

Dennis Tedlock, Przemysław Czapliński

Ku poetyce literatury ustnej

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/2, 259-269

1990

Artykuł został zdigitalizowany i opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

III. P R Z E K Ł A D Y
O L I T E R A T U R Z E U S T N E J. II

Pamiętnik Literacki LXXXI, 1990, z. 2
PL ISSN 0031-0514

DENNIS TEDLOCK

KU POETYCE LITERATURY USTNEJ

Nigdy nie uda się nam rozwinąć przynoszącej rezultaty poetyki literatury ustnej, jeśli zaczynać będziemy od lektury Homera. *Iliada* i *Odyseja* dotarły do nas już spisane, wydane i przepisane niezliczoną ilość razy. Należą do epoki ciągnącej się aż po średniowiecze, epoki, w której opanowywano pamięciowo i recytowano ogromne ilości literatury pisanej. Część tej literatury przeniknęła do tradycji ludowej tak, jak to zawsze dzieje się z częstkami i fragmentami wszelkiej literatury. W rzeczywistości prawdopodobne jest, że jugosłowiański guślarz¹ to odległy, skromny potomek (opisanego przez Erica Havelocka) ateńskiego ucznia wywodzącego się z klas wyższych, którego uczono recytacji spisanych dzieł Homera, nie zaś ich czytania. W takim razie guślarz ten podniósł epikę wierszowaną do rangi sztuki ustnej, której początkowo mogła ona nie posiadać: nie byłby on więc żadnym pamięciowcem, wręcz przeciwnie, sam potrafiłby biegle komponować.

Nauczyć się na pamięć jakiejś opowieści to nie to samo, co ją zapamiętać. Szkielet metryczny wypełniony dobranymi formułami może ułatwiać uczenie się na pamięć, jak sugeruje Havelock, nie wynika

[Dennis Tedlock, antropolog amerykański, profesor Boston University, opublikował m.in. *Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians* (wspólnie z Barbarą Tedlock) i *Teachings from the American Earth: Indian Religion and Philosophy*.

Przekład według: D. Tedlock, *Toward an Oral Poetics*. „New Literary History” 8 (1977), nr 3, s. 507—519].

¹ [Guślarz — przedstawiciel ludowych jugosłowiańskich pieśniarzy narracyjnych, którzy dziedziczą tradycję datowaną od XVII w. Wśród nielicznych wykonawców podtrzymujących ustną tradycję poezji epickiej Zachodu guślarze byli przekazicielami i interpretatorami zbioru pieśni i poematów. Większość tych pieśni przekazywanych przez nauczycieli i starszych pieśniarzy dotyczy okresu władzy tureckiej. Jako że opowieści są przekazywane ustnie, zmiany w ich zawartości są nieuniknione. Guślarze występujący najczęściej w kawiarniach przy wykonywaniu muzycznych opowieści akompaniują sobie na guśli (instrument jednostrunny). Guśla to również nazwa strofy epickiej z serbsko-chorwackiej twórczości ludowej; jest to wiersz o krótkich 10-zgłoskowych wersach, ze średniówką po 4 sylabie, nie posiadający refrenu i bezrymowy. — Przepis tłum.]

jednak z tego, że przedpiśmiennie kultury wschodniego Morza Śródziemnego (czy jakiegokolwiek inne) były bogato wyposażone w metryczne środki wyrazu. Proza wierszowana może istnieć w kulturach częściowo piśmiennych, czy to w greckiej kulturze starożytnej, czy w jugosłowiańskiej nowożytnej, lecz jeśli uwagę zwrócimy ku temu, co Walter Ong nazywa „kulturami prymarnie ustnymi”, to okaże się, że epika wierszowana tam nie istnieje. Quasi-metryczne wzorce, z jakimi kojarzyć można zachodnioafrykańskie zagadki i niektóre teksty pieśni Indian Ameryki Północnej, nigdy nie utrzymują się dłużej niż przez dwa bądź trzy wersy. Proza śpiewana istnieje w nieislamskiej części Afryki, lecz teksty tamtejsze nie są metryczne². Jeśli cofniemy się do starożytnych świadectw pisanych, stwierdzimy, że tabliczki sumeryjskie, najstarsze ze znanych dokumentów piśmienniczych wyprzedzające najwcześniejsze zapisy greckie o tysiąc lat, nie są metryczne³. Twierdzenia, że homeryckie i wedyjskie formy wierszowe pochodzą bezpośrednio z niepiśmiennej przeszłości, opierają się głównie na klasycznej i bramińskiej tradycji, a tymczasem formy te należy rozpatrywać w tym samym świetle co wiedzę genealogiczną o rodach królewskich.

W kulturach prymarnie ustnych opowiadacze nie śpiewają pieśni, lecz przeważnie je wygłaszają. Nie uczą się na pamięć opowieści, lecz je zapamiętują. Nie są oni mówiącymi komputerami klawiszowymi zaprogramowanymi do tego, by we właściwej kolejności odtwarzać zmagazynowane formuły. Komputerowi klawiszowemu brakuje czegoś, co w języku angielskim nazywamy okiem wyobraźni [*the mind's eye*]: dobry opowiadacz widzi swą opowieść, a gotowe zwroty, których może użyć, nie są „treścią jego myśli”, lecz pomocą przy szybkiej ekspresji słownej tejże myśli, nie są pamięciowym równoważnikiem zapisanego tekstu, lecz zbiorem możliwości⁴. Takie gotowe wyrażenia, nawet wzięte z osobna, okazują się zmienne: dobór słów jest w nich wolny od metrycznych ograniczeń, a samo wygłaszanie czerpie z całej potencji ludzkiego głosu. Wykonawca może zrobić pauzę raz w tym, a raz w innym miejscu; może wyakcentować jedno bądź

² Omówienie to opiera się głównie na pracach: M. S. Edmondson, *Lore: An Introduction to the Science of Folklore and Literature*. New York 1971, zwłaszcza s. 109—110, 114, 154—155. — D. Tedlock, *Verbal Art*. W zbiorze: *Handbook of North American Indians*. Ed. W. C. Sturtevant. Washington (praca w druku), t. 1, rozdz. 50. Przeświadczenie, że pieśń wymaga tekstów metrycznych bądź że teksty metryczne w sposób konieczny kojarzą się z pieśnią (zob. Havelock), jest oczywiście etnocentrycznym przeświadczeniem Zachodu, zakorzenionym w tradycji muzycznej, która jest — jeśli chodzi o rytm — jedną z najmniej złożonych na świecie.

³ S. N. Kramer, *Sumerian Mythology*. New York 1961.

⁴ Po omówienie problemu oka wyobraźni w ujęciu psychologów odsyłam do G. Cohen, *Visual Imagery in Thought*. „New Literary History” 7 (1976), s. 513—523.

inne słowo; może naśladować głos kogoś innego czy nawet obcy dialekt; jego głos może pobrzmiewać gniewem bądź zdziwieniem, powagą bądź sarkazmem; może użyć gestu tam, gdzie należałoby spodziewać się słowa⁵. Śpiewana epika wszystkie te możliwości wciela, natomiast konwencjonalny tekst pisany je znosi.

Nigdy nie uda się nam rozwinąć owocnej poetyki literatury ustnej, jeśli będziemy zaczynać od lektury tekstów dyktowanych, które spisali pierwsi etnolodzy i lingwiści. Brzmienie takich tekstów przytaczanych w szarej masie drukowanej prozy zostało ograniczone względami fonetycznymi, reprezentując niewiele ponad systematyczną adaptację alfabetu łacińskiego (wzbogaconego o znaki diakrytyczne). Niektórzy zbieracze co prawda sporadycznie włączali umowne oznaczenia pauz, tonacji głosu, gestów i innych cech niealfabetycznych. Stosunkowo niewiele w tym zakresie uczynił Franz Boas, jednak *Menomini Texts* i *Plains Cree Texts* Leonarda Bloomfielda stanowią niezrównane świadectwo tego, co można osiągnąć nawet przy wszystkich niedostatkach metody dyktowania⁶. Równocześnie Bloomfield wraz z innymi wielkimi zbieraczami, takimi jak Alfred Kroeber i Gladys Reichard, uświadomił sobie, że dyktowanie wypacza charakter wykonania, nawet jeśli tłumaczenie zostało odłożone na później⁷. Dla nas więc zostawił poniższe „zdanie typowe dla języka algonkin z rejonów środkowych, zdanie, jakie z oczywistych względów nieczęsto można uzyskać z dyktowania”:

Pewien [Indianin z rejonu] Assiniboine, bardzo piękny młodzieniec, ze skórą łasicy na płaszczu i spodniach, z paciorkami na całym stroju i ze skórą łasicy także na nakryciu głowy, i oprócz tego z rogami przystrojonymi do nakrycia, onże stał tuż obok walczących, nie biorąc jednak w tym czynnego udziału, jako że oczekiwał swego ojca, trzymając w ręku dzidę i tomahawk, a także nóż myśliwski; dzidą przebił dwu Indian z plemienia Czarnych Stóp w drodze do tego miejsca, jednego zaś zabił tomahawkiem, tak więc zabił trzech, każdemu zabierając skalp z myślą: „Później dam je memu ojcu”, i zabierając również dwa ich konie⁸.

Co do opowieści plemienia Czinuk opracowanych powtórnie przez Della Hymesa, możliwe jest przecież, że wykonania na żywo przed czinukańską publicznością były tak zwężłe i nie uporządkowane jak tek-

⁵ D. Tedlock: *On the Translation of Style in Oral Narrative*. „Journal of American Folklore” 84 (1971), s. 114—133; *Finding the Center: Narrative Poetry of the Zuni Indians*. New York 1972; *Oral History as Poetry*. „Boundary” 2—3 (1975), s. 707—726. Przykłady wariacji, dzięki którym można wstawić „formuły” do wykonania — zob. dziewięć paralelnych epizodów na s. 97—109 w *Finding the Center*.

⁶ L. Bloomfield: *Menomini Texts*. „Publications of the American Ethnological Society” 12 (1928); *Plains Cree Texts*. Jw. 16 (1934).

⁷ A. L. Kroeber, *A Mohave Historical Epic*. „University of California Anthropological Records” 11 (1951), s. 133. — G. Reichard, *An Analysis of Coeur d'Alene Myths*. „Memoirs of the American Folklore Society” 41 (1947), s. 5.

⁸ Bloomfield, *Plains Cree Texts*, s. 86—87.

sty utrwalone przez dyktowanie pozostawione przez Melville'a Jacobsa. W takim razie czynukański sposób opowiadania byłby niezwykle sztywny i formalny, bliższy w tym raczej przemówieniu czy modlitwie niż sposobowi opowiadania, jaki odnajdujemy w większej części Ameryki Północnej. Nawet jednak zakładając, że dobór słów w tych tekstach nie musi odbiegać daleko od doboru słów w samym wykonaniu na żywo, to i tak w dalszym ciągu dysponujemy szczupłą informacją na temat tego, jak wykorzystywano wszystkie możliwości głosowe.

W przypadku tradycji żywotnych wszystko to mogłaby zmienić taśma magnetofonowa, lingwiści jednak postępują właściwie tak, jakby jej w ogóle nie wynaleziono: słuchają taśm tym samym staroalfabetycznym uchem. To, co zostało opublikowane w nowych Native American Texts Series z „International Journal of American Linguistics”, w istocie swej nie różni się, jeśli chodzi o brzmienie, od tekstów spisanych pod dyktando przez twórców językoznawstwa opisowego. Gdy w 1964 r. po raz pierwszy wybrałem się na badania terenowe, pewien językoznawca poradził mi, abym skasował taśmy od razu, gdy tylko przepiszę z nich opowieści plemienia Zuni⁹.

Większość językoznawców, a może nawet i etnologów, w rzeczywistości woli warunki studyjne od warunków naturalnych przy sporządzaniu nagrań: „czysta” taśma ułatwia całą rzecz alfabetycznemu uchu. Taśma z wykonaniem na żywo w denerwujący sposób przypomina, że opowieści są usytuowane właśnie w świecie rzeczywistym, a nie są wyizolowanymi obiektami dostępnymi bezpośrednio bezosobowemu analitycznemu ujęciu. Wykonania na żywo są usytuowane wśród śpiewających ptaków i szczekających psów, padającego deszczu i grzmotów burzy, razem z reakcjami publiczności, której członkowie, w przeciwieństwie do zbieracza, rozumieją każde słowo. W hotelowym pokoju zbieracz musi poinstruować opowiadającego: „Postępuj po prostu tak, jak byś postąpił, gdyby ktoś tu był obecny”. W tym momencie, jeśli informator jest dwujęzyczny, a nie został uprzedzony przez poprzednich językoznawców, zawsze będzie usiłował odwołać się do ludzkich uczuć badacza, opowiadając historię po angielsku, hiszpańsku czy francusku po to, by badacz rozumiał i reagował. Wówczas badacz mówi: „Nie, opowiedz to w swoim języku”. Mimo wszelkich różnic badacz prędzej czy później przedstawi nam stronicę gładkiej prozy zapisanej przy użyciu alfabetu, wzbogaconej kilkoma przypisami i uzupełnionej o surowy przekład. Tym samym scena jest w pełni przygotowana na nieuniknione wejście gramatyków i strukturalistów, pierwszych gotowych do rozbioru tekstu, drugich — do przekładu.

⁹ Nagrane w oryginalnym języku Zuni wykonania opowieści zawartych w *Finding the Center* przesłuchać można w bibliotece American Philosophical Society, 105 South Fifth Street, Philadelphia.

Nigdy nie uda się nam rozwinąć skutecznej poetyki literatury ustnej, jeśli będziemy zaczynać od strukturalnych analiz konwencjonalnych tekstów pisanych, obojętnie, czy teksty te zostały stworzone przez starożytnych pisarzy, czy przez nowożytnych badaczy terenowych. Językoznawcy analityczni, idąc za możliwościami tkwiącymi w analitycznym przeciwieństwie alfabetu, „odkryli” fonem, morfem i jednostkę składową. Strukturaliści, usiłujący przesunąć tradycyjne granice językoznawstwa, „odkryli” eidony [*eidons*], motywemy i mitemy. To zwyczaj redukcjonistycznego myślenia wyobrażać sobie, rekonstruując faktyczny proces w odwrotnym kierunku, że sylaby, słowa, zdania i opowieści zostały zgromadzone w fabryce umysłu. Redukcjonista, aby zapewnić realność swym analitycznym kategoriom, zmuszony jest odwołać się do tego, co „nieświadome”; z niespokojną nadzieją zerka więc na działalność neurofizjologów, skoro wszyscy wiemy, że nikt nie może uzyskać kompetencji językowej, zapamiętując reguły gramatyczne, czy kompetencji narracyjnej, zapamiętując algebraiczne wyrażenia. Strukturalista, jeśli nie jest cynikiem, przypomina fanatyka wiwisekcji, który sądzi, że odkryje w końcu tajemnicę życia, jeśli zwierzę na stole operacyjnym przetrwa jeszcze tylko jedno małe nacięcie, zanim opadnie z sił.

Jednakże szansa zwycięstwa analitycznego była złudna już w punkcie startu: zwierzę było martwe, zanim w ogóle znalazło się na stole operacyjnym. Zdania poddane opisowi metodą Chomsky'ego nie zostały zapisane głosem, lecz na tablicy lub maszynie do pisania; Chomsky mógł postawić składnię na początku, a fonologię na końcu, odwracając procedury wcześniejsze, co jednak tylko oderwało naszą uwagę od faktu, że podobnie jak jego poprzednicy był on zależny od redukcjonizmu z istoty tkwiącego w pisaniu, które posługuje się alfabetem¹⁰. Teksty poddane opisowi metodą Lévi-Straussa wykazują więcej podobieństwa do wyprawionych skór i szkieletów z muzeum zoologicznego, niż te ostatnie z kolei wykazują go wobec żywych zwierząt i to dokładnie do chwili, gdy na tekstach tych spoczęło oko analityka. Na domiar złego wolał on przedstawić nam jedynie szkice tych szkieletów, wyrysowując kredą wyłącznie te szczegóły, które uprzednio sam zdolny był zanalizować. A w przypadku, gdybyśmy pewnego dnia chcieli sprawdzić dowód bezpośrednio, możemy przynajmniej skorzystać z uprzejmości katalogu, w którym „Limba nr 370” Claude'a Bremonda okaże się bardziej wskazana od „M₃₇₀” Claude'a Lévi-Straussa.

Sekcja nie uprzytamnia narodzin. Lévi-Strauss, zużywszy cztery tomy na odarcie setek opowieści z wszelkiego sensu i obnażenie ich na-

¹⁰ Jak wykazał J. Derrida w *Of Grammatology* (transl. G. Ch. Spivak. Baltimore 1976, cz. I, rozdz. 2), założyciele językoznawstwa, gwałtownie obstając przy tym, że są badaczami języka mówionego, a nie pisanego, zaciemniają genezy dla ich dziedziny zależność od pisania posługującego się alfabetem, zachowując się tak, jakby było to nieczystą tajemnicą.

giej struktury, pisze takie oto zdanie końcowe: „To jest niczym”¹¹. Paul Ricoeur natomiast jakby w odpowiedzi stwierdza: „Ten sam wiek stwarza możliwość opróżnienia języka i możliwość wypełnienia go na nowo”¹². Ci dwaj mówią nie tylko w swoim imieniu.

Nigdy nie rozwinie my sensownej poetyki literatury ustnej, usiłując wpasować pełne wymiary wykonania na żywo w nowy i poszerzony schemat strukturalistyczny. Badacze folkloru i językoznawcy zorientowani na wykonania poczynili już w tym kierunku kilka niezgrabnych kroków¹³; na jednej z niedawnych sesji naukowych słyszałem nawet, jak jakiś młody socjolingwista wystąpił z apelem o gramatyczny opis całych kultur. Wydało mi się to intelektualną bzdurą. Im większe i mniej wyizolowane zjawisko wybrane do obserwacji, tym bardziej groteskowa i gigantyczna machina analityczna potrzebna, by się z niego „wytłumaczyć”.

Jak powiedział Ricoeur, językoznawcy postępy zawdzięczają temu, że „przekaz wzięli w nawias w imię kodu, zdarzenie w imię systemu, intencję w imię struktury”¹⁴. Obecnie socjolingwista wyrwał się z ograniczeń zamkniętego strukturalizmu lingwistycznego tylko po to, by wpaść w ramiona szerszego strukturalizmu socjologicznego, który już w tamtym tkwił. Socjolingwista ten przynosi ze sobą zarejestrowane wykonanie, które sam już wcześniej poddał konwencjonalnej redukcji alfabetycznej, i usiłuje umieścić to wykonanie w obrębie konwencjonalnego opisu struktury społecznej, pozostającego pod głębokim wpływem zapożyczeń od wcześniejszego językoznawstwa. Jednakże wymiary zdarzenia mowy, naświetlone przez ujęcie alfabetyczne jeszcze u początków całego tego procesu, po prostu nie pasują do ujęcia strukturalistycznego. Cechy, o których mowa, mają charakter raczej ciągły niż nieciągły. Możliwe, że określone /a/ lingwistów nie jest jakimś /e/, że podmiot nie jest przedmiotem, i tak oto jesteśmy na miejscu, mając do czynienia z jednostkami abstrakcyjnymi, które można ułożyć w zamknięty system. Ale jak długa musi być cisza, by była głęboka? Jak głośne jest to, co głośne? W którym momencie głos o ustabilizowanym napięciu przechodzi w śpiew? Kiedy ton zdenerwowany staje się tonem gniewnym, a ironia przechodzi w sarkazm? Jakości takie nie są

¹¹ C. Lévi-Strauss, *Mythologique IV: L'Homme nu*. Paris 1971.

¹² P. Ricoeur, *The Hermeneutics of Symbols and Philosophical Reflection*. „International Philosophical Quarterly” 2 (1962), s. 191—218.

¹³ Po omówienie „syntaktycznej” redukcji wydarzeń mowy wyśladam do D. Hymes, *Models of the Interaction of Language and Social Life*. W zbiorze: *Directions in Sociolinguistics*. New York 1972. Eds J. J. Gumperz, D. Hymes, s. 66—69.

¹⁴ P. Ricoeur, *Interpretation Theory: Discourse and the Surplus of Meaning*. Fort Worth 1976, s. 3. [W wydaniu polskim (*Teoria interpretacji: dyskurs i nadwyżka znaczenia*). Przełożyła K. Rosner. W: *Język, tekst, interpretacja*. Opracowała K. Rosner. Warszawa 1989) nie znajdujemy tego zdania. — Przypię red.]

jednostkami oderwanymi i nie znajdują trwałego miejsca w mechanicznym schemacie, choć wprowadzają rzeczywiste zmiany w znaczenie tego, co wypowiedane.

Wraz ze znaczeniem doszliśmy do sedna rzeczy albo do jądra zdania. Dla tradycyjnego strukturalisty znaczenie zdania „Spójrz na tego orła!” daje się wywieść wyłącznie z samego języka dzięki zaangażowaniu zamkniętego systemu opozycji pomiędzy słowami „ten” i „tamten”, „orzeł” i „sikora”, itd. Socjolingwista dodatkowo odniesie znaczenie do zamkniętego systemu opozycyjnego zdarzeń mowy bądź, w najlepszym wypadku, do pozycji nadawcy i adresata w zamkniętym systemie społecznym¹⁵. Ale jak podkreśla Ricoeur, „ponieważ najpierw jest coś do powiedzenia, ponieważ mamy jakieś doświadczenie, które chcemy wnieść do języka, dlatego też język nie jest nakierowany wyłącznie na znaczenie idealne, lecz również odsyła do tego, co jest”¹⁶. Kiedy podczas jazdy autostradą mówię do ciebie: „Spójrz na tego orła!”, mam na myśli duże stworzenie z krwi i kości, które usadowiło się na słupku parkanowym po naszej prawej stronie. Mógłbyś sądzić, że moje zdanie nie odsyła do niczego spoza języka bądź spoza struktury społecznej tylko wówczas, jeśli byłeś zbyt powolny, by ujrzeć tego ptaka, którego minęliśmy z wizgiem opon.

II

[...]

III

Poetyka literatury ustnej rozpoczynająca się od żywych tradycji ustnych jest ze swej natury czynnikiem współuczestniczącym. To nie przypadek, że kiedy Ong usiłuje uchwycić istotę afrykańskiego języka bębnow, musi tak mocno oprzeć się na pracy Johna F. Carringtona „piszącego jak ktoś, kto sam rozmawia w języku bębnow”. Badacz terenowy pracujący w nowym stylu może odczuwać po-

¹⁵ Na ostatniej stronie *Foundations in Sociolinguistics* (Philadelphia 1974) D. Hymes doprowadza socjolingwistykę do jej systemowej granicy, łącząc rozwój tego pola badawczego z pojawieniem się „społeczeństwa globalnego”. Jeśli przypomnimy sobie zadłużenie socjologii w ogóle wobec językoznawstwa, które swój status naukowości w poważnym stopniu zawdzięcza fonologii (uproszczenie-do-alfabetu) oraz przeświadczeniu o „arbitralności znaków” (zob. Derrida, *op. cit.*, s. 33, 44, 48, 50, 52), wyda się dziwne (bądź prorocze), że Hymes, na tej samej stronie, umieszcza cytat z Mao. Chińczycy, rzecz jasna, odrzucili latynizację i obecnie szeroko upowszechniają piśmienność systemem zapisu, który nie składa się z arbitralnych znaków, systemem, który mógłby zainicjować całkowicie odmienne językoznawstwo.

¹⁶ Ricoeur, *Interpretation Theory*, s. 21.

kusę schowania się za mikrofonem kierunkowym i za przenośnym ukryciem, podobnie jak jego poprzednicy chowali się za ołówkiem i notatnikiem, lecz przecież użycie magnetofonu (jeśli nie kamery) daje mu możliwość wyboru tego właśnie miejsca, o ile i to nie wyda mu się niewygodne i nie skusi go do manipulowania pokrętłami i guzikami. Kiedy Scheub mówi, że w opowiadaniu ustnym „łuk nad prosceniem nie istnieje”, ma to swoje implikacje nie tylko dla [Indian z plemienia] Ksoza, lecz również i dla niego.

Nawet językoznawstwo antropologiczne było od samego początku skrycie współuczestniczące, aczkolwiek w bardzo ograniczony sposób. Badacz terenowy w zetknięciu z językiem dotąd nie spisany musi swoimi własnymi ustami wypróbować dźwięki w trakcie opracowywania zapisu alfabetycznego. Jeśli mamy poznać poezję ustną sposobem, jakim językoznawca poznaje wąski fonologiczny pas transmisji językowej, musimy włożyć w tę poezję nasz własny oddech i to w takim sensie, który dalece wykracza poza naukę poprawnego układania ust przy wymawianiu fonemów. Skoro jednak mamy pełne zatrudnienie naszemu głosowi, to nie będzie już możliwe odkładanie na później problemu znaczenia czy treści na korzyść czystej formy.

Jeśli wrócimy do pracy Bloomfielda, być może zrozumiemy już teraz, dlaczego tak wiele w niej uwag o niealfabetycznych cechach wykonania, nawet mimo to, że opowieści spisywano pod dyktando. Stronice tej pracy hojnie zaświadczenia, jak się okazuje, o głębokim współuczestnictwie, jak wtedy np., gdy Bloomfield opisuje, ilekroć zachodzi potrzeba, przypadki ludzkie (w tym i jego własne), które były wstępem do konkretnej opowieści. Praca Boasa, dla porównania, sprawia wrażenie stenograficznego mozołu cierpliwie podjętego w imię nauki.

Wśród Majów Kicze, z którymi Barbara Tedlock i ja spędziliśmy ostatnio cały rok, prawie niemożliwe byłoby słuchanie opowieści bez pewnego stopnia współuczestnictwa. Inaczej było wśród plemienia Zuni z Nowego Meksyku: tam opowiadanie historii jest formalnie ograniczone do przestrzeni domowej w zimowe wieczory, i wszystko, co zbieracz musi zrobić, to zaaranżować sesję nagraniową w taki właśnie wieczór, czy to w czyimś domu, czy to w hotelowym pokoju. W obu przypadkach opowiadający nie mają żadnych kłopotów z wymyśleniem jednej opowieści za drugą. Wśród Majów Kicze jednak opowieści przychodzą ludziom do głowy jedynie wtedy, gdy przypomni je rozmowa bądź przypadkowe zdarzenie: takiej sposobności nigdy nie odkładają na później. W trakcie rozmowy o krokodylach i iguanach ktoś mówi: „A wiecie, o tym jest opowieść” i natychmiast przystępuje do opowiadania bez względu na porę roku, moment, dzień, i na to, czy jesteśmy w domu, czy poza nim. Natomiast Indianin Zuni, gdyby przypomniawszy sobie opowieść, po prostu obiecałaby opowiedzieć ją kiedy indziej. Jest

rozumiały samo przez się, że aby wysłuchać opowieści Indian Kicze, trzeba być z nimi i trzeba z nimi rozmawiać; nie można po prostu napraszać się z zaprojektowaną sposobnością do opowiadania bądź zaprojektować wtrąconej sposobności. Nawet jednak Zuni niecierpliwą się brakiem współuczestnictwa, jak choćby wtedy, gdy jeden z nich nagle obrócił się do mnie i powiedział: „Kiedy opowiadam jakąś historię, widzisz ją, czy tylko ją spisujesz?”

Wśród Majów Yucatec Allan Burns został wciągnięty do współuczestnictwa z racji tego, że opowiadanie historii wymaga tam nie tylko domowych ról opowiadającego i słuchacza, ale również i trzeciej roli — reagującego¹⁷. Podczas gdy inni słuchacze wyłącznie słuchają, słuchacz reagujący — przytakuje — musi śledzić niemal każdy wers opowieści. Może również korygować przejęzyczenia czy zgadywać kolejne słowo, gdy opowiadający waha się, a jeśli zna opowieść wystarczająco dobrze, wartką narrację antyfonalną może rozwijać swoimi słowami niemal w tym samym stopniu, co sam opowiadający. Rolę reagującego słuchacza spełnia osoba, która zamówiła opowieść bądź która jest najsilniej nią zainteresowana, zbieracz nie może więc ukryć się za swoim mikrofonem. Burns mógł wejść w świat opowieści tego plemienia jedynie akceptując rolę reagującego słuchacza i ucząc się sprawnego jej wykonywania.

Wszystko to nie oznacza, że dla badań nad literaturą reprezentowaną wyłącznie przez piśmiennictwo starożytne czy wczesne teksty etnologiczne nie ma miejsca w poetyce literatury ustnej, oznacza natomiast, że badania takie są działalnością wtórną. Książki zakorzenionej w żywej sztuce jugosłowiańskich guślarzy nie wolno nam rozpoczynać od zdania (jakie napisał Albert Lord): „Jest to książka dotycząca Homera”¹⁸. Nie można opracowywać *Handbook of American Indian Narratives*, zaproponowanej przez Hymesa, analizując utrwalone pod dyktando świadectwa zmarłej tradycji, a później sprawdzając, czy żywe tradycje do tamtych „pasują”. Przywrócenie ustnego wymiaru tak homearyckiej, jak i czinukańskiej literaturze pisanej, nie może ograniczać się do odkrycia formuł czy miar wierszowych, wymaga natomiast porównania z poezją, którą wciąż można odbierać na słuch i którą to poezję musimy odebrać słuchem wolnym od upartej alfabetycznej redukcji do oswojonych form pisanych. Co więcej, przywrócenie wymaga współuczestnictwa. Przed renesansem „czytać” bądź „badać” tekst oznaczało wymawiać słowa na głos i właśnie to muszą robić dziś filologowie z tekstami starożytnymi i etnologicznymi. Efekt ich pracy przekładowej powinien być osądzany nie na podstawie kryteriów akcepto-

¹⁷ A. Burns, *Pattern in Yucatec Mayan Narrative Performance*. Diss. University of Washington 1973.

¹⁸ A. B. Lord, *The Singer of Tales*. New York 1965, s. III.

walności przynależących milczącej literaturze pisanej, lecz na podstawie tego, jak przekład brzmi w głośnym czytaniu, jak wpada w ucho, które zostało powtórnie przyuczone do subtelności i bogactwa słowa mówionego¹⁹.

Pozostaje jeszcze pytanie, jakie miejsce w poetyce literatury ustnej zajmuje dyskurs krytyczny. Członkowie kultur prymarnie ustnych, jeżeli w ogóle cokolwiek mówią, ograniczają się zwykle do krótkich uwag o wykonaniu, a uwagi takie szybko popadają w zapomnienie. Nie istnieje nic takiego jak ustne wykonanie wielkiego dyskursu krytycznego przeszłości. Dzieje się tak dlatego, że wykonanie tradycyjnych opowieści i krytyka tychże opowieści to jedno i to samo. Kiedy wykonuję moją wersję opowieści, nie tylko odtwarzam opowieść rozpoznawalną dla moich słuchaczy, lecz również daję własną interpretację. Nie mówię: „Sądzę, że protagonista ponosi winę za to, co mu się przydarza”, mogę natomiast sportretować protagonistę właśnie w ten sposób. Jeżeli komuś spodoba się moja wersja bądź jakaś jej część, będzie starał się jej dorównać; jeżeli nie, przy innej okazji opowie tę historię na swój własny sposób.

Tak jak akt krytyczny w poezji ustnej rozpoczyna się tam, gdzie rozpoczyna się wykonanie, nie zaś po odczekaniu aż ono się skończy, tak też akt krytyczny w poetyce literatury ustnej rozpoczyna się tam, gdzie rozpoczyna się ustalenie krytycznej (w sensie filologicznym) wersji tekstu bądź przekładu, nie zaś w traktowaniu tego aktu jako rzeczy ocywistej. W pierwszym przypadku zawsze istnieje możliwość kolejnego wykonania, w drugim co najmniej możliwość kolejnego odegrania taśmy. Krytyczne wersje tekstów w poetyce literatury ustnej powinny być uszczegółowionymi librettami, graficznie odzwierciedlającymi charakter ustnego wykonania: z nie zadrukowanymi przerwami dla milczenia, małą bądź jasną czcionką dla przyciszeń, dużą lub półgrubą czcionką dla tego, co głośne, ze wznoszącymi i opadającymi liniami dla zaśpiewu, itd. Tylko w ten sposób możemy uwolnić się od wzrokowych wyobrażeń, które wynosimy z tak częstego czytania tradycyjnie zakomponowanych stronic prozy i poezji. Głos literatury począł umierać niemal równocześnie z pojawieniem się prasy drukarskiej; niedawne przejście do elektronicznego składania druku — udostępniającego złożoność typograficzną w większym stopniu niż skład gorący — nadeszło w chwili odpowiedniej dla powtórnego odkrycia głosu. Poza taśmą magnetofonową istnieją nieskończone możliwości kaligraficzne²⁰.

¹⁹ To powtórne przyuczenie wcale nie ciągnie za sobą odrodzenia sztuki wymowy, kiedyś tak powszechnie nauczanej w klasach dykcji; dobry gawędziarz nie musi mieć wymowy jak sir John Gielgud.

²⁰ Specjalista od kaligrafii, Kris Holmes, razem ze specjalistą od typografii, Charlesem A. Bigelowem (i Dellem Hymesem), rozpoczyna badania nad tymi możliwościami; część wyników ukaże się w następnym wydaniu „Alcheringa”.

Jednakże opór jest zdecydowany; mój bliski znajomy przesłał do specjalistycznego pisma, które powinno było tym się zainteresować, rękopis dotyczący ustnie komponowanych kazań, dołączając do tego całościowo adnotowaną transkrypcję przykładu. Redaktor poprosił jednak, aby innowacyjną transkrypcję zastąpić „normalną”, ponieważ „większość badaczy folkloru” „zrozumie” tę drugą. Widzimy tu, jak ujawnia się, skądinąd ukryte, oddziaływanie oka skonwencjonalizowanego przez literaturę na ustalanie krytycznych wersji tekstów; narodziny naszej poetyki literatury ustnej narażone są na poronienie zawsze, ilekroć coś takiego się zdarza. Niemniej jednak badaczom folkloru, etnomuzykologom i antropologom takim jak Peter Gold, Jeff Titon, Daniel Crowley, Jean Borgatti, Howard Norman, Allan Burns, Barbara Tedlock i ja sam, dane było doczekać się, zwłaszcza na stronicach „Alcheringa/Ethnopoetics”²¹, drukowanych librett, które ściśle odzwierciedlają wykonanie ustne, a nie normy literatury pisanej.

Równocześnie wcale nie oczekujemy zapowiadanego końca zapisów czy całkowitego zastąpienia krytycznych wersji tekstów z poetyki literatury ustnej przez filmy dźwiękowe — z napisami tłumaczącymi tekst bądź z dubbingiem. Filmy nie zapraszają do współuczestnictwa: widz milczy tak samo, jak gdyby milcząco czytał książkę. Przekład czy transkrypcja zorientowane na wykonanie, podobnie jak scenariusz sztuki, zapraszają czytelnika do użycia głosu. To tu właśnie otwarta stronica spotyka się z ustnym opowiadaniem: nie ma łuku nad proscenium i bez względu na szczegółowość pisanego scenariusza nie ma jedynie prawdziwej interpretacji. Poezja ustna zaczyna się od głosu, a poetyka literatury ustnej do głosu powraca.

Przełożył Przemysław Czapliński

²¹ Golda transkrypcja afro-amerykańskiego kazania — zob. „Alcheringa”, stara seria, 1972, nr 4, s. 1—14, z dołączonymi nagraniami płytowymi; Titona transkrypcja dwu afro-amerykańskich opowiadań znajduje się w drugiej z nowych serii, 1976, nr 1, s. 2—26, z płytami. Crowley przedstawia opowieść z Wysp Bahama w starej serii, 1973, nr 5, s. 107—109; Borgattiego przekład pieśni Środkowo-Zachodniego Nigeru — zob. druga z nowych serii, 1976, nr 1, s. 60—71, z płytami. Opowieści plemion Creek i Odzibejowie opracowane przez Normana znajdują się w starej serii, 1973, nr 5, s. 112—119, oraz w drugiej z nowych serii, 1976, nr 1, s. 124—127. Burnsa tłumaczenia opowieści Majów Yucatec są w starej serii, 1972, nr 4, s. 97—103, 1973, nr 5, s. 101—105, oraz w pierwszej z nowych serii, 1975, nr 1, s. 99—107. Barbary Tedlock przekład chorału symultanicznego Osage jest w starej serii, 1970, nr 1, s. 52—56. Moje przekłady opowieści plemienia Zuni (oprócz zawartych w *Finding the Center*) znajdują się w starej serii, 1971, nr 3, s. 76—81, 1973, nr 5, s. 120—125, z płytami, oraz w pierwszej z nowych serii, 1975, nr 1, s. 110—150.