

Zbigniew Kloch

"L'introduction à la poésie orale", Paul Zumthor, Paris 1983 : [recenzja]

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 77/3, 415-421

1986

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.

Paul Zumthor, L'INTRODUCTION À LA POÉSIE ORALE. Paris 1983. Editions du Seuil, ss. 286.

Paul Zumthor, znawca literatury i kultury średniowiecza, zajął się w swej ostatniej książce problematyką odbiegającą od dotychczasowych zainteresowań, *L'Introduction à la poésie orale* bowiem poświęcona jest poezji ustnej różnych epok i kręgów kulturowych, a więc takiej odmianie twórczości artystycznej, którą ujmuje się zazwyczaj jako przeciwną wobec utworów utrwalałych graficznie. Toteż opozycja tekstów pisanych i tekstów mówionych określa punkty graniczne, pomiędzy którymi krąży najczęściej myśl badacza.

Praca Zumthora nie jest jednak typowym dziełem z zakresu poetyki rozumianej jako dziedzina zajmująca się opisem struktury tekstu. Autor nie skupia uwagi na analizach poezji oralnej (znaczący wydaje się fakt, że na 286 stronicach książki nie ma ani jednego cytatu z tego rodzaju twórczości), interesują go raczej problemy natury teoretycznej: głos ludzki jako zjawisko kultury, rola społeczna twórczości oralnej, ciągłość jej tradycji. Książka nie jest też dziełem tylko i wyłącznie o folklorze, gdyż zakres zawartych w niej obserwacji jest o wiele szerszy. Zumthor pisze przede wszystkim o pieśni, interesują go różne odmiany tego gatunku: pieśni wykonywane przez średniowiecznych wędrownych śpiewaków, utwory wokalne afrykańskiego folkloru, dzisiejsze piosenki rockowe, pieśni bluesowe i jazzowe. To właśnie sprawia, że nazwiska muzyków jazzowych oraz gwiazd europejskiej i amerykańskiej piosenki pojawiają się na kartach książki dość często.

We wstępie (*Présence de la voix*) znajdujemy kilka ogólnych spostrzeżeń o naturze bardziej filozoficznej niż teoretycznoliterackiej, odnoszących się do ludzkiego głosu. Głos, którego naturalnymi właściwościami są wysokość, tembr, napięcie, może być — zdaniem autora — traktowany jako rzecz, wypowiedzianie zaś słów ma oczywistą wartość aktu symbolicznego. Znane są powszechnie przykłady takiej właśnie traktowania słowa. Semiotycznemu nacechowaniu podlegać może bądź sama mowa („słowo Boże”), tak jak w tradycji chrześcijańskiej, bądź też, jak to ma miejsce w kulturach afrykańskich, forma przekazu — wysokość głosu, jego napięcie, donośność.

„Głos — powiada w innym miejscu Paul Zumthor — wykracza poza mowę. Jest on [...] tym, co o-znacza podmiot już na poziomie języka [...]” (s. 12).

Do tej semioticznej właściwości głosu jako oznaczniaka podmiotu, właściwości wskazującej na obecność „drugiego”, innej osoby, autor będzie powracać dość często, aby opisać tę właściwość w możliwie wyczerpujący sposób. Zumthor wspomina też w tej części pracy o kulturowej symbolice słowa i ust oraz o związkach między wyrażeniami typu „pić słowa” (*boire les paroles*) a czynnościami symbolicznymi, takimi jak posiłki totemiczne, kanibalizm, przyjmowanie eucharystii.

W pierwszym rozdziale książki, pt. *L'Oralité poétique*, Zumthor zajmuje się właściwościami literatury oralnej oraz eksplikacją kategorii opisu, którymi posługiwac się będzie w dalszej części pracy. Sporo miejsca poświęca tu dwuznaczności terminów „folklor” i „poezja ludowa” w dawniejszych i nowszych pracach o kulturze. Sam skłania się ku komunikacyjnemu i socjologicznemu rozumieniu folkloru; pisze:

„Tendencja dziś dominująca polega na stosowaniu słowa [folklor] jak najszerzej, w perspektywie socjologicznej jako »folkloru-w-sytuacji«, który w istocie swej jest procesem komunikacyjnym” (s. 22).

Taka właśnie socjologiczna i komunikacyjna perspektywa badawcza określa dominujące w książce punkty widzenia. Perspektywa ta obejmuje zjawiska, które tradycyjnie zalicza się do literatury ludowej, jak też i te, które zalicza się do współczesnej kultury masowej, do twórczości popularnej. Zumthor, poszukując swoistości literatury ustnej, przeciwstawia się zaliczaniu wszelkich artystycznych

tekstów mówionych lub śpiewanych do literatury popularnej. Autor proponuje — i słusznie — aby „oralność” stanowiła określenie przeważającego w jakiejś kulturze sposobu rozpowszechniania utworu, „popularność” zaś była kategorią odnoszącą się do jego recepcji. Tak czy inaczej kategorie te są nieostre.

Trudne do jednoznacznego zakwalifikowania są też sytuacje, w jakich rozpowszechniane są dzisiaj teksty oralne. Jeżeli w kulturach dawniejszych sytuacje te charakteryzował przede wszystkim bezpośredni kontakt przestrzenny komunikujących się, to we współczesnej kulturze masowej lektura przekazów utrwalonych inaczej niż za pomocą druku dokonuje się najczęściej za pośrednictwem różnego rodzaju mediów (film, przekaz tv, systemy *video*, radio), które stwarzają dystans czasowy i przestrzenny między nadawcami a odbiorcami.

„Fizyczna obecność nadawcy zostaje zatarta, staje się on utrwalonym odbiciem głosu, a w telewizji, w kinie fotografią. Słuchający jest z pewnością w pełni obecny podczas przekazywania audycji, lecz — od chwili utrwalenia przekazu — gra on jedynie rolę abstrakcyjną, jakby statystyczną” (s. 29).

Zapisanie głosu na taśmie lub płycie prowadzi do zapośredniczenia sytuacji komunikacyjnej przez mechaniczne medium, a zatem do „przesunięć” i „przemieszczeń” w obrębie aktu komunikacji. Paul Zumthor sądzi więc, że nie należy mówić o samej w sobie oralności komunikatu (*oralité en soi*), lecz jedynie o większym lub mniejszym stopniu — jeśli się tak można wyrazić — uoralnienia przekazu. Autor proponuje więc, aby odróżnić oralność pierwotną lub czystą, z którą mamy do czynienia wówczas, gdy tekst nie pozostaje w żadnej zależności od graficznych lub ikonicznych technik przekazu, od oralności mieszanej lub wtórnej (przypadek poetów nie umiejących pisać, żyjących dziś jeszcze w krajach trzeciego świata), i wreszcie tę ostatnią od oralności zmediatyzowanej w sposób mechaniczny, z którą spotykamy się wtedy, gdy tekst oralny utrwalony zostaje za pomocą różnych dostępnych środków zapisu.

Sprawy związane z wykonywaniem utworu oralnego (*la performance*), kiedy to tekst jest „równocześnie przekazywany i odbierany, tu i teraz” (s. 32), stanowią przedmiot kolejnych fragmentów książki. Autor wymienia pięć faz egzystencji utworu ustnego: wytwarzanie, przekazywanie, odbiór, przechowywanie i powtarzanie.

Dalej pisze Zumthor o wieloznaczności nazw kategorii gatunkowych w różnych kulturowych kontekstach; np. francuskie słowo *romance* i hiszpańskie *romance* oznaczają zupełnie inne gatunki. Autor wyróżnia poezję oralną zaświadczoną przez przeszłość (*oralité attestée dans le passé*) oraz poezję oralną istniejącą współcześnie. W tym pierwszym przypadku mamy do czynienia z tekstami pochodzącymi z kultur oddalonych od nas czasowo, z utworami, które dotrwały do naszych dni dzięki spisaniu, pierwotnie zaś miały jedynie postać ustną (np. *Pieśń o Rolandzie*). O oralności tego typu przekazów wnioskujemy zazwyczaj na podstawie świadectw pośrednich, takich jak szczątkowe zapisy melodii, prozodyjne właściwości tekstu zdradzające jego „oralną naturę”. Przypadek drugi dotyczy utworów powstających współcześnie; badacz może być także odbiorcą przekazu. W kulturze nam współczesnej teksty oralne mogą — zdaniem Zumthora — funkcjonować bądź jako kulturowe pozostałości, bądź też jako relikty.

Terminy te, wielce nieostre, określają — jeżeli dobrze rozumiem intencję autora — stosunek przedstawicieli danej kultury do własnej tradycji; teksty bowiem dawne mogą egzystować współcześnie, jeżeli nadal pełnią określone funkcje. mogą być wykonywane przez duże grupy społeczne lub też trwać jedynie w pamięci jednostek czy też co najwyżej poszczególnych rodzin. Rozróżnienie pomiędzy *survivances* i *reliques* znajduje pewne uzasadnienie w końcowych fragmentach rozdziału, gdzie mówi się o ciągłości i przerywaniu tradycji w literaturze oralnej.

Kolejny rozdział książki Zumthor poświęcił różnorodnym odmianom i funk-

cjom poezji oralnej. Autor zajmuje się szczegółowo epopcją, rolą formuł w tym gatunku, aby wreszcie na koniec postawić pytanie o zależności, jakie łączą poezję ustną z twórczością pisaną. Postać poezji ustnej, inaczej niż w przypadku twórczości słownej utrwalonej graficznie, nie jest czymś raz na zawsze danym, gdyż — jak wiadomo — funkcjonowanie utworów uzależnione jest od kolektywnej pamięci społecznej. Aby określić różnice pomiędzy tymi dwoma odmianami twórczości, Zumthor wprowadza pojęcie dzieła, utworu i tekstu. Píše on:

„Dzieło jest tym, co można przekazać w sposób poetycki tu i teraz: tekst, brzmienie, rytm, elementy wizualne — to termin obejmujący całość współczynników wykonania. Utwór jest tekstem i — w danym wypadku — melodią dzieła, lecz bez uwzględniania innych czynników. Tekst w końcu będzie sekwencją językową odbieraną słuchowo, sekwencją, której sens globalny nie może być zredukowany do efektu wynikającego z sumy stwarzających go podstawowych składników, odbieranych w porządku następstwa” (s. 81).

Współdziałanie tych trzech czynników określa formy poezji oralnej, ta zaś zdaniem autora powinna być badana z perspektywy makroformy (aspekt melodii i gatunków) oraz z perspektywy mikroformy (plan leksykalno-syntaktyczny i porządek sensów dzieła). Zumthor wyróżnia lingwistyczne i nielingwistyczne składniki tekstu. Do tych ostatnich autor zalicza elementy gestualno-zachowaniowe, czyli po prostu zespoły społecznie usankcjonowanych gestów i min o charakterze teatralnym, towarzyszących wykonaniom utworu oralnego. Dalej autor mówi o twórczości ustnej z perspektywy pełnionych przez nią funkcji, takich jak organizacja rytmu pracy czy oznaczanie wieku, płci lub kondycji społecznej wykonawców.

We wspomnianym już fragmencie o epopcji — gdzie umieszczono też przegląd badań nad tym gatunkiem oraz opis dwu jego podstawowych odmian (epopeja „mityczna” i „historyczna”) — warte uwagi są przede wszystkim rozważania na temat stylu formułicznego w folklorze. Ponieważ zagadnienia te są dość dobrze opracowane w polskiej literaturze przedmiotu¹, nie będę szczegółowo referował tej części pracy. Zumthor mówi też kilkakrotnie w swej książce o różnicach pomiędzy poezją oralną a tekstami utrwalonymi graficznie, o różnicach, które dotyczą relacji przestrzennych i czasowych między komunikującymi się, powinowactwa zaś — bo o nich też autor wspomina — odnoszą się do językowego ukształtowania utworów. Sprawę ujmuje on następująco:

„Poezja oralna i poezja pisana używają identycznego języka o tej samej strukturze gramatycznej, takich samych regułach syntaktycznych i takim samym słowniku. Jednakże ani sposób wykorzystania środków językowych, ani też strategia wyrazu nie są w tych wypadkach takie same” (s. 136).

Stwierdzenie to ze względu na swój ogólnikowy charakter, a ponadto wyrwane z kontekstu wcześniejszych i następujących po nim rozważań autora, może budzić poważne zastrzeżenia folklorysty. Język poezji oralnej, w swych najogólniejszych zarysach (jako system), nie różni się z pewnością od języka tej albo innej grupy etnicznej, precyzyjniejsza wydaje się tu jednak formuła, która głosi, że język folkloru (czy szerzej — poezji oralnej) jest taką odmianą języka artystycznego, która nadbudowana jest nad dialektem lub stylem funkcjonalnym języka narodowego². Sądzę, że Zumthor zgodziłby się z takim uściśleniem, skoro kilka stron wcześniej pisze o odmianach „stylów lokalnych”, które należy uwzględnić przy badaniu poezji oralnej, różnice zaś między tekstami oralnymi a tekstami pisanymi charakteryzuje biorąc pod uwagę właściwości syntaktyczne przekazów, sposoby wykorzystania figur poetyckich, zasoby słownictwa.

¹ Zob. A. B. Lord, *O formule*. Przełożył W. Krajka. „Literatura Ludowa” 1975, nr 4/5. — J. Bartmiński, *Wokół Lordowskiej koncepcji formuły*. Jw.

² Zob. J. Bartmiński, *O języku folkloru*. Wrocław 1973.

Kolejny rozdział autor poświęcił sprawom wykonywania tekstów oralnych, które rozpatrywane być mogą „zarówno jako element, jak też i główny czynnik konstytutywny” (s. 147) tego rodzaju twórczości. Poetyka tekstów oralnych jest w rzeczy samej poetyką wypowiedzi, tekstu wygłaszanego w konkretnych okolicznościach, który nie może być „ani zrozumiały, ani też możliwy do zanalizowania inaczej niż z punktu widzenia fenomenologii recepcji” (s. 137). Warto w tym miejscu przypomnieć analogiczne twierdzenie, sformułowane przed laty przez Piotra Bogatyriewa i Romana Jakobsona:

„Istnienie utworu ludowego zaczyna się dopiero wówczas, gdy zostanie on przyjęty przez określoną wspólnotę; co więcej, istnieją tylko te jego elementy, które wspólnota sobie przyswaja”³.

Zumthor jednakże zajmuje się nie tyle wynikającymi stąd konsekwencjami dla poetyki utworów, co symboliczno-kulturowymi wartościami, które wiążą się z wykonywaniem tekstu, toteż dużo uwagi poświęca on problematyce „fenomenologii ludzkiego głosu”.

„Pragnienie żywego głosu mieszka w każdej poezji, w piśmie na wygnaniu. Poeta jest głosem, *kléos*, *andrôn* według greckiej formuły, której tradycja wywodzi się aż od dawnych indoeuropejczyków. Mowa przychodzi skądinąd, u Homera — od Muz. Stąd idea eposu, słowa zapoczątkowującego byt i świat: nie racjonalnego logosu, ale tego, co uobecnia *phôné*, głos aktywny, pełna obecność, boskie objawienie” (s. 160).

Głos wskazuje na obecność podmiotu, i to nie tylko w sposób symboliczny, lecz także na obecność fizyczną. Dzieło wokalne jest tworzone i odbierane w dwu podstawowych wymiarach: modalnym i rytmicznym. Zumthor rozumie poprzez rytmiczność to wszystko, co odbija się w „porządku słowa poetyckiego” (s. 65). Tak szerokie, a zarazem ogólne rozumienie tego terminu pozwala autorowi zajmować się w tym fragmencie książki różnymi sprawami: mówi się tu o rytmicznych powtórzeniach słów i motywów, o zależnościach i związkach pomiędzy rytmem tam-tamów a rytmem poezji tworzonej w kulturach, gdzie używane są te instrumenty, i wreszcie o wersyfikacji tekstów oralnych. Modalność, drugi ważny element dzieła językowego, definiowana jest jako relacja pomiędzy tym, co mówione, a tym, co śpiewane. Autor wyróżnia trzy rodzaje modalności: słowa wypowiedziane *recitativo*, skandowanie lub psalmodia i śpiew melodyczny. Śpiew w swych najogólniejszych postaciach jest zjawiskiem uniwersalnym, znanym każdej kulturze.

Pisze Zumthor: „Kultura — jako ciągle programowanie — oddziałuje na jednostki, które tworzą grupę społeczną; wyposaża ona grupę w gesty, słowa, idee, zależnie od wymogów sytuacji. Równocześnie proponuje techniki dezalienacji, oferuje strefy schronienia, skąd usuwa, przynajmniej fikcyjnie, niepożądane popędy. Najważniejszą z tych technik jest sztuka, a spośród wszelkich jej odmian jedna jest absolutnie uniwersalna — śpiew” (s. 179).

Z kolei autor przechodzi do opisu relacji pomiędzy muzyką a tekstem poetyckim, rozdział zaś kończą rozważania o geście jako składniku sytuacji wykonawczych poezji ustnej.

Obecność podmiotu wyraża się w zwrotach ku innym, w geście, w spojrzeniu. Gest jako element komunikacyjnej kompetencji nadawców i odbiorców tworzy pewną poetykę, której natura nie jest dziś jeszcze całkowicie zbadana. Jak powiada autor, „gest może być analizowany w swych cechach relewantnych, które

³ P. Bogatyriew, R. Jakobson, *Folklor jako swoista forma twórczości*. Przełożył F. Wayda. W: P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*. Warszawa 1979, s. 307.

łączą się w jednostki znaczące bez właściwych znakom językowym artykulacji pośrednich, które zapewniają im jednak nieograniczone możliwości wariacyjne” (s. 194).

Zumthor porównuje gesty do znaków pisma hieroglificznego, dzieli je na dekskryptywne (mimetyczne) i społeczne (konwencjonalne), uważa, że gesty zarówno pierwszego, jak i drugiego rodzaju w większym stopniu określają raczej normy społeczne niż reguły języka. W zakończeniu rozdziału stwierdza, że ze względu na osobliwości towarzyszące wykonaniem poezji oralnej (gesty, mimika, taniec) jest ona bliższa zjawiskom teatralnym niż poezji pisanej.

Rozdział ostatni poświęcony jest, najogólniej rzecz biorąc, rolom, jakie pełnią nadawcy i odbiorcy w procesie komunikacji poetyckiej. W przypadku poezji oralnej rola poety nie ogranicza się do roli autora tekstu, jest on też najczęściej wykonawcą utworu i kompozytorem muzyki. Kategorie poety i autora, wypracowane przez literaturoznawstwo zajmujące się tekstami pisanymi, tracą tu swój sens, jak bowiem wiadomo, teksty oralne krążą najczęściej w obiegu społecznym jako dzieła anonimowe. Autor (jak pisał D. S. Lichaczow) nie jest kategorią istotną z punktu widzenia poetyki folkloru⁴, zastępuje go wykonawca, bazarz czy śpiewak ludowy lub piosenkarz w komercyjnej kulturze współczesnej. Zumthor ze swej strony posługuje się terminem „interpretator”, który dobrze oddaje sens roli, jaką pełni wykonawca tekstów folkloru, sytuacje zaś wykonawcze klasyfikuje w zależności od liczby uczestników i podziału ról nadawczo-odbiorczych. Część pierwszą rozdziału kończą rozważania o zależnościach pomiędzy elementami formulicznymi a elementami improwizacji współwystępującymi podczas wykonywania poezji oralnej.

Odbiorca (słuchacz) tego rodzaju poezji jest równocześnie jej współtwórcą, gdyż ze względu na kontakt przestrzenny z nadawcą ma on możliwość bezpośredniej ingerencji w sytuacje wykonywania utworu, niekiedy zaś może nawet wpływać na ostateczny kształt poetyckiego tekstu. Zagadnienia te są dość często opisywane w pracach z zakresu folklorystyki, toteż poprzestaną na zasygnalizowaniu problemu. Warte odnotowania wydają się za to wywody autora o roli środków technicznych w odbiorze współczesnych tekstów oralnych. Techniczne środki przekazu „eliminują kolektywność recepcji” (s. 238), tak charakterystyczną dla funkcjonowania tego typu przekazów w kulturach tych środków pozbawionych. Elektroniczne utrwalenie przekazów dźwiękowych wytwarza „złudzenie powtarzalności, podczas gdy w istocie utwór oralny zostaje jedynie zatrzymany na poziomie konkretnego wykonania” (s. 247). Tekst zapisany na taśmie czy płycie gramofonowej może być (co oczywiste) wielokrotnie odtworzony, i to w zmienionych okolicznościach, bazarz natomiast czy śpiewak ludowy wykonuje swój utwór tylko raz w określonej postaci. Techniczne środki przekazu różnicują więc same sytuacje odbiorcze na takie, które charakterystyczne są dla folkloru, i takie, które właściwe są rozpowszechnianiu tekstów we współczesnej kulturze masowej. Nawet jednak utwór zapisany na płycie może być poddany kolejnym transformacjom wykonawczym, śpiewa się przecież przy goleniu, w domu, niekiedy przy pracy, po amatorsku, dla siebie lub dla przyjaciół. Tego rodzaju wykonania rodzą kolejne warianty utworu, tworzą nową odmianę folkloru.

Książkę zamykają przemyślenia na temat rytualnego charakteru poezji ustnej. Początki jej wiąże bowiem Zumthor z archaicznymi rytuałami, które pojmuje jako zespół ról funkcjonalnych, określających relacje pomiędzy jednostką a bóstwem oraz stosunki panujące wewnątrz grupy społecznej. Poezja oralna była więc

⁴ D. S. Lichaczow, *Czas artystyczny w folklorze*. Przełożyła H. Walińska. „Literatura Ludowa” 1972, nr 2.

już u swych początków związana z działaniem, z zabawą, towarzyszyła otrzędom, współtworzyła uroczystości świąteczne. „Wykonywanie — powiada autor — jest także świętem, i to w stopniu o wiele większym, niż ma to miejsce w przypadku widowiska teatralnego” (s. 268). Ten odświętny, zabawowy ton towarzyszy poezji oralnej do dzisiaj, np. podczas występów grup artystycznych wykonujących pieśni *gospel*.

Książka Paula Zumthora, różnorodna w swej warstwie materiałowej, przynosi wiele informacji o roli, jaką pełnią teksty ustne w różnych kulturach, niekiedy zaś w społeczeństwach dla nas tak egzotycznych, jak np. społeczności tubylcze w Górnej Wolcie. Autor mówi też dość dużo o funkcjonowaniu poezji oralnej we współczesnej kulturze masowej, zajmuje się więc sprawami do niedawna uznawanymi za mało istotne, marginalne czy niewarte uwagi. *L'introduction à la poésie orale* wykazuje błędność takiego mniemania; „we Francji co roku komponuje się dziesięć tysięcy piosenek przeznaczonych dla trzech tysięcy zawodowych piosenkarzy” (autor przytacza dane z „Le Matin”), „lecz pomimo wymowy tych liczb większość badaczy nie bierze tego faktu pod uwagę” (s. 10). Zumthor przypomina tym samym o ważnej dziedzinie badań, które muszą zostać podjęte, jeśli kultura, w której żyjemy, chce uzyskać możliwie wyczerpującą wiedzę o sobie samej. Recenzowana praca jednakże stawia raczej problemy, niż je rozwiązuje, sugeruje możliwość prowadzenia badań określonego typu, nie realizuje ich. Trzeba też powiedzieć, że rozbudowana aparatura teoretyczna, którą wprowadza autor, nie zawsze znajduje uzasadnienie. Książka jest w znacznej mierze powtórzeniem wiadomości już znanych.

Tendencja do typologicznego ujmowania zjawisk kultury sprawia, że Zumthor zajmuje się w swej książce przede wszystkim tym, co wspólne dla wszelkich odmian poezji oralnej, mniej natomiast interesuje go, co je od siebie różni. Tak jest chyba, co niekiedy prowadzi do zbyt pochopnych analogii, w przypadku gdy autor porównuje symboliczne i rytualne znaczenia, jakie przypisywane są w folklorze postaci niewidomego pieśniarza. Bez względu na to, czy chodzi o Homera, niewidomego pieśniarza z Afryki, czy też piosenkarzy popularnych i dziś w Stanach Zjednoczonych, takich jak Blind Lemon Jefferson, Ray Charles, Stevie Wonder, ślepotą wykonawców otoczona zostaje legendą. Postać niewidomego pieśniarza-poety symbolizuje „człowieka wyzwolonego z władzy pisma” (s. 221). Wydaje się, że taka interpretacja jest zbyt ogólnikowa, nie uwzględnia bowiem historycznego kontekstu; status mitopoetycki (przypadek Homera), jaki był udziałem poetów w dawnej Grecji, nie może być chyba bezpośrednio porównywany z funkcją, którą pełni piosenkarz w komercyjnej kulturze XX wieku, gdyż, jak wiadomo, w pierwszym przypadku ślepota miała walor symboliczno-mityczny, w drugim zaś fakt ten wykorzystany jest aż nazbyt często do celów reklamowych. Wątpliwości dotyczą jednak spraw szczegółowych, nie zaś ogólnych ustaleń, Zumthor nie skupia przy tym swej uwagi na opisywaniu konkretnych systemów poetyckich, gdyż — powtórzę raz jeszcze — interesuje go nie tylko poezja oralna, lecz głos jako fakt kulturowy. I w tych aspektach książka wydaje się najbardziej interesująca. Autor odwołuje się chętnie do prac z semiotyki kultury, osiągnięć psychoanalizy, do wiedzy o folklorze. O znaczeniach związanych z głosem ludzkim mówi Zumthor wykorzystując badania swoich poprzedników, także — co warto odnotowania — folklorystów i literaturoznawców słowiańskich: Bogatyriewa, Proppa, Lichaczowa, Lotmana, Żółkiewskiego.

L'introduction à la poésie orale, książka o twórczości oralnej, napisana przez mediewistę, jest także manifestem intelektualnym autora. Píše on w zakończeniu swej pracy:

„Chodzi o to, aby odrzucić błędny uniwersalizm, [...] wyrzec się całkowicie (ponieważ jest to sprawa poezji) uprzywilejowania pisma. To znaczy, że trzeba

wykroczyć poza etnocentryzm, który inspiruje przedawnioną koncepcję ewolucji. To prawda, że od dwudziestu lub trzydziestu lat wraz z początkiem dekolonizacji nastał nowy, inny smak, upodobanie do różnorodności [...]. Lecz tutaj nie rozważamy ani owego smaku, ani upodobania. Liczy się tylko odwołanie do różnicy, do tego, co uniemożliwia pozostanie obojętnym. Już od kilku wieków stale wznosi się wokół nas mur kultury, trzyma nas w spoczynku nasza technologia, nasza nauka, nasza sztuka, nasze problemy. Jedyna nadzieja na przyszłość, że jest »się« w trakcie budowania owego muru, który nigdy nie zostanie ukończony” (s. 282—283).

W fascynacji, jaką żywi Paul Zumthor dla tzw. współczesnych kultur peryferyjnych, gdzie „żywy głos” dominuje nad pismem, widzieć można związki z myślą Marshalla McLuhana i Jacques’a Derridy. Rzeczywistość osobowego głosu stale konfrontowano w tej książce z rzeczywistością bezosobowego pisma. Głos bowiem — jak wielokrotnie podkreślał autor — wskazuje zawsze na podmiot mówiący, co zakłada możliwość pojawienia się dialogu.

Zbigniew Kloch