powiedzieć „a u dvo-ru” („w zamku”) lub „a u kuči” („w domu”). Formuły te mogą być zgrupowane razem, co Parry, badając użycie tradycyjnych epitetów przez Homera, określił jako systemy. Czasami warto ująć je w następujący sposób:

a u { kuli
dvoru
kuci

Taki wzorzec substytucyjny ukazuje graficznie użyteczność danego zbioru formuł oraz relacje zachodzące w jego obrębie.

W ten sposób usystematyzowany przez badaczy (na podstawie analizy tekstów) styl wypowiedzi ustnej z pewnością przybierze bardzo schematyczną postać. [...] możemy się tu posłużyć ilustratywnym porównaniem ze zjawiskiem języka. Tradycyjna gramatyka języka, ze swoimi paradygmatami form czasowych i deklinacyjnych, może sugerować, iż język obejmuje procesy o charakterze mechanicznym. Paralela ta sięga oczywiście głębiej. Funkcjonowanie języka polega (tak jak i mechanizm ustnej twórczości artystycznej) na zastępowaniu poszczególnych elementów w strukturze gramatyki języka. Na przykład: jeden podmiot w mianowniku zastępowany jest innym przy utrzymaniu tego samego orzeczenia; lub przy tym samym podmiocie — jedno orzeczenie zastępowane jest innym. Badając schematy i systemy ustnej wypowiedzi poetyckiej dokonujemy w rzeczywistości obserwacji czegoś w rodzaju „gramatyki poezji” — gramatyki, której reguły są jak gdyby nałożone na reguły gramatyki danego języka etnicznego. Ujmując to z innej strony: mamy tu do czynienia ze specjalną gramatyką, stanowiącą część języka etnicznego — gramatyką stworzoną przez występujące w tej wypowiedzi zjawiska wersyfikacji. Formuły — to frazy oraz zdania rozwinięte (całe lub ich części) owej specjalnej gramatyki poetyckiej. Ten zaś, kto opanowawszy go, posługuje się owym językiem poetyckim, nie włada już nim mechanicznie — tak samo jak nie posługujemy się w sposób mechaniczny mową codzienną.

Kiedy mówimy naszym językiem narodowym, to nie powtarzamy słów i fraz, które zapamiętaliśmy świadomie, lecz owe słowa i zdania wyłaniają się ze zwyczajowego uzusu. To samo prawo rządzi czynnościami, których dokonuje podmiot ustnej wypowiedzi artystycznej na „gramatyce” swojego „języka”. On nie zapamiętuje formuł, tak samo jak nie zapamiętują elementów ojczystego języka dzieci, które się go uczą. Przystwaja sobie formuły słuchając, jak są one używane przez innych artystów; przez zwyczajowe używanie zaś stają się one częścią również jego warsztatu twórczego. Zapamiętywanie jest świadomą czynnością przyswajania sobie i powtarzania czegoś, co — jako wcześniej ustalone — jest danemu artyście ludowemu obce. Uczenie się języka ustnej wypowiedzi artystycznej odbywa się według tych samych reguł, co uczenie się języka ojczystego, tzn. nie przez świadomą schematyzację elementarnych reguł gramatycznych, lecz przez naturalne przyswajanie sobie jego elementów w ustnej komunikacji. [...]

Owo wskazywanie pewnej ilości systemów z wymienialnymi elementami ma dla nas wartość, gdyż wtedy zaczynamy dostrzegać, iż ludowy wykonawca

nie musiał uczyć się dużej ilości oddzielnych formuł. Najbardziej rozpowszechnione formuły, tzn. takie, jakich używa on już na samym początku, tworzą podstawowy zbiór schematów, po którego opanowaniu twórca tylko wymienia jego kluczowe elementy na inne słowa. [...] Słuszne wydaje się więc twierdzenie, że konkretna formuła jest ważna dla wykonawcy do momentu, aż odcisnie w jego umysłowości swój ogólny zarys. Od tej bowiem chwili twórca już coraz rzadziej uczy się nowych formuł, coraz częściej zastępuje konkretne elementy formuł innymi słowami.

Choć może się wydawać, iż najważniejszą częścią edukacji poety jest uczenie się formuł od innych artystów, uważam, że rzeczą naprawdę najistotniejszą jest tu raczej uświadomienie sobie istnienia wielu różnych schematów, do których można dostosować daną frazę, a także tworzyć inne frazy przez analogię. Na tym bowiem polega cała sztuka ludowego poety. Gdyby miał on tylko dokładnie zapamiętywać frazy i całości wersowe używane przez poprzedników (gromadząc w ten sposób dużą ich ilość), którymi następnie mógłby dowolnie żonglować i mechanicznie kojarzyć je w nowe zestawienia frazeologiczne, to — jestem przekonany — nigdy nie zostałby prawdziwym ludowym artystą. Artysta bowiem musi wykształcić u siebie umiejętność wyczuwania mechanizmów rządzących układaniem poznanych już wcześniej części wypowiedzi (wersów) — układaniem, które przebiega inaczej w każdej wypowiedzi. Konieczność zaś wykonywania kształtuje u młodego poety umiejętność przystosowania owych zasłyszanych części wypowiedzi i tego, co sam chce powiedzieć, do pewnych użytecznych schematów. [...] Kształtowanie wszystkich tych umiejętności następuje dzięki samodzielnym próbom wykonania ustnego tekstu; na razie jeszcze nie przed publicznością. Styl ustnej wypowiedzi artystycznej stworzony został i ukształtowany w aktach wypowiedzenia tekstu — było tak od niepamiętnych czasów w przypadku wszystkich artystów ludowych. Nawyk dostosowywania idei do schematów formułicznych, tworzenie wersów w czasie aktu mówienia — to umiejętności, które zaczynają się u młodego poety kształtować od chwili pierwszych samodzielnych prób wykonawczych.

To, co rozumiemy tutaj przez „przystosowanie”, można najlepiej wyjaśnić za pomocą opisu wielu różnych rodzajów schematów i rytmicznych kategorii ekspresji. Przystosował je sobie młody poeta w początkowym okresie edukacji artystycznej, teraz zaś znajduje swoje własne sposoby naturalnego i natychmiastowego ich tworzenia. Omówienie zjawiska przystosowywania (idei do schematów formułicznych) możemy znów zacząć od aspektu melodycznego wykonywanego tekstu. Młody poeta poznaje specjalny schemat rozpoczynający wypowiedź, z charakterystycznym dlań początkiem i kadencją, oraz co najmniej jeden często powtarzający się schemat melodyczny dla następującego potem toku narracyjnego. Z biegiem czasu wykonawca przyswaja sobie 1-3 warianty tego najważniejszego chyba schematu. Często młody poeta dostrzega, że przez zmianę melodii pozwala

odpocząć swojemu głosowi. Czasami, oczywiście nie zawsze, zmiana wzorca melodycznego usprawiedliwiona jest uzyskaniem emfazy dramatycznej. Istnieją też inne zmodyfikowane nieco wersje owego głównego schematu melodycznego, używane w przypadku zatrzymania toku narracji przed dłuższym odpoczynkiem oraz przy powtórnym zainicjowaniu narracji po takiej pauzie. Tekst wypowiedzi ustnej ma też ustaloną formę kadencji kończącej. [...] Zaobserwować można wreszcie zjawisko wzajemnego dostosowywania się melodyki i metrum, pozostających w stosunku do siebie w dynamicznym napięciu. [...] Wers jest sylabiczny, lub raczej sylabotoniczny, oparty na trocheicznym pentametrze, z cezurą występującą zawsze po czwartej sylabie. Jest to prosty schemat, jednakże nie pozbawiony pewnej subtelności wynikającej z zestawienia przebiegu melodycznego z tekstem słownym. [...]

Omówiony dotychczas proces edukacji ludowego artysty obejmuje więc głównie okres, w którym kształci on umiejętność budowania wersów. Część tego procesu stanowi zapamiętywanie i używanie przez poetę fraz usłyszanych od innych wykonawców. Zjawisko to jest jednym z elementów zapewniających ciągłość tradycji stylu epiki ustnej. Owe zapamiętane frazy pomagają utrwalić w umysłowości artystycznej poety całe serie schematów. Jednocześnie twórca może sobie nie przypomnieć w momencie wykonania tekstu wszystkich fraz, które mu są w danej chwili potrzebne, wówczas zmuszony jest w trakcie komponowania tekstu tworzyć nowe frazy oparte na tych schematach. Z uwagi na ścisły związek tych nowych fraz ze schematami tradycji, owe nowe frazy często trudno jest odróżnić od innych, zapamiętanych przez twórcę zwrotów; nieświadomie artysta może im nadać nawet ten sam kształt. Dla wykonawcy rzeczą niewątpliwie najważniejszą jest „wygląd” konkretnej frazy w momencie wypowiedzi, a nie jej pochodzenie. [...]

Zarówno te frazy, które twórca zaczerpnął od innych, jak i te, które sam stworzył (lub raczej kilkakrotnie stwarzał na nowo), stają się elementem jego twórczej indywidualności; z czasem będzie ich używał regularnie. Dopiero wtedy i tylko wtedy powstaje formuła. Zapamiętana fraza mogła funkcjonować jako formuła w wypowiedziach innego artysty, ale dla danego poety staje się ona formułą dopiero wówczas, gdy zaczyna być regularnie używana w jego tekstach. We wczesnym okresie edukacji artystycznej czerpie on obficie frazy od innych twórców, potem ilość ich stopniowo się zmniejsza wraz z rozwojem umiejętności budowania własnych fraz. Oba procesy (czerpanie fraz od innych i tworzenie własnych) przebiegają jednakże u artysty równolegle w ciągu całego jego twórczego życia. Frazy wyrażające idee najbardziej rozpowszechnione łatwiej przyjmują niezmienną formę niż te, które wyrażają idee mniej powszechne. Czynność tworzenia nowych fraz nigdy nie jest przerywana. [...] Wydaje się, iż ta właśnie umiejętność, a nie zdolność zapamiętywania mniej lub bardziej niezmiennych formuł, ujawnia prawdziwy artyzm podmiotu ustnej wypowiedzi poetyckiej.

Fakt, że tradycja ustna tak długo funkcjonowała jako kanał przekazu wypowiedzi artystycznych, jest wystarczającym dowodem, iż zdolna jest ona wchłaniać nowe idee i generować nowe formuły. Lecz proces powstawania formuł jest powolny i płynny, a więc trudny do zaobserwowania. Ponieważ schematy rytmiczne pozostają niezmiennie, nowe słowa w formułach mogą być nie zauważalne, chyba że wyrażone przez nie idee wyraźnie kontrastują z kontekstem. Tak więc imiona własne, niedawno wchłonięte przez język obce słowa, terminy oznaczające wynalazki i osiągnięcia techniki, które torują sobie drogę do ustnego tekstu artystycznego (a jest to zjawisko nieuniknione), warunkują powstawanie nowych formuł. Nonsensem byłoby jednak przypuszczenie, iż podmiot wypowiadający teksty, w których znajdujemy te neologizmy, jest ich twórcą, choć teoretycznie jest to możliwe. [...]

Aby uniknąć ewentualnych nieporozumień, śpieszymy oświadczyć, że mówiąc o tworzeniu fraz w akcie wypowiedzania, nie staramy się sugerować, iż podmiot wypowiedzi artystycznej pragnie osiągnąć oryginalność lub szczególną formę wyrazu artystycznego. Jediną rzeczą, do której dąży, jest wyrażenie w postaci formuły pewnej idei. Celem jest tu komunikatywność, na pewno nie oryginalność, stanowiąca w istocie pojęcia dla niego obce; oryginalności unikałby, gdyby rozumiał jej sens. [...]

Choć używane przez danego poetę formuły znaleźć można również i w repertuarze innych artystów, błędne byłoby twierdzenie, że wszystkie formuły tradycji znane są wszystkim poetom. Nie istnieje przecież żaden skodyfikowany zbiór formuł, który stanowiłby rodzaj przewodnika dla poetów. Formuły są, jak wiemy, sposobami ujmowania tematów w poezji — dlatego więc zasób formuł danego artysty będzie wprost proporcjonalny do ilości tematów, które on zna. [...] W rzeczywistości zasób ten nie jest niezmienny, zmienia się wraz z ewolucją materiału tematycznego. Gdyby można było utrwalić w jakimś momencie repertuar dwóch artystów (niezależnie od tego, jak wiele zjawisk łączy ich sztukę) i gdybyśmy na podstawie tego repertuaru sporządzili listę formuł, które oni w tym momencie znają, to te dwa zasoby formuł nie byłyby identyczne. Dotyczy to nie tylko indywidualnych twórców, lecz również i całych okręgów. Różnice w dialektach i w używanym słownictwie, w historii języka, a także w społecznej i politycznej historii regionu, znajdują odbicie w występującym tam materiale tematycznym i w używanych formułach. [...]

Istnieje jednak pokaźna ilość formuł, które znane są wszystkim wykonawcom — tak samo jak w każdej wspólnocie językowej są słowa oraz frazy znane i używane przez wszystkich jej członków. [...] Ów zespół powszechnie używanych formuł nadaje tekstom tradycji ustnej jednorodność stylistyczną, która uderza czytelnika lub słuchacza, jeśli zaznajomił się z kilkoma takimi tekstami, i która sprawia wrażenie, że wszyscy wykonawcy posługują się tym samym zespołem formuł. [...]

Umiejętność użycia schematów metrycznych (lub raczej konieczność ich zastosowania) pojawiła się chyba stosunkowo niedawno. Była ona zresztą niezbędną, aby epika ustna mogła przerodzić się z czegoś, co prawdopodobnie było zbiorem prostych zaklęć (w formie narracyjnej), w bardziej skomplikowane utwory narracyjne z coraz wyraźniejszą funkcją estetyczną. Procesowi temu towarzyszyła stopniowa zmiana charakteru owej epiki na heroiczną i — ostatecznie — na historyczną. Jest całkiem prawdopodobne, że rozwój ów nie nastąpiłby, gdyby formuła nie zaczęła funkcjonować jako środek artystyczny. Oczywiście nie można formuły ograniczać do konotacji wyłącznie artystycznych, gdyż jej symbolika, brzmienie i schematy powstały z myślą o przeznaczeniu magiczno-rytualnym, a nie po to, aby dostarczać przyjemności estetycznej. Jeśli zaś później formuła spełniała tę drugą funkcję, to chyba tylko w odniesieniu do tych generacji odbiorców literatury ustnej, którzy zapomnieli o jej pierwotnym i prawdziwym sensie. Twórca był bowiem najpierw czarodziejem i magiem, zanim stał się „artystą”. Jego kompozycje nie były „czystą sztuką”, nie miałyby racji bytu bez konkretnego społecznego zapotrzebowania. Daleka przeszłość artystycznej epiki ustnej nie leży więc w sferze artystycznej, lecz w sferze religii (w najszerszym tego słowa znaczeniu).

Fragmenty rozdziału 3 książki Alberta B. Lorda *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge-Massachusetts 1964.

Przedruk według wydania: Albert B. Lord, *O formule*, przeł. Wiesław Krajka, „Literatura Ludowa” 1975, nr 4/5, s. 62-75.

Paul Zumthor

Właściwości tekstu oralnego

Jest dziś oczywiste, że sama formuła nie jest wystarczającym wyróżnikiem oralności. Teoria formułiczna nie bierze pod uwagę wewnętrznej potrzeby tekstu poetyckiego. Z lingwistycznego punktu widzenia tekst jest tylko tekstem, przedmiotem opisu, bez względu na zastosowane do jego opisywania metody krytyczne, i zawiera w sposób konieczny wyznaczniki swego statusu, to, co śpiewak Nawaho nazywał swym „ładnym językiem” i co poeci afrykańscy identyfikowali na różne sposoby. Poetyka oralna powinna stawiać pytania dotyczące nie tyle samych tych wyznaczników, ile raczej relacji warunkujących szczególną organizację tekstu mówionego na planie konkatencji jego elementów i ich semantyki. [...] chodzi tu o intensyfikację ekspresji, jej redukowanie do elementów zasadniczych, co nie oznacza ani najkrótszych, ani najprostszych, o charakteryzującą tekst naturalność, przewagę słowa w działaniu nad opisem, grę ech i powtórzeń, natychmiastowość narracji, której złożone formy powstają wskutek szeregowania elementów, o jego bezosobowość i beczasowość.

Cechy te, mniej lub bardziej wyraźnie zarysowane, wskazują w poezji na opozycję funkcjonalnie odróżniającą głos od pisma. Dzięki swej zdolności do trwania w czasie tekst pisany może spełnić swe funkcje w przyszłości [...]. Nie może tak być w przypadku poety oralnego, ściśle podporządkowanego natychmiastowym wymaganiom publiczności, cieszy się on natomiast swobodą ciągłego przerabiania swego tekstu, jak daje się to zauważyć w praktyce śpiewaków.

[...] przedmiot badań wymyka się generalizacjom: spojrzenie „oralisty” stara się wyodrębnić z rzeczywistości raczej dyskursy niż teksty, komunikaty sytuacyjne, nie zaś skończone wypowiedzi, raczej pulsacje niż stany trwałe lub, żeby posłużyć się wyrażeniem Humboldta, *energeia* nie *ergon*. Ażeby opisać ten przedmiot, należy stworzyć adekwatne kategorie opisu, a w tej dziedzinie jesteśmy dopiero na początku drogi. Co najmniej jedno jest pewne: jedynie postrzegając i analizując dzieło oralne na płaszczyźnie dyskursywnej będziemy mogli uchwycić jego tekst, i dalej — jego właściwości syntaktyczne. Nadając tym terminom szerokie znaczenie, założyć by można, że nie ma tu gramatyki bez reto-

ryki i odwrotnie, jak również i to, że między tymi planami nie istnieje związek hierarchiczny, lecz jedynie prosta ciągłość. Poezja oralna daje się określić dzięki temu, co Lichaczow nazywa „etykieta”, a co jest typem formalizacji zmieniającym poetę w mistrza ceremonii.

Wykonanie rodzi tekst, który w czasie swego istnienia nie może zawierać ani skreśleń, ani nawrotów wstecz. [...] Kunszt poetycki wymaga od poety przyjęcia odpowiedzialności za tę ulotność, za włączenie jej w formę dyskursu. Stąd konieczność szczególnej elokwencji, swobody w wypowiedaniu i konstruowaniu zdań, sugestywności [...]. Słuchacz podąża za poetą, żadne cofnięcie się nie jest możliwe: komunikat musi dotrzeć od razu, niezależnie od poszukiwanego efektu. W ramach wytyczonych przez takie ograniczenia język, bardziej niż w przypadku gwarantowanej pismu swobody i bez względu na cel orientujący jego użycie, zmierza do natychmiastowości, do przezroczywości nie tyle semantycznej, ile do swoistego istnienia poza jakimkolwiek dającym się zapisać porządkiem.

Afrykańska poezja oralna ilustruje płodność związku żelaznej reguły natychmiastowości z niewyczerpaną spontanicznością. [...] Spotkanie w wykonaniu głosu i słuchu wymaga doskonałej zbieżności denotacji, podstawowych konotacji, skojarzeniowych niuansów między tym, co się mówi, i tym, czego się słucha. Zbieżność ta jest fikcyjna, ale fikcja stanowi właściwość poetyckiej sztuki oralnej, umożliwia wymianę, zacierając braki porozumienia.

Ze swej strony forma naśladować będzie żywą mowę, stylizować ruch nie łamiąc go jednak, stąd skoki, falstarty, powtórzenia, nielogiczności. Pieśni pasterzy puelów [...] biorą za model marsz stada, słowny i czasowy ciąg sytuujący się poza narracją, łańcuszkowo łącząc bez końca sekwencje o bujnym słownictwie — określający się dźwiękiem ciąg. Inne ludy włączają do języka artykułowanego, jeżeli ten niedoskonale nagina się do rytmu, onomatopeję, pusty dźwięk, okrzyk. [...]

Oto dlaczego poetyka oralności, której przedmiotem jest *f u n k c j o n o - w a n i e* dyskursu, nie może budować swej teorii na podstawie kryteriów estetycznych. [...] *P i ę k n o* (bez względu na sens nadawany temu słowu) ocenić można jedynie w wykonaniu — jak tu generalizować? Perspektywa „aksjologiczna” dzieła oralnego, wartości, które ono proponuje i ustanawia, czerpane są zarówno z tekstu, jak i głosu lub gestu. To, co pozostaje po usunięciu abstrakcyjnych kategorii (wywodzących się z kultury pisanej), jest stwierdzeniem momentalnej zgodności między oczekiwaniem a tym, co nagle na nie odpowiada.

[...] w kulturach afrykańskich sztuka słowa nigdy nie jest celem samym w sobie: poezja to magiczny apel, który wyraża kolektywne pytanie skierowane przez człowieka do rzeczy. [...] W mniejszym lub większym stopniu jest to prawdziwe dla całej poezji oralnej. Na płaszczyźnie antropologii głos poprzedza grafikę: swymi korzeniami sztuka oralna wyprzedza wszystko inne, dzięki niektórym swym cechom pozostaje ona wciąż „prymitywna”. Dziś wiadomo, jaki stopień złożoności (wbrew powszechnej opinii) kryje zwykle ten przymiotnik. Od

połowy wieku etnografowie wciąż wydłużają listę „literatur” lub wysoce wypracowanych gatunków oralnych, odkrytych pośród ludów uważanych do tej pory za zacofane. Wyrafinowanie, dające się określić liczbą zhierarchizowanych reguł konstrukcyjnych, okazuje się tym większe, im bardziej dana poezja okazała się odporna na wpływy zewnętrzne i literackie. W latach dwudziestych dostrzeżono mistrzostwo w malajskich pantunach, w latach trzydziestych w miłosnej poezji Gondów w samym sercu Indii, w latach czterdziestych u Tatarów znad Jeniseju, około 1950 roku w Somali w panegirykach zulu, soto i hausa, po roku 1960 u australijskich krajowców z Ziemi Arnhem. Od dawna znano już wielkie wyrafinowanie arabskiej poezji beduińskiej z okresu preislamskiego. [...]

Nie wydaje się jednak, żeby chodziło o pojedyncze zjawiska kulturowe. Ich liczba i zasięg skłaniają do postawienia ogólnego pytania: czy język poezji oralnej jako taki i w każdych okolicznościach nie wykazuje podstawowej tendencji do komplikowania struktur dyskursu? Być może to właśnie dzięki takiej własności język ten nadaje ulotnej wypowiedzi piękno, przekształcając ją w „pomnik” i chroniące ją przed losem potocznych komunikatów. Poezja literacka, której grafizm zapewnia tryumf nad czasem, dysponuje większą dowolnością w wyborze środków. Witalny instynkt popycha poezję oralną do maksymalnego wykorzystania zasobów właściwych mowie ustnej, aż do całkowitego ich wyczerpania w gigantycznym „prymitywnym” świącie. [...]

Zauważono, że poezje oralne bez względu na ich pochodzenie są zdolne do opisywania ludzi bądź przedmiotów jedynie poprzez prostą akumulację cech. W ten również sposób stanowiące często integralną część utworu sygnały delimitacyjne wyznaczają jego początek i koniec, odgradzając go podwójną zaporą od zalewu zwykłych komunikatów. Zjawisko to zostało odkryte w wielu kulturach w odniesieniu do bajek: u opowiadaczy tureckich naszemu „był sobie raz” odpowiada ciąg absurdów mających na celu przygotowanie słuchaczy... Intonacja lub prolog instrumentalny [...] spełnia tę samą funkcję w stosunku do pieśni. Ale zdarza się również, że delimitator zostaje zapisany w samym tekście: pierwszy wers epickich pieśni wykonywanych przez Fidjan Velene około 1930 roku był zawsze wypowiadany za pośrednictwem ust poety przez jednego z przodków i jako taki był łatwo identyfikowany przez słuchaczy. W innych przypadkach recytowane wprowadzenie w łatwo rozpoznawalnym, charakterystycznym stylu poprzedza pieśń, jak choćby u Manobo [...] czy w niektórych pieśniach żebraczych z Luizjany. Przy braku delimitacyjnego sygnału pojawiłoby się być może wahanie: czy to, co nagle pojawia się w strumieniu naszych wypowiedzi, jest wierszem? [...] W przypadku tekstów o silnej spójności semantycznej i mających stałe formy językowe pytanie to nie miałoby sensu, ale chodzi tu o wyjątki w ogromnej różnorodności poezji oralnych.

Ten brak zewnętrznego ograniczenia, płynność jego tekstowych granic pochodzi od wewnątrz, wynika z braku „jedności” w każdym sensie, jaki temu

słowu nadać może retoryka pisma. W większości przypadków tekst oralny ma charakter różnorodny, kumulacyjny, wielobarwny, zróżnicowany niejednokrotnie aż do sprzeczności. Niektóre kultury, jak choćby starojapońska, usiłowały skorygować tę cechę, wprowadzając sygnały służące wyodrębnieniu w tekście krótszych, łatwiej uchwytnych dla ucha członów. Ekipa badaczy kompilująca meksykański *Cancionero*, składający się z pieśni pochodzących z całego kraju, zmuszona była do opublikowania jedynie pojedynczych strof: ich wędrówki, wymiany, rodzaj ciągłej ruchomości tych jednostek dyskursu pozwalały dostrzec w większości grupujących je pieśni jedynie prowizoryczne połączenia. Ta sytuacja (właściwa wielu folklorom) skłoniła Meksykanów do wyróżnienia dwóch typów poezji oralnej w zależności od tego, czy utrwalony przez tradycję porządek części składowych odczuwany jest jako konieczny i pozostaje stały w każdym wykonaniu czy wręcz przeciwnie, autonomia części składowych pozwala na zaproponowanie przy każdym wykonaniu nowego porządku, na ich dodawanie, usuwanie, przesuwanie bez szkody dla jedności śpiewu.

Rozróżnienie to wydaje się zachowywać swą istotę daleko poza granicami Meksyku. Ale do tej klasyfikacji należy wprowadzić trzeci element reprezentowany w tak wielu kulturach: krótki wiersz, którego rozmiary pozwalają na natychmiastowy odbiór w całości. [...] Krótkość zakłada koncentrację dyskursu podporządkowaną zwykle eksplicytnym regułą. Malajska *pantuna* zagęszcza w jednym czterowierszu całą konstelację fonicznych i leksykalnych relacji. Senegalscy Sererowie uprawiają gatunek trzywersowego wiersza o takim stopniu skomplikowania, że jego zrozumienie przez etnologa wymaga [...] gęsto zapisanej strony komentarza. Zredukowana, lecz przeładowana aluzyjnymi wartościami, przestrzeń dyskursu pozostawia miejsce jedynie nuklearnym elementom zdania, czemu elipsa i zawieszenie przydają dwuznaczności, jeżeli pozorna luka semantyczna nie zmusza wręcz słuchacza do wysiłku interpretacyjnego. Co najmniej jeden z podstawowych elementów wypowiedzi wyrzucony jest do przemilczanego kontekstu sytuacyjnego: podmiot, dopełnienie, często orzeczenie, odpowiedź na postawione pytanie lub pytanie, na które tekst zdaje się dawać odpowiedź, wskazanie rzeczy, której opis naszkicowany jest w tekście. Dające się modyfikować przy każdym wykonaniu znaczenie tworzy się w umyśle słuchacza z tego, co zostało powiedziane. [...]

Krótkość tekstu wiersza reguluje zjawisko właściwe trwaniu utworu w wykonaniu. Dyskurs sytuuje się poza [...] kategoriami „narracyjny”, „dramatyczny”, „gnomiczny”. Poza pewnym progiem długości czas oddziałuje na samo funkcjonowanie tekstu pozwalające na sklasyfikowanie go w jednym z wymienionych rodzajów. Każdy z nich ma swój cel semantyczny: „narracyjny” stara się wyczerpać oznaczane w oznaczającym, „liryczny” zaś nie. Stąd pojawienie się w dawnych kulturach i epokach szczególnych tendencji formalnych. Jednakże żaden wiersz nie realizuje ich całkowicie lub wyłącznie — zawsze pozostaje

płynna granica, heterogeniczne strefy, „liryczne” odbicia w narracji i odwrotnie. Tekst oralny wydaje się walczyć ze swym modelem, hamować skrajne konsekwencje zasady, z której się wywodzi.

W praktyce poezja narracyjna i dramatyczna korzysta z wszelkiego rodzaju zabiegów, pozwalających na zintegrowanie w ramach dyskursu redundantnych wyznaczników jego funkcji „fatycznej”: prospektywnej dygresji, retrospekcji, wyjaśnień, ornamentalnych zatrzymań, apostrof, wykrzykników, pytań retorycznych, przejść od „on”, „oni” do „ja”, „wy”, użycia rozkaźników, takich jak „spójrzcie”, „posłuchajcie”, opisowych uproszczeń, wyliczeń. Stąd powszechne sztuczne napięcie, pozwalające językowi zbaczać z wymaganej linearności wydarzeniowej.

Przecięcia rodzajowe ukazują w trakcie wykonania wysiłek zmierzający do wytworzenia nadwyżki semantycznej, stworzenia w samym sercu poetyckiego znaczenia zadziwiającej różnorodności. Zapewne dlatego tradycje „liryczne” i „gnomiczne” wytworzyły różne formy mieszane, umożliwiające narzucenie dyskursowi pewnego konwencjonalnego porządku. Najbardziej rozpowszechnione z nich nazwałbym „pseudonarracyjnymi”, a ich typowym przykładem w Europie są średniowieczne pieśni miłości dworskiej (*fine amor*): składają się one z bez końca powtarzanej ekspozycji — pożądanie wydane na pastwę swych fantazmów i zarazem negujący je rozum. Niekiedy chaotyczna powierzchniowa struktura tekstu jest z grubsza uporządkowana według implicytnego schematu narracyjnego: wizja, spotkanie, prośba i oczekiwanie, opuszczenie lub odepchnięcie — każde z tych pojęć służy jako odsyłacz poza tekst do jakiegoś wypowiedzianego już zdania. [...]

Inna forma mieszana — w ludowych poezjach europejskich i ich amerykańskich przedłużeniach klasyfikuje się ją jako „wyliczankową” lub „rekapitulatywną”. [...] Zasada ich kompozycji polega na powiązaniu kolejnych strof przez włączenie do każdej z nich elementu leksykalnego, należącego do uporządkowanego zbioru: liczb, nazw miesięcy lub dni tygodnia, liter alfabetu, części ciała lub garderoby, klas społecznych... Porządek ten jest mniej lub bardziej sztywny. W piosenkach „łańcuszkowych” opiera się on na asocjacyjnej serii zaznaczonej powtórzeniem na początku każdej partii tekstu ostatniego elementu poprzedniej. Zabiegi tego typu spotkać dziś można jedynie w piosenkach dzieciennych. [...]

Poezja oralna i pisana posługują się tym samym językiem: tymi samymi strukturami gramatycznymi, regułami syntaktycznymi, tym samym podstawowym słownictwem. Ale ani dystrybucja ich użycia, ani sposoby wyrażania nie są takie same. Oralność ma specyficzne cechy, które, jak można przypuszczać, są uniwersalne. [...]

1. Związek między trwaniem dyskursu i liczbą zdań w rodzaju lirycznym [...].

2. Struktury syntaktyczne: wysoka częstotliwość parataksy charakteryzuje wszystkie gatunki oralne z epopeją włącznie. Rodzaj epicki ma tendencje do sze-

regowania elementów z wykluczeniem relacji podrzędności. Liryka dzieli dyskurs na krótkie stwierdzenia, wycinki wykrzykników, wyrażen rozkazujących, kumulacyjne oderwane serie, w skrajnych przypadkach usuwa się czasowniki i zamiast zdań pojawia się seria izolowanych elementów nominalnych. Na innym biegunie rodzaj gnomiczny (lub jego parodia) niszczy związki, połączenia, usiłuje przekształcić zdania w prostą akumulację równoważników, z dyskursu o dowolnym ładunku metaforycznym powstaje ciąg wyrwanych z kontekstu czynności.

3. Figury: podobnie jak z tej samej gramatyki, pismo i oralność wywodzą się z tej samej retoryki. Różnice między nimi ukazują się wtedy, gdy podstawowe elementy figuratywne (przemieszczenia, substytucje, przekształcenia) ujawniają się na powierzchniowej płaszczyźnie tekstu w specyficznych, kulturowo uwarunkowanych formach. Wytworzona pod silnym wpływem pisma lamów tybetańska poezja oralna o precyzyjnie zakodowanych regułach kompozycyjnych zna co najmniej 93 rodzaje figur; niektóre z nich, wynikające z natury języka (gry z partykułami), nie mają u nas odpowiedników.

W Afryce silna wyobrazeniowość wiersza oralnego nie wydaje się (wziąwszy pod uwagę jej skrajną gęstość) innego rodzaju niż wyobrazeniowość naszej poezji. Różnice nie wynikają ze stylu ani z głębokiego źródła inspiracji, lecz z funkcjonalnego połączenia tych dwóch czynników — afrykańskie słowo generuje obraz, motorem poetyckiego dyskursu jest samo mówienie; wyrażając słowo poezja afrykańska podnosi je do rangi symbolu świata. Obraz jest ideą, lecz zarazem niszczy jej autonomię, dyskurs funkcjonuje tak jak zagadka. Stąd szczególna funkcja imienia własnego, kryjącego poza jednostkowym charakterem kosmiczną energię, której nośnikiem jest miejsce — dlatego poezja afrykańska tak często odwołuje się do niego, ażeby zdynamizować dyskurs. Cechę tę, motywowaną zresztą w różny sposób, odnaleźć można w większości kultur; magiczne lub po prostu ewokujące ciągi nazw miejsc, osób, bóstw zdobią lub ukierunkowują dyskurs, niekiedy zaś wyrażają po prostu ironię.

4. Słownictwo (jeżeli nie formy gramatyczne) poezji oralnej różni się na ogół od potocznego. [...] Niektóre ludy Indian amerykańskich różnicują odmiany śpiewu według odpowiadającej im liczby języków ceremonialnych, dających się definiować przez dobór słów i ich wymowę. [...] na Wyspach Salomona kobiety śpiewają *lamento* w *pidgin*, języku mężczyzn, którego one same nie używają w innych okolicznościach. Na całym świecie istnieje duża liczba języków, których reguły są przekazywane tak jak reguły wykonywania zawodu i społecznie odbierane jako „poetyckie”, „uczone”, „święte”, zawsze zaś godne szacunku. Ich czasowe trwanie może wynikać z pewnych ograniczeń, jak choćby wersyfikacyjnych, na ogół są one w tym względzie samowystarczalne. [...]

Bez względu na pochodzenie historyczne słownictwo i gramatyka poezji oralnej są często odczuwane jako archaiczne, jeśli po prostu nie imitują one archaizmu. Stwierdzono to zarówno w Azji, jak i w Afryce w odniesieniu do epo-

pei. Niemniej tendencja ta jest ogólniejsza i sztuka współczesnych autorów piosenek zaledwie się od niej uwolniła. W społeczeństwach o długiej tradycji stare formy przekazywane śpiewem są po prostu pozostałościami po dawnym języku sakralnym. Tak dzieje się u Dogonów z plemienia Manobo, którym jedynie język *ulahingan* pozwala na komunikowanie się z bogami. Rytualizowany archaizm afrykańskich panegiryków czyni je tak niejasnymi, że u niektórych ludów wymagają one tłumaczenia. [...] Na przykład wyliczanka o zupełnie jasnym pochodzeniu została zmieniona do tego stopnia, że upodobniła się do magicznej formuły: niemieckie „Ein, zwei, drei” stało się francuskim „Amstramgram” (ale czy jest to właściwa etymologia?), nastąpiło oddalenie sensu, dążenie do pierwotnej glosolalii, podobnie jak we wstrząsającym w piosenkach pierwszych rockersów naśladowaniu hałasu motoru — skacie.

Bez wątpienia ta właśnie potrzeba popycha zazwyczaj poetów i pieśniarzy w społeczeństwach tradycyjnych do uprzywilejowania pewnej formy gramatycznej przez mnożenie użycia jakiegoś formantu, czasu, kategorii rzeczowników w granicach dozwolonych przez strukturę języka naturalnego, ale wykraczając poza uzus. Są one wyraźnym wyznacznikiem typu dyskursu skierowanego do audytorium. [...]

5. Większość z tych zabiegów podporządkowana jest w trakcie wykonywania jakiejś regule fonicznej: manipulacje danymi językowymi zmierzają do wprowadzenia lub umocnienia rytmu, aliteracji, różnego rodzaju powtórzeń dźwięków lub, najogólniej rzecz biorąc, do potwierdzenia zastosowanego rytmu. [...] Po osiągnięciu pewnej gęstości gry te wpływają na tworzenie się znaczenia. W skrajnych przypadkach zdanie, poszczególne słowa stapiają się, tworząc dźwiękowe sugestie, pozbawione znaczenia konkatencje. W piosenkach z Bangui [...] znalazłem przykłady ilustrujące narastanie tej fonicznej zabawy i powodowane przez nią przekształcenia danych językowych:

- absurdalny „tekst” zbudowany z uszeregowanych syntagm nie powiązanych żadnymi związkami gramatycznymi lub semantycznymi;
- niezrozumiałe, zapożyczone z obcego języka i silnie zniekształcone zdania;
- litanijną akumulację pojedynczych, wyrwanych z kontekstu słów;
- ciąg przywoływanych poza zdaniem imion własnych;
- użycie jednosylabowych dwuznacznych słów, dających się interpretować jako słowa znaczące lub wykrzykniki, onomatopeje, okrzyki;
- refreny typu „tra-la-la” ewokujące lub nie jakieś słowo;
- foniczne serie, które utraciły jakikolwiek związek z kodem językowym;
- litanijne powtórzenia takich serii.

Można by przypuszczać, że dowolny, wystarczająco duży zbiór tekstów zaczerpniętych z jakiejkolwiek literatury oralnej dostarczyłby podobnych przykładów. Dwa (lub trzy) ostatnie człony tego wyliczenia nie różnią się specjalnie od wokalizy, która — jak sądzono — związana jest z tańcem.

Według rozpowszechnionej w kręgu etnologów (i rzadko zajmujących się tą kwestią teoretyków literatury) opinii stałą i być może uniwersalną cechą definicyjną poezji oralnej jest powtórzenie różnych odcinków tekstu, „formuł” w rozumieniu Parry’ego i Lorda, oraz — ogólnie rzecz biorąc — wszelkiego typu powtórzeń i paralelizmów. Rzecz jasna, nie są one właściwe wyłącznie poezji oralnej: Jakobson dopatrywał się w nich podstaw wszelkiego języka poetyckiego [...]. Istnieje jednak niewątpliwie ścisły związek między nimi i użyciem głosu.

Związek ten jest oczywisty w piosenkach tanecznych, w których wymagania rytmiczne nadają tekstowi aspekt powtórzeniowy. Ale na głębokim poziomie konstytuowania się wartości żywego słowa (w przeciwieństwie do pisma) każda narracja jest spontanicznie powtórzeniowa: powtórzenie danej językowej jest zarazem jej amplifikacją i interpretacją do tego stopnia, że nowy element opowiadania sprowadza się częściowo do tej samej glossy. Narracja nawiązuje w ten sposób dialog z własnym tematem, jak niegdyś tragedia grecka. Ta podstawowa tendencja określa w mniejszym lub większym stopniu wszystkie gatunki poezji oralnej.

Wynikający z powtórzeń rytm odciska swoje piętno na wszystkich poziomach języka, oralność nie faworyzuje jedynie powtórzeń dźwięków. Powtarzane są strofy, zdania lub całe wersy, grupy prozodyczne lub syntagmatyczne, słowa, fonemy, a także efekty znaczeniowe: dyskurs sięga po nie wszystkie. Powtórzenie poddaje się regularności paralelizmu, przeciwstawiając człony dwa po dwa, lub uwalnia się od tej numerycznej zasady. Umiejszcawia się w uprzywilejowanych partiach lub pojawia się w całym tekście. Podejmuje temat w identycznym lub częściowo zmodyfikowanym brzmieniu, rygorystycznie przestrzega zasady następstwa lub dokonuje się na inne jeszcze sposoby.

Nic nie upoważnia nas do sprowadzenia werbalnych technik poezji oralnej do tych chwytów ani nawet do uważania ich za nieodzowne. Empirycznie należy jednak stwierdzić ich istotną rolę, jeśli nie we wszystkich tekstach, to przynajmniej w każdej epoce i miejscu niezależnie od uwarunkowań kulturowych. Odnaleźć je można w różnych odmianach, lecz wynikają one z tej samej zasady w tekstach tak różnych, jak anglosaskie ballady, pieśni kobiet malinke, w piosenkach Okudźawy i w większości wspaniałych *Dust bowl ballads* Woody Guthriego... W swych starych formach blues opiera się na grze powtórzeń. [...]

Powtórzenie jest zasadą różnych sposobów komponowania:

— litania: powtórzenie tej samej struktury syntaktycznej i częściowo leksykalnej, niektóre słowa modyfikują się przy każdym powtórzeniu, a semantyczne przesunięcia wytyczają rozwijanie się dyskursu;

— nakładanie „dachówkowe” (*tuilage*): takie samo powtarzanie, lecz już nie zdań, ale partii tekstu: strofy, dwuwiersza, segmentu; „symilarnes lessys” francuskich epepei średniowiecznych są tego wyrafinowanym przykładem, choć nie są one właściwe wyłącznie kulturze tej epoki;

— regularnie użyte echa: tekst jest nafaszerowany powtórzeniami, przeplatającymi się niekiedy, występującymi w stałych odstępach; stanowiąc ramę i podtrzymując dyskurs, nadają mu one szczególną siłę; tak więc ten sam element (dźwięk, słowo, zwrot syntaktyczny, sem) będzie figurował na początku i końcu wersów parzystych, inny — nieparzystych, a zarówno jeden, jak i drugi będą mogły znaleźć się w środku wersu; system ten może pojawić się w nieskończonej liczbie wariantów; był on stosowany we wszystkich epokach, we wszystkich kulturach, a poezja pisana często robi z niego użytek w trosce o odnalezienie pierwotnej harmonii leżącego u jej podstaw żywego głosu. [...]

Pod każdą postacią powtórzenie jest najskuteczniejszym środkiem werbalizowania czasoprzestrzeni, w której plasuje się słuchacz. Czas biegnie w fikcyjnej beczasowości śpiewu począwszy od pierwszego słowa. Następnie w przestrzeni generowanej przez dźwięk zmysłowo doznany obraz obiektywizuje się, z rytmu rodzi się i ustanawia poznanie. Wiele z dziś już nie istniejących kultur budowało pojęcie świata z powtórzeń i paralelizmów, które to opowiadania i poezja oralna „wpisywały” w ulotność głosu: Indianie Hopi i Zuni na południowym zachodzie Stanów Zjednoczonych, Polinezyjczycy na Hawajach, tubylcy z Ziemi Ognistej lub Tunguzi wykorzystywali te same formy dyskursu do wzbudzenia szamanicznego transu otwierającego dostęp do Mocy; odległe echa tych magicznych praktyk dają się zauważyć w liturgii festiwalu pop. Czyż trzeba tu przywoływać magiczne powtórzenia w niektórych piosenkach Breła?

Wszystkie ewokowane tu cechy dają się odnaleźć w tekstach naszych piosenkarzy, jedynych „poetów oralnych” cywilizacji przemysłowej. [...] techniczne ograniczenia wynikające z pośrednictwa środków przekazu nie wydają się burzyć wywodzącej się z ontologii żywego słowa immanentnej poetyki, sytuującej się poza różnicowaniami kulturowymi.

Oczywiście, nie sposób śpiewać w „galaktyce Gutenberga” bez nie dającego się uniknąć wpływu modeli literackich, bez korzystania z różnych technik pisma. [...] Od dawna i dziś wciąż prawdą jest, że piosenkę się pisze. Nieistotne — celem dyskursu nadal pozostaje cielesność głosu.

Rozdział 7 *A ras de texte* książki Paula Zumthora *Introduction à la poésie orale* wydanej w Paryżu w 1983 roku.

Przedruk według wydania: Paul Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, przeł. Maciej Abramowicz, „Literatura Ludowa” 1986, nr 1, s. 41-58.

Bruno Bettelheim

O sztuce opowiadania baśni

Baśnie mogą oddziaływać w pełni — przynosić pociechę i przekazywać znaczenia symboliczne, zwłaszcza międzyludzkie — kiedy są dziecku opowiadane, a nie czytane. Jeśli zaś opowieści owe czytamy, winno temu towarzyszyć emocjonalne zaangażowanie w sens danej historii i w reakcje dziecka, wycucie, co może ona dla niego znaczyć. Lepiej opowiadać baśnie niż czytać, bo opowiadanie daje większą swobodę w uwzględnianiu reakcji dziecka.

[...] baśń wywodząca się z folkloru — w przeciwieństwie do baśni pisanych w nowszych czasach — tworzona była i przetwarzana w toku opowiadania danej historii niezliczoną ilość razy przez różnych dorosłych najróżniejszym dorosłym i dzieciom. Każdy opowiadający pewne elementy pomijał, a inne dodawał, aby nadać historii pełniejsze znaczenie: z jednej strony dla siebie, z drugiej — dla słuchaczy, co było możliwe, ponieważ ich dobrze znał. Opowiadając baśń dziecku, uwzględniał odczucia dziecka, których domyślał się z jego reakcji. W ten sposób na nieświadome pojmowanie sensu baśni przez osobę opowiadającą wpływało nieświadome rozumienie jej przez dziecko. Kolejne osoby przekształcały dalej opowieść, biorąc pod uwagę zadawane przez dziecko pytania, objawy doznawanej przez nie przyjemności i lęk okazywany wprost lub pośrednio, przez sposób zachowania. Trzymając się niewolniczo opublikowanego tekstu baśni, pozbawilibyśmy ją najcenniejszych wartości. Jeśli opowiadanie danej historii ma dziecku naprawdę coś przynosić, musi to być wydarzenie międzyludzkie, kształtowane przez uczestniczące w nim osoby.

Sytuacja taka jednak stwarza pewne pułapki. Ojciec czy matka, którzy nie pozostają z dzieckiem w harmonii albo zdominowani są przez treści własnej sfery nieświadomej, mogą przy wyborze baśni kierować się własnymi potrzebami, a nie potrzebami dziecka. Wszakże nawet w takim przypadku nie wszystko stracone. Dziecko pojmie lepiej, co czują rodzice, a rozumienie motywów rządzących osobami najważniejszymi w jego życiu jest dla niego niezmiernie ważne. [...] Na szczęście, dzieci nie tylko umieją radzić sobie z różnymi zniekształceniami baśni, pojawiającymi się w opowieściach rodziców, ale mają także

swoje sposoby, aby dać sobie radę z elementami historii, które są sprzeczne z ich takimi czy innymi potrzebami emocjonalnymi. Wprowadzają mianowicie zmiany przy odtwarzaniu baśni z pamięci albo dodają do niej odmienne szczegóły. Fantastyczny charakter baśni zachęca dziecko do wprowadzania takich spontanicznych przekształceń; opowieści, które nie dopuszczają do głosu naszej sfery irracjonalnej, nie są tak podatne na tego rodzaju modyfikacje. Obserwowanie, jak znacznym przemianom ulegają w umysłach jednostek nawet baśnie najlepiej znane, jest rzeczą fascynującą, zwłaszcza kiedy weźmie się pod uwagę, że ich powszechna znajomość zdaje się wykluczać wszelkie przekształcenia.

Pewien chłopiec odwrócił role w baśni o Jasiu i Małgosi, tak że Małgosia została zamknięta w klatce, a Jaś wpadł na pomysł, aby oszukała czarownicę, wystawiając kostkę, a następnie wepchnął czarownicę do chlebowego pieca i uwolnił tym samym siostrę. Innego przykładu przekształcenia baśni zgodnie z indywidualnymi potrzebami może dostarczyć przypadek dziewczynki, która odtwarzała *Jasia i Małgosię* w pamięci w taki sposób, że to ojciec nalegał na wypędzenie dzieci, mimo że matka błagała, aby tego nie czynić; w końcu wykonał on swój niegodziwy zamiar za jej plecami.

Pewna młoda kobieta pamiętała *Jasia i Małgosię* przede wszystkim jako historię przedstawiającą zależność Małgosi od starszego brata i zarzucała opowieści „męski szowinizm”. Według odtwarzanego przez nią toku wydarzeń baśniowych — a twierdziła, że pamięta je bardzo dobrze — dzieci zawdzięczały swe ocalenie wyłącznie przemyślności Jasia, i on też wepchnął czarownicę do pieca, wybawiając Małgosię. Kiedy kobieta owa przeczytała baśń na nowo, zdumiona była, jak bardzo przekształciła ją w swej pamięci, lecz uświadomiła sobie wtedy, że przez całe dzieciństwo z upodobaniem zdawała się na nieco starszego brata, uzależniając się od niego. „Nie chciałam zaakceptować faktu — rzekła — że sama jestem silna, i przyjąć odpowiedzialności, którą pociąga za sobą zdanie sobie z tego sprawy”. Przekształcenie to miało jeszcze inny, doniosły motyw, pochodzący z wczesnej młodości. Śmierć jej matki nastąpiła w momencie, kiedy brat był nieobecny, musiała więc sama poczynić przygotowania do kremacji. Dlatego nawet powracając do baśni już jako osoba dorosła, odtrącała myśl, że czarownica została spalona za sprawą Małgosi; zbyt boleśnie przypominało jej to kremację zwłok matki. W nieświadomości pojęła ona opowieść właściwie i dobrze zrozumiała fakt, że czarownica reprezentuje złą matkę, wobec której wszyscy żywimy uczucia negatywne, zarazem jednak doznając z tej racji poczucia winy. Inna młoda dziewczyna przypominała sobie z wieloma szczegółami, że Kopciuszkowi pójście na bal, wbrew przeszkodom stawianym przez macochę, umożliwił ojciec.

Wspomniałem poprzednio, że opowiadanie dziecku baśni winno mieć charakter wydarzenia międzyludzkiego, w którym dziecko i dorosły uczestniczą na prawach równorzędnych partnerów — co nie może zachodzić wtedy, gdy baśń

jest dziecku czytana. Myśl moją uzmysłowi lepiej przykład, który czerpię z przekazów o dzieciństwie Goethego.

Na długo przedtem, zanim Freud zaczął mówić o *id* (o *tym w nas*) i *superego* (o *nad-ja w nas*), Goethe odgadł na podstawie własnego doświadczenia, że tego rodzaju czynniki stanowią budulec osobowości. Tak się szczęśliwie złożyło, że w jego życiu jedną część reprezentowała matka, a drugą ojciec. „Od ojca wzięłem powagę w podejściu do zadań życiowych; od matki radość życia i upodobanie do snucia fantazji”¹. Goethe wiedział, że aby móc cieszyć się życiem i mimo jego trudów odnajdować w nim urok, potrzebne nam jest bogactwo wyobraźni. Wspomnienia matki, która przedstawia, jak Goethe zyskiwał ową zdolność cieszenia się życiem i wiarę w siebie — między innymi dzięki temu, że opowiadała mu ona baśnie — pokazują, w jaki sposób należy je opowiadać. Ze wspomnień tych widać także, jak bardzo opowiadanie baśni może wiązać ze sobą dziecko i rodzica przez to, że oboje wnoszą swój wkład do opowieści. Pod koniec życia matka Goethego opisywała to w następujących słowach: „Powietrze, ogień, wodę i ziemię przedstawiałam mu jako piękne księżniczki, i wszystko w naturze zyskiwało głębsze znaczenie. [...] Wynajdywaliśmy drogi międzygwiazdne, zastanawiając się, jakich wielkich ludzi pragnęlibyśmy tam spotkać. [...] Pożerał mnie oczyma, a kiedy los jego ulubionej postaci nie przebiegał po jego myśli, mogłam to poznać po gniewie malującym się na jego twarzy lub po wysiłku, jaki czynił, aby powstrzymać łzy. Czasami wtrącał się do opowiadania, mówiąc: «Mamo, królowna nie poślubi marnego krawca, nawet jeżeli pokona on olbrzyma». Wówczas, przerywając opowieść, zawieszalam rozwiązanie do następnego wieczoru. W ten sposób jego wyobraźnia często zastępowała moją, a kiedy na zajutrz układałam bieg zdarzeń zgodnie z poddawanymi przez niego sugestiami i mówiłam: «Zgadłeś, tak właśnie się stało» — wpadał w uniesienie i można było słyszeć, jak bije mu serce”.

Nie wszyscy rodzice umieją tak układać opowieści, jak matka poety, która przez całe życie znana była z tego, że znakomicie opowiadała baśnie. Bieg zdarzeń uzależniony był w jej opowieściach od uczuć okazywanych przez słuchaczy, a ten właśnie sposób opowiadania baśni uważano za najlepszy. Niestety, wielu współczesnym rodzicom nigdy nie opowiadano baśni wówczas, gdy sami byli dziećmi, nie doświadczyli więc, jak głęboką przyjemność sprawia słuchanie baśni i jak bardzo wzbogacają one wewnątrznie; toteż trudno im o spontaniczność, gdy chcą dziecku udostępnić coś, czego sami w życiu nie zaznali. W takich przypadkach bezpośrednie wyczucie oparte na przypominaniu sobie wła-

¹ J.W. von Goethe, *Zahme Xenien (Ksenia dobrotliwa)*, VI:

Po ojcu smukłość mam postawy,
Powagę na świat spojrzenia.
Po matce skłonność do zabawy
I chęć do gawędzenia.

(przeł. Stanisław Estreicher)

snego dzieciństwa musi zostać zastąpione przez intelektualne zrozumienie, jaki sens — i dlaczego — może mieć dana baśń dla dziecka.

Kiedy mowa o intelektualnym rozumieniu znaczeń baśniowych, to trzeba podkreślić, że nie należy opowiadać baśni z intencjami dydaktycznymi. Gdy w różnych miejscach niniejszej książki mówię, że baśń p o m a g a dziecku rozumieć siebie, p o d d a j e mu sposoby radzenia sobie z nękającymi je problemami itp., wyrażen tych używam zawsze metaforycznie. Słuchając baśni, dziecko doświadcza tego rodzaju oddziaływania, ale nie leżało ono w świadomych intencjach osób, które w zamierzchłej przeszłości wynalazły opowieść, ani nie jest świadomym zamiarem tych, którzy opowiadając ją na nowo, przekazują baśń kolejnym pokoleniom. Cel, jaki powinno mieć opowiadanie dziecku baśni, pokazują wspomnienia matki Goethego. Winno nim być wspólne doświadczenie: dzielenie emocji, które wzbudza baśń, choć źródło emocji bywa zupełnie różne u dziecka i u osoby dorosłej. Dziecku sprawiają przyjemność fantastyczne wydarzenia, natomiast osoba dorosła może cieszyć się z przeżyć dziecka: kiedy zdarza się, że dziecko wpada w uniesienie, bo udało mu się lepiej zrozumieć siebie, osoba dorosła, która opowiada baśń, może odczuwać radość, że dziecko doznaje owego przeżycia nagłego rozpoznania.

Baśń jest przede wszystkim dziełem sztuki i w najwyższej mierze odnoszą się do niej słowa z prologu do *Fausta* Goethego: „Kto wiele daje, daje niejednemu”². Inaczej mówiąc, dzieło sztuki nie ma wyłącznie na względzie szczególnych potrzeb jednej, konkretnej osoby. To, co dzieje się z dzieckiem, gdy słucha baśni i reaguje na przekazywane przez nią obrazy, porównać można ze wschodzeniem posianych ziaren; tylko niektóre mogą zakiełkować w umyśle dziecka. Część z nich rozwinie się bezpośrednio w sferze jego świadomości, część będzie pobudzała pewne procesy przebiegające w sferze nieświadomej. Inne długo będą musiały spoczywać w umyśle dziecka, zanim osiągnie on stan umożliwiający im wzejście, a jeszcze inne nie zakiełkują nigdy. Jednakże z nasion, które padły na właściwy grunt, rozwiną się piękne kwiaty i dorodne drzewa — to jest baśni przydadzą wartości doniosłym przeżyciom dziecka, pomogą mu rozumieć siebie, wzmocnią nadzieje, osłabiają lęki, a przez to zarówno w danym momencie, jak w perspektywie lat wzbogacą jego życie. Opowiadanie dziecku baśni w celach innych niż wzbogacenie jego doświadczenia wewnętrznego zamienia baśń w opowieść ku przestrodze lub upodabnia ją do moralizatorskiego wierszyka czy do innych utworów dydaktycznych, które w najlepszym razie przemawiają do świadomej sfery dziecka. Tymczasem do największych wartości baśni należy bezpośrednio docieranie do sfery nieświadomej.

Jeżeli matka czy ojciec opowiadają baśń w odpowiednim nastroju, to jest, jeżeli w trakcie opowieści ożywają w nich wspomnienia uczuć, jakich doznawali

² Przeł. Bernard Antochiewicz.

pod wpływem baśni we własnym dzieciństwie, oraz jeśli poruszeni są znaczeniami, jakie ma ona dla nich obecnie, a nadto towarzyszy temu właściwe wyczuwanie motywów, które wywołują reakcje dziecka — wtedy dziecko czuje podczas słuchania baśni, że jest rozumiane. Ma ono poczucie, że pojmowane są jego najskrytsze tęsknoty, najgorętsze życzenia, najgłębsze rozpacze — i największe nadzieje. Ponieważ to, co matka czy ojciec opowiadają w ów osobliwy sposób, wyjawia zarazem, co dzieje się w ciemnej i irracjonalnej sferze jego własnej psychiki, zyskuje ono przekonanie, że nie jest osamotnione w związanym z ową sferą świecie swoich fantazjujących wyobrażeń, gdyż towarzyszy mu w nim osoba najważniejsza w życiu. Słuchanie baśni w takich pomyślnych okolicznościach pozwala dziecku korzystać z subtelnie poddawanych sposobów radzenia sobie w owym świecie wewnętrznych doświadczeń. Baśń umożliwia dziecku intuicyjne, przedświadome pojmowanie własnej natury i budzi przeczucie przyszłości, która czekać je będzie wówczas, gdy rozwinie ono swe pozytywne możliwości. Obcując z baśniami, dziecko zaczyna rozumieć, że będąc człowiekiem na tej ziemi, staje się nieuchronnie przed bardzo trudnymi zadaniami, lecz także przeżywa cudowne przygody.

Nie należy nigdy „wyjaśniać” dziecku znaczeń baśniowych. Jednak jest rzeczą ważną, aby osoba opowiadająca rozumiała, jaki przekaz kieruje dana baśń do sfery przedświadomej dziecka. Jeśli osoba ta zdaje sobie sprawę, że baśń zawiera wiele znaczeń na różnych poziomach, ułatwi to dziecku wyciągnięcie z opowieści wskazówek pozwalających mu lepiej zrozumieć siebie, osoba opowiadająca zaś dokona właściwszego wyboru baśni, uwzględniając fazę rozwojową dziecka i problemy psychologiczne, jakie przeżywa ono w danym momencie.

[...] Wewnętrzne procesy psychiczne przekładane są w baśni na wizualne obrazy. Gdy bohater napotyka trudne problemy wewnętrzne, które zdają się zupełnie bez wyjścia, nie znajdujemy opisu jego stanu psychicznego; tok zdarzeń sprawia, że gubi się on w nieprzebytym, gęstym lesie, nie wie, jak znaleźć drogę, jest zrozpaczony, że nigdy jej nie odnajdzie. Ktokolwiek słuchał baśni, ten nie zapomni obrazu zagubienia w gęstym, ciemnym lesie i uczuć, jakie ten obraz budzi.

Niestety, w naszych czasach wielu ludzi odrzuca baśnie, bo przykłada je do zupełnie niewłaściwych wzorców literackich. Jeśliby uznać baśnie za opisy rzeczywistości, wówczas istotnie musiałyby budzić sprzeciw z licznych względów — jako okrutne, sadystyczne itp. Zważywszy jednak, że dają one symboliczne obrazy problemów wewnętrznych i wydarzeń psychicznych, są w pełni prawdziwe. Z tych względów od postawy uczuciowej, jaką ma wobec danej baśni osoba opowiadająca, zależy w tak znacznej mierze oddźwięk, jaki opowieść znajduje u słuchacza: baśń może nie wywołać żadnego wrażenia albo głęboko poruszy. Kochająca babcia, która opowiada dziecku baśń, trzymając je na kolanach i stwarzając atmosferę oczarowania, przekazuje coś zupełnie innego niż matka czy ojciec, gdy znudzeni opowieścią, czytają baśń z poczucia obowiązku,

i to jednocześnie dzieciom w różnym wieku. Jeśli osoba dorosła wnosi przy opowiadaniu własne żywe emocje, wzbogaca tym niezmiernie przeżycia, jakie baśń budzi w dziecku. Dzielenie konkretnych doświadczeń wewnętrznych z drugą istotą ludzką — która, choć jest osobą dorosłą, przywiązuje pełną wagę do uczuć i reakcji dziecka — sprawia, że przeżywa ono afirmację swojej osobowości.

Sprawimy dziecku głęboki zawód, jeżeli w toku opowiadania baśni nie wzbudzi w nas oddźwięku cierpienie związane z rywalizacją między rodzeństwem; rozpaczliwe poczucie odrzucenia, jakiego doznaje dziecko, czując, że nie jest uważane za najlepsze ze wszystkich; dziecięce poczucie niższości, gdy zawodzi ciało; przygnębiająca myśl dziecka, że nie nadaje się do niczego, bo zadania, przed którymi staje (lub które stawiają mu inni) wydają się pracami Herkulesa; lęk przed „zwierzęcymi” aspektami seksualności. Podobne niepowodzenie grozi nam przy opowiadaniu baśni wówczas, gdy nie znajdą w nas oddźwięku sugerowane przez baśń sposoby przekraczania wszystkich tych trudności. Tym samym zaś nie uda nam się wzbudzić w dziecku wiary, że po wielkich wysiłkach czeka je cudowna przyszłość. A tylko dzięki takiemu przekonaniu dziecko może mieć siły niezbędne do tego, aby rozwijać się pomyślnie, w poczuciu bezpieczeństwa, mając zaufanie do siebie i przeświadczenie o własnej wartości.

Rozdział z książki Brunona Bettelheima *The Uses of Enchantment. The Meaning and Importance of Fairy Tales*, wydanej w Nowym Jorku w 1975 roku.

Przedruk według wydania: Bruno Bettelheim, *Cudowne i pożyteczne. O znaczeniach i wartościach baśni*, przeł. Danuta Danek, Wyd. W.A.B, Warszawa 1996 (wyd. II popr.), s. 242-250.

Zagadnienia

Formalne a psychodynamiczne ujęcie oralności; słowo jako zdarzenie — siła i działanie słowa; pamięć werbalna w kulturach pierwotnie oralnych, mnemoniczne źródła formuły; właściwości dyskursu oralnego: kumulatywność i ahierarchiczność; przewaga pragmatyki nad semantyką; całościowanie, skupienie zamiast linearności; dialogowa, kompozycyjna i spójnościowa rola powtórzeń; agonistyczność: wypowiedzianie jako rywalizacja; homeostatyczność — ciągła aktualizacja uniwersum semantycznego; oralność jako model umysłowości: myślenie kompleksowe, sytuacyjne, oparte na bliskim kontekście; formuła jako schemat metryczno-melodyczno-składniowy; tradycja i improwizacja: twórca — odtwórca, twórca — wykonawca; dyskurs oralny a teksty oralne; uniwersalny model i etniczne osobliwości tekstów oralnych; synkretyzm rodzajowy poezji oralnej i jej filiacje gatunkowe; tekst opowiadany a czytany; opowiadanie jako wydarzenie międzyludzkie; etyczny wymiar oralności „twarzą w twarz”; całościowy model kultury oralnej a zjawiska reliktowe i przejawy wtórnej oralności.

Lektury uzupełniające

- Andrzejewski Bolesław Witalis, *Problemy literatury ustnej w Afryce*, przeł. S. Piłaszewicz, „Przegląd Orientalistyczny” 1978, nr 1.
- Bartmiński Jerzy, *Folklor, język, poetyka*, Wrocław 1990.
- Bogatyriew Piotr, *Semiotyka kultury ludowej*, wyb. i oprac. M.R. Mayenowa, Warszawa 1979.
- Bogatyriew Piotr, Jakobson Roman, *Folklor jako swoista forma twórczości*, przeł. F. Wayda, [w:] Jakobson R., *W poszukiwaniu istoty języka. Wybór pism*, red. M.R. Mayenowa, t. 2, Warszawa 1989.
- Dundes Alan, *Literatura oralna*, „Literatura Ludowa” 1977, nr 4-5.
- Halbwachs Maurice, *Společne ramy pamięci*, przeł. M. Król, Warszawa 1969.
- Język potoczny jako przedmiot badań językoznawczych*, red. S. Gajda, Z. Adamiszyn, Opole 1991.

- Kowalski Piotr, *Współczesny folklor i folklorystyka*, Wrocław 1990.
- Ługowska Jadwiga, *W świecie ludowych opowiadań. Teksty, gatunki, intencje narracyjne*, Wrocław 1995.
- Mayen Józef, *Stylistyka utworów mówionych*, Warszawa 1972
- Sulima Roch, *Fenomen oralności*, [w:] *Folklorystyka. Dylematy i perspektywy*, red. D. Simonides, Opole 1995.
- Sulima Roch, *Współczesne przekazy ustne*, [w:] *Literatura ludowa i literatura chłopska*, red. A. Aleksandrowicz, Cz. Hernas, J. Bartmiński, Lublin 1977.
- Tekst ustny. Texte orale. Materiały z międzynarodowej konferencji w UMCS w Lublinie*, red. M. Abramowicz, J. Bartmiński, Wrocław 1989.
- Tołstaja Swietłana, *Tekst ustny w języku i kulturze*, „Etnolingwistyka” 1992, nr 5.
- Vincenz Stanisław, *Mała Itaka (Rozważania o kulturze ludowej)*, [w:] tegoż, *Po stronie dialogu*, t. 1, Warszawa 1983.
- Yates Frances A., *Sztuka pamięci*, przeł. W. Radwański, Warszawa 1977.