

Questiones Oralitatis
I 2 (2015)

QUAESTIONES
ORALITATIS
I 2 (2015)

Institut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich i Orientalnych
Pracownia Badań nad Tradycją Oralną
Wrocław 2015

Quaestiones Oralitatis I 2 (2015)
Redakcja naukowa: Małgorzata Zadka

Copyright © by Instytut Studiów Klasycznych, Śródziemnomorskich
i Orientalnych, Pracownia Badań nad Tradycją Oralną, 2015

ISSN 2449–8181
ISBN 978–83–942433–1–9

Kolegium redakcyjne

Karol Zieliński – redaktor naczelny
Tomasz Mojsik – zastępca redaktora naczelnego
Ilona Chruściak – sekretarz redakcji

Redakcja językowa: Maria Łukaszewicz-Chantry
Adjustacja streszczeń angielskich: Ita Hilton
Skład: Artur Pacewicz

Adres redakcji

Instytut Studiów Klasycznych,
Śródziemnomorskich i Orientalnych
Pracownia Badań nad Tradycją Oralną
ul. Komuny Paryskiej 21, pok. 23
50–451 Wrocław
e-mail: pbto.wf@uwr.edu.pl

Wydawca

Pracownia Badań nad Tradycją Oralną
www.tradycjaustna.uni.wroc.pl

SPIS TREŚCI

Maciej CZEREMSKI, <i>Fajdros w Amazonii.</i> <i>Stabilność mowy, swoboda pisma</i>	7
Agnieszka KARPOWICZ, <i>Wydrukowanie tekstu – wydrukowanie literatury. O konsekwencjach tekstualizacji przekazów oralnych</i>	25
Urszula RĘDZINIAK, <i>Wybrane metody ustnego komponowania i przekazywania słów Buddy</i>	47
Igor BORKOWSKI, <i>Tradycja ustna versus pisana. Ustalanie obrzędowości i (re)konstruowanie tradycji w klasztorach żeńskich na przykładzie działalności s. Domiceli Barbary Fox, klaryski starosądeckiej</i>	67
Krystyna DATA, <i>Oralność tekstów Jana Kochanowskiego</i>	85
Aleksandra BOBROWSKA, <i>Residuum oralności a wizja świata w romansie staropolskim – casus Fortunata</i>	101
Jolanta ŁUGOWSKA, <i>Vincenzowska oralność</i>	121
Bogdan TROCHA, <i>Techniki inkorporacji literatury oralnej w literaturze popularnej</i>	147
Marta RAKOCZY, <i>Oralność i piśmiennosc praktyk szkolnych – problemy i rozpoznania</i>	167
Elżbieta WESOŁOWSKA, <i>Słowa wsobne i zasobne i w czasie i w przestrzeni</i>	187

Maciej Czeremski
Uniwersytet Jagielloński

FAJDROS W AMAZONII. STABILNOŚĆ MOWY, SWOBODA PISMA

Wstęp – czy słowo mówione daje swobodę?

Rozważając kwestię związków zachodzących pomiędzy mową i pismem a stabilnością przekazywanych z ich użyciem komunikatów, posługujemy się zazwyczaj odruchowo uproszczonym, czteroelementowym modelem. Jego centralnymi kategoriami są z jednej strony charakteryzujące formę komunikacji określenia „oralność” i „piśmienność”, z drugiej odnoszące się do trwałości samego komunikatu określenia „labilność” i „stabilność”. Same nazwy wymienionych kategorii są tu rzecz jasna kwestią dyskusyjną. Zamiast „labilności” można by równie dobrze użyć określenia „zmiennosc”, „dynamika”, „niestalosc” etc., zamiast „oralności” zastosować natomiast „formy mówione” czy „literature oralną”. Zakresy tych określeń nie są identyczne i w dalszej części tekstu wprowadzone zostaną pewne niezbędne doprecyzowania, na razie jednak istotne są centralne dla tych czterech kategorii znaczenia mieszczące się w skądinąd płynnych polach semantycznych. Bez względu na zastosowane nazwy chodzi zatem o opisanie sytuacji, w której mamy do czynienia z dwoma możliwymi sposobami wyrażania myśli i dwoma stopniami trwałości wyrażanego przy ich użyciu komunikatu. Zastosowane nazwy nie są istotne także z tego po-

wodu, że najważniejsza dla rekonstruowanego tu modelu pozostaje kwestia relacji pomiędzy tworzącymi go kategoriami. Ważne jest zatem to, że labilność (żeby pozostać przy zaproponowanej na wstępie nomenklaturze) rozumiana jest w jego ramach jako funkcja oralności, a stabilność jako funkcja piśmienności. W efekcie posługiwania się niniejszym modelem zakładamy zatem, że formy mówione wiążą się z relatywnie dużą zmiennością treści, która ulega utrwaleniu dopiero wraz z zastosowaniem pisma.

Przywołany model wydaje się intuicyjnie właściwy. Ulotny charakter słowa mówionego powinien przekładać się na płynność przekazywanego przy jego użyciu komunikatu. Osadzenie komunikatu w formie pisanej powinno z kolei przekładać się na jego trwałość. Oczywiste cechy wywołujące oczywiste konsekwencje. Co więcej, model ten wydaje się całkiem dobrze sprawdzać, gdy stosuje się go do opisu synchronicznych relacji pomiędzy mową a pismem. W sytuacji równoległego funkcjonowania form mówionych i pisanych stabilność treści przekazywanych z użyciem tych pierwszych wydaje się być znacznie mniejsza. Wystarczy jednak spróbować zastosować opisywany tu model do analizy relacji diachronicznych, by napotkać pierwsze problemy. Problemy, z których zresztą doskonale zdawali sobie sprawę klasycy badań nad stosunkami mowy i pisma¹.

Szczególnie wyraźnym przypadkiem niewydolności zrekonstruowanego wcześniej modelu jest próba zastosowania go w środowisku społeczności tradycyjnych, którą to zbiorową nazwą określa się społeczności archaiczne, plemienne i tak zwaną warstwę chłopską społeczności historycznych². Wszyst-

¹ J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, tłum. O. Kaczmarek, Warszawa 2012; *idem*, *Poskromienie myśli nieoswojonej*, tłum. M. Szuster, Warszawa 2011; A.R. Luria, *Cognitive Development. Its Cultural and Social Foundations*, M. Lopez-Morillas, L. Solotaroff (trans.), M. Cole (ed.), Cambridge, Mass. 1976; W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011.

² A. Szyjewski, *Etnologia religii*, Kraków 2001, s. 47–54.

kie te podtypy charakteryzuje szereg specyficznych cech dotyczących rozmaitych aspektów ich funkcjonowania. Można wskazywać na przykład na element światopoglądowy w postaci podmiotowego stosunku do rzeczywistości lub na typ więzi społecznych zbudowanych w oparciu o indywidualne relacje „twarzą w twarz”. Wszystkie te cechy mają jednak charakter niespecyficzny, to jest występują one także poza obszarem społeczności tradycyjnych (specyficzna byłaby dopiero ich konfiguracja). Dystyngtywną cechą społeczności tradycyjnych jest natomiast ich oralny charakter. Są to zatem kultury, które nie znają, bądź nie korzystają z pisma i konstruuja wszelkie swoje językowe przekazy w formie oralnej. Związek społeczności tradycyjnych z oralnością jest na tyle silny, że określenie „kultury oralne” używać można zamiennie zamiast samego określenia „społeczności tradycyjne”.

Z perspektywy zrekonstruowanego modelu związek tego, co oralne, z tym, co tradycyjne, jest jednak paradoksalny. Kultury tradycyjne nie są oczywiście niezmiennie. Zgodnie z nazwą są to społeczności podlegające zmianom w relatywnie powolny sposób. W przeciwieństwie do kultur wszelkiego innego typu, nastawione są one przede wszystkim na odtwarzanie własnej struktury, a nie na odtwarzanie połączone z rozwojem. Co istotne, ów tytułowy tradycjonalizm dotyczy, rzecz jasna, także oralnych form wyrażania – z zastrzeżeniem, że mowa tu o przykładach tak zwanej literatury oralnej, a nie każdym dowolnym akcie oralnej ekspresji (dobrymi egzemplifikacjami są mity, zaklęcia czy formuły rytualne). Okazują się one zatem niezwykle stabilne pomimo tego, że formą ich przekazu jest słowo mówione. Stawia to pod znakiem zapytania trafność omawianego modelu. Wbrew jego założeniom okazuje się bowiem, że przynajmniej w warunkach funkcjonowania społeczności tradycyjnych oralna forma wypowiedzi może prowadzić w kierunku względnie dużego stopnia stabilności znaczeń. Co więcej, autorska swoboda w doborze wyrażanych treści pojawia się do-

piero wraz z pismem. Tak zwany styl indywidualny w społecznościach tradycyjnych ogranicza się bowiem w znacznym stopniu do autorskiego komponowania bardzo ograniczonego zestawu konwencjonalnych obrazów i motywów. Nigdzie indziej autor czy wykonawca nie jest poddany takiemu terrorowi kulturowej konwencji, która pozostawia zaledwie niewielki margines twórczej swobody.

Bez dodatkowych czynników oralna forma wypowiedzi powinna jednak ze względu na cechy własne wiązać się z niskim poziomem stabilności znaczeń. Wydaje się więc, że najwłaściwszą formą modyfikacji omawianego modelu będzie jego poszerzenie, tak by jego struktura uwzględniała obecność owego domniemanego czynnika dodatkowego, przysłowiowego czynnika X, który modyfikuje powiązania istniejące pomiędzy jego czterema podstawowymi kategoriami. Ów X musi przy tym posiadać taką właściwość, że nie tylko równoważy cechy własne oralnej formy wypowiedzi, które powinny oznaczać labilność treści, ale też pozwala je przeważać tak, że to, co oralne, może w konsekwencji prowadzić do stabilności tego, co wyrażane. Właściwy kształt modelu musi zatem uwzględniać nie cztery, a pięć kategorii. W pewnym uproszczeniu można bowiem powiedzieć, że *casus* społeczności tradycyjnych domaga się odpowiedzi na pytanie, co sprawia, że naturalna dla formy mówionej swoboda w modyfikowaniu przekazywanych dzięki niej treści ulega zablokowaniu.

Dalszą część artykułu stanowi omówienie trzech klasycznych antropologicznych propozycji rozumienia tego, czym może być czynnik X. Ich wybór jest w pewnym stopniu przypadkowy, został bowiem podporządkowany jedynie chęci pokazania wewnętrznego zróżnicowania tychże propozycji. W tym sensie równie dobrze można by posłużyć się trzema innymi teoriami, gdyż celem finalnym jest postawienie pewnych ogólnych uwag dotyczących pochodnych względem zagadki czynnika X problemów badawczych, takich jak kwestia jego statusu,

jego związku z oralnością i antytetycznego charakteru relacji piśmienności oraz czynnika X. Dla poczynienia tych uwag nie są niezbędne takie bądź inne rozstrzygnięcia teoretyczne, a jedynie wskazanie istniejących pomiędzy nimi rozbieżności.

Mistyczna partycypacja

Zaproponowana przez Luciena Lévy-Bruhla teoria prelogiczności stanowi jedną z pierwszych antropologicznych prób opisanie specyfiki myślenia charakteryzującego członków społeczności tradycyjnych, która wychodziła poza naiwne zrównanie jej z umysłowością dziecięcą. Zamiast przeceniać analogię pomiędzy onto- i filogenezą, która jest nie do utrzymania chociażby ze względu na mozaikowy charakter „infantylnizmu” umysłowości tradycyjnej (teorie tego rodzaju nie wyjaśniają, dlaczego członkowie kultur pierwotnych jedynie czasami zachowują się na sposób zbliżony do dzieci), Lévy-Bruhl proponował, by spojrzeć na nią jako na alternatywną formę logiki. Perspektywa ta wyłoniła się z twórczego rozwinięcia tradycji francuskiej szkoły socjologicznej wraz z charakterystycznym dla niej założeniem o społecznym konstruowaniu kategorii porządkujących dane zmysłowe. Zgodnie z tymi założeniami, skoro to społeczeństwo wyposażało poznające podmioty w schematy, dzięki którym budowały one obrazy otaczającej je rzeczywistości, to przynajmniej hipotetycznie należało dopuścić możliwość, że różne społeczeństwa dostarczają swoim członkom różne zestawy takich schematów. W efekcie możliwa byłaby sytuacja, w której te same surowe dane zmysłowe, porządkowane z użyciem dwóch różnych zestawów kategorii, dawałyby wyjściowo dwie różne koncepcje rzeczywistości wraz z odmiennym układem relacji zachodzących pomiędzy postrzeganymi elementami. W ten sposób różnice pomiędzy myśleniem charakteryzującym członków społeczności tradycyjnych a hi-

storycznych bądź nowożytnych tłumaczyli na przykład Émile Durkheim czy Marcel Mauss³.

Lévy-Bruhl zradycyzował te założenia, postulując, że różnica dotyczy nie tylko zestawu stosowanych w społeczeństwach poszczególnych typów kategorii, ale przede wszystkim wynika z odmiennej struktury budowanych z ich użyciem obrazów rzeczywistości⁴. Te, które funkcjonują w społecznościach współczesnych, zbudowane są wyłącznie z komponentu intelektualnego. W przeciwieństwie do nich obrazy charakterystyczne dla społeczności tradycyjnych zawierają nie tylko komponent intelektualny, ale też emocjonalny i motoryczny (instynktowny zestaw reakcji). Reguły rządzące wytwarzaniem obrazów tego drugiego (a genetycznie rzecz ujmując pierwszego) typu Lévy-Bruhl określił – dosyć nieszczęśliwie zresztą – jako prelogiczne, a cały oparty na nim tryb myślenia jako myślenie prelogiczne. Tryb ten nie miał być ani lepszy, ani gorszy od myślenia logicznego. Budowane z wykorzystaniem obu zestawów reguł obrazy rzeczywistości cechuje jednak daleko posunięta odmienność, wynikająca przede wszystkim ze znacznie gęstszej siatki relacji zachodzących pomiędzy obiektami postrzeganymi jako konglomerat elementów intelektualnych, emocjonalnych i motorycznych. O ile bowiem obiekty postrzegane w sposób logiczny mogą wiązać się ze sobą wyłącznie ze względu na cechy intelektualne, to obiekty-konglomeraty mogą pozostawać ze sobą w relacjach budowanych w oparciu o każdy z trzech wymiarów. Przykładowo, tam gdzie myślenie logiczne nie widzi żadnego związku, bo związek taki nie istnieje na płaszczyźnie intelektualnej, myślenie prelogiczne może taki związek postulować, argumentując jego istnienie w oparciu choćby o podobień-

³ É. Durkheim, *Elementarne formy życia religijnego. System totemiczny w Australii*, tłum. A. Zadrożyńska, Warszawa 2010; É. Durkheim, M. Mauss, *O niektórych pierwotnych formach klasyfikacji. Fragment planu ogólnej socjologii opisowej*, [w:] M. Mauss, *Socjologia i antropologia*, tłum. M. Król, K. Poman, J. Szacki, Warszawa 2001, s. 515–614.

⁴ L. Lévy-Bruhl, *Czynności umysłowe w społeczeństwach pierwotnych*, tłum. B. Szwarcman-Czarnota, Warszawa 1992.

stwo emocjonalne. Co więcej, Lévy-Bruhl zakładał, że w społecznościach tradycyjnych czynnik emocjonalny dominuje nad intelektualnym (choć go nie likwiduje) oraz że związki tego typu przybierają tam bardzo silną postać, w której dochodzi do wyobrażenia rzeczywistej jedności skojarzonych w ten sposób elementów. Związki tego typu Lévy-Bruhl nazwał mistycznymi partycypacjami. Dobrym przykładem dominacji komponentów emocjonalnych i mistycznej partycypacji mogą stanowić przykłady australijskich *czuring*, którym odmawia się podobieństwa nawet wtedy, gdy obiektywnie rzecz biorąc posiadają one bardzo zbliżony wygląd, a jednocześnie postuluje się istnienie substancjalnej jedności tych przedmiotów z klanowymi przodkami i całym reprezentowanym przez nich gatunkiem. W efekcie dochodzi tu zatem do zanegowania intelektualnie widocznego związku i zastąpieniu go mistyczną partycypacją wiążącą sakralny przedmiot i określony rodzaj zwierząt.

Warto zwrócić uwagę, że świat mistycznych partycypacji jest światem nieprzewidywalnym i właśnie ta nieprzewidywalność stanowi podstawę tradycjonalizmu społeczności pierwotnych. W świecie tym istnieje bowiem zbyt dużo możliwych powiązań i nie sposób przewidzieć konsekwencji zmian nawet wtedy, gdy dotyczą one cech nieistotnych z intelektualnego punktu widzenia. Patrząc na włócznię z perspektywy logicznej, można wyodrębnić w niej cechy pierwszorzędne (te które stanowią o istocie włóczni) oraz cechy drugorzędne, będące czymś zasadniczo nieistotnym dla samej idei włóczni. Jasne jest, że zastąpienie grotu, powiedzmy, piórkiem zamieni włócznię w nie-włócznię. Zmiana jednego typu zdobień na inny ich typ nie powinna jednak mieć żadnego wpływu na efekty posługiwania się włócznią. Z perspektywy myślenia prelogicznego zmiana pozornie nieistotnej konwencji zdobniczej nie jest jednak zmianą neutralną. Ozdoby uwikłane są bowiem w całą sieć mistycznych partycypacji i ich usunięcie lub modyfikacja musi odbić się w bliżej nieprzewidywalny sposób na wszystkich po-

wiązanych z nimi w ten sposób obiektach. Społeczności tradycyjne są zatem z punktu widzenia Lévy-Bruhla tradycyjne, bo kurczowo trzymają się obowiązującej konwencji w obawie przed nieodwracalnymi konsekwencjami nawet najmniejszych modyfikacji istniejącego stanu rzeczy.

Zasada ta dotyczy oczywiście także tego, co opowiadane. Pomimo swobody w zmianie treści, jaką w neutralnych okolicznościach daje posługiwanie się formami oralnymi, społeczności tradycyjne nie pozwalają sobie na skorzystanie z niej. Wręcz przeciwnie, wszelkimi sposobami przeciwstawiają się temu domniemanemu niebezpieczeństwu, słowo bowiem wzięła się w mistyczne partycypacje tak jak każdy inny aspekt świata („nie wywołuj wilka z lasu”). Lévy-Bruhl podkreśla na przykład rolę, jaką z uwagi na brak możliwych do odkrycia reguł rządzących powiązaniem pomiędzy elementami rzeczywistości w społecznościach tych odgrywa pamięć i rozmaite mnemotechniki. Poszukiwanym dla poszerzonego modelu czynnikiem X byłaby zatem w tym przypadku prelogiczność i zbudowane na niej przekonanie o istnieniu mistycznych partycypacji. To one bowiem nie tylko blokują naturalną dla słowa labilność treści, ale wręcz wiążą je ze względnie wysokimi stopniami jej trwałości.

Bricolage

Drugim przykładem antropologicznych poszukiwań czynnika X może być teoria *bricolage'u*, którą zaproponował Claude Lévi-Strauss. Koncepcja ta — co warto odnotować — powstała jako świadomie konstruowana opozycja dla propozycji Lévy-Bruhla, z którego tezami Lévi-Strauss całkowicie się nie zgadzał. Szczególniej krytyce poddawał przy tym samą możliwość funkcjonowania dwóch alternatywnych trybów myślenia. Hipoteza ta była dla Lévi-Straussa absolutnie nie do przyjęcia. Zakładał on bowiem, że psychofizyczna jedność gatunku ludzkiego musi przekładać się na zasadniczą jedność bazowych

operacji mentalnych, które w związku z tym nie mogą podlegać kulturowemu zróżnicowaniu. Postulując istnienie umysłowych uniwersaliów, Lévi-Strauss stanął jednak przed koniecznością wyjaśnienia, w jaki sposób ta wyjściowa jedność ulega rozbiciu, wielość form kulturowych nie podlega bowiem dyskusji. Co więcej, konkretne kultury rzeczywiście wydają się tworzyć pewne typy, różnicując się na przykład na osi społeczności tradycyjne i nowożytne. Sam Lévi-Strauss stosował do ich charakterystyki określenia „społeczności zimne” i „społeczności gorące”, sygnalizując w ten metaforyczny sposób radykalnie odmienną dynamikę zachodzących w nich zmian⁵.

Koncepcję reguł rządzących ludzkimi operacjami umysłowymi Lévi-Strauss zapożyczył z językoznawstwa strukturalnego. Były to przede wszystkim założenia dotyczące dyskretnego charakteru jednostek, które na płaszczyźnie semiotycznej odzwierciedlają właśnie w taki sposób rzeczywistą ciągłość świata otaczającego człowieka oraz relacyjny, oparty na opozycjach sposób konstruowania tych jednostek⁶. Lévi-Strauss przejął zastosowaną przez Ferdinanda de Saussure’a dwuelementową strukturę znaku, a także jego przekonanie o istnieniu dwóch podstawowych rodzajów relacji łączących znaki w układy syntagmatyczne i paradygmatyczne. Oznacza to, że każdy dowolny znak należy rozpatrywać jako relację elementu znaczącego (nośnika, ekspresji) i elementu znaczonego (sensu, pojęcia). Każdy z tych elementów może być z kolei częścią większego układu wytwarzanego albo ze względu na przystawanie (w ujęciu Romana Jakobsona byłyby to metonimie), albo pozwalającego na substytucję podobieństwa (według Jakobsona byłyby to z kolei metafory)⁷. Lévi-Strauss zakładał, podobnie zresztą jak sam

⁵ G. Charbonnier, *Rozmowy z Claude Lévi-Straussem*, tłum. J. Trznadel, Warszawa 2000, s. 27–35.

⁶ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 2002.

⁷ R. Jakobson, *Dwa aspekty języka i dwa typy zakłóceń afatycznych*, [w:] R. Jakobson, M. Halle, *Podstawy języka*, Wrocław 1964, s. 150–175.

de Saussure, że reguły te rządzą nie tylko językiem, ale także każdym dowolnym uniwersum znakowym, oraz że jako część mentalnego wyposażenia gatunku ludzkiego mają charakter uniwersalny.

Stałość opisanych tu zasad nie stoi jednak w sprzeczności z możliwością istnienia różnych typów semiozy i właśnie w nich Lévi-Strauss dopatrywał się czynnika różnicującego społeczności gorące i zimne. W przypadku społeczności gorących duża dynamika zmian wynika z tego, że dla każdego nowego znaczonego wytwarzane jest nowe znaczące. Uniwersa semiotyczne takich kultur ulegają zatem szybkiemu poszerzaniu, które dotyczy zarówno planu wyrażenia, jak i planu treści. Semiozę charakteryzującą społeczności zimne Lévi-Strauss opisał natomiast jako *bricolage*, czyli rodzaj semiotycznego majsterkowania⁸. Działają w niej dokładnie te same, bo uniwersalne, zasady. Identyczna jest na przykład struktura znaku czy syntagmatyczne i paradygmatyczne zasady asocjacji pomiędzy znakami. W przeciwieństwie do specjalisty („inżyniera”) semiotyczny majsterkowicz nie wytwarza jednak nowych ekspresji dla nowych sensów. Zamiast tego korzysta z elementów otaczającego go świata. Wyszukuje wśród nich taki, który w jakiś sposób kojarzy mu się z danym znaczeniem, i jego właśnie traktuje jak nośnik owego sensu. Lévi-Strauss takie użycie obiektów materialnych, które zaczynają pełnić funkcje reprezentacji dla abstrakcyjnych idei, nazywa logiką konkretną. Jej ilustracją może być chęć wyrażenia abstrakcyjnej idei śmierci. W ramach *bricolage'u* osoba pragnąca przywołać to pojęcie rozejrzy się wokół siebie i znajdzie materialny element kojarzony ze śmiercią. Przykładowo może być to czaszka, będąca standardową metonimiczną konsekwencją samego aktu śmierci. W ten sposób czaszka znaczy już nie tylko samą siebie, ale też nadrzędną kategorię, do której została przypisana.

⁸ C. Lévi-Strauss, *Mysł nieoswojona*, tłum. A. Zajączkowski, Warszawa 2001, s. 31–39.

Zauważyć trzeba, że w przeciwieństwie do standardowej sytuacji semiotycznej, w której połączenie znaczącego i znaczonego ma charakter arbitralny (słowo „pies” nie wyraża idei psa ani lepiej, ani gorzej niż słowo „dog”), użycie takiego, a nie innego znaczącego w ramach *bricolage’u* wymaga pewnego umotywowania. Może ono, co prawda, mieć bardzo subiektywny charakter, tak czy inaczej jednak musi być obecne. Przykładowa idea śmierci nie musi być oczywiście wyrażana przy użyciu czaszki. Zamiast tej metonimicznej reprezentacji równie dobrze może to być metafora w postaci wybranej w ramach kodu astralnego Gwiazdy Wieczornej czy „martwej” soli, wybranej jako element kodu żywieniowego. Możliwości asocjacji tego rodzaju są praktycznie niewyczerpane, a o swoistej przewrotności skojarzeń tego rodzaju świadczyć może symbolika orła, który według Osagów jest reprezentantem nie sfery uranicznej, lecz chtonicznej. W kulturze tej orzeł bowiem kojarzony jest z błyskawicą, błyskawica z ogniem, ogień z węglem, a węgiel z ziemią⁹. Nawet w tak nieoczywistym przypadku, jak i we wszystkich pozostałych, logika *bricolage’u* zawsze umożliwia jednak przynajmniej wsteczne wyjaśnienia związków pomiędzy sensem a reprezentacją. Są to przy tym skojarzenia trwałe. I właśnie obecność motywacji stojącej za strukturą tych znaków może być kolejnym kandydatem na poszukiwany czynnik X. Naturalna dla słowa mówionego swoboda jest bowiem, według teorii Lévi-Straussa, ograniczana przez konieczność takiego konstruowania wypowiedzi, by jej elementy semiotyczne pozostawały zgodne z kulturowymi konwencjami ustanawiania związków pomiędzy znaczącym i znaczone. Dopóki więc pozostajemy w obrębie logiki konkretności, dopóty formy oralne podlegać będą silnej konwencjonalizacji stabilizującej przekaz.

Rytualizacja

Ostatni z wybranych przykładów wyjaśnień czynnika X po-

⁹ *Ibidem*, s. 83.

chodzi z odmiennego obszaru antropologicznych rozważań — jest nim bowiem teoria rytualizacji mowy stworzona przez reprezentującego podejście ekologiczne Roya Rappaporta. W ramach owego podejścia antropologia patrzy na ludzkie funkcjonowanie do środowiska lub — co istotne dla dalszych wywodów — do innych elementów samej kultury (jedne narzędzia adaptacyjne mogą wymagać pojawienia się innych narzędzi). Kultura jest tu zatem „właściwością populacji” służącą jej przetrwaniu, a aktualny kształt tak rozumianej kultury jest efektem procesu ewolucji polegającego na stopniowej optymalizacji ludzkich zachowań¹⁰. Tak rozumiana antropologia jest rodzajem ekologicznego redukcjonizmu, doszukuje się bowiem uzasadnienia każdej kulturowej aktywności jej wartością adaptacyjną, wskazując obecność takich adaptacji nawet w bardzo nieoczywistych przypadkach.

Sam Rappaport zastąpił teoretyczną propozycją wyjaśniającą sens pozornie ekstrawaganckiego zwyczaju nowogwinejskiego ludu Maringów, znanego jako cykl *kaiko*¹¹. Cykl ów tworzy pewna sekwencja praktyk związanych z uprawą ogrodów, hodowlą świń, działaniami wojennymi i poprzedzającymi je operacjami pozyskiwania sojuszników. Kluczowym elementem tego systemu jest tak zwana „świńska uczta”, w ramach której złożone w ofierze zwierzęta używane są także do wykupienia usług potencjalnych pomocników i wynagrodzenia ich wcześniejszych aktywności. Lapidarne wyjaśnienie samych Maringów głosi, że świńska uczta organizowana jest dlatego, iż przodkowie lubią ofiary ze świń. Rappaport pytał jednak o ekologiczny sens tego przekonania i wykazał, że cykl *kaiko* pełni istotną rolę w regulowaniu interakcji pomiędzy Ma-

¹⁰ A.P. Vayda, R.A. Rappaport, *Ecology, Cultural and Non-Cultural*, [w:] *Introduction to Cultural Anthropology. Essays in the Scope and Methods of the Science of Man*, J.A. Clifton (ed.), Boston 1968, s. 477–497.

¹¹ R.A. Rappaport, *Pigs for the Ancestors. Ritual in the Ecology of a New Guinea People*, New Haven–London 1984.

ringami i ich niszą ekologiczną, a wielkość pogłowia świń jest w tym systemie rodzajem wskaźnika wydajności środowiska.

Ta wczesna praca Rappaporta nie uwzględniała jeszcze w wystarczającym stopniu specyfiki ludzkiego sposobu bycia, który związany jest z umiejętnością posługiwania się symbolami. W tym sensie jego badania pod względem metody nie różniły się więc znacząco od badań nad ekologicznym uwarunkowaniem schematów zachowań dowolnego innego gatunku zwierząt. Stopniowo jednak Rappaport w coraz większym stopniu podkreślał unikatowy charakter ludzkich sposobów interakcji ze środowiskiem, które w znacznym stopniu zapośredniczone są właśnie w symbolu. Skierowało to jego uwagę w stronę zagadnień związanych z problematyką języka oraz religii, w których widział zresztą elementy pozostające ze sobą w ściślejszej interakcji¹². Język traktowany był przez Rappaporta jako ewidentna w swej wartości adaptacyjnej zdobycz procesu ewolucyjnego. Żaden inny system komunikacji nie pozwala bowiem na tak elastyczne i skuteczne formy wymiany informacji i organizowania efektywnych działań grupowych. Język przynosi jednak także dwojakiego rodzaju zagrożenia. Po pierwsze, język umożliwia kłamanie (lub, jeśli przyjąć, że można kłamać bez słów, to język czyni kłamstwo przynajmniej znacznie łatwiejszym). Nie chodzi przy tym o prawdziwy bądź fałszywy charakter konkretnych komunikatów, ale o zaufanie do całego systemu opartej na języku komunikacji. Jeśli nigdy nie będzie wiadomo, czy można zaufać temu, o czym mówi inna osoba, to cała adaptacyjna wartość języka znika. Po drugie, język pozwala na budowanie alternatywnych wizji rzeczywistości, czyli takich, w których posługująca się nim jednostka ma się lepiej niż w świecie realnym, co w efekcie sprawia, że trudno nakłonić ją do zbiorowych działań na rzecz realnego społeczeństwa. Także i to sprawia, że wartość adaptacyjna języka zostaje postawiona pod znakiem zapytania.

¹² *Idem, Rytuał i religia w rozwoju ludzkości*, tłum. A. Musiał, T. Sikora, A. Szyjewski, Kraków 2007.

Aby język mógł pełnić swoją funkcję przystosowawczą, potrzebne jest zatem dodatkowe narzędzie, które usunie tkwiące w strukturze samego języka zagrożenie. Według Rappaporta zadanie to przyjmuje na siebie rytuał i nadbudowana na nim religia. Rytuał jest przy tym zjawiskiem znacznie starszym niż język. Występuje bowiem powszechnie w społecznościach zwierzęcych. Pełni w nich jednak wyłącznie funkcje autoreferencyjne, czyli pozwala na określenie statusu podejmującej go jednostki („jestem samcem alfa”, „jestem w fazie zalotów” etc.). Wraz z nowymi wyzwaniami, które pojawiają się przed człowiekiem wraz z narodzinami języka, rytuał przyjmuje na siebie dodatkową funkcję, co stanowi przykład typowej kooptacji. Funkcją tą jest bycie nośnikiem komunikatu kanonicznego, który blokuje niekorzystną z punktu widzenia adaptatywnych funkcji języka swobodę w jego użyciu. Najprostszym przykładem takich efektów działania rytualnego może być złożenie przysięgi, która znacznie ogranicza skłonność do mówienia nieprawdy. W ujęciu Rappaporta poszukiwanym czynnikiem X jest zatem konieczność utrzymania adaptatywnych funkcji języka, co odbywa się dzięki zastosowaniu zmodyfikowanej struktury rytuału. Ostatecznie więc to rytuał ukazywany jest w ten sposób jako narzędzie stabilizowania treści, co odbywa się wbrew ciągnięciu słowa mówionego w kierunku naturalnej dla niego swobody.

Wnioski – jak to co proste robi się skomplikowane?

Patrząc zbiorczo na wybrane powyżej przykłady antropologicznych teorii wskazujących na czynnik X (a domyślnie także na szereg innych koncepcji), dostrzec można kilka wyłaniających się z nich wniosków natury ogólnej. Wnioski te można uznać również za pochodne problemy badawcze, które pojawiają się w momencie, gdy zamiast czteroelementowego modelu wyjściowego zaczyna się stosować niezbędny w przypadku społeczności tradycyjnych model pięcioelementowy. Pierwszą

kwestią domagającą się wyjaśnienia jest status czynnika X. Doprecyzowując kategorię „statusu”, można by również — przy zachowaniu pewnej swobody w rozumieniu terminu „ontologiczny” — powiedzieć, że chodzi właśnie o jego status ontologiczny, to jest o samą naturę czy rodzaj bytu, którym miałby być ten piąty, poszukiwany element modelu. Nawet na podstawie tylko trzech omówionych powyżej koncepcji widać bowiem, jak różnie jest ów status rozumiany. W przypadku Lévy-Bruhla czynnik X związany jest z regułami działania ludzkiego umysłu. Ma on zatem status mentalny i niezależnie od oczywistych słabości tej propozycji, związanych raczej z psychologizującym niż psychologicznym charakterem, współcześnie najtrafniej byłoby uznać go za zjawisko o cechach kognitywnych. W ujęciu Lévi-Straussa, choć i on odnosi się do struktury działania ludzkiego umysłu, czynnik X umieszczony jest na płaszczyźnie semiotycznej, rozumianej jako coś pochodnego, ale względnie autonomicznego od psychologii *sensu stricto*. W przypadku Rappaporta natomiast określenie statusu poszukiwanego elementu modelu jest szczególnie trudne. Jest nim bowiem pewien schemat zachowań postrzeganych jako ewolucyjna adaptacja.

W sumie nawet ten krótki przegląd uzmysławia, że korekta wykorzystywanego modelu nie daje się sprowadzić do prostego powiększenia liczby tworzących go elementów. Rzeczywistą komplikacją jest bowiem umieszczenie go pomiędzy bliżej nieokreśloną liczbą ontologicznych wymiarów. Jeżeli przyjąć, że cztery wyjściowe kategorie zasadniczo przynależą do płaszczyzny semiotyki, to zauważyć można, że tylko w przypadku Lévi-Straussa czynnik X zachowuje ten sam status. W przypadku Lévy-Bruhla nowy element modelu umieszczony jest już jednak w obszarze nauk kognitywnych, a w przypadku Rappaporta w przestrzeni biologii. Z oczywistych względów nawet samo przypuszczenie, że jeden z elementów tak prostego wyjściowo modelu wymagać będzie sięgnięcia w któryś z tych ob-

szarów (a być może w jakiś jeszcze inny), oznacza ogromne kłopoty dla logistyki badań nad oralnością i piśmiennością. Może się bowiem okazać, że potrzebne w nich będzie angażowanie pozornie całkowicie egzotycznych dla wyjściowego tematu obszarów badawczych.

Drugim problemem, który wyłania się z poszerzonego modelu, jest kwestia relacji zachodzących pomiędzy oralnością a czynnikiem X. Wydaje się, że jak w uproszczonym czteroelementowym modelu poziom stabilności przekazu przyjmuje się za pochodną formy, tak też automatycznie zakłada się, że również czynnik X jest domniemaną pochodną oralności. Tymczasem żadna z omówionych koncepcji jednoznacznie nie potwierdza takiego przekonania, a w przypadku Rappaporta mowa jest o wyraźnie interakcyjnym charakterze relacji mowy i rytuału. Ten ostatni zresztą pokazany został jako zjawisko zdecydowanie starsze, które jedynie nabiera nowej funkcji w kontakcie z komunikacją symboliczną. Nie da się także wykluczyć, że zamiast pięciu elementów poszukiwany model powinien uwzględniać większą liczbę czynników i że zarówno oralność, jak i czynnik X wywoływane są równoległe przez jeszcze inne zjawisko. Ostatecznie także sam X może się okazać rzeczywistością złożoną, redukowalną do wielu komponentów składowych.

Kwestia relacji pomiędzy oralnością a czynnikiem X wywołuje zresztą cały szereg dodatkowych pytań szczegółowych. Czy oralność jest warunkiem koniecznym, czy jedynie wystarczającym do zaistnienia czynnika X? Czy formy zachodzących w tych układach przyczynowości mają charakter dystalny, czy proksymalny? Czy występują tu jakieś sprzężenia zwrotne? Czy związki te na pewno mają charakter funkcji, czy może chodzi o zależności statystyczne? Każda z możliwych odpowiedzi na te i wiele innych pytań wydaje się w sposób znaczący przekształcać tak początkowo prosty model relacji formy i trwałości komunikatów w jego coraz bardziej złożone pochodne.

Trzecim problemem, częściowo wywodzącym się od problemu drugiego, byłaby wreszcie kwestia relacji pomiędzy czynnikiem X a pismem. Oprócz rozlicznych dla tej relacji konsekwencji wynikających z ustaleń dotyczących relacji czynnika X oraz oralności nasuwa się tu również cały szereg kolejnych pytań. Warto na przykład zwrócić uwagę, że piśmienność wcale nie podtrzymuje stabilizacji komunikatu w taki sam sposób, w jaki stabilizuje go nałożony na oralność czynnik X. Czyni to na własny sposób, w którym oczywista trwałość zapisanej treści powiązana jest jednocześnie z rosnącą swobodą autorskiego indywidualizmu, wyzwolonego z gorsetu kulturowej konwencji. Ujmując rzecz nieco metaforycznie, można by powiedzieć, że w kulturach oralnych na różne sposoby wciąż opowiada się o tym samym, natomiast w kulturach pisma trwa ciągle utrwalanie nowych treści. Pismo zatem nie podtrzymuje żywotności czynnika X. Zamiast tego musi albo doprowadzać do jego zaniku, albo do przekształcenia, co otwiera pole do dyskusji nad tym, jakie cechy pisma okazują się antytetyczne w stosunku do piątego elementu wykorzystywanego modelu. Przy tym kwestia opisu tej relacji skazana jest na konieczność uwzględnienia wszelkich wątpliwości wyłaniających się już wcześniej przy próbach zrozumienia relacji pomiędzy czynnikiem X a oralnością, na przykład kwestii obligatoryjności zaniku czynnika X przy pojawieniu się pisma etc.

W sumie można by powiedzieć, że spojrzenie na problem stosunków zachodzących pomiędzy formą a stabilnością treści z perspektywy społeczności tradycyjnych zamiast upraszczać komplikuje sposób rozumienia całego zagadnienia. Jest to jednak komplikacja z naukowego punktu widzenia użyteczna, wymusza bowiem przemodelowanie uproszczonych, a przez to eksplanacyjnie niewystarczających sposobów podejścia do problemu. Jak wiadomo, przywołany przez Sokratesa w dialogu z Fajdrosem Teut i tak żywił liczne wątpliwości dotyczące zdolności pisma do utrwalania treści. Gdyby ta rozmowa toczyła się w Amazonii, wątpliwości te byłyby zapewne jeszcze więk-

sze. Kwestia związków formy i stabilności treści jest bowiem, jak widać, złożona nawet tam, gdzie powinna być najprostsza.

**Phaedrus in Amazonia. The Stability of Speech and the
Freedom of Writing**

Summary

The aim of this article is to show that a hypothesis of a relationship between orality and the instability of the transmitted content does not correctly describe traditional societies. Despite the fact that these societies use only the spoken word, the transmitted content has a high level of stability. This leads one to seek an additional factor which is responsible for this state of affairs ("factor X"). The article discusses three classic anthropological concepts of that factor (Lucien Lévy-Bruhl, Claude Lévi-Strauss, Roy Rappaport), and the research problems associated with it, such as the issue of its ontological status, the problem of the relationship between factor X and orality and the antithetical nature of the relationship of literacy to factor X.

Agnieszka Karpowicz
Uniwersytet Warszawski

WYDRUKOWANIE TEKSTU —
WYDRUKOWANIE LITERATURY.
O KONSEKWENCJACH TEKSTUALIZACJI
PRZEKAZÓW ORALNYCH¹

Gdy porównamy kilka rękopiśmiennych wersji jednych z najstarszych zabytków staropolskich z ich drukowaną transkrypcją, pozornie może się wydawać, że wraz z drukiem zmienia się jedynie sposób zapisu, a słowa pozostają te same, co daje wrażenie niezmienności samego przekazu, który zmienił „jedynie” kształt wizualny. Jednak ta transkrypcja związana jest też z nadawaniem przekazom określonego uporządkowania, którego rękopiśmienne wersje nie miały. Szczególną uwagę zwraca w nich brak podziału całości na wersy, zapis podporządkowany logice zakomponowania całej strony i pojawienie się podziału ciągłej, językowej całości dopiero w momencie, gdy części języka mają odpowiadać notacji muzycznej, jak na przykład w przypadku zapisów *Bogurodzicy*.

¹ Artykuł powstał w ramach projektu „Praktyki językowe jako praktyki kulturowe w perspektywie antropologii słowa”, sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki, przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2011/03/B/HS2/04027, pod kierunkiem dr. hab. Grzegorza Godlewskiego, prof. UW.

Traktowanie druku jako przezroczystej formy rejestracji jest złudzeniem, ponieważ kształtuje on na przykład mylne wyobrażenie o samym utworze jako autonomicznym przekazie językowym, a nawet samoistnym tekście, którym przed wynalezieniem i rozpowszechnieniem druku te przekazy siłą rzeczy być nie mogły: „Słowo oralne [...] nie istniało nigdy w kontekście jedynie werbalnym, jak to się dzieje ze słowem pisany. Słowa mówione zawsze stanowią modyfikację całej sytuacji egzystencjalnej, w którą zawsze włączone jest ciało”².

Paradoks polega na tym, że dzięki typografii przekazy te mogły przetrwać, zachowały się do dziś, ale jednolita, tekstowa postać pozbawia je swoistości formalnej, medialnej, gatunkowej i kulturowej, ponieważ zaczynają one istnieć w postaci autonomicznej. Jednocześnie — co oczywiste — dopiero w tej formie historyczne przekazy przestają wymykać się naukowemu poznaniu, dając także pośredni dostęp do wiedzy o nietrwałych, ulotnych praktykach przedpiśmiennych, które zachować się nie mogły i jako takie mogą być jedynie przedmiotem hipotez i domysłów³.

Tekst definiowany za Walterem J. Ongiem jako idealny, autonomiczny, zdekontekstualizowany typ drukowanego przekazu zostaje tu zuniwersalizowany i przeniesiony na zjawiska językowe o źródłowo innym, nietypograficznym charakterze medialnym. Dodaje im cechy, które są w istocie elementami charakteryzującymi samo medium (według mnie ma to znaczące konsekwencje dla samego rozumienia tych zjawisk i kontekstu, w jakim powstały). Między innymi dlatego tak ważna jest świadomość nietożsamości medialnej tego samego przekazu językowego w wersji rękopiśmiennej, stanowiącej zapis utworu funkcjonującego wcześniej jedynie ustnie i w wersji wydrukowanej. Teksty zamieszczone w podręcznikach, antolo-

² W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 117.

³ T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, Warszawa 1998, s. 242.

giach polskiej „literatury” czy przewodnikach, obejmują niejednokrotnie twórczość „pisarzy polskich od początków piśmiennictwa do Młodej Polski”⁴, rozpoczynając to zestawienie tekstem *Bogurodzicy* będącej pieśnią przeznaczoną do zbiorowego wykonania (o czym zaświadczały notacje muzyczne towarzyszące niektórym zapisom rękopiśmiennym tego utworu).

W ten sposób dokonuje się nie tylko przekładu mediów czy też wizualnej powłoki i graficznego uporządkowania słów, lecz także przekładu przypominającego translację międzykulturową. Utwór taki pierwotnie należy do kultury, „która w przeciwieństwie do kultury wysokiej technologii wyraźnie uzależnia przebieg i postawę wobec jakichś spraw od efektywnego użycia słów, a więc od ludzkiego współdziałania”⁵, jakim w tym wypadku będzie zbiorowy śpiew w ramach rytuału religijnego (prawdopodobnie *Bogurodzica* była znaną pieśnią bożonarodzeniową⁶). Po przeniesieniu przekazu w inne medium, staje się on bowiem czymś, co należy do świata, w którym słowa umieszczone są w zamkniętej, wizualnej przestrzeni, sugerującej ich samowystarczalność⁷, wagę i istnienie w zapisie ze względu na nie same, a nie na sytuację komunikacyjną, której były elementem. Ten ostatni sposób traktowania języka jest ściśle związany z typograficzną świadomością językową i kategorią pisanej literatury przeznaczonej do cichego czytania.

Tekst trzeba więc rozumieć jako zautonomizowaną, typograficzną formę funkcjonowania przekazów językowych, która odrywa je od kontekstu sytuacyjnego i usamodzielnia przekaz słowny. Sama tekstualizacja — rozumiana najbardziej podsta-

⁴ T. Witczak, *Bogurodzica*, [w:] *Dawni pisarze polscy od początków piśmiennictwa do Młodej Polski. Przewodnik biograficzny i bibliograficzny*, t. 1, koordynator całości R. Loth, red. działu piśmiennictwa staropolskiego T. Witczak, Warszawa 2000.

⁵ W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc...*, s. 117.

⁶ A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, Warszawa 2005, s. 175. Zob. R. Mazurkiewicz, Z. Wanicowa, *Dlaczego „Bogurodzicę” śpiewano w okresie liturgicznym Bożego Narodzenia?*, „Pamiętnik Literacki” 96 [2] 2005.

⁷ W.J. Ong, *Oralność i piśmiennosc...*, s. 200.

wowo jako nadawanie formy drukowanego tekstu utworom, które funkcjonowały wcześniej w innej postaci medialnej – staje się jedną z podstawowych praktyk typograficznych od momentu wynalezienia druku. Antropologicznie rozumiany tekst, wytwór kultury opartej na medium druku, stał się sposobem istnienia rozmaitych wytworów językowych, które pierwotnie nie miały tekstowego charakteru (gatunki oralne, widowiskowe, muzyczne, rękopiśmienne, logowizualne). W wyniku tego procesu dziś obcujemy z przekazami zredukowanymi do tekstowej postaci, co dawać może wrażenie trwałości istnienia utworu w takiej formie, zwłaszcza jeśli znajduje się on w antologii, otwiera zbiór utworów literackich uporządkowanych chronologicznie „od średniowiecza do romantyzmu” lub jest przedrukowany w podręczniku do wiedzy o literaturze polskiej bez komentarzy dotyczących kontekstu i bez reprodukcji wersji rękopiśmiennych. Tekstualizacja w tym wypadku zaczyna mieć poważne konsekwencje epistemologiczne, pozwala utożsamiać historyczną rzeczywistość kulturową ze światem tekstów, a nawet dokonuje detemporalizacji zjawisk historycznych czy wręcz samej historyczności⁸. Dawne praktyki twórcze prezentowane są jako zastygłe, trwałe i ustabilizowane językowo formy do złudzenia przypominające te, które znamy ze współczesnych tomików poetyckich złożonych równą, czarną czcionką.

Chociaż dziś najsztywniejsze utwory-zabytki staropolskie funkcjonują w formie drukowanej i wydaje się oczywiste, że mamy tu do czynienia z zastygłą formą (wierszem, prozą lub poezją, a najogólniej rzecz biorąc – utworem literackim), jest to złudne przekonanie. Wynika ono z nakładania współczesnych kategorii na procesualne, oralne i oralno-piśmienne praktyki językowe powstałe w innym kontekście historycznokulturowym, w którym zjawisko tekstu początkowo w ogóle nie istniało,

⁸ W. Parks, *The Textualization of Orality in Literary Criticism*, [w:] *Vox in-texta. Orality and Textuality in the Middle Ages*, A.N. Doane, C.B. Pasternack (eds.), Madison, Wis. 1991, s. 46.

a później pełniło jedynie rolę wtórną wobec artystycznych praktyk językowych albo funkcjonowało w bardzo wąskim obiegu.

Tekstowy zapis *Bogurodzicy* czy *O chlebowym stole* sprawa przede wszystkim, że można postrzegać te utwory jako stabilną całość językową zachowującą wciąż tę samą formę, powtarzalną w czasie⁹, przechowaną dzięki pośrednictwu pisma, a potem druku aż do dziś. To jednak dopiero druk sprawia, że istnieje jeden, ten sam i dokładnie taki sam fragment przekazu językowego, który może być używany jednocześnie w różny sposób przez wiele osób lub powtarzany wielokrotnie w czasie, do którego możemy wracać wielokrotnie, podczas gdy on sam tkwi w niezmienionej postaci¹⁰. Wtedy „sztuka słowa (*verbal art*) zaczyna być postrzegana jako czysta ekspresja”¹¹ treści wywiedzionych wprost z umysłu twórcy, co ma również związek z narodzinami kategorii imiennego autora¹², kontrolującego przekaz i mającego do niego prawo własności. Dopiero tak rozumiany komunikat staje się pełnoprawnym tekstem, wszystkie wcześniejsze, przedtypograficzne utwory mogły nim zostawać dopiero wtórnie. Moment, w którym utwór *O chlebowym stole* zaczyna w kulturze funkcjonować po prostu jako wiersz Przeclawa Słoty z około 1400 roku zatytułowany *O zachowaniu się przy stole (Wiersz Słoty o chlebowym stole)* i rozpisany typograficznie na kolejne wersy, układające się w domknięte rymem dystychy, posiadające określoną liczbę sylab w jednej linijce tekstu, stanowi zwieńczenie długotrwałego procesu tekstualizacji.

Przekaz językowy epok dawnych, współcześnie tak często utożsamiany z tekstem literackim „nie jest [...] wyizolowany, identyfikowany jako »literatura«, oderwany od działania. Jest

⁹ B. Engler, *Textualization*, [w:] *Literary Pragmatics*, R.D. Sell (ed.), London 1991, s. 183. Por. P.M. Tiersma, *The Textualization of Precedent*, „Notre Dame Law Review” 82 (2007).

¹⁰ *Ibidem*, s. 184.

¹¹ *Ibidem*.

¹² A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, s. 6.

natomiast sfunkcjonalizowany jako gra, podobnie jak *performance*, w którym w rzeczywistości uczestniczy (zwłaszcza gdy ma charakter oralny)¹³. W ten sposób zabytek w formie drukowanej, któremu nadano wersową formę graficzną, łatwo nazwać utworem literackim, samodzielnym tekstem autorskim (skoro powszechnie przypisuje się jego rzekome autorstwo niejakiemu Przeławowi Słocie), podczas gdy w istocie rzeczy możemy tu mówić raczej o „echu dworskiego poradnika dla ochmistrza lub cześnika”¹⁴, zbliżonym do wielu takich utworów zachowanych w kulturach zachodnioeuropejskich. Porównanie polskiej wersji z zachodnimi poradnikami oraz łacińskimi źródłami pod względem układu treści prowadzi wręcz do wniosku, że staropolski zapis to „niekompletna rekonstrukcja z pamięci”¹⁵. Niewątpliwie jednak nie miał on samodzielności semantycznej ani językowej przysługującej literaturze i autonomicznym, samowystarczalnemu tekstom związanym z literacką formacją kulturową. Niezależnie od tego, czy mamy tu do czynienia z poradnikiem dla ochmistrza czy utworem recytowanym podczas biesiad, stanowił on niewątpliwie element praktyk kulturowych, związanych z rzeczywistością materialną, ich językowe ogniwo.

Nietożsamość przekazu funkcjonującego w jego macierzystym kontekście kulturowym z ciągiem odpowiednio uporządkowanych czcionek, oddających znaki językowe, nie sprowadza się jedynie do różnicy wizualnej. Między kopią rękopisu *O zachowaniu się przy stole* znalezionej przez Aleksandra Brücknera w Petersburgu i wydanej na podstawie odpisu w 1891 roku a współczesną postacią drukowaną rozciąga się pusta przestrzeń po wielu spisanych, ale niezachowanych wersjach tego samego utworu, a także tych, które w rękopiśmieni-

¹³ P. Zumthor, *Intertekstualność i ruchomość tekstu*, tłum. A. Karpowicz, [w:] *Almanach antropologiczny IV. Twórczość słowna/Literatura*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak (red.), Warszawa 2014, s. 42.

¹⁴ A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, s. 218.

¹⁵ *Ibidem*.

nej formie nie miały okazji nigdy zaistnieć, choć funkcjonowały w obiegu oralnym. Jeśli więc można by w odniesieniu do takiej praktyki językowej w ogóle stosować kategorię tekstu, trzeba by się zgodzić z Paulem Zumthorem, że: „w tej perspektywie »literatura« średniowieczna jawi się jako płatanina tekstów, a każdy z nich z trudem zdobywa autonomię. Otaczają go płynne i niestałe kontury, a niewyraźne, często przerywane linie graniczne łączą go raczej z innymi tekstami, niż go od nich oddzielają”¹⁶. Dlatego też, co znamienne, Zumthor zaznacza cudzym słowem swój dystans do określania tych utworów mianem literatury. Podkreśla jednocześnie umowność i nieprzystawalność terminu wobec twórczości przedtypograficznej, charakteryzującej się raczej ruchomością [*mouvance*]¹⁷ tego, co dziś zwykliśmy nazywać tekstem, a co w istocie było wytworem źródłowo pozbawionym stabilności lub jednej, trwałej i niezmiennej postaci językowej zastygłej w znakach zecerskich.

W przedtypograficznej kulturze polskiej nie chodzi bowiem o prostą relację oralności i piśmienności, w znaczeniu zastępowania istniejących mediów słowa nowymi, po prostu zapisywanymi przekazów, które pierwotnie istniały tylko oralnie. Bardziej odpowiednia jest tu teza Balza Englera, według której oralność i piśmienność nie są dwoma, rozłącznymi typami kultur, lecz współistniejącymi i wpływającymi na siebie wzajemnie sposobami myślenia i funkcjonowania w rzeczywistości. Według Teresy Michałowskiej w kulturze polskiej aż do XVI wieku można mówić o jednoczesnym obiegu ustnym i piśmiennym jednego i tego samego utworu. Chociaż obieg oralny był niewątpliwie pierwszoplanowy, a zapis — gdy już się pojawił, początkowo funkcjonując w wąskim obiegu — pełnił jedynie rolę pomocniczą. Czasami przypominał słowną partyturę, gdy wzbogacony był notacją muzyczną, podatny na zmiany, przekształce-

¹⁶ P. Zumthor, *Intertekstualność i ruchomość tekstu*, s. 42.

¹⁷ Zumthor doprecyzowuje znaczenie tego terminu, określając zjawisko jako „nieustanną wibrację i elementarny brak stabilności” [tłum. — A.K.] tekstu (*idem, Essai de poétique médiévale*, Paris 1972, s. 307).

nia, w rzeczywistości kulturowej nie istniejący tylko w tej jednej postaci. Mógł być przeznaczony do głosowego wykonania z akompaniamentem lub bez, do jednoosobowej melorecytacji lub zbiorowego śpiewu czy też odegrania podczas widowiska przykościelnego – twór językowy, rękopiśmienny, zbliżony bardziej do scenariusza niż znanego nam tekstu poetyckiego. Znany nam rękopis może zawierać zarówno przekład pieśni łacińskiej, być kolejną kopią zapisu takiej pieśni lub próbą jej przekładu, a równie dobrze – jak jest prawdopodobnie w przypadku recytatywu *O zachowaniu się przy stole* – notatką z pamięci¹⁸.

Sytuację komplikuje dodatkowo fakt, że to w XIX wieku właśnie (konkretnie w 1864 roku), po raz pierwszy w ogóle posłużono się terminem „folklor” na fali zainteresowania początkami literatur narodowych, a w praktyce ich re-konstruowaniem¹⁹. Oznacza to, że utwory pierwotnie spisane i przełożone z piśmiennych wersji kopii utworów łacińskich, krążyły dalej w obiegu oralnym i mogły być w nim zarówno przekształcone, zgodnie z zasadami oralnej sztuki słowa (*verbal art*), jak i całkowicie wchłaniane, zatracając wyrazistość piśmiennego rodowodu. Michałowska, podobnie jak Zumthor, jest ostrożna, jeśli chodzi o przypisywanie literackości lub tekstowości średniowiecznym przekazom.

Na podstawie francuskich badań mediewistycznych Michałowskiej udaje się ustalić pewne podobieństwa także w utworach polskojęzycznych: powracające zwroty „posłuchajcie”, „chcę wam powiedzieć”, gdzie pierwszoosobowy podmiot zwraca się do adresatów wyrażonych w drugiej osobie liczby mnogiej. Językowe eksponowanie roli nadawcy i odbiorcy okazuje się w tej perspektywie językowym śladem wykonania, sytuacji komunikacyjnej, w której recytator (śpiewak) przemawia do

¹⁸ T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, s. 99.

¹⁹ Zob. W. Thoms, *Folklor*, tłum. V. Krawczyk, [w:] *Teoria kultury. Folklor a kultura*, M. Waliński (red.), Katowice 1978, s. 41–44.

grupy skupionych wokół niego słuchaczy. W utworze znanym jako wiersz Słoty znajdziemy nie tylko topikę wstępu i zakończenia łącznie z apostrofą do Boga („Gospodzinie”), ale i taki właśnie zwrot do słuchaczy („Przymicie to powiedanie”). Bernard Cerquiglini zauważył na podstawie materiału starofrancuskiego, że elementy tego rodzaju nie tyle stanowią techniki poetyckie czy językowe środki artystyczne, ile są po prostu wynikiem przeniesienia aktu żywej mowy na grunt innego medium, jakim jest pismo²⁰. Niekoniecznie więc można o nich mówić w kontekście istnienia konwencji literackiej rozumianej jako zasada językowego uorganizowania tekstu, a przynajmniej nie jest to ich pierwotna, źródłowa funkcja.

Najważniejszym jednak wewnątrztekstowym argumentem na rzecz oralnego funkcjonowania tych utworów będzie sposób organizacji przekazu, nawet jeśli rękopis nie jest opatrzony zapisem nutowym zaświadcującym o pozajęzykowych motywacjach tej organizacji. Badacze polskiej poezji jednogłośnie przyznają²¹, że przedchrześcijańskie oraz wczesnochrześcijańskie pieśni miały organizację zdaniową, asylabiczną, a stan ten trwałesze w XV wieku. Zaświadcza to w sposób niezbity o braku konieczności ścisłej, rytmicznej organizacji wewnątrztekstowej na poziomie samego materiału językowego, skoro motywowały ją czynniki pozajęzykowe, spośród których najważniejszym była muzyka towarzysząca wykonaniu. Widać jednak, że pod wpływem czynników związanych z *performancem* będącym źródłowo sposobem istnienia tych utworów, kształtowała się wyraźna tendencja do rytmizowania przekazu językowego: w *O zachowaniu się przy stole* rozpiętość sylabiczna wersów waha się aż od 6 do 11 sylab, chociaż 85% całości stanowi ośmioletkowiec²². W *Bogurodzicy* z kolei Ewa Ostrow-

²⁰ B. Cerquiglini, *La parole médiévale. Discours, syntaxe, texte*, Paris 1981, s. 123.

²¹ Zob. M. Dłuska, *Odmiany i dzieje wiersza polskiego*, Kraków 2001; eadem, *Próba teorii wiersza polskiego*, Kraków 1980; J. Woronczak, *Studia o literaturze średniowiecza i renesansu*, Wrocław 1993.

²² T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, s. 118.

ska dostrzega zarówno wersy liczące 33 sylaby, jak i 6 sylab, oceniając tę konstrukcję jako „układ znakomity i przy pozorach prostoty — bardzo kunsztowny”²³ (biorąc pod uwagę również „artystyczną parę zdaniową”²⁴ i doskonałość formy zdań o jednakowej formie czasownikowej rozkaźników i równej liczbie sylab). W tym wypadku widać chyba najwyraźniej — zwłaszcza po zestawieniu takiej analizy z dwoma wersjami rękopisów — że autorka traktuje pieśń tak, jakby jej organizacja językowa była samodzielna i stanowiła wynik średniowiecznego myślenia o niej właśnie w ten sposób, podczas gdy wiele z wykrytych tu zabiegów zupełnie nie musiało być wynikiem pracy nad doskonale rytmicznym, samodzielnym uorganizowaniem warstwy językowej. Podobnie rzecz ma się ze „szczególną wartością artystyczną”²⁵ powtórzeń używanych tu jakoby w funkcji stylistycznej. Jak dobrze wiemy, stosowanie powtórzeń jest oczywiście jedną z podstawowych technik twórczych, właściwych poezji oralnej, ale ich funkcja nie jest zorientowana stylistycznie, to znaczy nie są one ześrodkowane na kształcie przekazu językowego, lecz mają znaczenie ze względu na relację między performerem a słuchaczami związaną z sytuacją komunikacyjną i pragmatyczną ramą oralnego *performance’u*, pełniącego istotne funkcje społeczne, nie tylko mnemotechniczne²⁶.

Meliczność i oralność tej twórczości prowadziła więc do wykształcenia się norm rytmizowania przekazu językowego w sytuacji, gdy nie istniała żadna wcześniejsza polska tradycja wer-syfikacyjna²⁷. Jedyne znane wzorce łacińskie przenikać zaczęły

²³ E. Ostrowska, *Z dziejów języka polskiego i jego piękna*, Kraków 1978, s. 6.

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 9.

²⁶ Zob. R. Bauman, *Sztuka słowa jako performance*, tłum. G. Godlewski, [w:] *Literatura ustna*, P. Czaplinski (red.), Gdańsk 2010, s. 202–231; W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*; P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, tłum. M. Abramowicz, „Literatura Ludowa” 1 (1986), s. 41–58.

²⁷ A. Okopień-Sławińska, *Wiersz średniowieczny*, [w:] M. Głowiński, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Zarys teorii literatury*, Warszawa 1991.

wraz z pismem, które — jak pamiętamy — miało początkowo dość ograniczony zasięg i pełniło funkcje pomocnicze wobec różnego rodzaju *performance'ów* sztuki słowa żywego w Polsce. To, co skłonni jesteśmy postrzegać jako wysokiej próby artystyczne uorganizowanie językowego materiału²⁸ (z czym mamy do czynienia szczególnie w recepcji *Bogurodzicy*), licząc sylaby w wersach i dopatrując się w nich przejawów istnienia prawideł dotyczących regularności wersyfikacyjnych, zaświadcza raczej o tym, że rytmizacja języka nie decydowała o kształcie brzmieniowym utworu. Przekaz językowy nie był więc samodzielny i nie myślano o nim jako takim. To z kolei byłoby niezbędne, żebyśmy mogli mówić o istnieniu świadomości literackiej czy też tekstowej, ponieważ to ona dopuszcza myślenie o autonomiczności i samodzielnej wartości przekazu językowego. Najlepszym przykładem będą tu problemy związane z zagadkowym śpiewaniem *Bogurodzicy* przez rycerstwo przed bitwą pod Grunwaldem, o czym donosi Jan Długosz, skoro nie istnieją żadne przesłanki świadczące o tym, że pieśń wykonywano wcześniej w podobnych okolicznościach lub w analogicznej funkcji. Andrzej Dąbrówka — wspierając się ustaleniami innych badaczy — dowodzi, że pieśń została specjalnie wybrana na „hymn bojowy” z dwóch powodów²⁹. Po pierwsze, pozwalała dobitnie zmanifestować w relacjach z bitwy (ponieważ można przypuszczać, że wrogie wojska i tak nie usłyszałyby pieśni) swoją chrześcijańskość w obliczu wroga reprezentującego kult maryjny. Po drugie, najstarsza pieśń polska *Chrystus zmartwychwstał jest*, która lepiej odpowiadałaby funkcjonalnie charakterowi wydarzenia, prawdopodobnie nie mogła zostać wykorzystana ze względu na melodię tożsamą z krzyżackim hymnem bojowym *Christ ist erstanden*. Następnie Dąbrówka dowodzi:

²⁸ E. Ostrowska, *O artyzmie polskich średniowiecznych zabytków językowych. „Bogurodzica”, „Kazania świętokrzyskie”, „Postuchajcie, bracia miła”*, Kraków 1967.

²⁹ A. Dąbrówka, *Średniowiecze. Korzenie*, s. 175.

Nie wiemy dalej, na czym warsztacie powstała *Bogurodzica*, ale rozumiemy, że jej wejście do obiegu i rozpowszechnienie, może nawet powstanie, wiąże się z konfliktem polsko-krzyżackim, którego kulminacją była Bitwa Grunwaldzka. [...] Polskie elity świadomie przeciwdziałały krzyżackim dążeniom w pierwszym rzędzie na płaszczyźnie intelektualnej — informując i przekonując — a więc nie tylko w bezpośredniej bitwie z wrogiem, ale omijając go i wbrew jego interesom kształtując w Europie opinię na jego temat³⁰.

Mówiąc inaczej, być może mamy tu do czynienia ze śpiewaniem pieśni jako praktyką językową, kształtującą wizerunek jednej ze stron konfliktu i wprzęgniętą w zjawisko (które dziś nazwalibyśmy propagandą), neutralizujące propagandę zaku³¹, ale na pewno nie z przypisywaniem jej jakiegóś szczególnej wartości ze względu na jej rzekomy artyzm czy doskonałość organizacji językowej ani nawet przywiązanie do autonomicznej wartości brzmieniowej. Ponadto przykład ten uzmysławia, że oralne praktyki językowe — nawet jeśli poparte lub poprzedzone już zapisem samego przekazu słownego — stanowiły bardziej narzędzia i środki działania, których można skutecznie użyć w konkretnym kontekście sytuacyjnym niż teksty przeznaczone do kontemplacji lub nabożnie czczone zabytki poetyckiego arcyzmu.

Jeśli można mówić o kunszcie organizacji językowej pieśni, jego wyznacznikiem musiałaby być raczej umiejętność harmonizowania przekazu językowego z melodią, również wtedy, gdy element słowny jest uprzedni wobec melodii i wywodzi się na przykład z wzorców łacińskich (z czym prawdopodobnie mamy do czynienia na przykład w przypadku *Bogurodzicy*). Ekwiwalencja wersów, na którą zwracali uwagę filologowie i literaturoznawcy, jest więc pochodną sposobu funkcjonowania tych utworów jako dzieł-*performance*ów (według kategorii zaproponowanej przez Teresę Michałowską). „Uzgodnienie dzia-

³⁰ *Ibidem*, s. 177.

³¹ *Ibidem*, s. 177–178.

łów wersowych ze składniowo-intonacyjnymi³² nie było więc w istocie troską twórców, lecz zaczęło zaprzętać umysły edytorów i badaczy. Jeśli „wers” stanowi „jedynolitą całość składniową: pełne zdanie lub jego określoną część (grupę podmiotu, orzeczenia, dopełnienia etc.), a koniec zdania mógł przypadać jedynie na koniec wersu³³, to jest to raczej dowód na znaczenie intonacji związanej z wykonaniem pieśni, a nie na jej wersową lub wewnątrzjęzykową organizację. Te ostatnie wartości dostrzegamy bowiem wtedy, gdy przekaz istnieje jako utwór zredukowany do zdekontekstualizowanego, samodzielnego tekstu. Brak znanego nam współcześnie zapisu wersowanego w rękopisie *Bogurodzicy* lub *O zachowaniu się przy stole* potwierdza tę tezę: jednostka taka jak wers stanowiąca konwencję zapisu zapewne nie istniała w świadomości osoby zapisującej pieśń lub spisującej recytatyw z pamięci. Tezę tę wzmacnia również brak norm i zasad rymowania w polskiej poezji średniowiecznej: „Granice między tekstem wierszowym a prozaicznym są dość płynne, nie tylko z racji składniowych zasad członowania wersowego i braku równoważności rytmicznej wersowych odcinków, ale również i dlatego, że średniowieczna proza nasycona bywa współbrzmieniami pochodzenia gramatycznego, takimi samymi, jakie królują w rymach ówczesnego wiersza³⁴.”

Nadanie utworom formy wizualnej, opartej na ekwiwalencji wersów jest więc efektem ich tekstualizacji w związku z procesem powstawania norm i regulacji dotyczących sposobu drukowania i edytowania przekazów językowych. Chociaż może się to wydawać czymś niewinnym, porządkującym i ułatwiającym lekturę oraz rozumienie średniowiecznej poezji, stanowi jednak wyraz nakładania na gatunek przedtypograficzny, oralny lub oralno-piśmienny organizacji, która jest ściśle związana z typograficzną siatką poznawczą: wiedzą o literaturze (wersy-

³² A. Okopień-Sławińska, *Wiersz średniowieczny*, s. 161.

³³ *Ibidem*.

³⁴ *Ibidem*, s. 162.

fikacja i nauka o niej), ścisłym wizualnym podziałem na wiersz i prozę, operacjami piśmiennymi polegającymi na numerycznym, policzalnym, widzialnym kryterium artystyczności przekazu językowego. Jak zauważa Suzanne Fleischman, prace nad czymś, co nazywa się „tekstem średniowiecznym” rozpoczęły się w zasadzie wraz z ukonstytuowaniem się nowoczesnej filologii, która w pewnym sensie ukonstytuowała jednocześnie te utwory jako teksty³⁵ i wpisała je w tradycję dzieł-pomników (według terminologii zaproponowanej przez Paula Zumthora), nie przewidzianych jako formy użytkowe.

Układ graficzny utworów staropolskich jest przedmiotem specjalnych wytycznych, zasad tekstowych, nakładanych wtórnie na wcześniejszy zapis, który dość długo nie funkcjonował samoistnie i nie troszczono się zupełnie na przykład o wizualne rozróżnienie wiersza i prozy. Spośród nich najistotniejsze będą wytyczne dotyczące wydań popularnonaukowych³⁶, które ze względu na zasięg i adresatów nie mających powszechnego dostępu do rękopisów badanych przez profesjonalistów, w dużej mierze kształtują wyobrażenie kulturowe na temat epok dawnych. Oprócz transkrypcji zaleca się na przykład niezachowywanie układu graficznego oryginału i drukowanie utworów poetyckich z podziałem na wersy. Szczególnie ważna dla procesu tekstualizacji będzie także próba rekonstruowania ostatecznej wersji przez usuwanie potencjalnych błędów kopistów i wcześniejszych wydawców. Wśród innych elementów tekstualizacji wskazać można postulaty: pomijania późniejszych zapisów, które towarzyszą słowom rękopisu, dopisków ręcznych znajdujących na starodrukach, pomijanie skreśleń. Lektura *Zasad wydawania tekstów staropolskich* potwierdza, że mamy tu do czynienia ze świadomością stekstualizowaną, dążącą do przystosowania słów do charakteru medium, w jakim mają

³⁵ S. Fleischman, *Philology, Linguistics, and the Discourse of the Medieval Text*, „Speculum” 1 (1990), s. 19.

³⁶ *Zasady wydawania tekstów staropolskich. Projekt*, J. Woronczak (red.), Wrocław 1955.

się znaleźć po przekładzie. Tezę tę wzmacnia sugerowana tu standaryzacja języka, także na poziomie sposobu zapisywania słów, stanowiąca przecież właśnie efekt rozpowszechniania się druku³⁷: zalecenie stosowania współczesnych zasad interpunkcji i pisowni łącznej lub rozdzielnej, niezachowywania graficznej różnicy między samogłoskami długimi i krótkimi. Dopiero istnienie kilku edycji lub przekazów obliguje wydawcę do podania w przypisach najważniejszych wariantów. Jest to działanie upowszechniające, przybliżające dwudziestowiecznemu czytelnikowi historię w zrozumiałej dla niego formie, ale paradoksalnie ten proces przybliżania okazuje się właśnie oddalaniem od istoty praktyk i sposobów funkcjonowania przekazów w ich macierzystym kontekście.

Przykłady te uzmysławiają nie tyle, jak trudno przełożyć jest dawne teksty na współczesne, ile to, jak bardzo kłopotliwa jest translacja między różnymi mediami, a to z kolei dowodzi, że samo medium ma ogromne znaczenie dla charakteru przekazu językowego, ponieważ rządzi się własną logiką wyznaczającą po części możliwości jego użycia. Fakt, że przekaz oralny lub wiele równorzędnych zapisów rękopiśmiennych, nie są możliwe do dokładnego, wiernego przełożenia na druk, nie musi przecież oznaczać, że tę niemoc tekstu należy ukrywać:

Większość teorii literackich traktuje medium, za pomocą którego dostępny jest obiekt ich badań, za oczywistość, nie poddając refleksji tak ważnych uwarunkowań historycznych jak różnica między twórczością oralną i piśmienną. Tekst pisany w swojej drukowanej postaci był traktowany jako forma uprzywilejowana, a potencjalnie istotne konsekwencje zastępowania mediów dotąd dominujących nowymi mediami najczęściej nie były poddawane problematyzacji [...]. W czasach, gdy ontologiczna dwoistość materii tekstualności (ekran lub papier) stała się częścią codziennego doświadczenia, nie da się już utrzymać tej ideologicznej ślepoty³⁸.

³⁷ Zob. J. Burke, *Osiem stopni wtajemniczenia, czyli jak zmienialiśmy świat*, tłum. K. Środa, Londyn 1995, s. 152–156.

³⁸ E.J. Aarseth, *Cybertekst: literatura ergodyczna*, tłum. A. Rogozińska, [w:] *Antropologia twórczości słownej*, K. Haggmajer-Kwiatkiewicz, A. Karpowicz, J. Kowalska-Leder (red.), Warszawa 2012, s. 676.

Co znamienne, to właśnie kultura posttypograficzna umożliwia upowszechnianie na szerszą skalę obrazów rękopisów, publikowanie ich w internetowych bibliotekach przybliżanie źródłowej materialności przekazów językowych. To również za sprawą pojawiających się wraz z rozpowszechnieniem druku (tekstowych) zasad edytorskich i norm graficznych tekstów utwory średniowieczne, które przetrwały do dziś w formie pisanej, zwykło się uznawać za pierwsze polskie wiersze, arcydzieła literackie. A przecież zyskały one tę formę wtórnie, wynikała ona z późniejszego ich zapisu, z próby przełożenia wartości słuchowych na wierszowe wartości wzrokowe, bezdźwięczne, przestrzenne, czyli piśmienne, a potem typograficzne. Ta wtórnie tekstowa forma uzyskała w literaturoznawstwie mylącą nazwę „wiersz meliczny”, nie biorącą pod uwagę medialnej specyfiki utworu, jej sposobu funkcjonowania – jako realizacji głosowej – w macierzystym środowisku kulturowym.

W tym kontekście bardzo ważny jest fakt, że za sprawą różnego rodzaju dokumentów można rekonstruować przesłanki do stawiania hipotez o kulturowym statusie dawnych utworów, jeśli nawet ich sposób istnienia i wykonywania jest niezbywalnie nam niedostępny. Hipotezy te umożliwiają rekontekstualizację tekstów prowadzącą do przybliżenia kategorii, w jakich ówczasie myśłano (lub chciano myśleć i chciano, żeby myśleć) prawdopodobnie o tym, co dziś nazywa się „tekstem literackim” lub przejawem „artyzmu językowego”. Dzięki zachowanym regulacjom dotyczącym klasyfikowania i represjonowania twórczości jokulatorów³⁹ wiemy, że pojawiają się tam głównie zasady oparte na kryteriach moralnych, wykonawczych (pantomima, słowo, słowo i melodia) lub tematycznych, czyli związanych z sytuacją, a nie teorią czy artyzmem. I tak, mogli na przykład istnieć performerzy zasługujący na sakrament eucharystii lub nie⁴⁰, podczas gdy źródła milczą na temat jokulatorów tworzących utwory doskonale lub niedoskonale uorgani-

³⁹ T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*. Zob. H. Dziechcińska, *Literatura a zabawa. Z dziejów kultury literackiej w dawnej Polsce*, Warszawa 1981.

⁴⁰ T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, s. 121–122.

zowane językowo. Skądinąd właśnie Słota — jeśli faktycznie był poetą dworskim — mógł należeć do grupy tych, którzy zasłużyli na eucharystię, ale nie dlatego, że jest „autorem” wiersza składającego się w dużej mierze z ośmiozłoskowca, lecz z powodu pozytywnego wartościowania dworskich poetów, stanowiących osiadłą grupę, niosących rozrywkę pieśniami o tematyce bohaterskiej, o wodzach, świętych lub ganiący błędy obyczaju biesiadnego. Wiemy też, że represjonowaniu podlegała twórczość rybaków, pieśniarzy wędrownych, których repertuar był zgoła inny. Po raz kolejny twórczość ta odsłania swój sposób funkcjonowania jako praktyka językowa.

Chodzi tu o położenie nacisku na zdefiniowanie kulturowej specyfiki tych przekazów i ich historyczno-kulturowe usytuowanie jako praktyk językowych w miejsce ujmowania ich jako procesu docelowo i intencjonalnie prowadzącego do wytworzenia tekstów literackich, zwłaszcza w kontekście nieistnienia kategorii „tekstu” i nowoczesnego rozumienia „literatury” w tamtym okresie⁴¹. Ze współczesnej perspektywy są to głównie utwory użytkowe, odległe od sprzecznej z tą cechą idei „literatury pięknej”. Na marginesie warto odnotować, że to właśnie piśmienna, a potem tekstowa postać takich zażytków, jeśli doczekały się one edycji, autonomizuje przekaz językowy i sprawia, że w oderwanej od kontekstu formie słownej gotowi jesteśmy doszukiwać się celu i sensu jej istnienia, a nawet jakiejś samoistnej wartości. Jeśli nawet przypisywano pewnym twórcom słownym wysoki status artystyczny, to niewątpliwie raczej twórczości łacińskiej niż polskiej⁴². Trudno mówić o wartości artystycznej przypisywanej polskim dziełom w sytuacji, gdy zwykle sposób ich zapisu lub wkomponowania w inny rękopis zaświadcza o tym, że przysługiwał im status produktów pobocznych lub ubocznych. Świadczą o tym na przykład

⁴¹ W.J. Ong, *Orality, Literacy and Medieval Textualization*, „New Literary History” 1 (1984).

⁴² T. Michałowska, *Mediaevalia i inne*, s. 242.

polskie pieśni z rzadka wkomponowywane w zapis kazania, a częściej umieszczane na wklejkach okładek, na niezapisanych, wolnych kartach, na wewnętrznych stronach okładek lub na marginesach kodeksów. Jeśli więc nawet stopniowo zaczynała pojawiać się literatura, to za sprawą rozpowszechniania już istniejących, piśmiennych, łacińskich wzorców.

Sprawę dodatkowo komplikuje fakt, że nie można mówić o prostej zależności między ustnym funkcjonowaniem języka narodowego a piśmienną łaciną⁴³. Bliższa prawdy byłaby wizja rzeczywistości wielojęzycznej, w której w szkołach, na uniwersytetach czy w kościołach łacina funkcjonowała w mowie, choć niewątpliwie miała charakter piśmienny. Odpowiadałaby jej wizja rzeczywistości wielomedialnej, przechodzącej od pełnej oralności do kultury piśmiennej za pośrednictwem łaciny, która również miała charakter medialnie przejściowy. Jan Ziolkowski zwraca w tym kontekście szczególną uwagę na bezkontekstowe uczenie się łaciny jako języka...bezkontekstowego, a więc tekstowego, pisanego, przepisywanego bardzo często bez zrozumienia⁴⁴. Podaje przykłady dodawania łacińskich końcówek lub całych wtrętów w poemacie tworzonym w języku rodzimym, refrenów w języku narodowym umieszczanych w poemacie łacińskim oraz odwrotnie. Widać tu przede wszystkim, że to właśnie tłumaczenie łacińskich dzieł znanych w postaci piśmiennej, już zdekontekstualizowanych, a także już literackich, miało ogromny wpływ na proces autonomizacji praktyk językowych, kształtowania świadomości samoistnej wartości językowości przekazu i jego językowego uorganizowania.

Badania francuskojęzycznego kontekstu pozwoliły Zumthorowi wysunąć tezę, że dopiero od XV wieku można mówić o rodzeniu się w Europie Zachodniej zjawiska w miarę bli-

⁴³ Zob. J. Ziolkowski, *Cultural Diglossia and the Nature of Medieval Latin Literature*, [w:] *The Ballad and Oral Literature*, J. Harris (ed.), Cambridge 1991.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 197.

skiego temu, co dziś nazywamy literaturą, natomiast Suzanne Fleischman przesuwając tę granicę na wiek XVIII, biorąc pod uwagę konieczność zaistnienia ustabilizowanej instytucji literatury dla mówienia o niej jako zjawisku kulturowym⁴⁵. Nie istnieją powody (ani dowody), dla których w Polsce miałyby ono funkcjonować wcześniej.

Jeśli literatura jako zjawisko kulturowe, dla której właściwym sposobem istnienia nie jest *performance*, lecz tekst, wymaga istnienia druku, to trzeba pamiętać, że w Polsce można datować początki działania drukarni na 1437 rok, chociaż większość z nich w XV wieku działało najdłużej przez kilka lat⁴⁶. Ponadto, nie oznaczało to przecież od razu drukowania przekazów w języku narodowym. Krzysztof Dmitruk wyraźnie zaznacza, że to, co możemy nazywać staropolską kulturą literacką, datuje się na czasy renesansu, ponieważ jest ona nieodłączna od wynalazku druku i stopniowego upowszechniania się książki, związanego z tym wyodrębnieniem się grupy zawodowo zajmującej się ich lekturą i roli osobowego autora. Co za tym idzie, konstytuowanie się granic autonomicznego zjawiska nazywanego literaturą i jej instytucji⁴⁷ (choć wcióż żywe napięcie między oralnością i jej „spektaklami komunikacyjnymi”⁴⁸ a graficznością) długo jeszcze warunkowało nieistnienie zjawiska, jakim jest znany zaawansowanej kulturze typograficznej autonomiczny, samodzielny tekst. Do warunków koniecznych zapewne można by dodać za Stephenem Greenblattem traktowanie praktyk literackich jako kapitału symbo-

⁴⁵ S. Fleischman, *Philology...*, s. 19.

⁴⁶ H. Szwejkowska, *Książka drukowana XV-XVIII wieku*, Warszawa 1972; *Dawna książka i kultura*, S. Grzeszczuk (red.), Wrocław 1975 (tu zwłaszcza: A. Kawecka-Gryczowa, *Dzieje drukarstwa*).

⁴⁷ K. Dmitruk, *Sytuacja komunikacyjna w kulturze i literaturze dawnej Polski*, [w:] *Z dziejów życia literackiego w Polsce XVI i XVII wieku*, H. Dziechcińska (red.), Wrocław 1980. Zob. *idem*, *Problemy publiczności literackiej w dawnej Polsce*, [w:] *Publiczność literacka i teatralna w dawnej Polsce*, H. Dziechcińska (red.), Warszawa, Łódź 1985, 7–38.

⁴⁸ K. Dmitruk, *Sytuacja komunikacyjna...*, s. 380.

licznego (według określenia Pierre'a Bourdieu), czyli przypisywanie wysokiej wartości czytaniu, pisaniu, operacjom tekstowym w autonomicznym polu językowych praktyk artystycznych, związane z wpisaniem ich w część „aparatu podziałów społecznych”⁴⁹. „Służyła [literatura — A.K.] odróżnieniu ludzi światłych od szerokiej masy ignorantów, »pospółstwa«, tych, którzy, jak to ujmuje jeden z żywotów świętych z początków szesnastego wieku autorstwa Henry'ego Bradshawa, »bez literatury i dobrej informacji byli jak bezrozumne bestyje«⁵⁰. Warto zaznaczyć, że Greenblatt również neguje w ten sposób istnienie w epoce wcześniejszej nowoczesnie rozumianej literatury, kształtującej się jako zjawisko kulturowe od czasów nowożytnych, chociaż podaje inne dowody w tej sprawie, kiedy zaznacza, że w kontekście angielskim wczesne użycia słowa „literatura” (*literature*) odpowiadały raczej zakresowi dzisiejszego określenia „piśmiennictwo” (*literace; literate* — piśmienny)⁵¹.

Fakt tekstualizacji historycznych przekazów językowych w wyniku stopniowego upiśmienniania i narodzin praktyk typograficznych powinno więc być ujmowane jako stopniowe kształtowanie literackiego pola autonomicznego⁵², stopniowego stabilizowania praktyk językowych jako praktyk artystycznych, literackich w nowożytnym znaczeniu⁵³ ze świadomością, że temu procesowi właśnie zawdzięczamy nie tylko istnienie „fantazmatów literatury”⁵⁴, lecz również wtórnie drukowanych fantazmatów przedtypograficznej literackości i tekstowości jednocześnie.

⁴⁹ S. Greenblatt, *Czym jest historia literatury?*, tłum. K. Kwapisz-Williams, [w:] *Poetyka kulturowa. Pisma wybrane*, K. Kujawińska-Courtney (red.), Kraków 2006, s. 260.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 259.

⁵¹ *Ibidem*, s. 265.

⁵² Por. P. Bourdieu. *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, tłum. A. Zawadzki, Kraków 2007.

⁵³ S. Fleischman, *Tense and Narrativity. From Medieval Performance to Modern Fiction*, Austin 1990.

⁵⁴ M. Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna. Fantazmaty literatury*, Kraków 2007.

**Printing Text – Printing Literature. The Consequences
of the Textualization of Orally Transmitted Messages**

Summary

The article concerns the impact of language textualization processes on the origin of literary and artistic categories. I argue that the creation of typographic, visual forms of works which previously functioned rather as performances is one of the basic practices of print culture. By analyzing selected Polish works, which are treated as „literary monuments”, I demonstrate the role and significance of these visual transformations.

Urszula Rędziniak
Uniwersytet Jagielloński

WYBRANE METODY USTNEGO KOMPONOWANIA I PRZEKAZYWANIA SŁÓW BUDDY

W artykule przedstawię wybrane metody układania i przekazywania Słów Buddy¹, zgromadzone w zbiorze zwanym *Suttapiṭaka*². Spróbuję zrekonstruować te metody, które były używane w najwcześniejszym buddyzmie, a więc za życia bezpośrednich uczniów Buddy oraz w początkowym okresie działalności *sanghi*³. Analizę rozpocznę krótkim wprowadzeniem w zagadnienie oralności w Indiach, po czym wyjaśnię terminologię odnoszącą się do omawianego tematu. Następnie zajmę się wyliczeniem i zdefiniowaniem najważniejszych środków retorycznych używanych w *suttach*. Z uwagi na specyfikę zagadnienia omawiane metody umieszczę w kontekście historycznym i społecznym, poprzez naszkicowanie krótkiego zarysu

¹ *Buddhavaçana* – Słowo Buddy, tak będę nazywała nauki Mistrza, które nie były jeszcze „kanonem”.

² *Suttapiṭaka* jest zbiorem *sutt*, jednym z „trójkosza” czyli *Tipiṭaki*, są w niej zawarte „pisma kanoniczne” wczesnego buddyzmu. Podzielona jest na 5 zbiorów (*nikāya*): *Dīgha-nikāya* (34 *sutt*), *Majjhima-nikāya* (152 *sutt*), *Samyutta-nikāya* (2 872 *sutt*), *Anguttara-nikāya* (2 198 *sutt*), *Khuddaka-nikāya* (*sutt*y rozmaite – 15 zbiorów).

³ *Sangha* – wspólnota buddystów.

metod nauczania Wed. Główną częścią niniejszego artykułu będzie zrekonstruowanie (na podstawie wybranych fragmentów *sutt*) metod komponowania i przekazywania Słów Buddy oraz omówienie sporu buddologów podejmujących ten temat. Konflikt wśród nich narodził się, z jednej strony, pomiędzy zwolennikami metod opisywanych przez Milmana Parry'ego i Alberta Lorda oraz stosowanych do odczytywania „warstw oralności” w *Suttapiṭṭace*, a z drugiej – naukowcami, którzy opierają je na Wedach. W niniejszym artykule odsłonię oralne elementy tekstu *sutt*, aby zrekonstruować metody ustnego przekazu, a więc takiego, dla którego fundamentem i „myślą założycielską” są słowa wypowiedziane podczas *performance'u*⁴.

Zanim przejdę do kolejnej części artykułu, zdefiniuję użyty już kilka razy palijski termin *sutta*. Pochodzi on od sanskryckiego słowa *sutra* (dosłownie ‘nić’), jego znaczenie wskazuje na zwięzłe, wręcz lakoniczne wersy nauk, w których zawarte jest bogate znaczenie wymagające komentarza uczonych. *Sutt* – terminu tego będą używała w wersji oryginalnej – rozumiem jako wczesne nauki Buddy, spisane w *Suttapiṭṭace*, które w przeciwieństwie do *sutr* mają rozbudowane elementy narracyjne oraz zawierają wiele powtórzeń. Inaczej można je nazwać zapisanymi recytacjami mnichów. Używam też terminu *Buddhavacana* – odwołuje się on do wypowiedzianych Słów Buddy, które przez długi czas pozostawały niespisane. Na wstępie chcę również zaznaczyć, że wszystkie tłumaczenia z języka angielskiego i palijskiego, o ile nie zostało to odpowiednio zaznaczone, są mojego autorstwa.

Badacze indyjskich tradycji oralnych twierdzą, że wczesna literatura buddyjska była komponowana i przekazywana ustnie. Wskazuje na to fakt, że spisane nauki naśladują język mó-

⁴ Inaczej możemy je nazwać „wystąpieniami” mnichów. Miały one charakter wspólnotowy bądź indywidualny, np. podczas *uposatha* – dni spotkań, podczas których recytowano przewinienia oraz *Buddhavacana*. Co pięć dni odbywały się nocne debaty dotyczące nauki. Mnisi byli wzywani do chorych, aby recytować *Dhammę* i tym samym ulżyć im w cierpieniu.

wiony poprzez używane formuły, powtórzenia oraz metrum⁵. *Sutt*y są finalnym produktem ustnego układania i przekazywania treści, których celem było nie tylko jak najwierniejsze zapamiętanie Słów Buddy, aby przekazać je następnym pokoleniom, ale również integrowanie *sanghi*. Należy też pamiętać o indywidualnych recytacjach, gdy mnisi rozpoczęli medytację bądź kontemplację rozmyślaniem o naukach⁶.

W Indiach przekaz ustny nie znika wraz z pojawieniem się pisma. *Suttapiṭaka* do I wieku p.n.e.⁷ była układana, przekazywana i odbierana⁸ w sposób oralny, w czasie trwania *performance'u*. Po jej spisaniu kompozycja została „zamrożona”, przy czym Słowa Buddy nadal przekazywano ustnie i odbierano poprzez słuchanie. Zatem oralność i piśmienność współwystępowały, co wpisuje wczesny buddyzm w specyfikę oralności w Indiach. Potwierdza to przykład chińskiego mnicha Faxiana żyjącego na przełomie IV i V wieku, który szukał w Indiach manuskryptu *Vinayi*⁹, ale okazało się to wyjątkowo trudne ze względu na fakt, że reguła była przekazywana przede wszystkim ustnie¹⁰. Wszystkie szkoły buddyjskie podają zgodnie, że po śmierci Buddy odbyło się *Sangiti*, czyli wspólne śpiewanie nauk. Tradycja *theravady* podaje, że później buddyści zaczęli specjalizować się w recytacji poszczególnych zbiorów, a owych specjalistów nazywano *bhāṇaka*¹¹. W Kanonie mnisi kilka razy odwoływali się do następujących nazw: „*vinaya-dhara, dhamma-dhara, matika-dhara*, co oznaczało mnichów przechowu-

⁵ Por. też R. M. Swiderski, *Oral Text: A South Indian Instance*, „Oral Tradition” 3 [1–2] (1998), s. 122.

⁶ B. Anālayo, *Oral Dimensions of Pali Discourses. Pericopes, other Mnemonic Techniques and the Oral Performance Context*, „Canadian Journal of Buddhist Studies” 3 (2007), s. 20.

⁷ *Tipiṭaka* została spisana za panowania króla Viṭṭagāmiṇi Abhaya (89–77 p.n.e.) na Sri Lance.

⁸ Podział zaproponowany przez Johna Milesa Foley.

⁹ *Vinaya* – zbiór reguł zakonnych.

¹⁰ B. Anālayo, *Oral Dimensions of Pali Discourses...*, s. 31.

¹¹ *Ibidem*.

jących w pamięci reguły zakonne, *sutt*y oraz listy *dhamm*, te ostatnie rozwinęto w *Abhidhammie*¹².

Zgodnie z *suttami* i interpretacjami buddologów stworzono listę bezpośrednich uczniów Buddy, którzy wyrecytowali poszczególne *nikāye*: *Vinaya* – wyrecytował Upāli, Ananda – zbiory *Dīgha-nikāya* oraz *Majjhima-nikāya*, Māhakassapa – *Samyutta-nikāya*, Anuruddha – *Anguttara-nikāya*, Bhāṇaka – *Khuddaka*, Sāriputta – *Abhidhammę*¹³. Należy zaznaczyć, że wielu mnichów zaangażowanych w zapamiętywanie nauk nie znało technik pamięciowych stosowanych przez recytatorów Wed. Właśnie to mogło być przyczyną wielu błędów, bowiem jak pisze Bhikkhu Anālayo: „różnice w przekazywaniu Słów Buddy pojawiały się nie tylko w różnych szkołach, ale również w obrębie jednej”¹⁴.

W dalszym ciągu wśród indologów, buddologów i historyków nie ma zgody w kwestii daty pojawienia się pisma w Indiach, ale panuje wspólne przekonanie, że za czasów Buddy i jego uczniów, nawet jeśli posługiwano się już pismem, nauki były przekazywane za pomocą ustnych metod. Słownictwo wczesnych tekstów buddyjskich odnoszące się do metod przekazywania nauk skoncentrowane jest wokół rdzeni: √śru ‘słuchać’, √vac ‘mówić’ oraz √bhān ‘mówić’. Człowieka uczonego, erudytę nazywano *bahussuta*, co dosłownie oznacza kogoś, kto wiele słyszał. Czasownik *vāceti* znaczy ‘uczyć’, ‘mówić coś’, ale też ‘recytować za nauczycielem’. Do procesu uczenia się odwołuje się również wiele wyrazów: *uddisati* ‘uczy’, ‘recytuje’, *suṇāti* ‘słucha’, *uggaṇḥati* ‘rozumie’, ‘chwytą’, *pariyāpunāti* ‘uczy się przez recytację’, *sajjhāyati* ‘recytuje’, *dhāreti* ‘zachowuje w pamięci’¹⁵. Czytając *Suttapiṭakę* zauważamy, że Błogo-

¹² R. Gombrich, *How the Mahāyāna began*, „The Buddhist Forum: Seminar Papers 1987–1988”, s. 26.

¹³ K.R. Norman, *A Philological Approach to Buddhism*, London 1997, s. 44.

¹⁴ B. Anālayo, *Oral Dimensions of Pali Discourses...*, s. 9.

¹⁵ S. Collins, *Notes on Some Oral Aspects of Pali Literature*, „Indo-Iranian Journal” 35 (1992), s. 124.

sławiony nauczał młodych mnichów według schematu: *uggaṇ-hāhi... pariyaṇuāhi... dhārehi... suttas*¹⁶, co oznacza: ‘uchwyć... recytuj... zatrzymaj w pamięci’. Recytatorzy, ucząc się, dzielili nauki na części, pieczołowicie je zapamiętywali, aby później przekazać innym, co nie było potrzebne po użyciu piśma¹⁷. Każdy z mnichów przyswajał swoją partię *Buddhava-cana* w sposób, jaki odpowiadał jego umiejętnościom. Przedstawione powyżej słownictwo świadczy o tym, że we wczesnym buddyzmie mnisi używali ustnych metod do układania i przekazywania nauk Buddy.

Dla czytelnika *Tipitaki* najbardziej uciążliwe i problematyczne są nagromadzone w niej powtórzenia. Redaktorzy wprowadzili znak *...pe...* — *peyyāla*, który sygnalizuje pojawienie się znanego już ustępu. W ten sposób odbiorcy radzą sobie z nużącymi powtórkami, jednocześnie zamazując pozostałości po przekazie ustnym.

Cechą dystynktywną *sutt* są używane w nich formuły. Naukowcy zamiennie stosują terminy: *formula, standardised phrases, cliché, stock phrases, stereotyped phrases i perykope*. Dla celów tej pracy zdefiniuję formułę, powtórzenie i wyrażenia standaryzowane. Buddologowie często odwołują się do Lorda, który formułę określił za Parrym jako „zespół słów regularnie używanych łącznie z określonym wzorcem metrycznym dla wyrażenia jakiejś konkretnej idei”¹⁸. Ta definicja odpowiada jednak bardziej *mātikom*, szczegółowo opisanym przez Ruperta Gethina. Moja definicja formuły będzie opierała się na propozycji Lorda, ale rozumianej nieco inaczej — jako zespół słów regularnie używanych łącznie z określonym wzorcem metrycznym i opisujący jakieś działania będące często okolicznościami dla wypowiedzianych Słów Buddy. Są to na przykład czynności (podchodzenia albo dawania), czy okolicz-

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A.B. Lord, *O formule*, tłum. Wiesław Krajka, [w:] *Antropologia słowa*, G. Godlewski (red.), Warszawa 2003, s. 203.

ności (panujące warunki pogodowe czy mieszkaniowe). Każdą *suttę* otwiera standardowa formuła¹⁹: *evaṃ me sutaṃ* – ‘w ten sposób zostało usłyszane przeze mnie’ – jest ona najdobitniejszą pozostałością po ustnym przekazywaniu nauk Buddy. Te słowa przypisuje się Anandzie, który, jak przekazuje legenda, był obdarzony genialną pamięcią. W *Mahāgosiṅgasuttie* 32 dziewięć razy powtarzana jest formuła: „Uroczą jest noc podczas pełni księżyca, drzewa zakwitły, niebiańskie zapachy unoszą się dookoła. Czcigodny [imię ucznia], jaki rodzaj mnicha czyni ten las tak imponującym, kto go ozdabia?”.

Powtórzenie będą rozumiała za Markiem Allonem jako „powtórzenie zdań, ustępów, całych struktur”²⁰. Wymienia on pięć kategorii powtórzenia: dosłowne powtórzenie, powtórzenie z małą modyfikacją, z istotną, powtórzenie całej struktury oraz powtórzenie części struktury. W swojej pracy o zbiorze *Digha Nikaya* Allon twierdzi, że nauki były przeznaczone do zapamiętywania dosłownego i to właśnie powtórzenia świadczą o wiernym przekazie²¹. Wyrażenia standaryzowane służą przekazywaniu stałych elementów doktryny. Przykładem może być opis czterech *jhān*, czyli stanów medytacyjnych, który nieustannie powtarza się w różnych *suttach*.

Trzeba pamiętać, że Słowa Buddy były recytowane, więc należy wspomnieć o ich aspekcie rytmicznym. Rytm przyczyniał się nie tylko do lepszego zapamiętania potrzebnych partii, ale dzięki niemu proces recytacji stawał się przyjemnym zajęciem. Forma metryczna była przedmiotem sporów pomię-

¹⁹ *Ibidem*, s. 206: „Najbardziej rozpowszechnione formuły, tzn. takie, jakich używamy na samym początku, tworzą podstawowy zbiór schematów, po których opanowaniu twórca tylko wymienia jego kluczowe elementy na inne słowa. Konkretna formuła jest ważna dla wykonawcy do momentu, aż odciśnie 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”.

²⁰ M. Allon, *The Oral Composition and Transmission of Early Buddhist Texts*, [w:] *Indian Insights. Buddhism, Brahmanism and Bhakti*, P. Connolly et al. (red.), London 1997, s. 50–52.

²¹ *Ibidem*, s. 50.

dzy mnichami, o czym świadczy fragment z *Culavagga V 16, Sakanirutti-anujānaṇā*:

– Obecnie, Mistrzu, wiele jest mnichów noszących rozmaite imiona, pochodzących z rozmaitych klanów, kast i rodów. Każdy z nich kaleczy Słowo Buddy we własnym narzeczu. My, o Mistrzu, chcielibyśmy wypowiadać Słowo Buddy w formie metrycznej. [...]

– Nie wolno, mnisi, wypowiadać Słowa Buddy w formie metrycznej. Ten, kto by je tak wypowiadał, winny będzie wykroczenia. Nakazuję, mnisi, by każdy zgłębiał Słowo Buddy we własnym narzeczu²².

Tak zbudowane zdania dowodzą tego, że fragment pochodzi z okresu, kiedy nauka Buddy już zadomowiła się w Indiach i zdobyła pozycję wyróżniającą ją wśród pozostałych szkół, przede wszystkim braminizmu i dżinizmu. Mnisi debatują o *chandas*, czyli o metrum charakterystycznym dla sanskrytu. Chcą odróżnić się od wedyjskiego sposobu przekazywania wiedzy, głównie przez zgłębianie znaczenia wypowiedzianych słów, a Słowo Buddy powinno być dopasowane do prakrytów, co jednak nie oznacza braku dbałości o formę przekazu.

W Indiach nadal kultywowana jest tradycja zapamiętywania i przekazywania Wed ustnie, a bramini są właściwie analfabetami²³. Jak pisze Harry Falk, podkreślając odmienność Indii, bramini i ofiarnicy uczestniczący w rytuałach nie muszą rozumieć wypowiedzianych słów. Elementarnym wymogiem dającym dostęp do uczestnictwa w ofierze jest gotowość do recytowania Wed z pamięci²⁴. Najważniejsze to znać hymny po-

²² *Muttāvāli. Wypisy z ksiąg starobuddyjskich*, tłum. I. Kania, Warszawa 2007, s. 96.

²³ Al-Biruni, arabski uczoney, który znał sanskryt i odbył podróż do Indii w XI w. twierdził, że bramini recytują Wedy bez zrozumienia ich znaczenia, w ten sam sposób uczą się ich na pamięć, jeden od drugiego. Niewielu z nich jest w stanie wziąć udział w teologicznych dysputach; za J. Bronkhorst, *Literacy and Rationality in Ancient India*, „*Asiatische Studien*” 56 (2002), s. 1–2.

²⁴ H. Falk, *Goodies for India. Literacy, Orality, and Vedic Culture*, [w:] *Erscheinungsformen kultureller Prozesse*, W. Raible (red.), Tübingen 1990, s. 118.

trzebne do ofiary, „mantry mają być nie tylko recytowane z pamięci, ale wypowiedane całkowicie poprawnie. Nie tylko słowa i porządek słów ma być zachowany; nawet każda pojedyncza sylaba niepoprawnie wymówiona lub pojedynczy akcent źle zaznaczony może przynieść zgubę ofiarującemu i uczynić jego ofiarę daremną²⁵”. W rezultacie bramini rozwinęli różnorodność mnemotechnik, dzięki którym strzegą właściwej wymowy i tym samym unikają zniekształcenia treści²⁶. Ludo Rocher zwraca uwagę na troskę o właściwe brzmienie mantr, którego można nauczać jedynie przez recytację. Z tego powodu dbano o nią nie tylko przekazując Wedy, ale również całą literaturę Indii²⁷. Falk twierdzi, że ustne instrukcje nie są przekazaniem znaczenia, ale metod, bez których w przyszłości kapłan nie mógłby odprawić ofiary i tym samym otrzymywać środków do życia²⁸.

Rocher, na podstawie swojego osobistego doświadczenia, opisuje ponadto następującą historię. Wraz z żoną został zaproszony w odwiedziny do indyjskiej rodziny z Poona. Syn bramina, 5–6 letni chłopiec, recytował z pamięci *Bhagavadgītę* – sanskryt dziecka był perfekcyjny, wymawiał on wersy bez wysiłku i z poprawną intonacją. Później ojciec chłopca oznajmił Rocherowi, że syn nie potrafi jeszcze czytać, a recytować nauczył się od ojca. Chłopiec nie znał jeszcze sanskrytu i nie rozumiał znaczenia wypowiedianych przez siebie słów. Bramin powiedział, że „znaczenie tekstu wyjaśni synowi później²⁹”.

W indyjskim systemie edukacji nauczyciel najpierw powinien nauczyć ucznia Wed na pamięć, dopiero kolejnym krokiem jest komentarz do tego tekstu. Nauczyciel słowo po słowie tłumaczy i wyjaśnia znaczenie tekstu³⁰. Uczeń może zapo-

²⁵ L. Rocher, *Orality and Textuality in the Indian Context*, „Sino-Platonic Papers” 49 (1994), s. 8.

²⁶ *Ibidem*, s. 9.

²⁷ *Ibidem*, s. 11.

²⁸ H. Falk, *Goodies for India...*, s. 118.

²⁹ L. Rocher, *Orality and Textuality...*, s. 1-2.

³⁰ *Ibidem*, s. 5.

mnieć komentarz swojego mistrza, ale zapamiętane w młodości słowa pozostają w pamięci do końca życia, a trzeba dodać, że znajomość ich znaczenia jest przywilejem³¹. Jednak to właśnie „znaczenie jest zasadniczym zagadnieniem do rozpatrzenia, aby zająć się kwestią wprowadzenia pisma w Indiach. Tam, gdzie jest znaczenie, pismo nie desakralizuje przepisane go tekstu³²”. U braminów jest inaczej – święte słowa Wed są uważane za odwieczne³³. W tej kwestii buddyzm przynosi zmianę, a i przeobrażenie w sposobie przekazywania nauk również zachodziło w inny sposób.

Wczesny buddyzm powołuje się na autorytet słowa, ale czyni to w inny sposób niż braminizm. Liczą się słowa nauczyciela, a później jego uczniów, którzy bezpośrednio usłyszeli naukę. Ważne jest przede wszystkim zrozumienie tekstu, co nie oznacza jednak zaprzestania nauki tekstów na pamięć³⁴. Dzięki temu rozwinęto tradycję publicznych debat filozoficznych – dla obrony własnego stanowiska, dbano o jego jak największą spójność i kładziono szczególny nacisk na te kwestie, które mogły stać się przedmiotem ataku ze strony przeciwnika³⁵. Wczesny buddyzm i dżinizm jako misjonarskie ruchy, nie wystrzegały się spotkań i dyskusji z innymi, właśnie dzięki nim precyzowano swoje stanowisko i czyniono doktrynę nie tylko bardziej zrozumiałą, ale też spójniejszą.

³¹ K. Parameswar Aithal opisuje metody uczenia się Wed: nauka rozpoczyna się niedługo po wschodzie słońca, kiedy uczeń po porannym rytuale obmycia siada przed swoim nauczycielem. Najpierw mistrz recytuje każdą mantrę, pada (ćwiartka) za padą, po czym uczeń trzykrotnie powtarza za nim. Recytowanie kolejnych pad odbywa się łącznie dwanaście razy. Ta sama metoda jest stosowana do połowy i do całej mantry, a długość mantry, którą uczeń ma zapamiętać zależy od jego zdolności. Taka procedura jest mozolna, czasochłonna i wymaga sporej cierpliwości; za J. Bronkhorst, *Literacy and Rationality...*, s. 3–4.

³² H. Falk, *Goodies for India...*, s. 118.

³³ D.S. Lopez, *Authority and Orality in the Mahāyāna*, „NUMEN” 42 (1995), s. 39.

³⁴ H. Falk, *Goodies for India...*, s. 118.

³⁵ J. Bronkhorst, *Literacy and Rationality...*, s. 16.

Bramini byli niechętni zapisywaniu swojej doktryny, ale pismo, które było „trucizną” dla braminów stało się „lekarstwem” dla buddyzmu, który zaczął się rozprzestrzeniać w językach potoecznych³⁶.

WYBRANE SUTTY O METODACH

Mahāgosiṅgasutta 32 i Cūlagosiṅgasutta 31

Sutta 32 ze zbioru *Majjhima-nikāya* opowiada o zdolnościach najlepszych i pierwszych uczniów Buddy: Sāriputty, Mahā Moggallāny, Mahā Kassapy, Anuruddhy, Revaty i Anandy, którzy adekwatnie do swoich zdolności rozumieli nauki mistrza. Przez cały dzień oddawali się medytacji, dopiero wieczorem Maha Moggallana wstał, poszedł do Mahā Kassapy i powiedział do niego: Przyjacielu, chodź do Sariputty, aby posłuchać *Dhammy*. Każdy mnich przedstawił własne rozumienie nauk. Ze względu na metody przekazu na uwagę zasługują słowa Anandy i Mahā Moggallāny:

Uroczą jest noc podczas pełni księżyca, drzewa zakwitły, niebiańskie zapachy roznoszą się dookoła. Czcigodny Anando, jaki rodzaj mnicha czyni ten las tak imponującym, kto go ozdabia? Przyjacielu, mnich, który jest erudytą, wiele słyszał, zdobytą wiedzę zachował w pamięci, utrwalił i scalił to, czego się nauczył. Te nauki są piękne na początku, w środku i na końcu, właściwe w znaczeniu i frazie, kompletne, afirmują święte życie — doskonałe i czyste. Nauka o *Dhammie* przeniknięta jest religijną wiedzą, daje satysfakcję, jest uporządkowana, starannie zebrana, przemyślana i gruntownie zrozumiana. ów mnich głosi nauki czterem zgromadzeniom, dookoła, donośnie, wiernie — zwrotka po zwrotce, sylaba po sylabie (*padabyanjanehi*) po to, aby wyzbyć się złych skłonności. Przyjacielu, właśnie taki rodzaj mnicha ozdabia las Gosinga.

Ananda jest erudytą, obdarzonym znakomitą pamięcią, to jemu Budda powierzył zapamiętanie, uporządkowanie i zrozu-

³⁶ D.S. Lopez, *Authority and Orality...*, s. 37, 39.

mienie swoich słów. Zgodnie z powyższym fragmentem kompetencje Anandy daleko wykraczają poza zapamiętywanie. Mnich posiada też rozumienie znaczenia wypowiedzianych słów. Oprócz tego dzieli się swoją wiedzą zdobytą od nauczyciela z „czterema zgromadzeniami”, a więc z mnichami, mniszkami, kobietami oraz mężczyznami – naucza wspólnotę tak, jak usłyszał i zapamiętał, aby jej członkowie pracowali nad swoimi słabościami. Trzeba tutaj podkreślić, że celem Anandy jest nie tyle utrwalenie nauk, ile właśnie troska o wytrenowanie umysłów buddystów. Zatem przekazywanie nauk odbywa się poprzez nauczanie w relacji mistrz–nauczyciel, ale też przez uczenie większej grupy. Kolejny fragment jest opisem słów Maha Mogallany:

Przyjacielu Sariputto, dwóch mnichów prowadzi uczoną debatę o wyższej *Dhammie*, wzajemnie zadają pytania, jeden drugiemu odpowiada na zadane pytanie, mnisi nie zwlekają z odpowiedzią i nie zmieniają tematu. Prowadzone rozmowy są zaawansowane i przynoszą wiele korzyści. Przyjacielu, własni taki rodzaj mnicha ozdabia las Gosinga.

Mnisi znają na pamięć nie tylko nauki swojego mistrza, ale potrafią też dyskutować o nich. Z powyższego passusu wynika, że zainteresowani są oni jak najlepszym zrozumieniem trudnych bądź niejasnych zagadnień, a przy tym dbają o wzajemny szacunek i porozumienie. Nauki Buddy są przedmiotem rozważania, a to oznacza, że mnisi dobrze je znali, a poprzez dyskusje utrwalali, udoskonalali i ujednolicali. Trzeba podkreślić, że na kontynencie indyjskim było to *novum*, którego nie akceptowali bramini.

W omawianej tutaj *suttcie*, po zaprezentowaniu stanowiska, a więc „wizji” idealnego mnicha, debatujący idą do swojego nauczyciela. Wówczas czcigodny Sariputta wypowiada następujące słowa:

Przyjaciele, wszyscy przedstawiliśmy swoje zdanie, chodźmy do Wzniosłego i zdajmy mu relację z tej dysputy. Przyjacielu, gdzie

Budda tam podejźmy, podszedłszy, właśnie to opowiedzmy Mistrzowi. Tak jak wyjaśni, my zachowamy w pamięci.

Od tego fragmentu *sutta* zostaje powtórzona słowo w słowo od początku. Uczniowie nie zapamiętali dyskusji, póki nie potwierdzili jej prawidłowego przebiegu u swojego nauczyciela.

Zbiór *Majjhima-nikāya* zawiera też drugą *suttę* o tytule *Mahagosīṅga*, która jest krótsza i opowiada ona historię Anurudhy oraz jego uczniów — Kimbili i Nandiya. Scena została umieszczona w tym samym miejscu, ale temat *sutty* jest inny. Śakjamuni martwi się o los mnichów, o to, czy radzą sobie z codziennością, dobrze się czują i mają co jeść. Budda mówi: „Mam nadzieję, że żyjecie w zgodzie, we wzajemnym uznaniu, wdzięczności, bez kłótni, wspólnie jak mleko z wodą, spoglądając na siebie przyjaznym wzrokiem”. Tak opisują życie wspólnotowe: „jesteśmy różni ciałem, ale jedni w pracy nad (*cittā*) umysłem³⁷”. Mnisi żyją w milczeniu, a w razie konieczności porozumiewają się językiem gestów, ale co pięć dni razem spotykają się na całą noc i rozmawiają o Słowach Buddy. W ten sposób osiągają pilność, gorliwość i stanowczość. Kolejną część *sutty* jest opisem *jhān*³⁸. Warto tutaj zwrócić uwagę na dwie kwestie. Pierwszą jest różnica pomiędzy krótszą a dłuższą wersją tak samo zatytułowanej nauki, co może wynikać z przekazu różnych nauczycieli bądź z manipulacji różnymi *mātikami* (zobacz niżej). Druga kwestia dotyczy odwoływania się do wspólnych rozmów o *Dhammie*, które z pewnością były sposobem jej utrwalania oraz zapewniały zgodę w zgromadzeniu. Trzeba zaznaczyć, że te późniejsze *sutty* opisujące codzienne obowiązki mnichów, nie wymieniają nigdy przepisывania manuskryptów, co spotykamy na przykład pośród mnichów egipskich³⁹.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ Cztery etapy stanów medytacyjnych.

³⁹ Życie mnichów egipskich znakomicie przybliża: E. Wipszycka, *Drugi dar Nilu. Żyli o mnichach i klasztorach w późnoantycznym Egipcie*, Kraków 2014.

Caṅkī Sutta 95

Caṅkī Sutta rozpoczyna się opisem wizyty Buddy w zamożnej bramińskiej wiosce Opāsāda, której zarządcą był bramin Caṅkī. Kiedy Budda przybył do wioski, ludzie odwiedzali go, co widząc bramin Caṅkī również zdecydował się poznać Buddę. Według bramina Wzniosły posiadał wszystkie cechy wielkiego człowieka. Podczas spotkania ich obu, uczeń Caṅkī'ego, młody Kapathika Manava, z niecierpliwością oczekiwał na zadanie pytania Buddzie, który wreszcie skarcił go za to, że przerywa ważną rozmowę starszych od siebie. Kiedy Caṅkī pozwolił wreszcie na pytanie młodego bramina, ten zapytał o to, co Budda myśli o bramińskiej tradycji, zgodnie z którą jedynie Weda jest prawdą, a wszystko inne fałszem⁴⁰.

Bramini odwołują się do wiary i *anussava*, co dosłownie oznacza 'wielokrotne słuchanie', a więc powołują na ustną tradycję, tutaj rozumianą jako objawienie. U mnichów ustna tradycja to autorytet żyjącego nauczyciela, ale również powtarzanie i kultywowanie prawdziwej nauki przez ludzi podobnie myślących⁴¹. Buddyzm przykłada dużą wagę do słuchania, jest ono odpowiednikiem uczenia się i stanowi wstępny etap stopniowego procesu zdobywania wiedzy. Również zadawanie pytań jest elementarnym etapem edukacji⁴², ale w tym wypadku Budda nie chce słuchać młodego bramina, co ma walor humorystyczny.

Chcę zwrócić uwagę na cechy bramina Caṅkī i jego 16-letniego ucznia: są mistrzami trzech Wed, znają modlitwy, rytuały, fonologię i etymologię, Purany oraz nauczyli się recytować Wedy wiernie, słowo w słowo. Opisując przymioty *Dhammy* posługują się formułą: „Te nauki są piękne na początku, w środku i na końcu, właściwe w znaczeniu i frazie, kompletne, afir-

⁴⁰ Piya Tan, *The Caṅkī Discourse*, „Living Word of the Buddha” 21 (2007), s. 174.

⁴¹ *Ibidem*, s. 182.

⁴² *Ibidem*, s. 182–183.

mują święte życie — doskonałe i czyste”. *Sutta* szczegółowo opisuje 12 stopni uczenia się:

Mnich dokładnie obserwuje siebie, rozpoznaje, że jest pozbawiony zaślepienia, chce odkryć prawdę, dlatego zawiera swojemu nauczycielowi. Podchodzi do niego, z szacunkiem siada blisko nauczyciela. Po tym jak usiadł, nadstawia ucho. Słucha *Dhammy*, usłyszawszy ją, zachowuje w pamięci nauki. Następnie docieka ich znaczenia. Po zgłębieniu znaczenia i wstępnym namyśle akceptuje nauki. U ucznia pojawia się świadoma chęć podjęcia wysiłku. Podejmuje wysiłek, równoważy usiłowania, dąży do odkrycia prawdy, odkrywa prawdę i zdobywa mądrość.

W procesie uczenia trzy momenty są najważniejsze: zaufanie nauczycielowi, zapamiętanie wszystkich jego nauk oraz refleksja nad nimi. Wiemy już, że buddyzm przykładał dużą wagę do zgłębiania znaczenia, ale warunkiem wstępnym tego procesu była znajomość nauk mistrza na pamięć. W ten sposób uczyli się młodzi bramini, którzy przeszli na buddyzm.

Mahāparinibbana Sutta

Śakjamuni przestrzega w niej, aby niezależnie od tego, czy o pewnej nauce mówi się jako o słowach samego Buddy, słowach przekazanych przez wspólnotę starszych i szczególnie zasłużonych nauczycieli, słowach starszych, uczonych mnichów, stojących na straży tradycji, czy wreszcie jednego starszego mnicha o głębokiej wiedzy, nie wcześniej należy uznać te słowa za prawdę i przyjmując je za prawdziwą naukę, niż staranne porównanie ukaże ich zgodność z resztą nauk i reguł wspólnotowych⁴³. [tłum. Robert Szuksztul]

Za życia Buddy i po jego śmierci kanon rozrastał się przez dodawanie nowego materiału. Aby mógł być on zaakceptowany, mnisi uczyli się dosłownie nauk, po czym porównywali je z tymi, które znali, i dopiero wtedy zatwierdzali jako „Słowo Buddy”. Zestawiano *atthena atthaṃ, byaṅjanena byaṅjanaṃ*,

⁴³ *Mahāparinibbanasutta* 4.7–4.11.

co oznacza 'znaczenie ze znaczeniem, sylaba z sylabą'. Jeśli porównanie pokazywało, że nowe recytacje zgadzają się ze starymi, zarówno z doktryną, jak i regułami zakonnymi, były uznawane za nauki Mistrza. Jedynie taka metoda, zanim spisano *sutty*, zapewniała zachowanie ich jedności. Przynależność do *sanghi* przejawiała się w znajomości na pamięć nauk jej nauczyciela.

Saṅgīti Sutta

Nauka ta prezentuje rzadki styl kompozycji *sutt* wraz z *Doṣattarā*⁴⁴, mianowicie numeryczny sposób ich układania. Zaraz po śmierci Buddy odbyło się spotkanie, na którym mnisi wspólnie wyrecytowali nauki swojego nauczyciela, tak zwane *Saṅgīti* – wspólne śpiewanie, czyli wspomniany I sobór. Zgodnie z *Cullavagga* XI mnisi z Anandą i Mahākaśjapą postanowili udać się w liczbie pięciuset (*arhatów*) do Radżagriha, gdzie spędzili porę deszczową. W tym czasie, aby zrealizować swoje postanowienie, nie puszczali też innych mnichów.

Vinaya

Na zakończenie omawiania *sutt* odwołam się do szóstej reguły *Pacittiya* w *Bhikkhu-Pātimokkha*, która zakazuje nauczać *Dhammy* słowo w słowo (*padaso*) mnichowi, który nie ma pełnych święceń⁴⁵. Ten zakaz odnosi się do nauczania doktryny i świadczy o tym, że *sutty* wczesnego buddyzmu były przekazywane dosłownie wśród w pełni wyświęconych mnichów. Świeccy musieli znać *Dhammę*, ale nie mogli jej przekazywać.

Buddologowie zajmujący się wczesnym buddyzmem prowadzą spór o sposobie transmisji Słów Buddy. Dzielą się na zwolenników przekazu dosłownego oraz „improvizowanego”,

⁴⁴ A. Wynn, *The Oral Transmission of the Early Buddhist Literature*, „Journal of the International Association of Buddhist Studies” 1 (2004), s. 106.

⁴⁵ *Padaso dhammam vaceyya*, ten fragment jest przetłumaczony przez I. Kanię [w:] *Muttāvali...*, s. 328.

co wynika z odmienności kultur oralnych, na których badacze opierają się w swoich pracach. Metoda improwizacji jest przeniesieniem na grunt indyjski modelu Parry'ego i Lorda⁴⁶, a jej nazwa wynika stąd, że mnisi za każdym razem podczas wystąpień mogli opowiadać różne wersje *Buddhavacana*. Jako pierwszy do pism wczesnego buddyzmu zastosował ją Lance Selwyn Cousin⁴⁷, a punktem wyjścia była dla niego refleksja nad zagadnieniem wielowersyjności tej samej opowieści o Buddzie. Zaproponował, aby czytać poszczególne *nikāye* i *sutt*y jak wykonania różnych pieśniarzy–mnichów, a więc z punktu widzenia *performance'u*. Długość opowiedzianych historii zmieniłaby się w zależności od okoliczności, w których została wypowiedziana. Ten sposób myślenia o kulturze ustnej wczesnego buddyzmu kontynuuje Gethin, który przyjmuje istnienie „zapisanych matryc” (*flowcharts*) – *mātik*, potrzebnych do komponowania *sutt*. Odpowiada to mowom zawartym w *Samyutta* i *Anguttara Nikāyas* oraz w *Abhidhammie*, gdzie elementy narracyjne są ograniczone. Matryce te nie były jednak znane w najwcześniejszym okresie przekazywania nauki.

Allon nie zgadza się z metodą improwizacyjną. Na podstawie jego artykułu sporządziłam następującą tabelę, która ukazuje różnice pomiędzy pieśniarzami a mnichami:

⁴⁶ A. Lord, *The Singer of Tales*, London 2000, s. 21–26; Lord wyróżnia trzy etapy uczenia się pieśni: najpierw młody człowiek słucha pieśni wykonywanych przez swojego ojca, wuja albo innych pieśniarzy. Za każdym razem opowieść jest nieco inna, nie jest więc przez niego zapamiętywana dosłownie, ale raczej przyswajana jako całość tematyczna i rytmiczna. Drugi etap to nauka formuł (często z towarzyszeniem akompaniamentu), które mają kształtować technikę kompozycyjną ucznia. Ten etap kończy się, kiedy młody pieśniarz zaczyna śpiewać przed krytyczną publicznością – najpierw jedną pieśń, z czasem także kolejne. Ostatni etap trwa do momentu, gdy repertuar pieśniarza jest wystarczająco duży, aby zabawiać publiczność śpiewem przez cały wieczór. O talencie pieśniarza świadczy jego kompozycyjna elastyczność, biegłość w tworzeniu formuł i tematów oraz umiejętność dostosowywania się do emocji i nastrojów słuchaczy.

⁴⁷ L.S. Cousins, *Pali Oral Literature*, [w:] *Buddhist Studies. Ancient and Modern*, P. Denwood, A. Piatigorsky (red.), London 1983.

PIEŚNIARZE	MNISI
wiersze	proza
opisywanie czynów bohaterów, herosów etc.	zachowanie nauk duchowego przywódcy
sposób wykonania zależy od okoliczności i publiczności	szczegółowe opisy stanów mentalnych, przy których wymagany jest wysoki stopień dosłowności
poeci–pieśniarze długo przygotowują się do swoich wystąpień, przyswajają formuły swoich nauczycieli	mnisi i mniszki pochodzą z różnych środowisk, często znają bramińskie sposoby zapamiętywania, uczą się formuł na pamięć
pieśniarze indywidualnie wykonują swoje <i>performance</i>	Słowa Buddy przekazywane są wspólnotowo i indywidualnie.

Można przyjąć, że *sutty* układano podczas swobodnej recytacji mnichów i właśnie te wykonania zostały potraktowane jako reprezentatywne dla tego okresu i spisane. Z pewnością wytłumaczyłoby to istnienie wielu wersji tej samej historii, ale nie wyjaśniałoby, w jaki sposób starano by się zachować jedność Słów Buddy⁴⁸.

Druga metoda — metoda dosłownego przekazu — została zarysowana w artykule Richarda Gombricha⁴⁹ i była odpowiedzią na pomysł Cousina. Gombrich twierdzi, że przez cztery stulecia *Buddhavacana* przekazywano jedynie ustnie, a metody recytacji stosowane w tamtym okresie były dobrze znane mnichom z Wed⁵⁰. Dalej prezentuje pogląd, że pismo nie miało nic wspólnego ze stabilizacją nauk, a wręcz przeciwnie⁵¹. Po pojawieniu się manuskryptów nie było nad nimi kontroli, jaką zapewniała forma ustna. Pierwszą instytucją, która odgrywała funkcję „strażnika” buddyjskiej literatury była *sangha*⁵². Nie zapominajmy, że buddyzm był misjonarską organizacją skła-

⁴⁸ M. Allon, *The Oral Composition...*, s. 46.

⁴⁹ Jako metodę nauczania R. Gombrich wskazuje też *pariyaya*, która polega na konieczności podawania konkretnego przykładu wyjaśniającego abstrakcyjne zagadnienia.

⁵⁰ R. Gombrich, *How the Mahāyāna began*, s. 21.

⁵¹ H. Falk, *Goodies for India...*, s. 117.

⁵² R. Gombrich, *How the Mahāyāna began*, s. 25.

dającą się nie tylko z kobiet i mężczyzn próbujących osiągnąć nirwanę, ale też potrafiących nauczać konwertytów. Jak pisze Gombrich: „zachowanie słów Buddy wymaga organizacji, laicy nie byli nigdy zorganizowani w sposób, który zapewniał przekaz nauk kolejnym pokoleniom”⁵³.

Argumenty Gombrich’a przejmują: Allon, Anālayo, Wynn i Norman. Wynn podkreśla kluczową rolę wspólnoty w dosłownym przekazywaniu Słów Buddy. Podobnie Allon wskazuje, że przekazywanie złożonych nauk, opisujących praktyki medytacyjne i szczegółowe analizy procesów psychicznych wymagało wysokiego stopnia dosłowności⁵⁴. Ten argument jest wyjątkowo przekonujący, bowiem gdyby mnisi dowolnie opisywali swoje doświadczenia, buddyzm nie wyodrębniłby się jako oddzielna „szkoła”.

W powyższym artykule przedstawiłam kilka metod układania i przekazywania Słów Buddy. Polegają one głównie na transmisji słów w relacji nauczyciel–uczeń, wraz z 12 stopniami uczenia się, prowadzącymi do zdobycia mądrości. Wskazałam też na dominującą rolę *sanghi* w dosłownym przekazywaniu nauk. Ich gruntowna znajomość pozwalała mnichom prowadzić zaciekle dysputy na tematy religijne i filozoficzne, co było nowością odróżniającą buddyzm od braminizmu i dżinizmu. Wspomniałam także o metodzie numerycznej, tak ważnej pośród technik zapamiętywania stosowanych przez indyjskich erudytów. Dużo miejsca poświęciłam kontekstowi i specyfice oralności w Indiach, mając nadzieję, że przyczyni się to do nowego odczytania *sutt*.

Niestety nie udało się zrekonstruować metod *performan-ce’u* przed użyciem pisma. *Suttapiṭaka* opisuje wiele takich metod, często ze sobą sprzecznych i pochodzących z różnych okresów od różnych mnichów i szkół. Przedstawione przykłady *sutt*, kontekst indyjski oraz środki stylistyczne zastoso-

⁵³ *Ibidem*.

⁵⁴ M. Allon, *The Oral Composition...*, s. 42.

wane w tekście, a wskazujące na ustny przekaz, skłaniają mnie do opowiedzenia się za dosłowną transmisją *Buddhavacana*.

Konflikt buddologów jest nieco jałowy, gdyż w swoich rozważaniach nie opierają się oni na konkretnych tekstach, ale jedynie na teoretycznych spekulacjach. Są one istotne o tyle, o ile poprzemy je dowodami w postaci rzetelnych tłumaczeń albo profesjonalnych badań terenowych, na przykład w Indiach, na Sri Lance, w Birmie czy Tajlandii, a te zakładają interdyscyplinarność, znajomość wielu języków, a tym samym współpracę wielu naukowców. Celem tej pracy było pokazanie złożoności tematu, próba jego uporządkowania i podkreślenia kluczowych punktów. Dlatego cały artykuł należy potraktować jako wprowadzenie do tych zagadnień.

Some Methods of the Oral Transmission of the Buddha's Words

Summary

In this article I attempt to reconstruct some of the methods of oral transmission and composition of the Buddha's Words. The analysis is based on the *Mahāparinibbana Sutta*, *Cūḷagosiṅga Sutta*, *Mahāgosiṅga Sutta*, *Caṅkī Sutta*, *Saṅgīti Sutta* and *Vinaya*. This paper mentions the socio-cultural background of India. I depict the methods of teaching the Veda, which have been handed down by word of mouth, without being transcribed on paper. It also explains some very important notions relevant to the topic, such as: *sutta*, *Buddhavacana*, *formula*, *standardised phrases*, *repetition* etc. I analyze the significance of the direct transmission of the Buddha's teaching from master to pupil with the teaching methods of the 12-step learning process. I have emphasized the important role of joint recitation in the preserved words of the Buddha. The article also explores the conflict which arises among scholars. The Buddhist religious specialists have focused on debates between scholars following the improvisational methods of oral transmission and word for word accuracy in the recitation of the Buddha's words.

Igor Borkowski
Uniwersytet Wrocławski

TRADYCJA USTNA VERSUS PISANA. USTALANIE OBRZĘDOWOŚCI I (RE)KONSTRUOWANIE TRADYCJI W KLASZTORACH ŻEŃSKICH NA PRZYKŁADZIE DZIAŁALNOŚCI S. DOMICELI BARBARY FOX, KLARYSKI STAROSĄDECKIEJ

Na dodatek jeszcze jedną ważną tradycją wypada umieścić, że Stare Matki twierdziły, że drzewo Krzyża Śgo co jest w naszej zakrystyi to jeszcze od SM Kunegundy przywiezione i nowej świątyni od siebie zfundowanej ofiarowane. Takż utrzymywały zdanie o Dzieciątku Jezus w szopce chórowej, że z Rzymu i jeszcze od S Fundatorki dany. Są to podania ustne, które wolno podzielać lub nie, zanotować nie zawadzi.

Rozmaitości starodawne i podania o klasztorze starosandeckim spisane od r. 1844, Archiwum Klasztoru PP. Klarysek w Starym Sączu, sygn. RK/b-4, s. 42.

Niezmiernie ciekawym źródłem do rekonstrukcji świadomościowego przede wszystkim procesu przenoszenia tradycji ustnej w dukt pisma mogą być dla współczesnego badacza zapisy, dokumentujące tego typu procesy zachodzące w relatywnie wcale nieodległych epokach. W niniejszym tekście obiektem refleksji stanie się taki właśnie dokument: rękopis przechowywany w Archiwum Klasztoru Sióstr Klarysek w Starym Sączu. Pochodzące z połowy XIX wieku odręczne notatki, sporządzane przez jedną z członkiń starosądeckiego konwentu, powstawały w bardzo ciekawych okolicznościach i z ujawnianej obficie na kartach zbioru motywacji.

Klasztor klarysek w Starym Sączu fundowany przez księżną Kingę (Kunegunde)¹, po wiekach katolicką świętą, żonę księcia Bolesława Wstydlivego, trwa nieprzerwanie na jednym miejscu od roku 1272, gdy fundację formalnie ukończono. Najpierw oczywiście nikt w klasztorze nie myślał o regularnym spisywaniu ksiąg i wydarzeń. Nie było po temu ani kulturowego przyśmusu, ani jakiegś zewnętrznej motywacji, która siostry skłaniałaby do tego, żeby notować wydarzenia związane z klasztornym życiem. Gdy się tego typu dokumentacja pojawia, też przez długi czas odnosi się raczej do okoliczności dla klasztoru i wspólnoty poniekąd zewnętrznych: rachunków, nadań, dokumentów urzędowych lub ewentualnie wchodzi w relacje z notacjami zewnętrznymi, które kronikarze i inni piszący o bieżących dziejach podejmowali. Częstokroć jest zaczynem wyodrębniających się gatunków żywotopisarskich. Regularne kronikopisarstwo nie jest w klasztorach żeńskich ani sprawą od najdawniejszych fundacji istotną, ani przez długi czas poważaną.

Barbara Domicela Fox staje przed nie lada wyzwaniem. Pośród innych domowych obowiązków, które jej przypadają, staje się także tą, która podejmuje się trudu odtworzenia klasztornej historii, dziejów domowych, obyczajów, zasad i legend, ich zebrania, skonfrontowania ze sobą różnych wersji i w efekcie spisania. Domorosłą historyczką jest niestrudzoną. Prowadzi klasztorną kronikę², księgę zmarłych, notuje osobno staranym, ozdobnym piśmem, które nawet dla niewprawnego oka

¹ „Św. Kinga urodziła się w 1234 r. w Ostrzyhomiu jako córka króla węgierskiego Beli IV i Marii, siostra św. Małgorzaty Węgierskiej i bł. Jolanty. Była żoną księcia Bolesława Wstydlivego, z którym żyła w dziewiczym małżeństwie. Po śmierci męża wstąpiła do klasztoru w Starym Sączu, który wcześniej ufundowała. Zmarła w 1292 r.”, cyt. za: M. Grychowski, ks. Józef Marecki, *Zakony w Polsce*, Warszawa 2009, s. 232.

² Kronika jako gatunek pojawia się w polskiej tradycji zakonów żeńskich w XVI w., do dzisiaj nie dotrwało tych najdawniejszych dzieł zbyt wiele, późniejsze – o ile kasaty i wojny nie poczyniły szkód – są dość liczne; por. K. Targosz, *Piórem zakonnicy. Kronikarki w Polsce XVII wieku o swoich zakonach i swoich czasach*, Kraków 2002.

po chwili jest już znajome i charakterystyczne, to, co wydaje jej się ważne, a gdzie indziej nie pasuje. Tak właśnie rodzi się zeszyt historycznych drobiazgów, które starannym, kaligraficznym piśmem składa dla pamięci potomnych. Dokonuje na kartach dokumentu tego wszystkiego, czego zapewne możemy się spodziewać po uważnym słuchaczu historii mówionej, starającym się odtworzyć przebieg dawnych dziejów. Domicela Fox ma i tę skłonność, że często snuje refleksje na temat samego procesu notacji, odnosi się do statusu rozmaitych podań oraz w sposób konsekwentny pozostawia ewentualne rozstrzygnięcia kolejnym pokoleniom, które by znalazły klucz do weryfikacji tego, co ustna tradycja klasztorna podaje.

Autorka zbioru Barbara Fox urodziła się w roku 1807, obłóczyny miała w roku 1822, kiedy to przyjęła imię zakonne Domicela, profesję składała w roku 1832, a czekała na nią 10 lat z powodu młodego wieku, w którym do starosądeckiego klasztoru wstąpiła. Z zapisu w księdze zmarłych wynika, że była obdarzona talentem literackim, ale też muzycznym, grała na fortepianie i organach w chórze klasztorным, uczyła też w zgromadzeniu śpiewu liturgicznego. Odpowiadała także za bibliotekę klasztorną, była cenioną mistrzynią nowicjatu i ekonomką klasztorną. Zmarła w roku 1871³.

Klasztorne dzieje pisze się inaczej, gdy się je wywodzi z wewnętrznej tradycji i jej ciągłości. Fundamentalną zmianą perspektywy tego widzenia „od środka” jest świadomość kontynuacji, niezwykle skrócenie perspektywy czasowej (jej odkształcenie, korekcja, zafałszowanie). Członkini klasztornego konwentu zwykle o czasach i zdarzeniach sprzed wieków mówi (i zapewne myśli) podobnie jak o tym, co w konwencie zdarzyło się przed kilkoma czy kilkunastoma laty. Rzecz jest zrozumiała, gdy weźmiemy pod uwagę specyfikę stałości miejsca, składu osobowego wspólnoty, typ postrzegania czasu — raczej

³ *Księga zmarłych pisana od roku 1763*, Archiwum Klasztoru PP. Klarysek w Starym Sączu, poz. z-4., s. 37.

kołowy niż ciągły; trwałość urzędów, oficjów zakonnych, powtarzalność gestów, wysoką świadomość zarówno autoreferencyjną, jak i historyczną, znajomość tradycji i historii wspólnoty (choćby fikcjonalną), pieczołowitość w podkreślaniu historycznej ciągłości. Czas ma tu porządek dzienny, tygodniowy i roczny ze stale powracającymi okresami⁴, a translacja historycznej opowieści z pokolenia na pokolenie następuje nieustannie, upewniona przekonaniem ogółu o transcendentnym wymiarze i znaczeniu ponawiania czynności.

Praca, którą podejmuje starosądecka kronikarka, nie następuje bezpośrednio po оголоczeniu klasztoru z dokumentów gromadzonych przez lata. Nim Domicela Barbara Fox zaczyna rekonstruować i zapisywać dzieje klasztoru, wspólnota dopracowuje się bardzo bogatego archiwum, które przepada w opisanych poniżej okolicznościach. Nie znalazłem również nigdzie przesłanek, które pozwalałyby wskazać na jakiś zewnętrzny impuls, by historię klasztoru na nowo spisywać (zwykle takie impulsy zdarzały się wcześniej, gdy zapisy powizytacyjne wyraźnie wskazywały, że delegaci biskupa nakazywali, a to założyć księgę zmarłych, a to gromadzić i przechowywać jakiś typ dokumentów o charakterze gospodarczym, ekonomicznym lub odnoszącym się do własnościowego statusu konwentu). Zakonnica nie wspomina też w żadnym miejscu, jakoby wykonywała polecenie przełożonych. Domicela Fox pisze raczej z własnej woli, często też korzystając ze strategii perswazyjnej, która ma budować wizerunek skromnej i niezwracającej na siebie uwagi zakonnicy. Podkreśla, że są to tylko niewiele znaczące przyczynki do ewentualnej dalszej — już poważnej, ale wykonywanej przez kolejne pokolenia — pracy. Notuje to, co usłyszała od Starych Matek lub wydobyla z klasztornych dokumentów.

Starosądecki klasztor założony około 1280 r. przez św. Kingę został w roku 1782, skasowany przez Austriaków (ale zakon-

⁴ Por. *Życie codzienne*: M. Borkowska OSB, *Zakony żeńskie w Polsce w epoce nowożytnej*, Lublin 2010, s. 234–237.

nicom pozwolono pozostać „na wymarcie”), kasatę odwołano dopiero w roku 1811⁵. Pierwsze uszczuplenie bogatego wcześniej archiwum klasztornego nastąpiło w roku 1770, gdy po zajęciu Sądeckizny przez Węgry przeniesiono część archiwaliów do klasztoru franciszkanów. Niemal całkowite ogołocenie z archiwaliów nastąpiło po ogłoszeniu kasaty 11 lutego 1782 roku, gdy komisja pod przewodnictwem starosty wielickiego H. von Bauma zdecydowała o wywiezieniu archiwum klasztornego. Zostało ono podzielone i częściowo skierowane do Wiednia, a częściowo do Lwowa. Siostronom udało się zatrzymać jedynie kopiariusz dokumentów – *Inventarium bonorum conventus in Antiqua Sandecz 1681–1791* oraz kilkanaście ksiąg rachunkowych z lat 1602–1726⁶. Na ponowne przyjęcie nowicjuszek i cofnięcie decyzji kasacyjnej wydał zgodę cesarz Franciszek I 5 marca 1811 roku, doczekało tego dnia 15 zakonnic z pierwotnego konwentu, których średnia wieku oscylowała około 65 lat⁷. Domicela Fox będzie więc rozpoczynać drugą dekadę odnowienia klariańskiej wspólnoty.

Rzecz nie jest zupełnie wyjątkowa w skali życia monastycznego. Można powiedzieć, że historia oraz polityka obeszły się ze starosądecką wspólnotą łagodnie. Małgorzata Borkowska wspomina przykład francuski, w którym odrodzieńczą pamięć tradycji rozkwitu życia zakonnego przeniosła przez czasy rewolucji francuskiej tylko jedna mniszka: Teresa de Bavoz z lyońskiego opactwa benedyktynek. Jej wysiłkom zawdzięczał po latach swoje powstanie i podjęcie na nowo życia według reguły św. Benedykta klasztor w Pradines⁸.

Spisywanie czy zapisywanie domowej tradycji ustnej następuje w wypadku starosądeckich klarysek w okolicznościach

⁵ *Ibidem*, s. 345.

⁶ D. Sułkowska, *Za klauzurą. Starosądecki klasztor klarysek od założenia do współczesności*, Stary Sącz 2006, s. 39–42.

⁷ *Ibidem*, s. 43.

⁸ M. Borkowska, *Białe i bure. Historia życia monastycznego w dużym skrócie*, Kraków 2005, s. 213–214.

dla klasztoru bardzo trudnych: ten galicyjski klasztor pozostaje na miejscu, ale nie ma możliwości zupełnej swobody rozwoju i podlega licznym ograniczeniom ze strony władz Galicji. Pozbawiony archiwaliów cierpi głód samowiedzy. Domicela Fox pisze więc zapewne z jednej strony przynaglona upływem czasu i coraz uboższą grupą mniszek pamiętających, jak to się wszystko w klasztorze dawniej miało; z drugiej zaś powściągnięta świadomością, że inne prace i wysiłki byłyby w okolicznościach, które się przeżywa, doraźnie istotniejsze. Tak rozumiałbym liczne na kartach jej zapisów zabiegi umniejszające zarówno rolę samej piszącej, jak i wartość zapisywanych przez nią faktów, zdarzeń, obyczajów i historii klasztornych. Mamy w tej strategii oczywiście także działanie skromnościowe, które samą autorkę stawia w cieniu, a pisany tekst eksponuje (w piśmiennictwie klasztornym, formalnie przeznaczonym do użytku wewnętrznego, teksty kronikarskie i inne zwykle były sygnowane imiennie przez piszącą, a jeśli nie, wtedy można przy najmniej część dokumentacji odnieść do czasów i notowanych w kronice domu rozdziałów urzędów przez przełożone, co pozwala przyporządkować tekst do osoby).

Działanie Domiceli Fox ma również z pewnością pewien aspekt perswazyjny, buduje poczucie świadomości historycznej, stara się dzięki efektom notowania faktów z przeszłości zbierać kapitał, który będzie scalał wspólnotę w przyszłości⁹: właśnie w formie tekstu pisanego, a nie przygodnych tekstów mówionych, choćby powtarzanych i przekazywanych z pokolenia na pokolenie w obrębie klasztornej następczości.

Bardzo dokładnie sam proces retrospektywnego kronikarstwa zakonnego omawia w swojej pracy Borkowska¹⁰. Retro-

⁹ Na dorobek klasztornych archiwistek starosądeckich drugiej połowy XIX wieku i ich zasługi na polu prozopograficznym wskazuje M. Borkowska OSB, *Leksykon zakonnicy polskiej epoki przedrozbiorowej*, t. II, Polska Centralna i Południowa, Warszawa 2005, s. 423.

¹⁰ M. Borkowska OSB, *Łatanie pamięci, czyli rzecz o klasztornej kronikarstwie retrospektywnym*, „Znak” 480 [5] (1995), s. 103–110.

spekcja jako czynność kronikarstwa zakonnego nie jest wyjątkowa. Wynika często z zaprzepaszczenia klasztornych dokumentów lub z zaniechań wcześniejszych pokoleń. Tak działo się choćby w wypadku grudziądzkich benedyktynek, których ksieni – Helena Gaudówna – w sto lat od fundacji usiłuje odtworzyć z ustnych przekazów początki i rozwój macierzystego konwentu. Gdy tego wysiłku doświadcza, notuje, a Borkowska przywołuje dla kolejnych piszących dzieje, taką przestrozę: „Przestroga piszącym te dzieje. Dzieje te, albo roczny diariusz, inaczej stać w swojej porze nie może, chyba że przełożona notować będzie wszystko, co się roku każdego stanie, albo to zleci pisarzowi diariusza, ażeby notując wszystko, na końcu roku wpisał: inaczej będzie początek i koniec, ale tak trudny i pracowity jak ten początek. Proszę to mieć w dobrej pamięci”¹¹.

Świadomość procesu

Zapisy w omawianym dokumencie ewidentnie dowodzą, że notująca poszczególne fakty zakonnica ma bardzo głęboką i dojrzałe ukształtowaną świadomość swoich czynów. Ona dokładnie wie, co zapisuje, a także, jaki jest cel jej pracy, polegającej na przenoszeniu tradycji ustnej w rejestr pisma, przelewania na papier, ustalania jej, ujednociania, porządkowania i pewnego wyhamowywania dzięki temu dynamiki jej swobodnych przekształceń. Swój zbiór Domicela Fox sygnuje takim podtytułem: *Pamiętniki starodawne klasztoru Staro Sandeckiego tradycyje i rozmaite ustne podania od starych i drogich Matek Dobrodziejek naszych zebrane i spisane na pamiątkę przez lat kilka aż do r. 1860*. Daje tym samym zarówno sygnał czasowej rozpiętości powstawania tekstu (który zaczął być notowany prawdopodobnie w roku 1844), jak i kolacjonowania ustnych opowieści, które właśnie przybierając formę pisaną, staną się pamiątką dla przyszłych pokoleń. Dziejowe notatki zakonnica przygotowuje przez 16 lat.

¹¹ M. Borkowska OSB, *Życie codzienne polskich klasztorów żeńskich w XVII–XVIII wieku*, Warszawa 1996, s. 324.

Zauważało tę działalność i doceniało otoczenie Domiceli Fox, w pośmiertnym biogramie czytamy bowiem: „Była to pokorna, pobożna, pełna miłości Bożej i siostrzeńskiej i bardzo pracowita zakonnica. Pamięć miała bystrą, wszystkie zwyczaje, obowiązki i dzieje klasztoru, o których od Starych Matek słyszała, doskonale pamiętała i Siostrzom zakonnem z miłością i życzliwością opowiadała”¹².

Przejawem samoświadomości piszącej jest także umieszczone na drugiej stronie okładki zbioru (wewnętrznej) kalendarium, które nie zostaje w żaden sposób obudowane źródłami, wskazaniem personalnymi czy jakimiś dodatkowymi uprawdopodobniającymi komentarzami. Gdy Domicela Fox spisuje w formie haseł połączonych z odnośną datacją następujące fakty z dziejów klasztoru:

1. klasztor sfundowany i ukończony — 1272

2. Tatarzy pierwsze 1240 i 1241 ucieczka pierw. na Pieniny Błogosławionych fundatorów Bolesława Króla i SM Kunegundy — 1251

3. Znalezienie pierścienie w kopalniach bocheńskich w pierw szybie wolnym S M. Kun. Król. Polskiej

4. śmierć Bł. Grzymisławy — 1259

[...]

9. Konwent StSan był pod szyldem OO franciszkanów do roku 1599,

wtedy daje do zrozumienia, że jest to tylko pewien zestaw dat, który należało uporządkować, zebrać i wyłącznie hasłowo wyliczyć. Inaczej zachowuje się, gdy do swojego zbioru wplata opowieść mirakularną, np. „Taką tradycję o tem słyszeliśmy od dawnych Matek, że gdy dawnych lat sporządzano groby, widać było bez kratkę znaczne części kostek tej Błog. Pan. (Agnieszki), ale że majstrowie byli Lutrzy, a domyślali się, że to zwłoki niepospolite są — umyślnie z jakiejś złości nasypali wapna a tak strawili wszystkie relikwije bło. zakonnicy, tylko

¹² *Księga zmarłych...*, s. 37.

kratka świadczy o prawdzie [tu dopisek po gwiazdce na marginesie tą samą ręką: Ile razy zblizali się do tego grobu gąsło im światło, tak mówiła s p Imć Panna ksieni Józefa Medwecka]”(37)¹³. Struktura tekstu wyraźnie wskazuje, że dla piszącej ważne jest podkreślenie źródła i formy: „taką tradycję o tem słyszeliśmy od dawnych Matek”. Gdy dodatkowo pojawia się swego rodzaju uzupełnienie, wtedy odnosi się je do konkretnego źródła personalnego – dowiedzionej historycznie i imieniem ksieni. Dla piszącej domowa opowieść łączy się z wymiarem materialnym. Stąd potwierdzenie jej poprzez wędrówkę po domu i uprawdopodobnienie w jakimś szczególnie architektonicznym. Ma on utwierdzać prawdziwość samego przekazu, a warstwę cudownościową opowieści potwierdza autorytet znanych i poważanych postaci z dziejów wspólnoty.

Kompetencja piszącej ujawnia się w budowaniu struktury tekstu w taki sposób, by rozgraniczyć to, co mówione i zapisywane, od tego, co już w tradycji piśmiennej zostało wcześniej odnotowane. Zakonnica rekonstruuje więc genealogię księń starosądeckich, ale tylko do pewnego momentu, następnie rekonstruuje ją i uzupełnia spisem wziętym od Jana Długosza. Notuje wtedy u dołu strony spisu wziętego od Długosza: „dalszy ciąg niektórych Przełożonych jest już spisany” (39).

Wartościowanie mówionego/pisanego

Można odnieść wrażenie, że kronikarka tradycję pisaną wartościuje wyżej niż przekaz ustny. Wydaje się to zrozumiałe, bo skoro dokonuje notacji przekazu ustnego, czyni to właśnie dlatego, by z formy ulotnej, mniej stabilnej i trwałej (trudno dociec, czy mniej wiarygodnej, wydaje się jednak, że w pewnym stopniu również) właśnie do formy pisanej, a więc trwalszej, fakty dziejowe przetransponować. Gdy styka się z jakimiś po-

¹³ Wszystkie cytaty źródłowe z *Rozmaitości starodawne i podania o klasztorze starosądeckim spisane od r. 1844*, Archiwum Klasztoru PP. Klarysek w Starym Sączu, sygn. RK/b-4, po cytacie numer strony.

daniami ustnymi – już o tym powyżej mogliśmy przeczytać – wtedy stara się je weryfikować przynajmniej w odniesieniu do dziedzictwa materialnego domu. Nie podejmuje tego typu zabiegów, gdy odwołuje się do instancji pisma: ta jest dla niej ostateczna i nie wymaga żadnych dodatkowych uprawdopodobnień. Tęsknota za pisaną historią konwentu jako tą, która do wiodnie świadczyłaby o jego dziejowej starodawności, a także stanowić mogłaby pewną busolę wyznaczającą kierunki postępowania terażniejszego i przyszłego, bardzo dobrze ilustruje poniższy fragment zapisów: „Wspominały stare Matki Dob. że w kamieńskim archiwum były wszystkie notacje tak dotyczące się początku istnienia klasztoru i zdarzeń znakomitszych i dóbr posiadanych, jako też wiadomości o żyjących i zmarłych znakomitych w świętobliwości zakonnic i szematyzmy zgromadzenia [...]. I skądże teraz zaczerpnąć jakiej wiadomości starożytnej? Mamy także tradycje domowe, podania ustne naszych starych Matek, temi więc chudobę naszą wspomagamy i z szacunkiem przechowujemy szpargały pisemne jako złote pamiątki i pozostałe puścizny także i nadal przechowywać będziemy z uwielbieniem”(11).

Ów kult przeszłości, z którym się w *imaginarium* Domiceli Fox spotykamy, wydaje się bardzo blisko spokrewniony z tym klimatem, czy z niego może nawet się bierze, który Małgorzata Borkowska wiąże z XIX-wieczną tęsknotą odradzających się wspólnot zakonnych do niegdysiejszej świetności. Nie tyle miałyby to być świetność materialna, co duchowa, liturgiczna, obrzędowa, praktykowania życia zakonnego w jakiejś wyidealizowanej, doskonałej formie. „Był to kult przeszłości, ale przeszłości wyidealizowanej, w szczegółach mało znanej, a gdzie wiedzy konkretnej brakowało, tam odruchowo, nie zdając sobie nawet z tego sprawy, uzupełniano luki fantazją i taką »przeszłość« starano się naśladować możliwie wiernie, żeby już nie powiedzieć po prostu: kopiować”¹⁴. Oczywiście uwagi Borkow-

¹⁴ M. Borkowska OSB, *Białe i bure...*, s. 215.

skiej odnoszą się do nieco innych okoliczności, rekonstruowania czy budowania na nowo po wskrzeszeniu wspólnot wyobrazających sobie owe czyste i nieskażone wzory brane ze źródeł. W analizowanych tu zapisach ślady tej emocji są jednak dla mnie bardzo wyraźnie widoczne.

Powody zapisywania

Świadomościowy nurt refleksji Domiceli Fox uwidocznia się w licznych odniesieniach, które wskazują na powinność piszącej, by zbierać zasłyszane opowieści, uzupełniać i zapisywać zasłyszane skądinąd historie. To bardzo istotny wątek omawianych tu działań notacyjnych. Rzadko mamy do czynienia z tego typu autorefleksją, w której piszący poddaje ocenie motywacje swoich działań, ujawnia emocje i okoliczności, które skłaniają go do notowania, a więc rejestrowania w nowym kodzie tego, co znane mu jest i przecież na pewno ani nie nowe, ani nie obce.

Zapisywanie ustnej tradycji klasztornej nie jest w wypadku Starego Sącza wyjątkowe. Zdaje się jednak swoją skalą i samymi okolicznościami sięgać takiego zakresu czasowego, którego trudno gdzie indziej poszukiwać. U benedyktynek sandomierskich takiej rekonstrukcji dziejowej podejmuje się w półtora wieku po fundacji klasztoru ksieni Marianna Siemianowska (w roku 1763), ale odwołuje się do okoliczności niejako zewnętrznych, pożogi klasztoru i nieuważności w spisywaniu wcześniejszych dziejów. Rekonstruuje je jednak tak, jak to w długi czas po niej w Starym Sączu będzie czynić Domicela Fox: łączy przekaz pisany (rudymmentarny, ale faktograficzny) z ustnym przekazem historyczno-legendarnym: „Chcąc zaś na dalszy czas przysłużyć klasztorowi uczynić, umyśliliśmy, ile możność nasza wystarczy, po krótku zebrać: wyjmując tak z żywota fundatorki naszej... jako też i z metryki klasztoru naszego... jako też z tradycji antecesorki mojej i pobożnych a wiarygodnych przed nami żyjących osób”¹⁵.

¹⁵ M. Borkowska OSB, *Życie codzienne...*, s. 326.

W zapisach starosądeckich ujawnia się docenianie i bardzo intensywne dowartościowywanie przeszłości materialnej istniejących niegdyś pisanych dokumentów klasztoru. Nie tylko u samej piszącej, odwołuje się ona do emocji i sentymentu pokoleń od niej starszych, które sięgając pamięcią wstecz, przywołują dawne dokumenty, które uległy rozproszeniu lub zniszczeniu. Za każdym razem możemy się dowiedzieć, że były to teksty cenne, wartościowe, których brak doskwiera, na których wspomnienie budzą się tęsknota i lęk, gdyż wraz z ich zaprzepaszczaniem poważnie naruszony został dukt znajomości i świadomości historii klasztoru. Wyrażające tę opinię dość często występują w podwójnej roli – tych, które same są nosicielkami opowieści historycznej i wiedzy o treści zaprzepaszczonych dokumentów, i tych, które ubolewają nad ich stratą jako jedynych wiarygodnych i niepodważalnych źródeł wydarzeń z przeszłości: „Wtedy twierdziły stare Matki Dob., że się spaliło na probostwie wiele klasztornych starych papierów zawierających ważne starodawne wiadomości od fundacyi klasztoru” (2); „Pod te czasy i wypadki miały także zaginąć różne papiery ważne, dokumenta, szematyzmy i dzieje klasztoru najważniejsze starożytnie” (4); „Naostatek w r. 1832 gdy pomienione księgi i papiery i ostateczne dokumenta nie były już w prefekturze Star. Sandeckiej potrzebne kazał je P. Prefekt Durzyk na trzy fóry zabrać i wywieść na Kamieniec do składu rządowego i tam w tym samym roku, gdy ogień wybuchnął, pożar wszystko na piękną perzynę oberócił”(10).

Działalność rekonstrukcyjna zakonniczy często zestawia ze sobą tekst pisany dokumentów istniejących (pośrednich) z tradycją ustną, która tym razem staje się elementem potwierdzającym trafność i wiarygodność zapisu: „atoli najpodobniejsze podanie twierdzi, że tę ceremonią odprawił Brat Gondywald w r. 1307 i żywot S M Kunegundy wydany p. ks. Stankowicza o tem tożsamo świadczy jak i ustne tradycyje uprzednie trzymały” (6).

Niektóre zapisy wydawałyby się wskazywać na równe traktowanie zarówno zapisu, jak i tekstu ustnego. Poniższy fragment dobitnie świadczy jednak o tym, że pisząca wyżej – konsekwentnie – ceni tekst pisany od tekstu mówionego. Zbierając zapisy i podania ustne, znacznie bardziej troszczy się (i tę troskę wyraźnie definiuje) o zachowanie tego, co materialne, a to, co ustne, stara się zmaterializować, by trwać mogło pod pieczęcią dla przyszłości kuratela: „Te wszystkie wyjątki, pamiętki klasztoru naszego, ustne podania i tradycje od starych i świątobliwych Zakonnicy i drogich Matek powzięte także i niektóre wiadomości ze starych kilku szpargałków istniejących troskliwie przez kilkanaście lat zbierawszy spisałam dla tej błogiej myśli, że mogą być albo przydatne lub i miłe dla przyszłych zakonnicy starożytności lub też która z Panien Sióstr z tych lichych i nieudolnych notacyj swoją umiejętnością i talentem tegoczesnym uzupełnić brak starożytności klasztoru naszego, a za mnie niegodną westchnąć raczą przed Bogiem.

Przypisek: Umieszcza się rejestr pozostałych wyszukanych i troskliwie zachowanych w składzie wikaryjskim starych ksiąg i szpargałów, aby te jako już jedyna spuścizna starożytności nie zginęły, lub zniszczone (jak wiele innych) nie były” (49).

Kontrola, weryfikacja

Zapisywanie mówionego staje się dla podejmującej tę czynność nie lada wyzwaniem. Z wielu notacji wynika, że autorka nie czuje się pewnie w dokonywaniu prostych kronikarskich zapisów tego, co usłyszała w przekazie mówionym siostrzanych opowieści z lat dawnych. Prawdopodobnie dlatego stale powtarza frazę melioryzującą źródło: *stare i czcigodne Matki* są tymi, które przekazały nobliwą i wiarygodną tradycję ustną. Zapis czyniony przez Domicelę Fox wymaga jednak nowego, weryfikującego i uprawdopodobniającego podejścia. Spuścizna ustna jest więc nietrwała, wątpliwa, niegodna pełnego zaufania. Trzeba starać się, by za każdym razem znaleźć dla niej jakiś weryfikujący emblemat.

Razem z Domicelą Fox wędrujemy więc po klasztornych krążgankach, szukamy dowodów na prawdziwość opowiadanych w konwencie i przekazywanych z pokolenia na pokolenie dziejowych opowieści. Odniesienia do sfery materialnej są tu zarazem przesłanką, która ma ugruntować przekonanie o prawdziwości zapisu, jak i ubezpieczyć dokładność i staranność samej piszącej. Oto stara się ona w trosce o precyzję zapisu wszystko, co usłyszała i co odnalazła w ustnej tradycji społeczności zakonnej, odnieść do sfery materialnej: „Nad Fórtą na facyjacie liczba roku zatarta 12...” (7).

Autorka dokłada wszelkich starań, by potwierdzić w jakikolwiek sposób w wymiarze materialnym ustny przekaz. Zdarza się jej jednak znaleźć w faktograficznych opałach: „Klasztor Star. Sandecki WWPP Klarysek fundowany około r. 1260, publiczność to potwierdza, lecz drugie mniemanie znów kładzie rok 1270. Na facyjacie kościelnej mieszczą się cyfry podobne lecz zatarte, pewności dojść trudno” (3).

Istotne wydaje się podkreślenie postawy Domiceli Fox zapisującej ustną tradycję historyczną. Jej notacja nie usurpuje sobie prerogatywy do rozstrzygania o prawdziwości wybranej przez siebie wersji zdarzeń. Funkcją zapisującej ustne przekazy jest wyłącznie ich notowanie, wymaga ono zdystansowania się, zobiektywizowania relacji, staje się bardzo ważną przesłanką, wskazującą, że przenoszenie mówionego w pisane odbywa się z poszanowaniem i uogólnieniem całego dobrodziejstwa wersji, wariantów, inwariantów i obocznych form opowieści: „ustne podanie głosi, że liczby 100 nigdy nie doszło Zgromadzenie” (16); „miało to trwać lat 23, drudzy twierdzą lat 50” (21); „Błogosł Agnieszka córka S M K duchowna anioł niewinności miała żyć w lat 100 po SMK, a drudzy mówią 30 (49); „Druga sławniejsza fabryka wywiedziono Loret czyli kaplicę NP Maryi Loretańskiej [dopisek na marginesie tą samą ręką: niewiadoma pewności roku]” (26).

Gdy notacja wydaje się niczym niepotwierdzona w źródłach zewnętrznych lub gdy stoi w sprzeczności z wiedzą historyczną społeczności późniejszych użytkowników tekstu pisanego Domiceli Fox, dochodzi do swoistego dialogowania oraz polemik w obrębie samego tekstu rękopiśmiennego, odniesionego do ustnego podania, które stanęło u początków notacji: „Takie najdawniejsze podanie i ustna tradycja jest, że S M Kunegunda zamknąwszy się w murach klasztornych po śmierci króla Bolesława jako zakonnica SMKl przyjęła z wielkiej swej pokory popolitą celę do mieszkania w dormitarzu wspólnie ze siostrami zakonnymi i córkami swojemi, atoli drugie podanie twierdzi, że najbliżej przy kościele miała mieszkanie [na marginesie ołówkiem inną ręką: cel nie było dopiero Ojciec św. Klemens VIII zniósł ogólną sypialnię umarł ten Oj. św. w początkach 17 wieku]” (27).

Niejednokrotnie pisząca daje wyraz szacunku dla ustnego przekazu, który w formie ustnej opowieści przekazywanej z pokolenia na pokolenie staje się nie tylko zwykłym przekazem zdarzeń, ale też swoistym skarbem pouczeń, opowieści podnoszących na duchu, dowartościowujących czy zwyczajnie pełniących funkcje klasztornej pedagogii wychowawczej: „za tym z pewnością utrzymywały najstarsze Matki Dob. i nam potomnym udzielały że przy kościele najbliżej S M Kunegunda na górze swoją S. Osobą mieszkania te uświęcała” (28); „jest tradycja iż tę figurę S Mat Kun do nowej fundacji jako na ozdobę tejże z Rzymu sprowadziła” (29).

Nierzadko Domicela Fox staje na rozdrożu nie tylko opowieści ustnych i ich odniesień faktograficznych, ale jeszcze szerzej: opowieści ustne są zróżnicowane i ich dwojaki wersje odnosić trzeba do dokumentów pisanych. Autorka z żelazną konsekwencją trzyma się zasady bezstronnego referowania wszystkich wątków. Uwidocznia się w jej postawie predylekcja do dawania pierwszeństwa historii domowej, traktowania niejako na równi wszelkich ustnych przekazów. Bardzo opty-

mistycznie i akceptująco podchodzi ona do tych historii, które różne środowiska w klasztorze przekazują jako równoprawne. Tam, gdzie brak potwierdzenia lub gdzie pojawiają się wahania co do okoliczności historycznych, tam i kronikarka znajduje różne wersje tej samej apokryficznie redagowanej historii, którą w kolejnych palimpsestowo nawarstwionych strukturach przekazuje przyszłym pokoleniom: „Teraz zachodzi różność zdań podzielonych gdzie S M Kunegunda umierała. Żywość Długosza wspomina tylko »tam gdzie chorowała«. Atoli czy w celli na górze w dormitarzu? czy w Infirmeryi pospolitei dni swe Ste kończyła, nigdzie pewności nie ma. Toż i stare Matki Dob. dwojako twierdziły że: jako Matka ksieni Fundatorka zapewne w celli chorując i długo toż przecież i w celli na górze umierała. Drugie tak utrzymywały, że jako Matka jaśniała największą pokorą i przez przykład i wzór zakonnej obserwancji którą i do ostatniech dni życia swego tak świętobliwego przestrzegała pewniej i umierała w miejscu na to przeznaczonym tj. w Infirmeryi!!! Co też i niejaka Panna Borzęcka Zakonnica staruszka wielce godna i pobożna potwierdzała naszym zakonnikom iż od swojeich starych Matek słyszała, że tak miało być pewniej, że nawet S Mat Kunegunda z zwykłej s. pokory kazała się w Infirmeryi na tę chwilę swego rozstania z życiem przy samym słupie postawić” (36).

Dla notującej instancją rozstrzygającą zdaje się tradycja. W tych sytuacjach, gdy w wersjach pisanych pojawiają się wątpliwości, rozstrzygający głos miewa jednak tradycja ustna: ale zauważmy — ustna, która właśnie w tym momencie, gdy o niej Domicela Fox pisze — przekształca się w tekst pisany: „Nie masz wyraźnie w żywocie S M Kunegundy kiedy i jak długo S Fundatorka była ksienią atoli że tak miało być jak jedna stara Zakonnica z tradycyji twierdziła: że S Matka na parę lat przed śmiercią czując się słabą złożyła Przełożęństwo i inną obrano” (46).

Notacje samej zaś Domiceli Barbary Fox są uznawane przez otoczenie za wartościowe, wiarygodne i staranne, znajdujemy bowiem w jej pośmiertnej sylwetce biograficznej słowa: „utrzymywała nadto kronikę klasztorną i bardzo porządnie wszystkie zdarzenia w niej zapisywała”¹⁶.

Niezwykłość i niepowtarzalność omawianego dokumentu bierze się w mojej ocenie w największej mierze z możliwości śledzenia ustalania się w wersji pisanej tradycji ustnej. Przekazujące ją starsze członkinie wspólnoty komunikacyjnej mają pełną świadomość wagi zapamiętywania oraz rekonstruowania przebiegu dawnych zdarzeń. Wiedzą, że nie ma możliwości odwołania się do zewnętrznych nośników pamięci, że to kolektywna pamięć wspólnoty jest tą przestrzenią, która zachowuje trwale wiedzę o przeszłych zdarzeniach. O tyle są te wiadomości istotne, że fundują istnienie wspólnoty, odnoszą do najważniejszych jej wartości, świętych założycieli, sensu istnienia i konstruowania trwałych fundamentów działania grupy osób skupionych na kultywowaniu tradycji, obyczaju i idei budujących dziejowy, materialny i ludzki wymiar konwentu zakonnego.

Oral versus Written Tradition. Determining the Ceremonial and (Re)constructing Tradition in Female Monasteries in the Example of the Activity of Sister Domicella Barbara Fox from the Poor Clares Monastery in Stary Sącz

Summary

In the context of chronicle records, personal documents and monasterial practice, the paper reconstructs the manner of transferring the content of oral tradition connected with historical and ceremonial customs of the monasterial community into written form. The documented process of writing down oral accounts of the foundation of the monastery, its architecture, the purpose of its different rooms as well

¹⁶ *Księga zmarłych...*, s. 37.

as their function and its evolution throughout centuries, can be observed in the self-reflection of a Poor Clare nun from Stary Sącz, who is very passionate about history. A similar process applies to the realm of tradition, customs and habits formed in the community, which have been successfully captured in the process of transforming from the oral to the written tradition. Verifying the oral tradition, assessing oral and written accounts, as well as writing down and verifying the content of written records as analysed in this paper relate to archival resources that have not yet been published. They remain at the disposal of the Poor Clares Monastery in Stary Sącz and date back to the mid-19th century.

Krystyna Data

Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa w Tarnowie

ORALNOŚĆ TEKSTÓW JANA KOCHANOWSKIEGO

Pamięci Profesora Mariana Kucały¹.

Przedmiotem moich rozważań są terminy *oralność* i *mówioność*; przyjmuję przy tym założenie, że są to pojęcia oznaczające dwa różne zjawiska. Bywa, że terminy te są stosowane zamiennie, chociaż, moim zdaniem, nie można uznać ich za synonimy. Każde z tych pojęć odnosi się do innej, szeroko pojętej sytuacji komunikacyjnej. *Oralność* pojawia się częściej w pracach literaturoznawczych, natomiast *mówioność* w opracowaniach językoznawczych głównie dotyczących języka polskiego. W dyskusji na jednej z konferencji językoznawczych postawiono zarzut polonistom, że boją się używania terminu *oralność*, wolą *mówioność* w przeciwieństwie do innych filologów. Jednak wydaje się, że przyczyna korzystania z tych dwóch pojęć przez filologów różnych specjalności zależy przede wszystkim od materiału i celu badawczego. Wszyscy badacze są zgodni co do tego, że pierwotną i prymarną formą wypowiedzi był i jest

¹ Profesor Marian Kucała (ur. 2.03.1927 – zm. 20.10.2014) językoznawca, wybitny badacz historii języka polskiego i dialektolog, współautor *Słownika staropolskiego*. Pod czujnym okiem Profesora opracowany został *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, M. Kucała (red.), t. I–V, wraz z indeksem, Instytut Języka Polskiego PAN, Kraków 1994–2012.

przekaz mówiony/ustny². Oczywiście jest, że przekaz pisany stał się możliwy po wynalezieniu sposobów zapisu tekstu mówionego, od pisma obrazkowego, alfabetycznego, przez rękopisy po druk. Teksty pierwotnie wyłącznie mówione i ulotne mogły zostać utrwalone. Walter Ong uznaje pismo za rodzaj technologii pozwalającej utwalić mowę, przeciwstawia on *oralność* piśmienności. Nie jest to równoznaczne z przeciwstawieniem języka mówionego językowi pisanemu w rozumieniu badaczy zajmujących się badaniem współczesnych języków, w których te dwie formy języka mówiona/pisana istnieją obok siebie. Ong zauważa: „[t]he contrast between oratory in the past and in today's world well highlights the contrast between primary and secondary orality”³.

Badania historii języków pokazują, że konieczne jest wydzielenie *oralności prymarnej i wtórnej*. O *oralności* prymarnej możemy mówić w odniesieniu do tego momentu w historii danego języka, kiedy dopiero zaczyna się kształtować przekaz pisany. W następnych etapach rozwoju języków zaznacza się już *oralność wtórna*, w sytuacji, kiedy powstają teksty artystyczne i publicystyczne wykorzystujące środki retoryczne, odnoszące się do reguł retoryki. W tekstach dawnych, powstających i utrwalonych w okresie, kiedy nie było możliwości zapisu dźwiękowego, można badać *oralność* w odniesieniu do obowiązujących w danym czasie zasad retoryki. Badaczka historii języka polskiego Zdzisława Krążyńska na podstawie staropolskich rot sądowych opisuje średniowieczne techniki rozbudowywania zdań, takie jak dopowiedzenie, powtarzanie i synonimizacja, zwracając uwagę na ich archaiczność oraz silnie powiązanie językiem mówionym⁴. Autorka stwierdza, że

² Zob. np. L. Zawadowski, *Lingwistyczna teoria języka*, Warszawa 1966; S. Urbańczyk, *Rozwój języka narodowego. Pojęcia i terminologia*, [w:] *idem*, *Szkice z dziejów języka polskiego*, Warszawa 1968; W.J. Ong, *Orality and Literacy. The Technologizing of the Word*, London–New York, 1982 (2002²); A. Wilkoń, *Typologia odmian językowych współczesnej polszczyzny*, Katowice 2000.

³ W.J. Ong, *Orality and Literacy...*, s. 134.

⁴ Z. Krążyńska, *Średniowieczne techniki rozbudowywania zdań (na przy-*

ogólne uwarunkowania w odniesieniu do konkretnego tekstu mocno się komplikują, między innymi ze względu na mniej lub bardziej znane wszystkim pisarzom techniki retoryczne. [...] Najrozmaitsze powtarzanie oraz przetwarzanie stanowi wszak istotę wszelkich operacji retorycznych. W tym miejscu spotykają się dwa warianty języka mówionego: pierwszy to język codziennej komunikacji, drugi — przetworzony artystycznie — język charakteryzowany w ramach tzw. oralności⁵.

Te warianty języka mówionego, zdaniem Krążyńskiej, są podstawą dla kształtującego się języka pisanego. Za jedno z najważniejszych zagadnień składniowych, które wymaga szczegółowych badań, uważa: „Stopień retorycznego opracowania wszystkich tekstów staropolskich i pokazanie zależności między językiem mówionym w obu wersjach a najwcześniejszą postacią pisaną języka polskiego”⁶. Można też badać ślady mówioności opierając się na dedukcji, porównywaniu tekstów realizujących styl wysoki i niski. Inaczej wyglądają badania wspólnych języków, które mają utrwalone teksty na piśmie oraz w postaci nagrań autentycznych tekstów mówionych. Taki materiał pozwala na porównanie i opisanie cech języka pisanego i mówionego.

W językoznawstwie polonistycznym terminów *język wtórnie pisany* i *język wtórnie mówiony* pierwszy użył Stanisław Urbańczyk w 1968 roku. Zwrócił on uwagę na to, że typowa wypowiedź mówiona może być zapisana, ale jest ona pisana wtórnie, ponieważ nie ma w niej cech charakterystycznych dla języka pisanego. Natomiast typowy tekst pisany może mieć postać mówioną, może być odczytany lub wygłoszony, jednak pozbawiony będzie typowych cech języka mówionego⁷. Z kolei Aleksander Wilkoń wydziela teksty: 1. prymarnie mówione:

kładzie wielkopolskich rot sądowych), „Kwartalnik Językoznawczy” 3–4 (2010), s. 1–16; http://www.kwartjez.amu.edu.pl/kwartalnik_numer_3-4.html (dostęp 30.12.2014).

⁵ *Ibidem*, s. 15.

⁶ *Ibidem*.

⁷ S. Urbańczyk, *Rozwój języka...*, s. 15.

a) spontaniczne albo b) przygotowane, 2. odczytane — pisane prymarnie, a mówione wtórnie, 3. stylizowane na język pisany. Podobnie dzieli teksty pisane na: 1. prymarnie pisane: a) nie przeznaczone do wygłoszenia, b) przeznaczone do wygłoszenia, c) nadające się do wygłoszenia, na przykład powieści czytane w radiu, 2. teksty prymarnie mówione, które zostały zapisane, 3. stylizowane na język mówiony — dialogi literackie⁸. Problematykę podziału tekstów na pisane i mówione z punktu widzenia tekstologa przedstawiła Janina Labocha w artykule *Tekst pisany — tekst zapisany*⁹. Autorka pisze: „We współczesnych badaniach tekstologicznych zwraca się uwagę na to, że podział tekstów na mówione i pisane wynika z kryterium, które można by określić jako kryterium techniki formułowania komunikatu”¹⁰. Badaczka wyróżnia: „teksty pisane, teksty mówione oraz teksty zapisane”. Szczególną uwagę poświęca tekstom zapisanym, które traktuje jako graficzny obraz tekstu mówionego i dzieli je na: 1. „np. nagrane, a następnie przepisane, spontaniczne lub staranne wypowiedzi realizowane w mówionych aktach mowy”¹¹ oraz 2. „pisane z myślą o tym, że zostaną zrealizowane w postaci ustnej w określonej akcji komunikacji”¹². Teksty wydzielone tutaj jako drugie nazywa tekstami zapisanymi, przeznaczonymi do wygłoszenia lub wspomagającymi wypowiedzi retoryczne. Podkreśla, że „ich celem jest uchwycenie w zapisie mówionego toku mowy”. Sumując swoje rozważania, Labocha stwierdza, że istnieją dwa rodzaje tekstów zapisanych: „Pierwsze są rejestracją wypowiedzi mówionych [...]. Drugie są rejestracją na piśmie wypowiedzi retorycznej, która ma dopiero zaistnieć w przyszłym akcji mowy”¹³. Tak

⁸ A. Wilkoń, *Typologia odmian...*, s. 17.

⁹ J. Labocha, *Tekst pisany — tekst zapisany*, „Biuletyn Polskiego Towarzystwa Językoznawczego” 60 (2004), s. 5–10.

¹⁰ *Ibidem*, s. 6.

¹¹ *Ibidem*, s. 8.

¹² *Ibidem*, s. 9.

¹³ *Ibidem*, s. 9–10.

więc o *oralności* można mówić w odniesieniu do tekstów pisanych, przygotowanych do wygłoszenia i realizujących założenia retoryki, jednak w tej sytuacji mamy do czynienia z *oralnością wtórną*. Z kolei o *mówioności* mówimy wtedy, gdy w tekście pisany, który istnieje wyłącznie w formie pisanej, pojawiają się elementy charakterystyczne dla mówionej odmiany języka.

W oparciu o teksty Jana Kochanowskiego spróbuję pokazać cechy *oralności* i *mówioności* wyrażone w słownictwie, strategiach językowych, interpunkcji i kompozycji tekstu w zależności od jego gatunku. Celem moim jest pokazanie wyznaczników *oralności* i *mówioności* występujących w utworach poety w zależności od typu tekstu, następnie wskazanie różnicy między *oralnością* i *mówionością* jako jednej z cech twórczości Jana z Czarnolasu.

Kochanowski jest autorem tekstów zarówno poetyckich, jak i prozatorskich. Cechy *oralności* pojawiają się przede wszystkim w tekstach Kochanowskiego pisanych prozą, należą tu takie utwory, jak: *Wzór pań mężnych*, *Wróżki*, *O Czechu i Lechu historyja naganiona*, *Wykład cnoty*, *Iż pijaństwo jest rzecz sproсна a nieprzystojna człowiekowi*, *Przy pogrzebie rzecz*, *Apoftegmata*, *Ortografija polska oraz dwa listy do J. Zamojskiego i jeden do S. Fogelwedera*¹⁴. Wszystkie te utwory ukazały się dopiero po śmierci poety, zresztą niewiele utworów Kochanowskiego ukazało się przed rokiem 1578, sprawom druku swoich dzieł Kochanowski dopiero pod koniec życia zaczął poświęcać więcej uwagi¹⁵. To, że żaden z tekstów prozatorskich poety nie ukazał się za jego życia, może świadczyć o tym, że sam poeta traktował prozę jako gorszy gatunek tekstu. Można też postawić hipotezę, że przynajmniej część z tekstów proza-

¹⁴ Przykłady z prozy pochodzą z: J. Kochanowski, *Proza*, [w:] *idem, Dzieła wszystkie*, Wydanie sejmowe, t. VII, część II, B. Kreja, B. Otwinowska, M. Szymański (oprac.), Wrocław 1997; przykłady innych utworów z: J. Kochanowski, *Dzieła polskie*, J. Krzyżanowski (oprac.), Warszawa 1989.

¹⁵ J. Ziomek, *Renesans*, Warszawa 1973, s. 324.

torskich była przeznaczona tylko do wygłoszenia. Czy poeta gdzieś je kiedyś wygłosił, nie wiadomo. Moglibyśmy powiedzieć za Labochą, że są to teksty wtórnie mówione, czyli zapisane, by wspomóc wygłoszenie¹⁶.

Na doniosłą rolę retoryki w okresie renesansu, przekonanie o odrębności problematyki stylistycznej prozy i o potrzebie jej artystycznego kształtowania, zwróciła uwagę Anna Wierzbicka w książce *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*. Autorka omawia szczegółowo cechy składni i tendencje stylistyczne występujące w szesnastowiecznej prozie retorycznej¹⁷. Z kolei o środkach perswazji retorycznej w „Satyrze”, utworze poetycko-publicystycznym, wydanym za życia (1564) pisała Ewa Sławkowa, skupiając uwagę na kompozycji utworu i użytych przez autora środkach perswazji¹⁸. Użycie środków retorycznych u Kochanowskiego opisał Maciej Włodarski w artykule *O stylu prozy Jana Kochanowskiego*¹⁹. Stwierdza on, podobnie jak inni badacze, że styl Kochanowskiego jest mniej ozdobny niż Reja i Górnickiego. Zdaniem Włodarskiego świadczy to nie o ubóstwie stylu poety, ale o tym, „że Kochanowskiemu bardziej niż na ozdobności stylu zależało na jasności wypowiedzi, na celnym i stosunkowo prostym ujmowaniu wypowiedzianych myśli”²⁰. Poeta dobierał gatunki tekstu zależnie od tematyki i celu utworu, wzorował się często na literaturze antycznej i odwoływał się do autorów starożyt-

¹⁶ J. Labocha, *Tekst pisany...*, s. 9.

¹⁷ A. Wierzbicka, *System składniowo-stylistyczny prozy polskiego renesansu*, W. Górny, *Składnia przytoczenia w języku polskim*, Warszawa 1966 (Historia i teoria literatury. Studia), s. 7.

¹⁸ E. Sławkowa, *Środki retorycznej perswazji w „Satyrze” Jana Kochanowskiego*, „Prace Naukowe Uniwersytetu śląskiego. Prace Językoznawcze 22 (1410): Studia Historycznojęzykowe” (1994), A. Kowalska (red.), s. 97–99. O perswazyjności prozy Kochanowskiego piszę w artykule: K. Data, *Perswazyjność prozy Jana Kochanowskiego*, [w:] *Język a kultura* 24 (w druku).

¹⁹ M. Włodarski, *O stylu prozy Jana Kochanowskiego*, „Rocznik Komisji Historycznoliterackiej” 24 (1987), s. 111–121.

²⁰ *Ibidem*, s. 115–116.

nych²¹. *Wróżki* to utwór należący do publicystyki społeczno-politycznej, dotyczący niebezpieczeństw grożących Rzeczypospolitej, ma formę dialogu Plebana z Ziemianinem, poprzedzony jest pieśnią wstępną: *Nie frasuj sobie, Mikołaju, głowy*²². Rozmowę rozpoczyna Ziemianin, jego replika nawiązuje do sytuacji przedstawionej w *pieśni*: „Co to jest ks(ięże) Plebanie, że tak bardzo, źle tuszycie rzeczypospolitej naszej?” Repliki dialogowe Plebana są długie, a Ziemianina bardzo krótkie, tekst ma właściwie formę monologu przerywanego dopowiedzeniami podtrzymującymi kontakt. W tym tekście przywoływane są autorytety, na przykład Cyceon, Platon, Aleksander Macedoński, omawiane problemy i sposoby ich rozwiązywania pokazane są na przykładach z historii starożytnej. Taki typ odwołań jest charakterystyczny dla retorycznego gatunku doradczego. Kochanowski zastosował tu także środki służące wzmocnieniu argumentacji, na przykład zdania wtrącone, przytoczenia, pytania retoryczne i sentencje łacińskie.

Z kolei *O Czechu i Lechu historia naganiona* to traktat historyczny o pochodzeniu narodów słowiańskich, także on jest poprzedzony wierszem — *Omen* — wprowadzającym w tematykę rozprawy: „Gdzie poźrzę, wszędy widzę polskiej siły znaki / [...] Bo od Zmarzłego Morza po brzeg adryjański / Wszystko był opanował cny naród słowiański.” Ten traktat to spójny wykład historyczny, charakteryzujący się dużą ilością zdań złożonych podrzędnie i wtrąceń, na przykład „ile pomnieć mogę”; „jako kom wysszej powiedział”; „jako oni zową” itp. Występują w nim również porównania, paralelizm, synonimy i wyliczenia.

Natomiast *Wzór pań mężnych*, *K temu o cnocie* oraz *O sprośności pijaństwa* to traktaty moralistyczne, które służą przede wszystkim pokazaniu i podkreśleniu takich wartości, jak: męstwo, cnota, uczciwość i trzeźwość. Pisząc te teksty, autor opierał się między innymi na Cyceonie i Plutarchu²³. Traktat

²¹ J. Kochanowski, *Proza...*, s. 239–385.

²² *Ibidem*, s. 282–283.

²³ *Ibidem*, s. 371.

o cnocie ma w pierwodruku tytuł *Wykład cnoty* i jest oparty na schemacie kompozycyjnym wykładu, jego budowa jest bardzo przejrzysta, luźne na pozór refleksje są przedstawiane w uporządkowany sposób. Tekst otwiera zdanie: „Cnotę i w nieprzyjacielu, i w nieznanym miłujemy. Ale to słowo cnota wiele w sobie zamyka. Naprzód mądrość [...]. Potym sprawiedliwość [...]. Trzecia wielkość umysłu [...]. Czwarta skromność...”. Tekst zbudowany jest głównie z krótkich zdań oraz równoważników zdań. Występują w nim porównania, np. „z czterech cnot jako z czterech studzien”; „ale jako złota w ogniu tak przyjaciela w potrzebie doświadczamy”, pytania retoryczne, na przykład: „Herkules co czynił, aby był miłowan?”, wtrącenia metatekstowe, na przykład: „a jako Grekowie mówią, po ołtarz”. Po utworze *Iż pijaństwo jest rzecz sprośna a nieprzystojna człowiekowi* zamieszczone są trzy fraszki związane tematycznie z traktatem i ośmieszające pijaństwo: *źle dopijać się przyjaciela*, *Pełna prze zdrowie*, *Przymówka chłopska*. Dodanie tych krótkich utworów służy dodatkowej argumentacji oraz wzmocnieniu perswazji. Warto tu także wspomnieć mowę pogrzebową ku czci zmarłego brata poety, Kaspra: *Przy pogrzebie rzecz*. Autor, zgodnie z zasadami retoryki, krótko, zwięźle, w prosty, niewyszukany sposób wspomina zmarłego i podnosi jego zasługi.

Cechy języka mówionego u Kochanowskiego najwyraźniej uwidaczniają się we fraszkach. Jak pisze Stanisław Łempicki, „Fraszka towarzyszyła mu przez całe życie [...]. Kładł w nią naprawdę »wszystki tajemnice swoje« [...] radości i cierpienia, wzloty i upadki [...], kroplą po kropli wsączał w nią przeloty swoich nastrojów i refleksyj, jak czarodziej zamyka w złotym pierścionku promyk słońca lub łzę”²⁴. Z opisu leksemu *fraszka* w *Słowniku polszczyzny Jana Kochanowskiego* wynika, że wyraz ten w utworach poety pojawia się 64 razy w różnych znaczeniach podstawowych, raz ironicznie i raz przenośnie:

²⁴ S. Łempicki, *Fraszki nieprzepełnione*, [w:] *Kochanowski. Z dziejów badań i recepcji twórczości*, M. Korolko (oprac.), Warszawa 1980, s. 402–403.

drobnośc, błahostka, rzecz małej wagi (15 razy), np.: 13–4. *Fraszki to wszystko cokolwiek myślemy/-Fraszki to wszystko cokolwiek czyniemy.*-

plotka, wymysł, anegdota (2 razy), np.: 35. *Mówiłem ci/ nie noś mi tych fraszek doktorze/-Które tam czasem słyszysz w biskupiej komnorce*”/-

krótki utwór wierszowany (47 razy), np.: 26. *Najdziesz tu fraszkę dobrą, najdziesz złą, i średnią!*²⁵.

Świat przedstawiony we fraszkach to świat widziany oczami humorysty. Pokazane w nich są problemy, sprawy i sytuacje z życia codziennego. Poeta wyśmiewa wady ludzkie, na przykład pijaństwo, por. *Nagrobek opitej babie*. Ta fraszka ma formę dialogu, jest ona parodią rozmowy potocznej. Przechodzień idący przez cmentarz rozmawia z leżącą w grobie pijaczką, następuje tu wymiana replik jak w naturalnej rozmowie²⁶:

„Czyj to grób? – Bodaj zdrów pił” – „Czyja to mogiła?”

„Jeno rychło, już bych dwie tymczasem wypila.”

„Nie chcewa się rozumieć.” – „Należże mnie sporzej!”

„Wściekła babo, nie pijęć do ciebie.” – „Tym gorzej.”

„Imię twoje chcę słyszeć.” – „A szatan ci po tym:

Wiedzieć, kto w tamtym grobie albo kto w owo tym?”

„Mieże się tedy dobrze!” – „A jako bez piwa?”

„Przyuczaj się!” – „Nie byłam trzeźwia jako żywa!”²⁷

Są też fraszki mające postać monologu, niektóre z nich można zaliczyć do gatunku plotki, jak pisze Ewa Błachowicz: „plotka jest domeną potoczności i jako taka funkcjonuje na

²⁵ *Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego*, t. I: a–h, s.v. *fraszka*, Kraków 1994. Zapis definicji i wybranych cytatów zgodny z zapisem w *Słowniku...*, numery przy cytatach oznaczają ich kolejność w artykule hasłowym dotyczącym fraszki.

²⁶ K. Data, *Struktura dialogu we współczesnej polszczyźnie mówionej*, Kraków 2011, s. 63–100.

²⁷ Użycie cudzośćowu we fraszkach mających formę dialogu zgodne z zapisem w cytowanych utworach, cudzośćow służy wydzieleniu poszczególnych replik.

wszystkich poziomach społecznego obiegu²⁸. We fraszkach Kochanowskiego opisane jest wiele postaci z renesansowego Krakowa, związanych z ośrodkiem dworsko-królewskim i biskupim. Na przykład fraszka *Temuż* została poświęcona Stanisławowi Gąsce, znanemu jako Stańczyk, błazen króla Zygmunta Starego:

Ośmdziesiąt lat (a to jest prawy wiek człowieczy)
Czekała śmierć, żeby był Gąska mówił g'rzeczy;
Nie mogła się doczekać, błaznem go tak wzięła
I tąż drogą, gdzie mądre zajmuje, pojęła.
Gąska, błaznuj ty przedsię; imię twe nie zginie,
Póki dzika i swojska gęś na świecie słyne.

Kochanowski, jakby nie doceniając zasług królewskiego błazna, stwierdza, że jego nazwisko przetrwa tylko dzięki swojej pospolitości i zbieżności z nazwą ogólnie znanego ptaka. W pierwszej części fraszki w formie plotki opisany jest Gąska. Drugą część rozpoczyna zwrot do adresata i użyte są: czasownik w trybie rozkazującym oraz zaimki w drugiej osobie podobnie jak w języku mówionym.

Z kolei fraszka *O doktorze Hiszpanie* składa się z miniscek: przy stole biesiadnym, od którego doktor odchodzi, przy drzwiach jego sypialni i wreszcie w samej sypialni. Utwór ten ma formę urywanego dialogu, który prowadzi do zaskakującej pointy, jaką jest reakcja zdziwionego doktora²⁹:

„Nasz dobry doktor spać się od nas bierze,
Ani chce z nami doczekać wieczerze”.
„Dajcie mu pokój! Najdziem go w pościeli,
A sami przedsię bywajmy weseli”.
„Już po wieczerzy, pódźmy do Hiszpana!”
„Ba, wierę, pódźmy, ale nie bez dzbana”.
„Puszczaj doktorze, towarzyszu miły!”

²⁸ E. Błachowicz, *Plotka w świetle teorii aktów mowy i zasad etyki komunikacji międzyludzkiej*, Rzeszów 2010, s. 28.

²⁹ J. Pelc, *Literatura renesansu w Polsce*, Warszawa, 1994, s. 156–157.

Doktor ni puścił, ale drzwi puściły,
„Jedna nie wadzi, daj ci Boże zdrowie!”
„By jeno jedna” – doktor na to powie.
Od jednej przyszło aż więc do dziewięci,
A doktorowi mózg się we łbie maści.
„Trudny (powiada) mój rząd z tymi pany:
Szedłem spać trzeźwio, a wstanę pijany”.

We fraszkach opisane są także mniej znane osoby, na przykład dworzanie Chmura i Ślása. Fraszka *Do Chmury* składa się z przytoczenia ostrzeżenia i opisu konsekwencji wynikających z tego, że Chmura nie posłuchał ostrzegającego. Tekst ma formę sytuacyjnej repliki dialogowej³⁰, jaka występuje w naturalnej i bezpośredniej sytuacji komunikacyjnej:

Mówiłem ja tobie Chmura,
że przy kuchni bywa dziura:
Aleś mnie ty nie chciał wierzyć,
Wolałeś swym grzbietem mierzyć.

Z kolei fraszka *Na Ślase* ma formę repliki dialogowej wyrażonej w trybie rozkazującym³¹ z wyjaśnieniem celu wykonania rozkazu i opisem szczegółu urody dworzanina Ślasy:

„Stań ku słońcu, a rozdziej gębę, panie Ślása,
A już nie będziem szukać inszego kompassa;
Bo ten nos, coć to gęby już ledwo nie minie,
Na zębach nam okaże, o której godzinie”.

Poeta we fraszkach stosuje także wtrącenia i przytoczenia, na przykład w *O błaznie*:

„Płeszki (błazen powiada), to mię podnosicie,
Ale ja świecę zgaszę, że mnie nie ujźrzycie”.

³⁰ K. Data, *Struktura dialogu...*, s. 74.

³¹ *Ibidem*, s. 73.

Czasami poeta bywa dosadny w wypowiedzaniu swoich sądów, bez ogródek wyraża to, co myśli, używając słów charakterystycznych wypowiedzi mówionej, na przykład we fraszce *Na ucztę*:

Szeląg dam od wychodu, nie zjem jeno jaje
Drożej sram niżli jadam; złe to obyczaje.

Formę dialogu ma także *Carmen macaronicum de eligendo vitae genere* (*Pieśń makaroniczna o wyborze zawodu*). Młody człowiek, zastanawiając się nad wyborem zawodu, rozmawia z przedstawicielami stanu duchownego oraz z dworzaninem i ziemianinem, utwór składa się z rozmów z przedstawicielami tych stanów.

Komentarz przypominający mówiony znajdujemy na przykład w *Zgodzie*: „A spleśniałą Biblią strzygą w kącie mole”. Warto także wspomnieć o *Apoftegmatach* — są to „krótkie, dowcipne anegdoty i opowiadania o znanych ludziach, cechach ich charakteru, także o zdarzeniach. Tu: tytuł utworu”³². Włodarski nazywa je facecjami. Jego zdaniem *Apoftegmata* to dzieło o własnej randze artystycznej, choć wielu badaczy uznawało je za notatki do fraszek. Włodarski stwierdza, że Kochanowski wprowadził do *Apoftegmatów* konstrukcje z języka mówionego jako świadomy zabieg stylistyczny³³. Także Wilkoń uważa, że „twierdzenie wielu badaczy, w tym językoznawców, że Kochanowski pisał polszczyzną potoczną są czystym nieporozumieniem”³⁴. Na przykład w utworach *żart pański* i *Odpowiedź niespodziewana* poeta używa wtrąceń i przytoczeń:

Tenże król Zygmunt grając flusa, iż mu przyszły dwa króla, powiedział, że ma trzy króle; kiedy go gracze pytali: „A trzeci gdzie?” „A tom ja — powieda — trzeci” i wziął grę.

³² Słownik polszczyzny Jana Kochanowskiego, t. I: a–h, s.v. *apoftegmata*.

³³ M. Włodarski, *O stylu prozy...*, s. 120.

³⁴ A. Wilkoń, *Dzieje języka artystycznego w Polsce. Renesans*, Katowice 2004, s. 50.

Ziemianin jeden w Polsce ożeniwszy się w kilka niedziel zastał, a żona leży w połogu; i pocznie okna co były zasłonię, oddzierać i frasować się. A żona leżąc: „nie frasuj się — powiada — nie frasuj nie twojeć”.

Apoftegmata mają formę monologu i cechy typowych żartów mówionych.

Na podstawie powyższego omówienia wybranych tekstów Kochanowskiego można stwierdzić, że ich autor stosował różnorodne strategie, poczynając od wyboru formy wypowiedzi: dialog, monolog; poprzez wybór gatunku tekstu: traktat, wykład, opowiadanie, fraszka, anegdota; dobór środków stylistycznych: porównanie, paralelizm, konstrukcje mówione; dobór środków budowy tekstu: nawiązania międzyzdaniowe, budowa okresu i zdania, wtrącenia, przytoczenia; kończąc na doborze leksykalnym: słownictwo służące wartościowaniu, nazwy wartości, słownictwo potoczne.

Bogdan Walczak na podstawie analizy *Kazań świętokrzyżskich*, *Kazań gnieźnieńskich* i *Kazań na dzień Wszech świętych* stwierdza, że językowe środki perswazji, takie jak leksyka wartościująca i dyrektywna, zdania celowe, pytania retoryczne, definicje perswazyjne, są stosowane w retoryce nieprzerwanie już od XIV i XV wieku³⁵. Środki te zastosował umiejętnie także Kochanowski. W okresie odrodzenia retoryka była podstawą wykształcenia humanistycznego, doceniano wagę sztuki przemawiania, odnoszono się do retoryki starożytnej³⁶. Według renesansowej doktryny retorycznej pisarz miał być duchowym przewodnikiem społeczeństwa, jego doradcą, piewcą cnoty, czynów i postaw służących „pospolitej rzeczy”. Także te

³⁵ B. Walczak, *Perswazja językowa — prolegomena historyczne*, [w:] *Język perswazji publicznej*, K. Mosiołek- Kłosińska, T. Zgółka (red.), Poznań 2003, 52–56.

³⁶ M. Korolko, *Sztuka retoryki. Przewodnik encyklopedyczny*, Warszawa 1990, s. 39; H. Lausberg, *Retoryka literacka. Podstawy wiedzy o literaturze*, tłum. A. Gorzkowski, Bydgoszcz 2002.

założenia pisarz wykształcony we Włoszech zrealizował³⁷. Za wyznacznik *oralności* tekstów Kochanowskiego należy uznać umiejętność stosowania środków retorycznych, która przejawia się w jego tekstach pisanych prozą. W przypadku tekstów Kochanowskiego trzeba mówić o *oralności wtórnej*, opartej na zasadach retoryki.

Wilkoń w książce *O spójności i strukturze tekstu* za wyznaczniki rozmowy uznaje: język naturalny, spontaniczność, luźny układ tematów, tematy codzienne³⁸. Biorąc pod uwagę stwierdzenia Włodarskiego i Wilkonia, analizując twórczość Kochanowskiego, należy uznać, że wyznaczniki *mówioności* występują przede wszystkim we *Fraszkach* i *Apoftegmatach*. Obok wyznaczników rozmowy wymienionych przez Wilkonia do cech *mówioności* należy zaliczyć także używanie słownictwa, wyrażań i zwrotów potocznych oraz ekspresywność wypowiedzi. Ogólnie za wyznacznik *mówioności* tekstów poety trzeba uznać umiejętność właściwego zastosowania środków charakterystycznych dla języka mówionego. *Mówioność* tekstów poety przejawia się w zastosowaniu środków zaczerpniętych z języka mówionego.

Jak wynika z powyższych rozważań, cechy zarówno *oralności*, jak i *mówioności* znaleźć możemy na poziomach wyboru formy i gatunku wypowiedzi, organizacji tekstu, leksykalnym i gramatycznym.

The Orality of Jan Kochanowski's Works

Summary

The subject matter of the article is defining the terms 'orality' and 'spoken language'. The author assumes that these notions apply to

³⁷ M. Korolko, *Jan Kochanowski i jego twórczość jako retoryczne narzędzia publicystyki polskiej w latach 1584–1625*, [w:] *Jan Kochanowski w czterechsetlecie śmierci*, S. Nieznanowski, J. Święch (red.), Lublin 1991, s. 52.

³⁸ A. Wilkoń, *Spójność i struktura tekstu. Wstęp do lingwistyki tekstu*, Kraków 2002, s. 231.

two different concepts. The dissimilarity between 'orality' and 'spoken language' is analysed with reference to the examples taken from Jan Kochanowski's works, and is particularly reflected in vocabulary, linguistic strategies, punctuations and text composition. The first term should be identified with the rules of rhetoric and the latter with a variety of colloquial expressions.

Aleksandra Bobrowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

RESIDUUM ORALNOŚCI A WIZJA ŚWIATA
W ROMANSIE STAROPOLSKIM
— CASUS FORTUNATA

Wiek XVI to okres, w którym pojawiły się w Polsce pierwsze drukowane swobodne przekłady romansów, takich jak *Historia o żywocie i znamienitych sprawach Aleksandra Wielkiego* (1550)¹, *Meluzyna* (1569), *Magielona* (1570), *Historia o cesarzu Otonie* (1569) czy *Fortunat* (1570), a sam gatunek zaczął zyskiwać coraz większą popularność. Rozpowszechnienie nowej techniki przekazu pozwala zaobserwować pogłębiające się przemiany świadomości związane z przechodzeniem od kultury oralnej do piśmiennej². Ale, jak za Andrzejem Mencwelem zauważa Marek Prejs,

¹ Podane w nawiasach liczby oznaczają datę wydania drukiem polskiego przekładu danego utworu – dzieje wcześniejszej recepcji romansu w Polsce opartej na wersjach rękopiśmiennych lub wydaniach obcojęzycznych z uwagi na brak dokładniejszych danych nie będą analizowane w ramach artykułu.

² W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011. Kluczowe znaczenie druku w długotrwałym procesie przemian świadomościowych, technik komunikacyjnych i poetyk między oralnością oraz piśmiennością efektownie ujął D. Tedlock: „Głos literatury począł umierać niemal równocześnie z pojawieniem się prasy drukarskiej” (*Ku poetyce ustnej*, tłum. P. Czapliński, [w:] *Literatura ustna. Wybór tekstów*, P. Czapliński (red.), Gdańsk 2010, s. 87).

nowy, dominujący system [komunikacji], wbrew własnej dążności do ekspansji, musi współżyć z wcześniejszym, [...] tak do końca nigdy nie jest jednoznacznie zwycięski i bardzo długo jeszcze narażony bywa na reakcję swojego poprzednika. W przypadku piśmienności była nim oralność, a w przypadku druku – i piśmienność, i oralność³.

Ten sam badacz dostrzega ślady funkcjonowania kultury oralnej jeszcze w późnym baroku, w tak zwanym wieku rękopiśmian, który uważa za element znacznie szerszego zjawiska niż – jak się tradycyjnie przyjmuje – tylko upadek drukarstwa, mianowicie za „kontrofensywę świata pamięci i sprzęgniętej z nim oralności, kontrofensywę wywołaną wcześniejszym niepokojącym rozrastaniem się »galaktyki Gutenberga«”⁴. Tym bardziej oralność i piśmienność literatury średniowiecza, jak zaznacza Witold Wojtowicz, „nie dają się rozumieć jako obszary oddzielone, na odwrót: akcentuje się ich przenikanie, wzajemne oddziaływanie i symbiozę”⁵. Romans polski XVI wieku, stanowiący przedmiot niniejszych rozważań, niepokoju związanego z postępem nowego medium – druku – jeszcze nie znał. Funkcjonował wprawdzie w kulturze typograficznej, przy tym reprezentował jednak tradycję dawniejszą (należy pamiętać, że polskie przekłady powstawały z dużym opóźnieniem w stosunku do oryginałów, średniowiecznych lub nawiązujących do twórczości antycznej), tradycję dużo silniej związaną ze świadomością oralną twórców i odbiorców tego typu literatury. Toteż przedstawiony we wspomnianym gatunku literackim i utrwalony w medium druku obraz świata nosi jeszcze znamiona zależności od kultury oralnej, co pozwala sytuować wspomniany

³ M. Prejs, *Oralność i mnemonika. Późny barok w kulturze polskiej*, Warszawa 2009, s. 10.

⁴ *Ibidem*, s. 17.

⁵ W. Wojtowicz, *Między oralnością a pismem. Kilka uwag o staropolskiej „Legendzie o św. Aleksym”*, „Pamiętnik Literacki” 98 [2] (2007), s. 186, przyp. 6.

gatunek na styku oratury⁶ i literatury, w dziedzinie, którą Eric Havelock nazwał *semi-literacy*, czyli półpiśmiennością⁷.

Jednym z romansów reprezentujących oba te sposoby postrzegania i opisywania świata, oralny i piśmienny, jest *Fortunat*⁸, utwór wydany w polskim tłumaczeniu około 1570 roku, składający się z dwóch części – pierwsza, pierwotna, opisuje dzieje tytułowego bohatera, jego podróże po Europie i Azji oraz przygody, dzięki którym wszedł w posiadanie bezcennych skarbów: złotodajnego mieszka i czapeczki przenoszącej w dowolne miejsce tego, kto ją nosi; druga przedstawia losy jego synów, Andolona i Ampedona, których odziedziczone po ojcu magiczne przedmioty, na przemian tracone i odzyskiwane, prowadzą do zguby z ręki chciwych rywali. W przekonaniu Juliana Krzyżanowskiego wspomniany romans stanowi „interesującą mieszaninę motywów literackich, które kwalifikują ją równie dobrze jako romans awanturniczo-podróżniczy, na romans rycerski, na bajkę wreszcie”⁹. Zarówno związki *Fortunata* z tradycją epicką, jak i baśniowość utworu zachęcają do szukania w nim śladów kultury oralnej wraz ze specyficznymi dla owej kultury sposobami postrzegania rzeczywistości – zasadne wydaje się pytanie, na ile ta oralna świadomość zostaje włączona w obręb romansu jako utworu literackiego, decydu-

⁶ Termin zaproponowany przez A. Mencwela (A. Mencwel, *Wyobraźnia antropologiczna. Próby i studia*, Warszawa 2006, s. 82–83) przejęty przez M. Prejsa na określenie twórczości ustnej poprzedzającej genetycznie i logicznie literaturę (zależną od „litery”, pisma), ale współistniejącej z piśmiennością także w okresie staropolskim; zob. M. Prejs, *Oralność i mnemonika...*, s. 207–211.

⁷ E.A. Havelock, *Przedmowa do Platona*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2007, s. 72. A.B. Lord wyklucza wprawdzie możliwość stworzenia techniki przejściowej pomiędzy ustną i pisaną, które jego zdaniem nie dają się ze sobą pogodzić. Zarazem zaznacza jednak, że poeta umiejący czytać i pisać nadal pozostaje twórcą ustnym, dopóki nie porzuci tradycji oralnej i nie przyswoi techniki kompozycji zależnej od pisma; por. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010, s. 276–278.

⁸ *Fortunat* (około r. 1570), wyd. J. Krzyżanowski, Kraków 1926. Dzieło cytowane i przywoływane jest według tej edycji.

⁹ J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI*, Warszawa 1962, s. 77.

jąc o jego wciąż półpiśmiennym charakterze, a zatem w jaki sposób oratura przejawia się w warstwie narracyjnej utworów oraz w budowanej przez nią (i zawartej w warstwie fabularnej) wizji świata.

Havelock przypisuje twórczości oralnej funkcję „encyklopedyczną”, dostrzegając w przekazach ustnych środek dydaktyczny służący zachowywaniu tradycji (jako podstawowej formy wiedzy), w tym praw publicznych (*nomoi*) oraz obyczajów prywatnych (*ethea*). Poezja mówiona stanowiła wzorzec postępowania legitymujący się trwałością, a niewielka zmienność utartych form komunikacji specyficznie kształtowała świadomość odbiorców. Zdaniem Havelocka twórczość oralna była odpowiedzią na potrzebę wspólnej *paidei* normującej wzorce zachowań publicznych i prywatnych, złożonej z różnorodnych, lecz koherentnych dyrektyw – stworzenie takiego wzoru oraz przechowywanie go w niezmienionej strukturze z pokolenia na pokolenie wymagało wypracowania historii uniwersalnej, opowieści zbierającej i porządkującej pojedyncze wątki w jedną spójną fabułę¹⁰. Opowieść o Fortunacie nie pretendowała w sposób jawny i deklaratywny do roli summy ówczesnej wiedzy ani zapisu norm publicznych czy prywatnych; w słowie wstępnym tłumacz nazwał ją „krotochwilną rzeczą” popularną wśród czytelników niemieckich i włoskich, którą chciał przedstawić odbiorcy polskiemu. Dopiero w dalszej części przedmowy zaznaczył, że opisane w utworze intrygi służyć mogą ku przestrodze, albowiem „dobrze temu, który się cudzą przygodą karze” (*Fortunat*, s. 10). Kilka lat temu Paweł Bohuszewicz zwrócił uwagę na pierwotny, wykraczający poza potrzebę legitymizacji gatunku przez próby zbliżenia go do eposu, dydaktyczny charakter romansopisarstwa, na obecność także w romansie późniejszym (po wiek XVIII) funkcji *docere* skrytej wprawdzie za *delectare*, ale decydującej o kształcie zawartego

¹⁰ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 211.

w utworze światopoglądu¹¹. Idąc tym tropem, nie można odmówić *Fortunatowi* uczestnictwa w *paidei*, nawet jeśli był to udział niezbyt widoczny. Dydaktyczny wymiar utworu przejawia się jednak — jeśli już — w sferze działania bohaterów. Ich doświadczenia i sposoby radzenia sobie w trudnych sytuacjach mogą stanowić pewien wzorzec postępowania (pozytywny lub negatywny — zależnie od okoliczności, przy czym narrator pozostawia ocenę czytelnikowi). Ale sama wizja świata, model rządzonego określonymi prawami uniwersum, wydają się w *Fortunacie* bliższe baśniowym sposobom przedstawiania rzeczywistości. Według Maxa Lüthiego zadanie baśni nie polega na nauczaniu (czyli przekazywaniu określonych wzorców osobowych i społecznych) ani wyjaśnianiu rzeczywistości, a jedynie na przedstawianiu świata takim, jaki jest, jego istotowego obrazu, bez elementu moralnej oceny¹². W analizowanym tu utworze brak jednoznacznej waloryzacji zarówno czynów bohaterów, jak i wymowy zakończenia. Należy bowiem zaznaczyć, że autor wspomnianej już przedmowy za instruktywne dla czytelnika uważa przede wszystkim przykłady „niektórych przewrotnych ludzi wykrętów a przechyrynych szyderstw” (*Fortunat*, s. 10), których należy wystrzegać się i w prawdziwym życiu, ale intrygi i oszustwa przedstawione w utworze są domeną bohaterów pozytywnych w tym samym stopniu co negatywnych. Z kolei zakończenie romansu, mimo że obejmuje motyw kary za zbrodnię popełnioną na głównym bohaterze i w ten sposób zaspokaja w czytelniku potrzebę sprawiedliwości, nie przynosi zadowalającej pod względem dydaktycznym odpowiedzi na pytanie o istnienie i działanie w świecie zła — śmierć Andolona stanowi zaledwie jedno z ogniw akcji utworu, „przydarza

¹¹ P. Bohuszewicz, *Bez ciała, woli, jaźni. O ukrytym dydaktyzmie polskiego romansu czasów saskich* (Elżbieta Drużbacka, „Historia Ortobana”), [w:] *Między barokiem a oświeceniem. Edukacja, wykształcenie, wiedza*, S. Achremczyk (red.), Olsztyn 2005, s. 218–244.

¹² M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen. Form und Wesen*, 8. Aufl., Tübingen 1985, s. 82.

się”, podobnie jak przydarzają się bohaterom przygody, budzi chwilowy oddźwięk w pozostałych postaciach, po czym zostaje przesłonięta codziennością, wyrażoną w baśniowej formule dopowiadającej losy Fortunatowego majątku.

Formą omawiany romans odpowiada zasadniczo „nowemu” stylowi twórczości przeznaczonej do cichej indywidualnej lektury: styl formułiczny może ustępować tu miejsca swobodnej narracji, a drukowana postać tekstu utworu utrwała jego „zamknięty” charakter, zastygły w określonym kształcie. Ale kompozycja *Fortunata* nie jest jeszcze zbyt zwarta, skoro — jak zaznaczał Krzyżanowski — poszczególne epizody utworu można by dowolnie przestawiać lub zastąpić innymi bez szkody dla całości¹³. Jednakże mimo epizodycznego charakteru akcja utworu prowadzona jest linearnie i chronologicznie, zmierza do punktu kulminacyjnego. Tym samym różni się od oralnej fabuły epiki¹⁴, zbliża się natomiast do skupionej na jednym wątku narracji baśniowej, w której łatwo dostrzec *residuum* rozmaitych elementów oralności¹⁵. Ponadto narrator romansu operuje uogólnieniami („pospolicie człowiek po tym się tęży, czego by rad dostał, a owo, co już ma, nie tak mu przy myśli” — *Fortunat*, s. 93) i poziomem abstrakcji nieosiągalnym w twórczości wyłącznie oralnej, skupionej na konkretnym działaniu postaci¹⁶, a w *Fortunacie* przejawiającym się w przytaczanych przez narratora przysłowiach czy, jeszcze wyraźniej, w senten-

¹³ J. Krzyżanowski, *Romans polski wieku XVI...*, s. 81.

¹⁴ Por. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 212–219.

¹⁵ Zarówno jednowątkowość, jak i wieloczłonowość (następujące po sobie, odizolowane epizody) akcji należą zdaniem Lüthiego — obok charakterystycznych formuł początkowych i końcowych, zamiłowania do ekstremów oraz cudowności — do formalnych wyznaczników baśni (M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen...*, s. 34–35). Do baśniowych wyobrażeń o świecie wypadnie jeszcze powrócić w dalszych rozważaniach nad wizją rzeczywistości wyłaniającą się z analizowanych tu elementów poetyki o rodowodzie ustnym, która — jak sygnalizuje tytuł artykułu — stanowi główny przedmiot niniejszych dociekań.

¹⁶ Jak twierdzi Havelock, psychologia memoryzacji oralnej wymaga, by zapamiętywana treść stanowiła zbiór działań; zob. E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 207.

cyjnalnych powiedzeniach, takich jak „dawno mówią, iż gdzie dostatek, tam i statek” (*Fortunat*, s. 74). W cytowanych frazach zwracają uwagę sformułowania „dawno mówią” i „pospolicie”, które wskazują, że narrator, snując opowieść, odwołuje się do posiadanej przez czytelnika wiedzy o świecie oraz do potocznych przekonań na temat rzeczywistości pozaliterackiej – co ujawnia się między innymi we fragmentach odnoszących się do ciąży matki Fortunata oraz ciąży jego żony: „Obaczysz [Teodor, ojciec bohatera] panią swą brzemienną, która mu kwaśniej – jako przy tym czasie bywa – niż pierwiej patrzyła, ocnął w nim nałóg pierwszy, jął się zaś swej drużyny” (*Fortunat*, s. 13); „gdy już Fortunat pokoj sobie ulubił, pani też już jego w zaprzęży była, przy którym czasie namilszy pokoj bywa, bo ociężałość nie dopuszcza skakać, i syna nosząc nie każda pierzcha” (*Fortunat*, s. 91). W podobny sposób narrator wyjaśnia, czemu wizyta w domu publicznym prowadzi do roztrwonienia pieniędzy, przy czym jednocześnie uchyla rąbka tajemnicy o oferowanych tam klientom rozrywkach: „Przytrafili się do nich marnotrawcy, ktorzy mieśca takowe wiedzieli, gdzie było pieniądzom wielkie przestrzeństwo, abowiem je wiedli do pań młodych, gdzie łatwie odbyć by też nawiętszej summy, gdyż przy tym handlu gra pogotowiu, kosztowne kaski i trunki rozmaite, k temu tańce i pęsy, a wszystko za pieniądze” (*Fortunat*, s. 29). Udziela też czytelnikowi dodatkowych informacji o miejscach, które przedstawia, na przykład o odwiedzanych przez bohaterów miastach – Londyn „to jest miasto główne i stolec krolewski w Anglijej” (*Fortunat*, s. 28), „gdzie krol dworem swym mieszka” (*Fortunat*, s. 120), Brugia to „nagłowniej-sze miasto flanderskie” (*Fortunat*, s. 32), Anjou („Andegawa”) to „miasto główne a stolec krola brytańskiego” (*Fortunat*, s. 52), Kraków pojawi się jako „naczelne miasto polskie” (*Fortunat*, s. 73)¹⁷. Wszystkie te dopowiedzenia nawiązujące do potocznej

¹⁷ Warto zauważyć, że przedstawione przykłady wskazują na schematyczność i powtarzalność sposobu przedstawiania (w tym wypadku elementów prze-

wiedzy o świecie mają formę uwag wtrąconych, nieistotnych dla toku akcji, ale pozwalających czytelnikom na pewną konkretyzację miejsc i zarysowujących pełniejszy, bardziej szczegółowy i wiarygodny obraz przedstawianego świata. Inny rodzaj odnarratorskich uzupełnień stanowią informacje ściśle związane z fabułą utworu, ale dotyczące rzeczy i wydarzeń wykraczających poza nią – najwyrazistsza pod tym względem jest sugestia narratora, że Andolon po wyjściu z puszczy w ostatniej chwili dotarł do portu i wszedł na statek do Anglii, „bo, by był godziną później przyszedł, a oniby byli ujechali, do połroczu ledwoby się był doczekał” (*Fortunat*, s. 144). Podobną nadwyżkę wiedzy zawiera stwierdzenie motywacji bohatera: Andolon, wdziawszy czarodziejską czapczkę pod biret służący mu za element kostiumu lekarza, „nic sie nie wstydał odętej głowy, bo mu szło o większą rzecz” (*Fortunat*, s. 148).

W sposobie prowadzenia narracji da się jeszcze dostrzec sygnały świadczące o nawiązaniach do wciąż żywej tradycji ustnego opowiadania – wprowadzaną tu i ówdzie bez wyróżnienia graficznego mowę niezależną czy występowanie poprzedzonych wprowadzającym zdaniem podrzędnym¹⁸ paralelizmów składniowych i powtarzanych spójników w funkcji anafory: „I rzekł pan ku chłopcu: – Pewnie Fortunat nie legł wczas z wieczora, przeto się nie wyspał, niechże jeszcze trochę przedmie. A gdy chwilę pan poleżał, kazał zaś chłopcu wyźrzeć. A gdy go nie uźrzał, powiedział panu, iż go niemasz. Hnet się pan oń zląkł, mając za to, iżeby chorował. Przeto hnet posłał dowiedzieć się, coby mu było. A gdy chłopiec szedł, nalazł komorę otworzoną, a pościel niezmięchaną. Gdy to panu powiedział,

strzeni) bliską twórczości oralnej.

¹⁸ Ong podkreśla wprawdzie, że jedną z cech językowych twórczości ustnej jest przewaga addytywności nad podrzędnością, Lord wykazuje jednak istnienie rytmicznego wzorca, w którym ciąg działań zostaje przerwany zdaniem czasowym, wprowadzającym nowy ciąg działań bądź nową scenę, zatem wzorca analogicznego do stylu narracji *Fortunata* (zob. przytoczony niżej fragment utworu); A.B. Lord, *Cechy oralności*, tłum. P. Czaplński, [w:] *Literatura ustna. Wybór tekstów*, P. Czaplński (red.), Gdańsk 2010, s. 91.

dziwno mu w myśl wpadło, jesliby nie był zabity z klenotów wygranych i co miał darownego" (*Fortunat*, s. 25–26). Częsty zabieg stanowią bezpośrednie zwroty do słuchaczy, chociażby: „słyszeliśmy, jakową naprawę uczynił grabia z Limozy ku pomianiu Andolona” (*Fortunat*, s. 165), czy też „z tym się do Fortunata z rzeczą przywróciwszy, obaczym, co się z nim toczyło, gdy tak szczęśliwie śmierci osądzonej uszedł” (*Fortunat*, s. 43). Tekst utworu dostarcza więcej przykładów redundancji fatyczności — co wszak znamienne, narrator używa określeń „słyszec”, „usłyszeć”, ale też „obaczyć”, „weźrzyć”, „uźrzyć”, angażując w ten sposób w proces odbioru zarówno zmysł wzroku, jak i słuchu. Zachęca czytelnika do podążania za swoim słowem, a jednocześnie pobudza do działania jego wyobraźnię — wypowiedzi narratora ewokują konkretyzujące materię utworu wyobrażenia na podobnej zasadzie, jak na przykład słowo relacji posłańców w dramacie antycznym stanowiło apel do imaginacyjnej zdolności widzów¹⁹.

Ponadto narrator postępuje jak gawędziarz świadomy ulotności przekazu mówionego, która przykuwa słuchacza do mówcy i uniemożliwia swobodne poruszanie się po opowieści²⁰ — opowiadacz zatem przypomina odbiorcy wcześniejsze wydarzenia lub wprowadza go w nowy epizod. Wykorzystuje przy tym zwroty typu „jakośmy słyszeli”, „o czym tu historią dziwną mieć będziemy” lub „o czym niżej obaczymy”, zdarza mu się także zaanonsować dalszy ciąg akcji, na przykład kiedy opowiadanie o pobycie Fortunata w Londynie kończy słowami: „O tym było ustawne bawienie tego w Lundzie, wszakże w onę służbę jego przyszło nieszczęście, a to z dziwnej przygody, którą niżej uźrzymy” (*Fortunat*, s. 31) lub gdy antycypuje przyszłe wątki, na przykład umowę zawartą przez synów Fortunata, dotyczącą

¹⁹ Por. J. Axer, *Słowo i obraz w teatrze greckim i rzymskim: kłopoty czytelnika*, [w:] *idem, Filolog w teatrze*, Warszawa 1991, s. 11–21.

²⁰ P. Zumthor, *Właściwości tekstu oralnego*, tłum. M. Abramowicz, [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima (oprac.), G. Godlewski (red.), Warszawa 2003, s. 211.

korzystania z czarodziejskiego mieszka: „Tę ugodę przyjął Ampe-
pedo, na przygodę nic nie bacząc, która ich potym tego mieszka
pozbawiła” (*Fortunat*, s. 114). Swoiście gawędziarski charakter
opowieści najpełniej uwidacznia się w zdaniu kończącym histo-
rię londyńskiej znajomości Fortunata z rozrzutnymi młodzień-
cami: „Czym oće swe, przyjechawszy, cieszyli, tego z nas nikt
nie słyssał, wszakże pod nadzieją, iż źle je witano” (*Fortunat*,
s. 30). Przywołany fragment, jakkolwiek krótki, pozwala roz-
patrywać epizod, do którego się odnosi, w nowym świetle —
po pierwsze przedstawia opowiadaną historię jako zasłyszaną
anegdotę i wskazuje tym samym na jej mówione źródła, po
drugie poprzez użycie pierwszej osoby liczby mnogiej wyraża
wyjątkowo nie wspólnotę narratora i odbiorców (jak w zwro-
tach cytowanych wyżej), lecz przynależność narratora do szer-
szego grona opowiadających. Jest to jedyny moment w utwo-
rze, kiedy narrator sytuuje się ponad czytelnikami, zamiast się
z nimi identyfikować. Zazwyczaj jego dominująca pozycja w re-
lacji nadawczo-odbiorczej daje się dostrzec w sposobie relacjo-
nowania fabuły — narrator w pełni kontroluje przebieg akcji,
a jeśli zachęca odbiorcę do aktywności, to raczej w ramach
indywidualnej refleksji niż czynnego udziału w opowiadaniu,
na co wskazują zwroty: „każdy się domyślić może” (*Fortunat*,
s. 40), „może każdy łatwo baczyć” (*Fortunat*, s. 139).

Jak wynika z przeprowadzonej analizy, styl narracji w histo-
rii o Fortunacie wykorzystuje większość z wymienionych przez
Paula Zumthora wyznaczników fatycznej funkcji dyskursu po-
ezji narracyjnej: prospektywiczną dygresję, retrospekcję, wyja-
śnienia, apostrofy, wykrzykniki, przejścia od „on”/”oni” do „ja”/
„my”, użycie rozkazników takich jak „spójrzcie”, „posłuchajcie”,
opisowe uproszczenia, wyliczenia²¹. Raczej brak w omawianym
romansie ornamentalnych zatrzymań (mimo dodatkowych wy-
jaśnień i dygresji akcja utworu przebiega płynnie, dynamicz-
nie) oraz pytań retorycznych, co nadaje wypowiedzi mniej for-
malny, a bardziej swobodny charakter.

²¹ *Ibidem*, s. 214.

Zarazem narrator dysponuje, jak już sygnalizowałam, większą świadomością niż bohaterowie, co ujawnia się zwłaszcza w momentach, gdy informuje czytelnika o planowanych przeciwko nim intrygach lub dopowiada dalsze losy postaci, z którymi protagonista nie ma już styczności. Szczególnie interesującym przykładem wiedzy dostępnej narratorowi i czytelnikom, ale nie bohaterom, wydaje się opis podstępu uknutego przez Andolona dla odzyskania skradzionego przez królownę mieszka, kiedy to najpierw w przebraniu kramarza zatrął Agrypinę jabłkami przydającymi rogów, potem zaś, podszywając się pod lekarza, zdołał wejść do jej komnat: „Panny, jakoby o swą własną winę, dały się po kramarzu pytać, ale o kramarzu, ani o jego gospodarze żaden człowiek nie wiedział. Abo wiem się z onego kramarza hnet doktor sstał, chodził w długiej sukni szarłatnej, a w rogatym bierecie, mając nos długi; schadzał po mieście jako gość szukając, kogoby leczyć” (*Fortunat*, s. 146). Odbiorca został wcześniej zaznajomiony z planem Andolona i nie potrzebuje dodatkowych wyjaśnień, toteż narrator, opisując moment zmiany kostiumu, nie skupia się już na przekazaniu informacji, lecz dąży do ukazania efektownej przemiany — o ile przeobrażeniu Andolona-rycerza w Andolona-kramarza towarzyszyła wzmianka o doczepieniu sobie przez bohatera sztucznego nosa (*Fortunat*, s. 144), o tyle przy jego przemianie w lekarza narrator ukazuje dopiero końcowy efekt metamorfozy, pomijając proces charakteryzacji i w ten sposób dynamizując scenę.

Wszechwiedza narratora w planie fabularnym (niepełna, bo na przykład nieobejmująca analizowanego wyżej zakończenia historii marnotrawnych młodzieńców) pozwala mu opisywać uczucia bohaterów oraz relacjonować ich proces myślowy, ale tu udzielane przez niego informacje są lakoniczne — w scenach o dużym napięciu zarysowuje stan emocjonalny postaci jednym zdaniem, resztę wypowiadają sami bohaterowie. Ich reakcje różnią się jednak w zależności od osoby i sytuacji: Andolon la-

mentuje głośno, błąkając się po puszczy z rogami na czole, ale jest oszczędny w słowach, kiedy kona uwięziony i torturowany przez zazdrosnego rywala. Inaczej czynił wcześniej błędzący po lesie Fortunat — nie skarżył się, jego myśli koncentrowały się na działaniu mającym na celu zapewnienie mu bezpieczeństwa. Natomiast oszpecona rogami Agrypina zamiast poddać się rozpaczy wysyła towarzyszkę na poszukiwanie lekarza, a jej jedyną troskę stanowi zachowanie swojego wyglądu w tajemnicy. Dopiero porwanie jej przez Andolona i poczucie bezbronności wobec dochodzącego swej krzywdy porywacza wywołują w niej strach, który skłania ją do żarliwych przeprosin połączonych z błaganiami o litość. Jak pokazują wymienione przykłady, bohaterowie romansu nie stanowią wyraźnych indywidualności — zróżnicowanie postaci przejawia się głównie w działaniu, w sposobach planowania i reagowania na konkretne sytuacje; nie posiadają one charakterystycznych wzorców zachowań, temperamentu czy cech osobowości, za to reprezentują pewne typy: Fortunat jest ciekawy świata, sprytny i zaradny, Andolon żądny przygód i podróży, ale nieostrożny, Ampedon — zachowawczy. Na tym tle wyróżnia się Agrypina, jedyna osoba przechodząca w utworze przemianę — od skąpej i próżnej manipulantki do pokornej córki i cnotliwej małżonki, jednak nawet jej rozwój przebiega w ściśle wyznaczonych granicach, od jednego typu do innego. Ten sposób przedstawienia postaci jest charakterystyczny dla twórczości oralnej, bowiem, jak przypomina Witold Wojtowicz, w oraturze „bohaterowie nie są pomyślni jako zindywidualizowane osobowości, które dostarczają materiału do psychologicznej analizy. [...] W mentalności oralnej nie dba się o tożsamość postaci — te same stany emocjonalne mogą wyrażać różne osoby, podobnie jak różne osoby mogą być charakteryzowane w tych samych terminach”²².

Protagoniści historii o Fortunacie wykazują zatem pewne znamiona zbliżające je do występujących w twórczości oral-

²² W. Wojtowicz, *Między oralnością a pismem...*, s. 198.

nej postaci „ciężkich” czy „płaskich”, jak nazywa je Walter Ong. Badacz twierdzi, że „ten typ postaci służy zarówno organizacji samej linii opowiadania, jak i uporządkowaniu elementów niennarracyjnych, jakie pojawiają się w opowieści”²³. Tyle że jednak sposób przedstawienia protagonistów romansu różni się od charakterystyki herosów Homerowych, reprezentujących typy monumentalne, ponadwymiarowe, ułatwiające zorganizowanie doświadczenia w formie możliwej do zapamiętania²⁴ – za rys szczególnie postaci występujących w *Fortunacie* uznać należy raczej przeciętność zindywidualizowaną tylko w pewnej mierze; wydaje się zatem, że na konstrukcji bohatera romansu zaważyła już piśmienność, odciażająca postać z funkcji nośnika treści przeznaczonych do zapamiętania, a eksponująca w szerszym zakresie jej osobiste losy. Toteż błędem byłoby przypuszczenie, że bohaterowie *Fortunata* nie dysponują zdolnością do przeżywania i wyrażania emocji – funkcjonują wszak w obrębie świata, w którym człowiek ma większą autonomię niż w epice Homerowej czy w baśni, w toku lektury czytelnik poznaje kierujące nimi ambicje, instynkty i emocje. Nawet mimo pewnych uproszczeń w kreacji poszczególnych bohaterów to pojedynczy człowiek, a nie społeczność związana przekazywaną poprzez opowieść wiedzą czy tradycją stanowi punkt ciężkości przedstawionej w analizowanym tu romansie wizji świata²⁵.

W nawiązaniu do schematycznej kreacji postaci występujących w *Fortunacie* należy jeszcze wspomnieć o związanej z brakiem pogłębionej analizy psychologicznej powierzchow-

²³ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 224. Także Lüthi podkreśla płaskość bohatera baśniowego, przejawiającą się w braku życia wewnętrznego postaci i w manifestowaniu przez nią emocji raczej w działaniu niż *explicitie* – zob. M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen...*, s. 13–24.

²⁴ Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 120–121.

²⁵ O roli jednostki w średniowiecznej tradycji epickiej szerzej pisze A. Guriewicz, odwołując się do epiki skandynawskiej; zob. A. Guriewicz, *Jednostka w dziejach Europy (średniowiecze)*, tłum. Z. Dobrzyński, Warszawa 2002, s. 27–91.

nością przeżyć religijnych, także w sytuacji obcowania z mocą nadprzyrodzoną. Szczęście, które ukazuje się wycieńczonemu wędrowni Fortunatowi w sercu puszczy pod postacią pięknej panny, bohater w pierwszej chwili omyłkowo uznaje za człowieka, dopiero kiedy uprzytamnia sobie nagłe pojawienie się owej kobiety i jej zadbane strój, odkrywa, że ma do czynienia z istotą z innego porządku (*Fortunat*, s. 46). Szybkie pokonanie początkowej konsternacji przez Fortunata nie dziwi w kontekście właściwej kulturze ustnej tendencji do nadawania ludziom, naturze i bogom cech konkretnych, osadzania ich w jednym, wspólnym uniwersum²⁶. Lüthi dostrzegł występowanie podobnego zjawiska w baśni – nazwał je jednowymiarowością świata i uznał za jeden z wyznaczników specyficznego pojmowanego stylu abstrakcyjnego²⁷. Owa jednowymiarowość polega, zdaniem badacza, na braku przeżycia dystansu świata realnego i magicznego (świadomości zetknięcia z innym wymiarem), niewystępowaniu poczucia inności czy dziwności oraz towarzyszącego mu uczucia numinotycznego²⁸.

W toku rozważań nad oralnością i piśmiennością *Fortunata* wypada wspomnieć o dwóch momentach, w których w utworze pojawia się motyw pisma – o spisaniu przez Fortunata wspomnień z podróży (*Fortunat*, s. 73) oraz o wpisaniu w księ-

²⁶ P. Czaplński, *Słowo i głos*, [w:] *Literatura ustna. Wybór tekstów*, P. Czaplński (red.), Gdańsk 2010, s. 19. Warto pamiętać, że równoległe skłonność tę wykorzystywała kultura ikoniczna średniowiecza i renesansu personifikująca pojęcia i proponująca korzystanie z klucza alegorezy do ich odczytywania.

²⁷ Na który oprócz jednowymiarowości składa się: płaskość rozumiana jako brak duchowej i fizycznej głębi w przedstawianiu postaci, przedmiotów czy składników przestrzeni; izolacja poszczególnych jego elementów, a jednocześnie ich „powiązanie ze wszystkim”, przejawiające się między innymi w ciągłości opowiadania; sublimacja i „zawieranie w sobie świata” (niem. *Welthaltigkeit*, podaję polski odpowiednik zaproponowany przez Jana Kasjana w studium: *Maxa Lüthiego koncepcja bajki*, [w:] *idem, Usta i pióro. Studia o literaturze ustnej i pisanej*, Toruń 1994, s. 63–88. Jednocześnie proponuję bardziej związane określenie, zachowujące oprócz ekwiwalencji funkcjonalnej także formalną: „światonośność”), które szerzej omówione zostaną w dalszych rozważaniach.

²⁸ O *numinosum* w świecie baśniowym zob. M. Lüthi, *Das europäische Volksmärchen...*, s. 9–12.

gach ziemskich pełnomocnictwa dla Kasandry (*Fortunat*, s. 89). Pierwszy przypadek świadczy o dążeniu do utrwalenia w formie pisemnej własnych, indywidualnych przeżyć i doświadczeń z myślą o udostępnieniu ich późniejszym odbiorcom – Andolon poznał księgi ojca i to ich lektura wyzwoliła w nim pragnienie podróży po świecie (*Fortunat*, s. 113). Z kolei potwierdzenie uprawnień żony Fortunata poprzez odnotowanie ich w księgach ziemskich świadczy o funkcjonującym w świadomości bohaterów przekonaniu o trwałości i nienaruszalności ustaleń popartych oficjalnym zapisem, znamionującym jeszcze myślenie magiczne²⁹ wciąż żywe na styku kultury dawnego słowa w tradycyjnych społecznościach i kultury dokumentu prawnego w nowoczesnych. Sprawczości zapisu przeciwstawiona została sprawcza moc słowa przejawiająca się w działaniu „bodatnej” czapeczki – jak instruuje Fortunata Zołdan, pierwotny właściciel skarbu, aby skorzystać z właściwości magicznego nakrycia głowy, wystarczy rzecz (nawet w myślach): „O, bodajżem ja tam był, gdziebym chciał, a gdzie umyśli!” (*Fortunat*, s. 104). Życzenie rozbudzające moc czapeczki zyskało tu konkretny kształt słowny konsekwentnie zachowywany w dalszych partiach tekstu, a zatem utrwaliło się jako formuła zaklęcia.

Eric Havelock sugeruje, że przejściu od twórczości ustnej do pisanej towarzyszyła wielkiej wagi zmiana polegająca na porzuceniu (czy wręcz odrzuceniu dokonany przez Platona najwyraźniej w *Państwie*) myślenia pierwotnego, tak zwanego „homerowego [oralnego] stanu umysłu”, na rzecz umożliwianego przez pismo rozwoju myślenia abstrakcyjnego, racjonalizmu typu naukowego, klasyfikacji doświadczeń oraz łączenia ich w zależności przyczynowo-skutkowe, pozwalające dokonywać bardziej wnikliwej analizy rzeczywistości. Platon „wprowadza myślenie pojęciami przeciwko wielowiekowemu zwyczaju

²⁹ O wierze w moc słowa pisanego i drukowanego wspomina V. Wróblewska, *Magia słowa i magia milczenia w polskiej bajce ludowej*, „Poznańskie Studia Slawistyczne” 3 (2012), s. 220.

jowi rytmicznej memoryzacji doświadczenia. Domaga się, aby ludzie porzucili ten zwyczaj i w jego miejsce wprowadzili analizę i strukturyzację doświadczenia, żeby myśleli, co i o czym mówią, a nie po prostu mówili. Żeby oddzielili samych siebie od swoich wypowiedzi, a nie utożsamiali się z nimi. Powinni stać się »podmiotami«, które są oddalone od »przedmiotów«, rozważają je, analizują i oceniają, a nie tylko »naśladują«³⁰. Jak widać, rezygnacja z przekazu ustnego na rzecz zapisu niosła ze sobą stopniową przemianę świadomości i sposobu myślenia społeczeństwa, co należy uwzględnić w rozważaniach nad podobnym zjawiskiem w kulturze staropolskiej, a zatem także w dziele będącym tej kultury wytworem.

Analiza sposobu prowadzenia narracji w *Fortunacie* pokazała, że narrator romansu patrzy na relacjonowane wydarzenia oraz na bohaterów z krytycznym nieraz dystansem, dostrzegając rządzące światem prawidłowości i paradoksy oraz przedstawiając je w narracji. Z kolei bohaterowie dawnej powieści wykazują już skłonności do myślenia introspektywnego wykraczające poza standardy twórczości oralnej, jakkolwiek ich rezonerem pozostaje zazwyczaj narrator.

Właściwe zarówno epice Homera czy epice ludowej, jak i baśni jest postrzeganie rzeczywistości jako homeostatycznej terażniejszości — u Homera wymaga tego konieczność zachowania i przekazania w niezmienionej formie tradycji stanowiącej zarazem zasób wiedzy, w baśni ten sposób widzenia świata związany jest ze zjawiskiem nazwanym przez Lüthiego sublimacją, polegającym na oczyszczeniu motywów baśniowych z konkretności, realności, głębi przeżyć i ciężaru treści w taki sposób, że stają się one czyste, lekkie, przejrzyste i w ten sposób „światonośne”, to znaczy odzwierciedlają wszystkie istotne elementy świata jako ramy ludzkiego istnienia. W ujęciu Lüthiego baśń poprzez abstrakcyjność stylu przedstawia obraz uniwersalny, wizję rzeczywistości uporządkowaną, jasną i prostą, a zatem także statyczną.

³⁰ E.A. Havelock, *Przedmowa...*, s. 78.

Tymczasem analizowany romans ukazuje świat znajdujący się na krawędzi przemiany zachodzącej między pokoleniami reprezentującymi odmienne sposoby myślenia. W pierwszej i pierwotnej części utworu podróżom Fortunata, reprezentanta starszego (choć kierującego się ciekawością i żądzą zmiany) pokolenia, towarzyszyło przekonanie o ładzie świata, któremu odpowiadał porządek przenikający ludzkie życie. Znajdowało ono wyraz w jednolitej, linearnie prowadzonej akcji i pozwoliło Fortunatowi umrzeć we własnym łóżu po pożegnaniu z synami. Dopiero jeden z nich, Andolon, którego losy wypełniają część drugą romansu, przejął po ojcu zamiłowanie do podróżowania i przygód, ale opuszczając rodzinny dom, wkroczył już w inną rzeczywistość – w dziedzinę farbowanej miłości, zdrady i oszustwa. Toteż jego wędrówkę cechuje – w równej mierze jak niezwykłość – swoista chaotyczność, jego losy odmieniają się gwałtownie i zawsze na krótko, przez co brakuje w wyłaniającym się z jego przygód obrazie kondycji ludzkiej poczucia stabilności i bezpieczeństwa. Naruszona zostaje ciągłość opowieści gwarantująca odbicie spójnej, ukonstytuowanej przez tradycję wizji świata, a – jak zakłada ontologia komunikacji – nieuchronną konsekwencją zmiany dominującego medium jest przecież przemiana wszystkich parametrów rzeczywistości społecznej³¹.

Trudno bez wnikliwych studiów nad funkcjonowaniem utworu w obiegu czytelniczym stwierdzić, która tradycja, ustna czy pisana, sterowała lekturą w procesie percepcji historii o Fortunacie przez ówczesnego odbiorcę. Obecność elementów kultury oralnej w obrębie romansu, należącego formalnie do nurtu piśmiennictwa, nie budzi jednak wątpliwości, podobnie jak istnienie związku między obrazem rzeczywistości wyłaniającym się z utworu a sposobem myślenia właściwym oralnym przekazom baśni. Z przedstawionych uwag wynikałoby jednak, że romans, przechodząc w sferę literackości, a więc

³¹ P. Czaplinski, *Słowo i głos...*, s. 17.

myślenia abstrakcyjnego, analitycznego, konfrontuje czytelnika z odmienną od oralnej, bardziej niejednorodną i ambiwalentną wizją świata, pozwala też wnikliwiej i krytyczniej mu się przyjrzeć. Z jednej strony literackość romansu z uwagi na zacieranie granicy między rzeczywistością i fikcją może stanowić przeszkodę w odbiorze zawartego w utworze oglądu świata, zwłaszcza w zestawieniu z baśnią, której abstrakcyjny styl służy właśnie oczyszczeniu i wysublimowaniu tego obrazu. Z drugiej strony otwiera przed odbiorcą możliwość spojrzenia na świat przedstawiony z zewnątrz, zdystansowaną jego ocenę z punktu widzenia samodzielnie myślącej, świadomej jednostki, jaką – zdaniem Havelocka – projektował już Platon w swej krytyce oralności³². Toteż powołując się na stwierdzenie Zumthora, że „ontologiczną epoką wiersza jest podtrzymująca go tradycja”³³, wypada stwierdzić, że romans o Fortunacie przedstawia świat w stadium przemiany związanej z płynnym przejściem od oralności do piśmienności, niosącej ze sobą zmiany we wszystkich dziedzinach życia. Jednocześnie należy pamiętać o specyficznym usytuowaniu omawianego utworu między średniowieczem a renesansem, a co za tym idzie – o odzwierciedlającym się w nim przeobrażeniu mentalności. W zakresie poetyki *Fortunat* stanowi świadectwo współistnienia ustnych i piśmieniowych technik twórczości, natomiast w sferze ideowej – stopniowego upowszechniania nowego, humanistycznego sposobu postrzegania człowieka i jego miejsca we wszechświecie, akcentującego perspektywę antropocentryczną i kładącego podwaliny pod późniejszy rozwój kategorii podmiotowości.

³² E.A. Havelock, *Przedmowa...*

³³ P. Zumthor, *Pamięć i wspólnota*, tłum. M. Abramowicz, [w:] *Literatura ustna. Wybór tekstów*, P. Czaplński (red.), Gdańsk 2010, s. 166.

**Oral Residue and the Vision of the World in the Old-Polish
Romance – the Case of *Fortunat***

Summary

The article discusses the issue of the co-existence and correlation of different traditions – orality and literacy – in the 16th century old-Polish romance. The deliberations are based on the case study of *Fortunat*, which is a translation of a popular German novel. One of the key assumptions made in the article is the fairy-tale character of *Fortunat*, indicating this work's connections with primarily oral forms of narration. The study of romance, including among others the analysis of composition, narration and characterization, shows that at the beginning of print culture the marks of oral poetics are interwoven with features of literacy. The ultimate question raised by the article is, however, what are the consequences of shifting from orality to literacy to the vision of the world as depicted in the romance.

Jolanta Ługowska
Uniwersytet Wrocławski

VINCENZOWSKA ORALNOŚĆ

Rozważania na temat form przejawiania się oralności w dorobku twórczym Stanisława Vincenza, a także jej funkcji w całokształcie dokonań tego pisarza rozpocząć wypada od stwierdzenia, będącego równocześnie tezą prezentowanych tu rozważań, iż jej głębsze filozoficzno-antropologiczne uzasadnienia, a także artystyczne motywacje znacznie wykraczają poza, najczęściej z kwestią ustności kojarzoną, problematykę językowej stylizacji czy warsztatowego eksperymentu. Postawa oralna jak również wzorce wypowiedzi charakterystyczne dla „żywej mowy”, ukształtowane w warunkach bezpośredniego kontaktu *face to face* między nadawcą a odbiorcą, w „naturalny” bowiem sposób kształtują pisarski idiolekt autora dzieła *Na wysokiej połoninie*, stając się jego własnym, integralnym stylem i sposobem ekspresji. Służy on wyrażaniu zróżnicowanych treści światopoglądowych, intelektualnych i artystycznych, stanowiąc zarazem wypadkową różnorodnych czynników i uwarunkowań o charakterze biograficznym, oraz własnych predyspozycji i cech osobowości, okazuje się wreszcie konsekwencją fascynacji lekturowych pisarza i jego naukowych zainteresowań. Oralność rozpatrywana jako kategoria nie tylko językowo-artystyczna, lecz także kulturowa i antropologiczna jawi się więc,

zwłaszcza jeśli uwzględni się całokształt literackich i pozaliterackich dokonań, jako swoisty zwornik między życiem i twórczością interesującego nas autora, jak również jako swoisty rys jego osobowości w szczególny sposób zapadający w pamięć bliskich mu osób, pojawiający się więc często we wspomnieniach o twórcy *Wysokiej połoniny*. Andrzej Vincenz, syn pisarza, nazwał ojca „człowiekiem kontaktu osobistego”¹, wyrażającego się przede wszystkim w rozmowach: z członkami rodziny (przede wszystkim z żoną Ireną), z licznymi przyjaciółmi, dziećmi, sąsiadami, ale także z oponentami, nawet tymi groźnymi deportacją i śmiercią, których, jak wspomina Peter Marbach, potrafił ująć swą osobowością, a jego „odwaga połączona z humorem umiała rozładować każdą groźną sytuację”². Rachel Auerbach w pośmiertnym wspomnieniu obdarzyła Vincenza żydowskim mianem „szebaal-peh” – oznaczającym myśliciela nie zajmującego się pisarstwem ani wiedzą w sposób zawodowy, lecz wiedzę swą, wzorem starożytnych mędrców oraz wybitnych osobistości świata chasydzkiego, przekazującego swym słuchaczom za pomocą słowa mówionego. „Ten »ustny« Vincenz nie był żadnym kaznodzieją ani profesorem, nie przemawiał, lecz – rozmawiał. Nie wykladał swojej teorii, tylko się nią dzielił w sposób intymny i bezpośredni z ludźmi, z którymi miał wewnętrzny kontakt. Na tym właśnie polegał jego urok, a także jego wyjątkowość”³. Czesław Miłosz wyprawy do La Combe, gdzie po drugiej wojnie światowej osiedlił się Vincenz, nieprzypadkowo porównał do pielgrzymek, z których każda miała w sobie „coś z wyprawy po mądrość w baśniach czy z *Pilgrim's Progress*, czy z marszu o kiju w Hima-

¹ A. Vincenz, Posłowie do: S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, pasmo III *Barwinkowy wianek*, Warszawa 1983, s. 55.

² P. Marbach, *Dialog Stanisława Vincenza*, [w:] *Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza (1888–1971)*, J.A. Choroszy i J. Kolbuszewski (red.), Wrocław 1992, s. 46.

³ R. Auerbach, *Na zgon przyjaciela-Polaka*, „Wiadomości” [Londyn] 49 (1971), s. 3, cyt. za: *Vincenz i krytycy. Antologia tekstów*, P. Nowaczyński (red.), Lublin 2003, s. 38.

laje, w Czarnohorę, do groty buddyjskiego eremity albo mistrza chasydów, Bal Szem Towa"⁴, sam zaś kontakt z pisarzem pojmował jako akt swoistej terapii a zarazem wtajemniczenia w całą złożoność otaczającego świata, konkludując: „słuchacza-czytelnika bierze za rękę, odprowadza w inną stronę i mówi do niego: nie patrz tam, patrz tu. W ten sposób próbuje go leczyć. Z jakich przypadłości? Z tych, które każdy jest skłonny uważać za los dzisiejszego człowieka, z trwogi, rozpacz, poczucia absurdu, a których prawdziwe imiona brzmią zapewne: niepobożność i nihilizm”⁵.

Józef Czapski natomiast wspominając autora *Dialogów z Sowiekami* dzieli się z czytelnikami wrażeniem swoistego paradoksu odsłaniającego się w trakcie śledzenia kolei życia i twórczości tego erudyty i miłośnika książek, który w trakcie wojennej przeprawy przez góry „zamiast zapasowej pary butów włożył do plecaka *Boską komedię*”⁶: „Stanisław Vincenz, autor *Na wysokiej połoninie*, *Zwady* – książek-pomników świata, który minął i nie wróci, nie był pomimo wszystko człowiekiem książki, był przede wszystkim człowiekiem obcowania, przyjaźni, dialogu”⁷. Szczególny talent gawędziarski pisarza, ujawniający się w różnego rodzaju towarzyskich spotkaniach, eksponuje też w *Książce moich wspomnień* Jarosław Iwaszkiewicz, przywołując zebrania Skamandrytów w warszawskiej kawiarni Picador, kiedy to opowiadał Vincenz „swoje odwieczne huculskie bajki”⁸, jak również wspominając własny wakacyjny pobyt na Huculszczyźnie, po której jego przewodnikiem był właśnie przyszły twórca *Wysokiej połoniny*⁹. Opublikowane

⁴ C. Miłosz, *La Combe*, „Kultura” [Paryż] 10 (1958), s. 26–38, cyt. za: Vincenz i krytycy..., s. 19.

⁵ C. Miłosz, Przedmowa do: *Po stronie pamięci. Wybór esejów*, Paryż 1965, s. 7–12, cyt. za: Vincenz i krytycy..., s. 32.

⁶ M. Ołdakowska-Kuflowa, *Stanisław Vincenz. Pisarz, humanista, orędownik zbliżenia narodów. Biografia*, Lublin 2006, s. 211.

⁷ J. Czapski, *Stanisław Vincenz*, „Kultura” [Paryż] 3 (1971), s. 125–128, cyt. za: Vincenz i krytycy..., s. 43.

⁸ J. Iwaszkiewicz, *Książka moich wspomnień*, wyd. II, Kraków 1968, s. 208.

⁹ *Ibidem*, s. 287.

zaraz po śmierci Stanisława Vincenza *Wspomnienie* otwiera natomiast jego nostalgiczna refleksja: „Jeszcze nie istniały wtedy magnetofony, a gdyby nawet istniały, na pewno bym ich nie użył do zapisywania tych gawęd. A wielka szkoda! Tak jak opowiadał Stanisław Vincenz, już dzisiaj nikt nie opowiada, a jego książka *Na wysokiej połoninie* daje tylko słabe pojęcie o jego darze narracyjnym”¹⁰.

Swoista inicjacja w kulturę słowa mówionego oparta na dialogu, dokonała się w przypadku Vincenza w dzieciństwie, kojarząc się w jego indywidualnej pamięci z najważniejszymi wówczas postaciami, pełniącymi rolę autorytetów i mentorów młodego Siuny. Byli to: dziadek Stanisław Przybyłowski, z którym przyszedł pisarz toczył poważne rozmowy o „mądrości wszelakiej”, ojciec dzielący się z synem swą wiedzą o „dziejach ludzkich, o Polsce, o polityce, o krajach i ludach dalekich, a także o zwierzętach, o ich obyczajach”¹¹, jak również słynna huculska niania Połahna, wprowadzająca swego podopiecznego w tajemniczy a zarazem fascynujący świat ludowych wierzeń i wyobrażeń o otaczającej rzeczywistości, nie „zakarbowany” jeszcze, jak powiada jeden z huculskich bohaterów *Wysokiej połoniny*, na kartach ksiąg uczonych. „Dydaktyczne” w intencji rozmowy, jakie wspomina w *Kronikach stаницy górskiej* Vincenz miały jednak sens nie tylko poznawczy. Ważniejszy może dla przyszłego piewcy Huculszczyzny oraz autora *Dialogów z Sowietami* okazał się bowiem zaszczerpiony wówczas przez dziadka Przybyłowskiego kult prawdziwej rozmowy jako swistego dzieła sztuki konwersacji, najściślej związanego z atencją dla interlokutora, z prawdziwym zainteresowaniem dla zawartej w wypowiedzi osobistej, indywidualnej prawdy mówiącego. „Przede wszystkim dziadek starał się nauczyć Siunę rozmawiać. [...] Tłumaczył dziadek wnukowi i pouczał go, że nigdy

¹⁰ J. Iwaszkiewicz, *Stanisław Vincenz. Wspomnienie*, „Życie Warszawy” 43 (1971), s. 5, cyt. za: Vincenz *i krytycy...*, s. 57.

¹¹ S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, pasmo III, *Barwinkowy wianek, Epilog. Kroniki stаницy górskiej*, s. 536.

nie należy nikomu przerywać rozmowy, że zawsze należy do-
słuchać uważnie do końca, a dopiero potem swobodnie powie-
dzieć swoje. Rozmowa bowiem – tak mówił dziadek – to jakby
obrzęd najważniejszy, rozmowa szczerą albo żadną¹².

Rozmowa jako ważne wydarzenie w życiu indywidualnym
i zbiorowym wymagała też, jeśli uwzględni się paradygmat re-
konstruowanego przez Vincenza wzoru kultury i realia obyczaj-
owe opisywanego środowiska, odpowiedniej aranżacji, prze-
myślanego usytuowania w przestrzeni domowej lub „udomo-
wionej”, kojarząc się uczestnikom z poczuciem komfortu, bez-
pieczeństwa, zmysłowo uchwytną przyjemności. Z nostalgią,
ale też charakterystyczną dbałością o detale, opisuje więc au-
tor wygląd dworu dziadka Przybyłowskiego owej „stancji gór-
skiej”, rajy dzieciństwa małego Siuny: „Dom był zwrócony fron-
tem ku południowi w stronę rzeki i pasma górskiego Synyci
i miał z przodu otwarty podmurowany ganek, biegnący wzdłuż
całego frontu. [...] Od wschodniej strony przybudowana była
duża weranda, podmurowana i oszklona. Tam nieraz w porze
letniej jadano wieczrę, a potem częstokroć do późna w nocy
rodzina lub goście przesiadywali wśród długich gawęd. Stare
jabłonie ocieniały ją. Z niedalekiego arsenału konfiturowego,
co był także podręcznym składem korzeni i tortów, dolatywały
różne delikatne zapachy. Cała książka niniejsza pochodzi w du-
żej mierze z tej zacisznej i ciepłej, wonnej werandy pełnej ka-
napek, ławeczek, stolików i kątów dogodnych dla gawędzenia
i słuchania gawęd¹³. Niejako „przedłużeniem” domu był sad
„przechodzący w las” z pięknymi zasadzonymi tam przez pra-
dziadów modrzewiami. Miejscem w swoisty sposób wyróżnio-
nym, przypominającym stare ryciny i wzory malarstwa oby-
czajowego stał się we wspomnieniach Vincenza pewien mo-
drzew, będący „jakby salą lub kaplicą, a równocześnie żywą
istotą, czcigodną i przyjazną¹⁴, pod którym na jednej z umiesz-

¹² *Ibidem*, s. 536.

¹³ *Ibidem*, s. 477–478.

¹⁴ *Ibidem*, s. 478.

czonych tam ławeczek siadywał w otoczeniu wnucząt pradziad a potem dziad pisarza, zapewne prowadzący z dziećmi długie, nieśpieszne rozmowy i opowiadający im fascynujące historie o dawnych czasach i godnych zapamiętania ludziach. Z dziecięcej obserwacji zwyczajów panujących w dworze Przybyłowski w Krzyworówni zrodziło się również zamiłowanie Vincenza do ceremonialnych form życia towarzyskiego, przejawiających się między innymi w swoistej gotowości do nawiązywania interpersonalnych kontaktów, poznawania nowych ludzi, w ofiarowaniu, także tym bliżej nieznanym, własnego czasu, uwagi i życzliwości. „Każdy człowiek w owe czasy pozdrawiał spotkanego. Tej zasady ściśle przestrzegał dziadek. Czasami obcy wędrowcy czy wycieczkowcy, nieraz młodzi ludzie, nie mała bywali zdziwieni, a nawet zawstyżeni, gdy starszy, siwy pan o dostojnym wyglądzie witał ich pięknym ukłonem. Siuna naśladował dziadka i z przyjęciem kultywował ten zwyczaj. Witał ukłonem wszystkich, kogo spotkał – znajomych i nieznanomych. Przy czym dzięki swej skłonności do komunikowania się, zawierał wciąż nowe znajomości z Hucułami. Po każdym przyjeździe nastawało dla Siuny istne długotrwałe święto, święto witania się ze znajomymi. Z Hucułów każdy witał się z nim długo, wypytywał długo i opowiadał nowiny górskie”¹⁵. Później, już jako znany pisarz pracujący nad kolejnymi pasmami *Wysokiej połoniny*, kultywował tego typu spotkania, odwiedzał więc huculskich przyjaciół w ich chatkach, ciesząc się zaufaniem i szacunkiem swych rozmówców, w konsekwencji czego „dopuszczano go do obrzędów i zwyczajów, także tych wyśmiewanych czy tępionych przez cerkiew lub administrację państwową. Zdarzało się, że powierzano tajemnice, których nigdy nie zdradzano obcym”¹⁶.

Jak informuje w swej obszernej syntezie biograficznej Mirosława Ołdakowska-Kuflowa do Vincenza zwracali się też oko-

¹⁵ *Ibidem*, s. 518.

¹⁶ M. Ołdakowska-Kuflowa, *Stanisław Vincenz...*, s. 168–169.

liczni chłopi z różnego rodzaju prośbami o poradę, zwłaszcza w sprawach urzędowo-gospodarczych¹⁷. Intensywne i bogate życie towarzyskie okazało się również w przyszłości pociągającą i ważną dla Vincenza domeną jego rodzinnej i społecznej aktywności. Pierwsza własna siedziba w Słobodzie Rungurskiej, gdzie zamieszkał z pierwszą żoną Leną Loeventon, stanowiła przykład „domu otwartego” z jego centralnym miejscem: dużą jadalnią, gdzie „przy długim stole zawsze zasiadało wielu gości”¹⁸. Charakterystyczna dla towarzyskich upodobań twórcy *Wysokiej połoniny* wydaje się też — jak przypomina Ołdakowska-Kuflowa — podjęta przez niego nieco później decyzja dokupienia, z myślą o coraz liczniejszych gościach pojawiających się w Słobodzie zarówno latem, jak i zimą, jeszcze jednej parceli wraz ze stojącą na niej willą Odrodzenie¹⁹. Do domu w Słobodzie Rungurskiej przyjeżdżali między innymi Jarosław Iwaszkiewicz, Julian Tuwim i Wilam Horzyca, bywali tu również koledzy i koleżanki najstarszego syna Vincenzów Stanisława oraz ich wychowawcy Heleny Eleniak²⁰. Tętnił życiem także „letni dom” w Bystrzecu, kolejna, po rozstaniu z pierwszą żoną Leną, siedziba Vincenzów: „Latem zawsze w domu byli goście — pisarz po staremu zapraszał wszystkich przyjaciół i znajomych. Przyjeżdżali z różnych regionów Polski i zza granicy. [...] Stanisław Vincenz, zawsze tryskający energią i humorem, był duszą towarzystwa”²¹. Z myślą o coraz liczniejszych przybywach organizował też pisarz krajoznawcze wycieczki po Pokuciu i Huculszczyźnie, pełniąc rolę kompetentnego i pełnego inwencji przewodnika. Korzystali oni, jak powiada Ołdakowska-Kuflowa, z „wrodzonej gościnności [pisarza], której nie zaniechał także w późniejszym okresie, kiedy jego środki materialne były bardzo skromne i zupełnie niesprzyjające podobnemu sty-

¹⁷ *Ibidem*, s. 103.

¹⁸ *Ibidem*, s. 100.

¹⁹ Zob. *ibidem*, s. 102.

²⁰ *Ibidem*, s. 104.

²¹ *Ibidem*, s. 183.

lowi życia²². Zwyczajowi sąsiedzkich i przyjacielskich spotkań pozostał bowiem Vincenz wierny właściwie do końca życia, nie bacząc na pogarszający się stan zdrowia, a także finansowe niedostatki i liczne problemy wiążące się ze statusem emigranta. W jego domu, a właściwie w odremontowanej chłopskiej chacie w La Combe, gdzie spędzał letnie miesiące, odwiedzali go więc liczni mieszkańcy wioski, według relacji Jeanne Hersch: „Starzy, dzieci, mężczyźni, kobiety – wszyscy. [...] Przychodzili, aby opowiedzieć, co się wydarzyło albo że nic się nie wydarzyło. Każdy siadał na chwilkę, aby być wysłuchanym, dostrzeżonym, pokochanym²³. W tej, jak mówi wspomniana już Rachela Auerbach, rezydencji Vincenzów, w miesiącach letnich oprócz członków rodziny i najbliższych przyjaciół rokrocznie pojawiali się „różnego autoramentu »pielgrzymi« i »chasydzi« z różnych zakątków świata”, w związku z czym „nawet po przeniesieniu się do Lozanny przeprawiali się Vincenzowie autem przez przełęcz w Alpach i pozostawali tu przez długie miesiące²⁴.”

Z uznaniem i podziwem wypowiada się o tym okresie życia Vincenza Józef Czapski: „Ten emigrant, z rodziną, bez środków rzucony na Zachód, w każdym kraju umiał zdobyć najwierniejszych przyjaciół, którzy go do śmierci otaczali czynną, entuzjastyczną opieką; wszędzie docierali do niego przybysze- przyjaciele z Polski, z Ameryki, z Izraela. I cóż za różnorodność typów ludzkich można było spotkać w jego domu. Od Zbindena, pisarza szwajcarskiego, od doktora Gauglera, również Szwajcara, aż po młode dziewczyny z Francji czy Kalifornii, aż po Johna Marbacha, pedagoga z Neapolu, który go przez lata otaczał synowską miłością, aż po Jeana Colina, przedwcześnie zmarłego malarza, który z Amiens do niego jeździł i dla

²² *Ibidem*, s. 138.

²³ J. Hersch, *O Stanisławie Vincenzie*, [Wstęp do:] S. Vincenz, *Tematy żydowskie*, Gdańsk 1993, s. 8.

²⁴ R. Auerbach, *Na zgon przyjaciela–Polaka*, s. 41.

którego spotkanie z panem Stanisławem było wielkim wydarzeniem jego życia. Nie mówiąc już o Jeanne Hersch²⁵.

Prospieczna postawa i towarzyskie talenty Vincenza ujawniały się jednak nie tylko „na użytek domowy” w formach spontanicznie podejmowanych kontaktów familiarnych i przyjacielskich. Bliski mu był także artystyczny i intelektualny *high life* łączony w czasach jego młodości ze swoistą instytucją salonu, łączącego elitarność bywalców z tradycyjną etykietą, wysublimowaną atmosferą i szczególnego rodzaju formalizacją odbywających się tam spotkań. Jak wspomina autor *Dialogów lwowskich* jeszcze jako student wiedeńskiego uniwersytetu otrzymał „rodzinną” rekomendację do „salonów starego typu” prowadzonych przez odległych krewnych²⁶; szczególnie wysoko jednak cenił salon profesora anatomii Zuckerkandla, którego podczas pobytu w Wiedniu aż do 1922 roku był stałym gościem. „Był to – jak wspomina Vincenz – czystej wody salon intelektualny i można tam było zapoznać się, a nawet zaprzyjaźnić z całym intelektualnym Wiedniem i z gośćmi przejeżdżającymi przez Wiedeń²⁷. Miastem salonów stał się także międzywojenny Lwów. Bywał tam Vincenz w słynnym salonie Blumenfeldów, u Lusi Meiselsowej oraz u państwa Borkowskich, ciesząc się niezapomnianym urokiem organizowanych w nim spotkań²⁸. Ze szczególnym jednak sentymentem wspomina pisarz „podwieczorki matematyczne” w salonie Blumenfeldów, na których bywali najwybitniejsi przedstawiciele świata matematycznego: Stefan Banach, Hugo Steinhaus oraz doktor Meier²⁹. W liście do księdza Boharczyka znalazła się interesująca wzmianka o udziale młodego pisarza w tych ekskluzywnych spotkaniach: „Na podwieczorkach matematycznych mojego przyjaciela matematyka Blumenfelda [...] byłem jedy-

²⁵ J. Czapski, *Stanisław Vincenz...*, s. 44.

²⁶ S. Vincenz, *Po stronie dialogu*, t. II, Warszawa 1983, s. 180.

²⁷ *Ibidem*, s. 180.

²⁸ *Ibidem*, s. 181.

²⁹ Zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, *Stanisław Vincenz...*, s. 110–111.

nym niematematykiem, który męczył pytaniami matematyków, a szczególnie p. Blumenfeld, wyrobiony filozoficznie, a także p. Steinhauś, mieli dość cierpliwości ze mną; podobnie zresztą męczyłem botaników, szczególnie fitosocjologów, którzy także jakoś rozumieli, że mogą być takie zainteresowania, dotyczące funkcji umysłu i sposobu badań³⁰. Spotkania te nieprzypadkowo porównał też Vincenz do dialogów toczonych w Akademii Platona, obdarzając je mianem sympozjonu. „Bo na tym polega sympozjon matematyczne, że dobrane towarzystwo z ołówkami czy tabliczkami jak ongiś zbiera się periodycznie, aby pytać i odpowiadać, i w razie potrzeby kłócić się po trosze³¹. Na uwagę zasługuje wyeksponowanie we wspomnieniu o salonowych spotkaniach u Blumenfeldów swoiście ludycznego ich aspektu, ze szczególnym uwzględnieniem sfery kulinariów. „Jeśli chodzi o podwieczorki, do wstępnych realizacji liczyły się torty czekoladowo-kasztanowe, kawa blumenfeldowska, zupełnie osobliwa, bo papa Blumenfeld był właścicielem fabryki konserw kawowych. W okresie wiosennym i letnim wszyscy goście mogli być obdarowani i bywali obdarowywani czy to malinami, czy innymi owocami i zasypywani czasem kwiatami³². W opisie tym jawi się więc salon jako fenomen w swoisty sposób łączący sfery ducha i ciała, kojarzący się z wykwintnością, wytworną elegancją, a także wyszukany menu, świadczącym o zamożności gospodarzy. Wyeksponowane w nim zostały elementy składające się na obraz uczt „w platońskim stylu”, będącej zdarzeniem ewokującym atmosferę święta, podniosłego zdarzenia, w trakcie którego jego uczestnicy przemieniają się w osobliwą, zachowującą status elitarności, wspólnotę, czerpiącą z tego faktu różnego rodzaju satysfakcje, odnoszące się zarówno do sfery doznań o charakterze psychospołecznym jak też, powiedzieć można, „somatycznym”, przyno-

³⁰ I. Vincenzowa, *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*, Zapis z dn. 2. II. 1952, „Regiony” 1 (1993), s. 31.

³¹ S. Vincenz, *Po stronie dialogu*, t. II, s. 165.

³² *Ibidem*, s. 167.

sząc biesiadnikom uczucie komfortu i zadowolenia. Doświadczenie uczestnictwa w tego typu zdarzeniach miało, jak się zdaje, wpływ na sposób artystycznej kreacji prezentowanych na kartach *Wysokiej połoniny* z ogromną dbałością o etnologiczne detale scen „zaaranżowanych”, należących do porządku „świętecznego”, spotkań i zgromadzeń bohaterów huculskiej teatralogii, które połączone były zawsze z rozbudowaną etykietą, swoistą ceremonialnością relacji interpersonalnych, a także nieodzownym częstunkiem.

Sylwetka Stanisława Vincenza jako *homo loquens* nie byłaby pełna, gdyby nie uwzględniło się w niej publicznych występów pisarza. Jak trafnie stwierdza Mirosława Ołdakowska-Kufłowa: „Vincenz był miłośnikiem żywego słowa, dlatego możliwość kontaktu z słuchaczami była dla niego bardzo ważna, pobudzała go psychicznie, a przede wszystkim mobilizowała do pisania i wykorzystywania olbrzymiej wiedzy”³³. Już w latach dwudziestych uczestnicząc w spotkaniach skupionego wokół Rudolfa Marii Holzapfla koła panidealistów, wygłaszał więc autor swego rodzaju referaty o kulturze huculskiej, prezentował własne zdobycze etnograficzne, w konsekwencji czego szwajcarski filozof zdołał go namówić do spisania owych gawęd, przyczyniając się w ten sposób do powstania cyklu *Na wysokiej połoninie*³⁴. Okresem ożywionej działalności popularyzatorskiej i odczytowej okazał się też wojenny pobyt Vincenza na Węgrzech, gdzie włączył się on aktywnie w życie kulturalne emigracji. Został więc przewodniczącym Komisji Oświatowej, organizującej dla młodzieży polskiej kursy uniwersyteckie, w ramach których osobiście wykladał grecką filozofię presokratyczną i sokratyczną³⁵, wygłaszał też referaty na zebraniach węgierskiego Towarzystwa Mickiewiczowskiego oraz

³³ M. Ołdakowska-Kufłowa, *Stanisław Vincenz...*, s. 281.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 130–131.

³⁵ Zob. A.S. Kowalczyk, *Stanisław Vincenz – szkic do biogramu*, [w:] *Świat Vincenza. Studia o życiu i twórczości Stanisława Vincenza (1888–1971)*, J.A. Choroszy, J. Kolbuszewski (red.), Lublin 1992, s. 24.

węgierskiego PEN-Clubu³⁶. Będąc przekonany, że ma wiele do zaoferowania swym odbiorcom, już po osiedleniu się po drugiej wojnie światowej we Francji podejmował wielokrotnie starania o możliwość prowadzenia regularnych wykładów, czego (częściowym) efektem okazało się udokumentowanych 25 odczytów lub wypowiedzi radiowych, wygłaszanych po polsku, niemiecku i francusku³⁷. Pełną ich listę zestawia w wielokrotnie tu przywoływanej biografii pisarza Ołdakowska-Kuflowa³⁸, podkreślając różnorodność prezentowanych przez pisarza tematów — od tych najbardziej aktualnych, związanych z życiem politycznym (odczyt o Węgrzech wygłoszony w grudniu 1956), poprzez zagadnienia o charakterze „akademickim” (miłość i psychoanaliza), zawsze fascynujące pisarza kwestie kultury ludowej Hucułów (odczyt o kolędach) aż po tematykę homeerycką (*O Grecji i Odysei, Homer, Homer i mitologia*). Warto podkreślić, że wśród jego słuchaczy znaleźli się też uczniowie, dla których między innymi przy okazji pobytu w Szwajcarii, na prośbę swego przyjaciela Petera Marbacha przeprowadził dwugodzinne spotkanie poświęcone *Odysei*, będąc przekonany, że „docieranie do młodzieży z wielkimi, podstawowymi osiągnięciami kultury jest rzeczą niezwykle ważną”³⁹. Znaczące wydają się też, z różnych względów niezrealizowane, projekty cykli wykładów, czy odczytów, o których wspomina Vincenz w korespondencji, a także w rozmowach z żoną — Ireną Vincenzową (m.in. związanych z mającym powstać w Rzymie studium kultury ukraińskiej, do czego nigdy nie doszło); podobnie w sferze projektów pozostał zamysł wykładów na Uniwersytecie Wrocławskim, jak również wyjazd pisarza do Stanów Zjednoczonych z serią odczytów poświęconych literaturze i kultu-

³⁶ Zob. M. Ołdakowska-Kuflowa, *Stanisław Vincenz...*, s. 217–218.

³⁷ *Ibidem*, s. 271–272.

³⁸ Zob. *ibidem*, s. 271–272.

³⁹ *Ibidem*, s. 273; O prelekcjach i spotkaniach z nauczycielami szkoły w Thun wspomina także P. Marbach, por. *idem, Dialog Stanisława Vincenza. Kalejdoskop wspomnień i obrazów*, [w:] *Świat Vincenza...*, s. 39.

rze europejskiej⁴⁰. O poczuciu zawodu z powodu niezrealizowanych planów, a równocześnie o intelektualnych aspiracjach Vincenza — człowieka słowa mówionego, spragnionego inteligentnych, rozumiejących go słuchaczy — świadczy zanotowana przez Irenę Vincenzową refleksja pisarza: „Gdybym tak mógł mieć odczyt jak inni profesorowie, na przykład dwa razy w tygodniu, to wtedy wszystkie moje notatki w zeszytach, które robiłem sobie dla wyrażenia kiedyś moich myśli, byłyby wykorzystane, a tak to przepadną”⁴¹.

Znamienna, często przez biografów wspominana ekstrawertyczność Vincenza, naturalna, powiedzieć można, skłonność do zachowań opisanych przez Waltera Onga jako „werbomotoryczny sposób bycia”⁴², łączony przez wspomnianego badacza z kulturami tzw. oralności pierwotnej, uzależniającej, jego zdaniem, „przebieg działania oraz postawę wobec jakichś spraw od efektywnego użycia słów, a więc od ludzkiego współdziałania”⁴³, połączone z lingwistycznymi zainteresowaniami i kompetencjami pisarza sprawiły przy tym, że często i z wyraźną dla siebie satysfakcją wcielał się on w rolę tłumacza a zarazem mediatora między przedstawicielami różnych nacji, kultur, a nawet systemów politycznych. Wspomniane upodobanie do żywych kontaktów z ludźmi, połączone z prawdziwym, wielokrotnie objawianym przez pisarza, zaciekawieniem różnorodnością prezentowanych przez nich postaw, tradycji i systemów wartości okazało się w szczególności użyteczne w relacjach z interlokutorami, których, powiedzieć można, narzuciła Vincenzowi dramatycznie powikłana historia polityczna XX wieku. W trakcie rozmów z Sowietami, także tych prowadzonych z pozycji przesłuchiwanego czy więźnia (swoistym majstersztykiem

⁴⁰ Zob. *ibidem*, s. 278–281.

⁴¹ I. Vincenzowa, *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*, zapis z dn. 18 XI 1957, „Regiony” 1 (1994), s. 110.

⁴² Zob. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Lublin 1992, s. 100–102.

⁴³ *Ibidem*, s. 100.

tego rodzaju „konwersacji” wydaje się relacjonowana przez pisarza scena przesłuchiwania go w więzieniu przez młodego „wcale sympatycznego” sędziego usiłującego w sposób konwencjonalny „przepytac” go według przygotowanego „scenariusza”, a odpowiedzi wpisać do standardowych „rubryk”⁴⁴) często udawało się więc autorowi tych wspomnień przywrócić w konkretnych zdarzeniach mownych słowu „rozmowa” jego podstawowy, komunikacyjny a zarazem humanistyczny sens, przekształcić wymuszone, z natury rzeczy jednostronne przesłuchanie, w rzeczywistą wymianę poglądów i opinii na ważne, nierzadko uniwersalne tematy – jak na przykład religia, rodzina, tradycja czy literatura.

Ważny rozdział w historii kontaktów Vincenza z przedstawicielami komunistycznej władzy stanowiły, po ucieczce pisarza wraz z rodziną na Węgry, spotkania z sowieckimi żołnierzami, przebiegające zazwyczaj w sposób dramatyczny, nierzadko w sytuacji poważnego zagrożenia życia nachodzonej przez nich ludności cywilnej, zwłaszcza gdy celem takich „wizyt” był rabunek mienia. Mediacje Vincenza polegające na zastosowaniu swoistej strategii zjednywania sobie rozmówcy, przełamywania dystansu i zdobywania jego zaufania często okazywały się skuteczne. „Nie mając żadnego innego środka fraternizowałem z żołnierzami, odwoziłem ich za pomocą rozmowy, dopytywałem o kraj, o rodzinę, o wojenne trudy, kazałem sobie opowiadać i wreszcie, w miarę mej możliwości, piłem z żołnierzami. Na szczęście miałem dość mocną głowę [...], zawsze jednak więcej działając gadaniem. To wymagało nieraz przytomności umysłu i humoru, bo niewątpliwie element żołnierski był moralnie płynny i czasem zależało od jakiegoś drobnego podmuchu, w jaką stronę zwrócą się humory takiego gościa, który sam nie wiedział po co przyszedł. [...] Bo nieraz ci co przychodzili z zamiarem rabowania, po niedługiej rozmowie przemieniali się jakby w dobrych kolegów”⁴⁵. Uwieńczone powodzeniem roz-

⁴⁴ Zob. S. Vincenz, *Dialogi z Sowietami*, Kraków 1991, s. 125–129.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 188.

mowy „interwencyjne” o doraźnych celach komunikacyjnych nie były jednak jedynym, ani też najważniejszym typem kontaktów *face to face* z tą kategorią rozmówców. Relacjonując w *Dialogach z Sowietami* węgierski epizod swej wojennej odysei wspomina więc autor o pewnym znamionym zdarzeniu: nieoczekiwanych odwiedzinach rosyjskich żołnierzy: „Raz, pamiętam to, przyszło kilku wcale późno i pukając wytrwale pytali zza okna: »Tu mieszka polski profesor?« Prosiłem, aby przyszli rano. »Rano? — odpowiadali zza okna. A któż wie, gdzie będziemy rano?! Wstawajcie *professor!*« »A o cóż chodzi?« — pytałem z łóżka, jeszcze niezupełnie obudzony. Odpowiedali: Po prostu *pogawariť z czełowiekom*. Wojna dokuczyła. Z innymi gada się tylko o wojnie i o babach⁴⁶. Z przytoczonej anegdoty biograficznej, jednej z licznych zgromadzonych na kartach *Rozmów z Sowietami*, wyprowadzić można, jak się zdaje, wnioski co najmniej nieobojętne dla centralnej w twórczości Vincenza problematyki swoistej „aksjologii oralności”. Okazuje się ona bowiem nie tylko konsekwencją „muzycznego słuchu” autora *Wysokiej połoniny* zafascynowanego „warstwą brzmieniową” charakterystycznego dla ustnej odmiany języka polilogu, w którym zlewają się głosy pojedynczych podmiotów mówiących, ale również, a może przede wszystkim, przekonania, że u podstaw wszelkich kulturowo i antropologicznie doniosłych kontaktów międzyludzkich odnajdziemy żywe słowo związane z bezpośrednim *face to face* kontaktem między komunikującymi się osobami, podlegające, jak powiedziałaby Walter Ong „bezpośredniej ratyfikacji semantycznej⁴⁷”. Na wątpli-

⁴⁶ *Ibidem*, s. 213.

⁴⁷ Por.: „Znaczenie każdego słowa jest regulowane tym, co Goody i Watt nazywają ‘bezpośrednią ratyfikacją semantyczną’, to znaczy rzeczywistymi sytuacjami życiowymi, w jakich używa się słowa tu i teraz. Umysłu oralnego nie interesują definicje. Słowa nabierają znaczenia tylko swoim rzucającym się w oczy, realnym środowisku (*habitat*), które nie jest, jak w przypadku słownika zbiorem innych słów, zawiera bowiem gest, załamanie głosu, wyraz twarzy oraz całą egzystencjalną sytuację człowieka, w jakiej zawsze pojawia się rzeczywiste, mówione słowo. Znaczenia słowa wyłaniają się zawsze z terażniejszości,

wości sceptyków, nie rozumiejących celu i głębszego sensu komunikowania się przez pisarza „z tymi bolszewikami” odpowiada przecież Vincenz: „chciałem dostyszeć, co znaczą słowa nie tylko w słownikach”⁴⁸.

Dotykamy w tym miejscu niezwykle istotnej kwestii nie-definiowanej wprawdzie *explicite* przez Vincenza, lecz łatwo uchwytej przy lekturze jego tekstów, zarówno eseistycznych, jak i literackich, różnicy między trywialnym, potocznym „gadaniem” a „rozmową istotną”, wynoszącą sam akt komunikowania się ponad pragmatykę codziennych, zwykłych interakcji opartych na tworzywie języka mówionego. Sowieccy żołnierze odwiedzający „w środku nocy” pisarza, ceremonialnie tytułowanego „profesorem” zlaknieni są więc kontaktu szczególnego, odmiennego od dostępnej im, codziennej praktyki „wymienia-
nia się” przewidywalnymi, stereotypowymi uwagami i komentarzami związanymi jedynie z „tu i teraz” interlokutorów. Pragną pojąć otaczający ich świat, a także zrozumieć sami siebie, przedrzeć się przez propagandowe slogany do najprostszych, elementarnych znaczeń używanych słów. Tęsknią za kontaktem prawdziwym, za spotkaniem z człowiekiem skłonnyim dzielić się słowem a zarazem dostrzec w rozmówcy niepowtarzalną osobę. Potrzebę tego rodzaju kontaktów uznać trzeba również jako potrzebę własną autora *Wysokiej połoniny*, ugruntowaną w okresie dzieciństwa i towarzyszącą pisarzowi przez całe życie, o czym w przejmujący sposób przekonuje lektura *Rozmów ze Stanisławem Vincenzem* zanotowanych przez Irenę Vincenzową. Przypomnijmy jednak w tym miejscu, że wzmianki o radosnym oczekiwaniu spotkania lub o głęboko przeżywanym zawodzie, gdy do niego nie doszło⁴⁹, łączą się w tych zapiskach

choć oczywiście znaczenia minione kształtowały znaczenia obecne w zróżnicowany sposób, niemożliwy już do ustalenia”. W. Ong, *Oralność i piśmiennosc*, s. 74.

⁴⁸ S. Vincenz, *DIALOGI z Sowietami*, s. 271.

⁴⁹ Wielokrotnie wspomina o tym Irena Vincenzowa, por.: „»Boże, Boże! A może Basia przyjdzie. Już nawet nikt nie przyjdzie«. Jakby nie mógł znieść

z wyrażaną (przez oboje małżonków) rezerwą wobec kontaktów niechcianych, łączących się z przymusem i nudą. 7 marca 1965 roku notuje więc Vincenzowa: „To okropne, takie życie jak teraz dla człowieka z taką witalnością i tak szeroką naturą i szerokim gestem być skazanym tylko na dwupokojowe mieszkanie, prawie bez ruchu dla ciała i bez ożywienia dla umysłu. A Basia mówi: »Przecież u was zawsze ktoś jest«. Ale jeśli ten ktoś nie ma o czym mówić, to tak jak nikt, bo o czym mówić np. z kochaną panią W., albo jeśli to ktoś tak zatłoczony jak Kazyczku, który nic nie rozumie...”⁵⁰. Dobra rozmowa to więc swoista okazja do intelektualnego pobudzenia, wytrącenia z marazmu, czasem przyjemnej niespodzianki, szablonowość i trywialność stanowią jej oczywiste zaprzeczenie.

„Prywatne rytuały” związane z życiem rodzinnym i towarzyskim Vincenza (istotną ich część stanowiło głośne odczytywanie gościom ukończonych przez siebie właśnie utworów) znajdują też swoiste „przełożenie” na pisarski idiolekt autora *Rozmów z Sowietami*. Demonstrowana na kartach *Wysokiej północy* sztuka konwersacji przy całym swym wewnętrznym zróżnicowaniu nie ma więc nic wspólnego z codziennymi, banalnymi rozmowami „o wszystkim i niczym”. Huculscy bohaterowie tetralogii – ludzie, którzy przecież nie zinterioryzowali jeszcze pisma, zabierając głos zawsze mają więc coś istotnego do zakomunikowania: podejmują zatem w swych wypowiedziach skomplikowane kwestie filozoficzno-światopoglądowe, roztrząsają problemy o charakterze teologicznym, wiążące się między innymi ze słynnym zakładem Pascala, „bez kompleksów” dyskutują z przedstawicielami „kultury kształconej” o polityce, oświacie i szkole, zastanawiają się nad sensem cywilizacyjnych wynalazków i wartością tradycji, przedmiotem ich sporów okazują się, mówiąc językiem współczesnym, fundamentalne kwestie głębokiej ekologii, zaciekawienie budzi też historia i to za-

tego wieczoru, że już nikt nie przyjdzie”, *Rozmowy ze Stanisławem Vincenzem*, zapis: 19.02.1965, „Regiony” 1–4 (1999), s. 178.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 183.

równy w skali „globalnej” jak i dzieje poszczególnych rodów, rytualnie na podstawie przechowywanych rewaszy przypomniane z okazji chrzcin każdego najmłodszego członka wspólnoty⁵¹. Pod względem kompozycyjnym wypowiedzi różnych podmiotów mówiących zdecydowanie dominują nad niezbyt rozbudowaną, a nadto często traktowaną pretekstowo fabułą. Jak stwierdza Eugeniusz Czaplejewicz „Wesele w *Barwinkowym wianku* odznacza się tym, że prawie w ogóle go nie ma. [...] W planie dzieła bezpośredni opis jest maksymalnie zredukowany: do jednego tylko rozdziału księgi drugiej, zatytułowanej *Wianek*. Trzy pozostałe rozdziały tej księgi oraz wszystkie rozdziały księgi trzeciej są opowieściami lub przypowieściami, powiązаныmi lub przeplatanyymi rozmową gości weselnych⁵². Podobnie chrzciny córki protagonisty *Wysokiej połoniny* Foki w strukturze fabularnej *Listów z nieba* są zdaniem Czaplejewicza „po to, by umożliwić spotkanie wszystkich, spotkanie — by stworzyć warunki do rozmowy, rozmowa zaś krystalizuje się w dialogi⁵³. Zafascynowanie przez Vincenza osobliwym zdarzeniem mownym, jakie stanowi spontaniczna wymiana replik dialogowych na ważny dla interlokutorów temat, związana z kontekstem i konsytuacją wypowiedzi, znalazła wyraz w niezwykłym rozbudowaniu, używając określenia Krystyny Jakowskiej form *inquit* — swoistych językowych sygnałów odnoszących się do mówiącego, sytuacji wykonawczej, a także sposobu i celu wypowiedzenia, będących zazwyczaj formą narratorskiego komentarza jak również dowodem swobodnego panowania głównego podmiotu utworu nad wielogłosem przytaczanych i włączanych w strukturę narracyjną wypowie-

⁵¹ Por.: „U nas zwyczaj, gdy urodzi się dziecko, najstarszy z rodu z karbów dzieje rodu wspomina”, S. Vincenz, *Na wysokiej połoninie*, pasmo II, księga II, *Listy z nieba*, Warszawa 1982, s. 62.

⁵² E. Czaplejewicz, *Zagadka genologiczna Stanisława Vincenza — Na wysokiej połoninie*, „Przegląd Humanistyczny” 7–8 (1984); cyt. za: przedruk [w:] *Vincenz i krytycy. Antologia tekstów*, P. Nowaczyński (red.), Lublin 2003, s. 96.

⁵³ *Ibidem*, s. 95.

dzi poszczególnych protagonistów⁵⁴. Swoisty „słuch muzyczny” Vincenza zdradzają precyzyjne informacje dotyczące między innymi siły i barwy głosu wykonawcy („szeptał wyraźnie” (L. z n., s. 129), „doszeptywał sprawozdanie” (s. 127), „odszeptał wstrzemięźliwie” (s. 93), „wypalił szeptem lecz wyraźnie” (s. 144), „mówił półgłosem” (s. 105), „mruknął twardo” (s. 55), „skrzeczał”, „parsknął” (s. 110), „warknął” (s. 128), „wypalił głośno” (s. 53), „zaśpiewał tęgim, ochrypłym głosem” (s. 39), „mówił nieco przez nos, przeciągle, ostrożnie, bez wyrazu” (s. 49), „w rozpaczy krzyczał wysokim głosem jak na alarm” (s. 53) „podniósł głos nadmiernie” (s. 114), „przemawiał swym basem ciepło, pojednawczo” (s. 110); formy *inquit* odnoszą się także do sposobu artykulacji i tempa wypowiedzi: „mamrotał coraz pośpieszniej” (s. 67), „cedził słowa błagalnie” (s. 60), „wycedził leniwie” (s. 80), „odparł sztywnie” (s. 60), „prostował trzeźwo, wyraźnie i sucho” (s. 75), „przemówił ważąc każde słowo” (s. 78), „obwieścił głosem kaznodziej” (s. 25), „wołał jak na kazaniu, raczej jak głos na puszczy” (s. 125), „deklował” (s. 73), „wyrecytował tubalnym głosem” (s. 186), „zaczerwieniony nadmiernie, widocznie nietrzeźwy, bełkotał” (s. 106), „głos Tanasija przeważał niesforny hałas tłumu” (s. 187), „zarżał bezforemnie – po bojkowsku czy połonińsku na cały głos” (s. 55). Zamiar i intencję mowną odsłaniają zazwyczaj określenia: zapytał, odpowiadał, korygował, objaśniał, zrządził, zapraszał, wykładał, uświadamiał, kusił, szydził, bluźnił, błagał. Identyfikują one często rodzaj aktu mowy, realizowany przez daną wypowiedź, odsłaniając jej aspekt performatywny.

W licznych scenach składających się w dziele Vincenza na szczególnego rodzaju *teatrum żywej mowy* zwraca też uwagę obecność szczegółowo przez pisarza uwzględnionych środków paralingwistycznych, a także mimiki i gestów właściwych wykonawcy („uśmiechał się chytrze” (s. 55), „rumienił się, ręce

⁵⁴ Zob. K. Jakowska, *Jak opowiedziano prawdę starowiekowi? Uwagi o narracji Stanisława Vincenza*, [w:] *Świat Vincenza...*, s. 189–197.

drżały mu lekko z podniecenia" (s. 53)), „oglądnął się przelotnie, wszyscy słuchali, opowiadał dalej" (s. 131), dookreślających komunikacyjny cel i sens jego wypowiedzi. W użytej przez narratora formie zapowiedzi repliki dialogowej czy „przemówienia” konkretnego podmiotu mówiącego odnaleźć też można swoiste wskazówki odnoszące się do zdarzeń i okoliczności towarzyszących wypowiedzi. Ożywiona dyskusja uczestników uroczystości chrzcin córki Foki przez dłuższy czas odbywa się więc, przypomnijmy, w wypełnionym gęstym dymem waterniku, co ma niewątpliwie wpływ na sposób artykulacji adwersarzy, zwłaszcza „niehuculskich” gości nienawykłych do tego typu warunków: „Ksiądz krztusząc się dymem, chrząkając i kaszląc zdecydował się rychło, mówił żywiej niż w izbie" (s. 115). Niekiedy zapowiedź oratorskiego „występu” układa się w swoistą „introdukcję” czy rodzaj narratorskiego przygotowania do oddania głosu konkretnemu mówcy, służy niejako przygotowaniu sceny, na której wystąpi. „Ksiądz kanonik Buraczyński, kościśty, twardy staruszek o zatroskanym obliczu od pewnego już czasu ruchami i gestami wyrażał zamiary przemówienia. [...] Wodził wzrokiem po obecnych, pukał znacząco w tabakierkę. Już otwierał usta, tymczasem zażył tabaki, kichnął i znów ktoś mu wjechał z przemową. Gdy zaczęto wstawać od stołu, korzystając z przerwy przemówił, a raczej mamrotał pośpiesznie i niezbyt głośno, jak gdyby czytał monotonie." (s. 67) W swoistym *theatrum* żywej mowy istotną rolę odgrywa też charakterystyczny gest zwracający uwagę słuchaczy: „Skuluk rozgarniał zbyt długie włosy, wciąż zsypujące mu się na oczy. Ciągnął głosem zgasłym, w którym drgała żałość." (s. 138) Wymiana replik dialogowych między *dramatis personae* nacechowana jest często swoistym współzawodnictwem interlokutorów oczekujących ze strony aktualnych słuchaczy aprobaty, uznania dla ich kunsztu w sztuce erystyki, przejawiającego się w zdolności do formułowania celnej riposty, trafnym doborze argumentów, a także umiejętności posłużenia się humo-

rystyczną pointą. W celu wyeksponowania obecnego w relacjach między adwersarzami pierwiastka agonistycznego odwołuje się też czasem Vincenz do oryginalnych porównań, przypominających niekiedy porównania homeryckie, których źródłem okazuje się dobrze znany bohaterom świat przyrody: „Tanasij wpadł nań jak kukułka, która zakuka drugą, a głosi to samo” (s. 126), „Niezadowolony Tanasij pomrukiwał niewyraźnie jak dzik odyniec, co na próżno ryje za korzonkami” (s.145), „Matij błyskał oczyma i zębami z półki, sprężył się jakby szukał oczyma, na którego z szyderców ma skoczyć” (s. 135), „Celnym susem skoczył z półki ku wiatrce, wkopał się stopami w ubitą podłogę, sprężył szyję, wciągnął głowę, jak ryś przed skokiem. Uniósł się gorąco i niespodzianie zaczepnie.” (s. 138), „Nagle wstał, otarł twarz ręką, sprężył się jak przed niezrozumiałym rozkazem dowódcy i warknął jak udobruchany brytan” (s. 186); nawiązuje też do tematyki myśliwskiej bliskiej doświadczeniom huculskich bohaterów: „Srebraniuk upolował przetrwę” (s. 127), „Foka wyczekał jak strzelec w zasadzce, potem wyzyskując chwilę zaśmiał się także i głośno wypalił” (s. 128). Rozbudowane, obrazowe porównania, służące wyeksponowaniu agonistycznego pierwiastka aktów komunikacyjnych wykształconych w warunkach żywej mowy (szczególnie w realiach oralności pierwotnej) umożliwiają Vincenzowi konstruowanie pełnych dramatyzmu scen ścierania się nie tylko reprezentowanych przez interlokutorów racji, ale i emocji: „Pomimo nawrotu kaszlu ksiądz dobył z siebie głosu alarmowego, jakby pomstował na kazaniu przeciwko wszystkim grzechom głównym” (s. 145).

Bohater *Wysokiej połoniny* jako *homo loquens* – to więc protagonista dyskutujący, chętnie wdający się w polemikę, czasem „jedynie” przekomarzający się z pobratymcami, ale także przemawiający: a więc wygłaszający rozbudowane formułiczne oracje, czy opowiadający, by użyć ulubionego słowa Vincenza „o dawności”. Warto podkreślić, że oba te typy zachowań mow-

nych były wyraźnie rozróżniane przez prezentowaną w huculskiej tetralogii społeczność komunikującą się ze sobą za pośrednictwem języka mówionego. Replika dialogowa i przemówienie protagonisty oznaczały w doświadczeniu Huculów z pierwowieku różne typy zdarzeń mownych, odmienna też wiązała się z nimi etykieta. Obszerne zazwyczaj, o charakterze monologowym, wypowiedzi zobowiązywały do słuchania, niedopuszczalne było przerywanie wystąpienia (charakterystyczna pod tym względem wydaje się uwaga Tanasija skierowana do Foki: „Czekaj Maksymiuku chwileczkę — Skuluk teraz mówi” (s. 115). Różnego rodzaju „wtrącenia” słuchaczy usprawiedliwiała tylko przerwanie opowiadania przez mówiącego, zdarza się, że w szczególnie ekscytującym miejscu, co w pełni uzasadniało zachęty lub usilne prośby słuchaczy o kontynuowanie narracji. W odróżnieniu od typowej sytuacji dialogowej, pojawiającej się w swoistym uniwersum mowy często w sposób spontaniczny (jej „zarzewiem” może się przecież stać każde nieoczekiwane zdarzenie czy bulwersująca wypowiedź, każdy też uczestnik spotkania może wygłosić własną opinię na omawiany temat) monolog bohatera przyjmujący na przykład formę rytualnego zaproszenia na wesele, swoistego wykładu (prezentowana w trakcie obrzędu chrzcin historia rodu Szumejów rekonstruowana na podstawie przechowywanych rewaszy), rozbudowanego wspomnienia czy własnej interpretacji tradycyjnej fabuły zachowanej w zbiorowej pamięci odznacza się swoistą teatralizacją, oznaczającą też „specjalizację” funkcji pełnionych w procesie językowego komunikowania się. Przestaje tu też obowiązywać charakterystyczna dla komunikacji folklorystycznej zasada „wymienności ról”⁵⁵ — jedynie obdarzeni praw-

⁵⁵ Por.: „Utwór pisany jest zbiektywizowany, istnieje konkretnie, niezależnie od czytelnika i każdy następny czytelnik zwraca się bezpośrednio do utworu. Droga utworu ludowego prowadzi od wykonawcy do wykonawcy, droga zaś utworu pisanego od dzieła do wykonawcy.” P. Bogatyriew, R. Jakobson, *Folklor jako swoista forma twórczości*, tłum. F. Wayda, [w:] P. Bogatyriew, *Semiotyka kultury ludowej*, M.R. Mayenowa (oprac.), Warszawa 1979, s. 310.

dziwym talentem oratorskim, a ponadto cenieni z powodu wiedzy i życiowego doświadczenia gawędziarze zdolni są sprostać oczekiwaniom swych słuchaczy. Ich występy są też starannie przygotowywane i odpowiednio zaaranżowane. Foka kilkakrotnie zapowiada więc opowieść nestora rodu o rewaszach jako ważny punkt programu chrzcin i zaprasza uczestników uroczystości do jej wysłuchania, czytelnik *Wysokiej połoniny* zostaje też z charakterystyczną dbałością o szczegóły poinformowany o swoistej strukturze i wyglądzie widowni, a więc o usytuowaniu w zamkniętej lub otwartej przestrzeni przemawiającego i jego słuchaczy, a także o ich reakcjach. Włączone w strukturę Vincenzowskiej narracji opowieści protagonistów, rozwijające się nieśpiesznie, często ciągnące się wiele godzin (narracje Andrijki o opryszkach, Tanasija o watahu doskonałym, starego wieszczuna Maksyma o poszukiwaniu matki w zaświatach czy Wasyla Drondieka o wyprawie do kraju Syrojidów) mają też skomplikowaną wewnętrzną dramaturgię: zgodnie z zasadą życiowego prawdopodobieństwa mówca (w tej roli w huculskiej tetralogii występują mężczyźni w podeszłym wieku) czasem traci siły, musi więc odpocząć i posilić się, zdarza się też, że czynność opowiadania czasowo przekazywana jest innym bohaterom (opowieść Tanasija w pewnym momencie przejmuje więc Piotruś Sawicki prezentując ją w oryginalnej formie pieśni wykonywanej przy wtórze dudki, fłojery i cymbałów) napięcie tego szczególnego rodzaju „opowiadania o opowiadaniu” podnoszą również takie niespodziewane zdarzenia jak zasłabnięcie Tanasija, związane z sugestywnym opisem „akcji ratunkowej”, w wyniku której starzec odzyskuje siły i udaje mu się doprowadzić opowieść do końca.

Wyraźna fascynacja Vincenza różnego rodzaju oratorskimi popisami i długimi, kunsztownie zbudowanymi opowiadaniem (ich narratorami — co warto podkreślić — poza wymienionymi wcześniej słynnymi huculskimi „powiastunami” są w tetralogii także inteligenci) gromadzącymi wokół mówiącego wierne

grono słuchaczy, zdaje się sugerować, że wzorce tego rodzaju zdarzeń mownych odnajdywał pisarz nie tylko w znanym mu z bezpośredniego doświadczenia fenomenie komunikacji typu folklorystycznego, ale również w eposach Homera, których był świetnym znawcą i zamiłowanym czytelnikiem⁵⁶, o czym świadczy także między innymi charakterystyczna wzmianka Jeanne Hersch: „Nie wydaje mi się, aby mógł jeden dzień spędzić bez Homera czy Platona”⁵⁷. Wspomniana teatralizacja, czasem swoista „formalizacja” wystąpień bohaterów (sposób zapowiadania i „dopuszczania do głosu” kolejnych mówiących), a także charakterystyczna sublimacja tematyki w nich podejmowanej (w finale *Wysokiej połoniny* utrzymane w tonacji powagi, pozbawione wobec siebie akcentów polemicznych „przemówienia” szczególnie zasłużonych, cieszących się powszechną estymą postaci, stanowią apologię bliskiego społeczności huculskiej systemu wartości kojarzonego z mitycznymi Rachmanami – doskonałymi istotami pośredniczącymi między niebem a ziemią) zdaje się więc potwierdzać słuszność sformułowanej przez Czaplejewicza tezy o obecności w strukturze *Wysokiej połoniny* (szczególnie w jej części ostatniej *Barwinkowy wianek*) wyraźnych śladów obecności antycznego sympozjonu, i to sympozjonu, który naprawdę się odbywa, a nie jest jedynie stylizacją na ten gatunek twórczości⁵⁸. „Prawdziwość” sympozjonu ujawniającego się na kartach huculskiej epepei odnieść przy tym należałoby przede wszystkim do sfery przeżyć i emocji bohaterów⁵⁹, pragnących jak stary Tanasij chłonąć atmosferę

⁵⁶ Por. eseje Vincenza *Iliada* (1961) oraz *Odyseja* (1946), [w:] *idem*, *Z perspektywy podróży*, Kraków 1980.

⁵⁷ J. Hersch, *O Stanisławie Vincenzie*, [Wstęp do:] S. Vincenz, *Tematy żydowskie*, s. 8.

⁵⁸ Zob. E. Czaplejewicz, *Zagadka genologiczna Stanisława Vincenza*, s. 95–98.

⁵⁹ K. Kumaniecki mówiąc o kulturze Grecji klasycznej zwrócił uwagę na to, iż sympozjon „był jedną z najmiłszych form życia towarzyskiego”, ożywiająca „szarzyńnię dnia powszedniego”, zob. tegoż, *Historia kultury starożytnej Grecji i Rzymu*, Warszawa 1972, s. 157; O wadze i społecznej funkcji sympozjonu pisał także O. Murray, zob. *idem*, *Człowiek i formy życia społecznego*, tłum.

święta, „nabyć się ludźmi”, nacieszyć ich opowieściami i wygłosić swoją, w czym dosłuchać się można dalekiego echa eposu Homera: „Ja powiem, że nie ma nic bardziej ponętnego nad to, kiedy myśl wesoła rządzi całym ludem, a biesiadnicy siedząc rzędem w sali słuchają aoidów, kiedy stoły są pełne chleba i mięsa, a podczaszy czerpie wino z krateru, roznosi i nalewa puchary: to mi się wydaje najpiękniejsze w życiu⁶⁰.”

The Orality of Vincenz

Summary

Stanisław Vincenz was remembered by his family, friends and neighbours as a man who throughout his whole life cultivated the art of conversation. He placed a high value on direct contact with his listener, trying to understand his point of view even when the dialogue was of a confrontational nature and he was associated with a personal threat (Dialogues with the Soviets). He was also dedicated to the concept of the transfer of knowledge through the spoken word, as was expressed in various types of talks, readings and lectures. In addition, the writer would also find patterns of orality in ancient culture, above all in the Homeric epics, which he knew extremely well and of which he was a passionate reader. The character and patterns of orality and statements characteristic of living speech also shaped his individuality as a writer when he was making decisions about the language and style of his most important work *On the High Pastures*. In this composition, which is called the ‘Hutsul Tetralogy’ by literary experts, the oral culture appears to be both a theme and a form of artistic statement. In respect of its composition *Pastures* is characterized by a predominance of dialogue and a variety of methods of oration on the story on the parts of the heroes; the story itself is sometimes presented as a mere pretext. In their dialogues the Hutsul heroes of

P. Bravo i Ł. Niesiołowski-Spano, [w:] *Człowiek Grecji*, J.P. Vernant (red.), Warszawa 2000 oraz M. Węcowski, por. jego monografię *Sympozjon czyli wspólne picie. Początki greckiej biesiady arystokratycznej (IX–VII w. p.n.e)*, Warszawa 2011.

⁶⁰ Homer, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Warszawa 1965, s. 139.

the tetralogy make complex philosophical, theological and political enquiries, expound on the topic of education, the sense of inventions by civilization and the meanings of their own tradition. In presenting replicas of the heroes' dialogues the author focuses not merely on what the characters are saying but also on the dialogic setting itself in attempting to take into account the manner and aim of the statements made by each of the protagonists. Vincenz's fascination with oratorical descriptions is linked with both folkloric tradition, which he knew from his own study, and with the ancient symposium, which is mentioned by, among others, Homer in the *Odyssey*.

Bogdan Trocha
Uniwersytet Zielonogórski

TECHNIKI INKORPORACJI LITERATURY ORALNEJ W LITERATURZE POPULARNEJ

Specyfika niektórych gatunków literatury popularnej zdaje się wiązać ten typ twórczości literackiej z literaturą oralną. Oczywiście dziwne może wydawać się założenie o związkach literatury oralnej, z całą przypisaną jej specyfiką, ze współcześnie powstającymi tekstami deskryptywnymi. Jeżeli jednak weźmie się pod uwagę koncepcję Briana Attebery'ego, w ramach której starał się on zastosować teorię rozmytych zbiorów do zbudowania definicji fantasy, to kwestia ta zaczyna wyglądać już nieco inaczej. Należy do tego pamiętać, że powieść fantasy często bywa nazywana współczesną baśnią. Przy czym ma ona raczej więcej wspólnego z bajką właściwą oraz eposem, a te gatunki literackie mają już swoje korzenie w literaturze oralnej.

Na czym polega pomysł Attebery'ego i dlaczego jest on w tym wypadku tak istotny?¹ Otóż, przyjmując koncepcję zbiorów rozmytych w odniesieniu do literatury fantasy, zakłada on, że ten typ literatury może wchodzić w bardzo bliskie relacje z innymi typami twórczości słownej i generować teksty,

¹ Zob. J. Clute, s.v. *Attebery, Brian (Leonard)*, [w:] *The Encyclopedia of Fantasy*, J. Clute, J. Grant (eds.), New York 1999, s. 71.

które będą zawierały w sobie owe odniesienia w ich czystej postaci, a jednocześnie będą tworzyły fantastyczne światy przedstawione. Dla nas znaczy tylko tyle, że literatura fantastyki, która posługuje się bardzo specyficznymi technikami tworzenia własnych światów przedstawionych, może (teoretycznie i technicznie) korzystać z elementów literatury oralnej. Jest to tym bardziej istotne, że ten typ fantastyki lubi odwoływać się do rzeczywistości, w której piśmienność nie istniała lub była umiejętnością elitarną. Oznaczać to może, że wprowadzając elementy charakterystyczne dla oralności do własnych powieści, twórcy literatury fantastyki będą starali się w oparciu o nie generować literackie światy, w których oralność istnieje w sposób naturalny.

Wstępnie można wyznaczyć trzy zakresy literatury oralnej, z jakich twórcy powieści popularnych czerpią zapożyczenia lub wzorce². Pierwszym jest grupa tekstów literatury oralnej charakterystyczna dla kultur tradycyjnych z całym bagażem przypisanego jej typu myślenia, często zwanego przez badaczy „myśleniem nieoswojonym”. Należą do niego takie cechy, jak specyficzna ahistoryczność, brak logiki w naszym rozumieniu tego pojęcia, brak rozróżnienia podmiotu i przedmiotu w opisywanym świecie oraz dogłębna znajomość świata bliskiego otoczenia³. Z tego typu kultury najczęściej wykorzystywane są teksty mitów oraz bajek właściwych. Drugi zakres wyznaczają eposy starożytne, to jest powstające w czasach kultur archaicznych. Można do nich zaliczyć zarówno teksty indyjskie, sumeryjskie, jak i greckie. Ostatnim zakresem objęte są eposy wczesnośredniowiecznej Europy. Należy tu wymienić teksty celtyckie, germańskie oraz nordyckie.

² Por. W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011, s. 209–224.

³ Zob. J. Goody, *Poskromienie myśli nieoswojonej*, tłum. M. Szuster, Warszawa 2011, s.136–186.

Bajka magiczna w literaturze popularnej

Fenomen wprowadzenia bajki magicznej do współczesnej literatury można zacząć śledzić już w wieku XIX. Ma to oczywiście związek ze zjawiskiem renesansu celtyckiego oraz odkrywaniem podczas jego trwania artystycznych i kulturowych walorów tradycyjnej literatury celtyckiej. Wówczas pojawiły się nie tylko ważne opowiadania będące renarracjami tekstów oralnych, ale także, co jest niezwykle istotne, renarracje te opisywały światy, w których nadal rządziły mechanizmy kulturowe charakterystyczne dla kultur oralnych. Wydaje się, że właśnie atrakcyjność tych kulturowo zapomnianych światów (obecnych tylko w wąskiej grupie uczestników wspólnot folklorystycznych) stała się powodem wprowadzania poszczególnych elementów bajek magicznych do powieści popularnej. Widać to już chociażby w tekstach George'a Mac Donalda *The Light Princess and Other Fairy*⁴ czy Lorda Dunsany *Córka króla Elfów*⁵. W konstrukcji obu tych powieści znajdujemy liczne elementy charakterystyczne dla światów tradycyjnej kultury oralnej. Rzeczywistość, w której toczy się akcja, posiada wyraźne znamiona żywego Kosmosu z większością charakterystycznych dla tego tworu cech, takich jak istnienie trójdzielności świata, istnienie istot nadnaturalnych oraz specyficjnie pojmowanego konfliktu pomiędzy Chaosem a ładem, którego przebieg ma zasadniczy wpływ na kształt istniejącej rzeczywistości. Świat przedstawiony jest przede wszystkim światem niehomogenicznym, to znaczy takim, w którym może dochodzić do różnego typu inwazji *sacrum* – w tym wypadku pojawiania się istot nadnaturalnych. Ponadto niehomogeniczność świata przedstawionego skutkuje możliwymi podróżami w zaświaty obecne w trójdzielnej strukturze rzeczywistości. Oczywiście wkraczanie bohaterów lub bohaterek w świat elfów czy

⁴ G. MacDonald, *The Light Princess and Other Fairy*, New York–London 2000.

⁵ Lord Dunsany, *Córka króla Elfów*, tłum. E. Witecka, Toruń 2008.

koboldów nie jest klasycznym wkraczaniem w kosmiczne zaświaty, mamy tutaj już do czynienia z powstałą w czasach kultury tradycyjnej redukcją lub przesunięciem semantycznym wprowadzającym elementy myślenia mitycznego (to jest religijnego) w obszar tekstów kulturowych nie domagających się realizacji kultowych ani dla własnej wiarygodności, ani dla doświadczenia wiary. Niezależnie jednak od tego trzeba stwierdzić, że w obu tych powieściach można wskazać charakterystyczne dla bajek magicznych elementy dominant formalnych oraz treściowych — istnieją konkretne związki form obecnych w omawianych powieściach z typami fabuł charakterystycznymi dla bajek magicznych. Można tu wskazać chociażby takie motywy jak porwanie, przejście do innego typu rzeczywistości, wyprawę po skarb, napotykanie zarówno na pomocników, jak i przeciwników oraz przechodzenie przez rozmaite próby. W wypadku tych powieści należałoby mówić o renarracjach typu totalnego. Przy czym niemimetyczność światów przedstawionych, znakomitej części postaci oraz fabuł jest tu nie tylko elementem zabawowym, ale przede wszystkim ważnym aspektem umożliwiającym poznanie mądrościowe. Zresztą fabuła jest tak prowadzona, aby realizować w znacznej mierze układ funkcjonalny struktury bajki, opisany przez Władimira Proppa⁶ i zawierający w sobie elementy sapiencjalne.

Nieco inaczej bajka magiczna została wykorzystana w trylogii *Lyonesse*⁷ oraz w powieści *Pieśń oberżysty*⁸. W obu utworach mamy do czynienia z dość specyficznym wykorzystaniem bajki. W światach przedstawionych, w jakich toczy się akcja, bajka magiczna funkcjonuje jako naturalny element kultury. Oznacza to, że doświadczana ona jest jako specyficzna fikcja literacka. Na czym jednak owa specyfika fikcji może się opierać? Dla współczesnego czytelnika fikcja literacka, tym bar-

⁶ W. Propp, *Morfologia bajki*, tłum. W. Wojtyga-Zagórska, Warszawa 1976.

⁷ J. Vance, *Lyonesse*, t. 1–3, tłum. A. Dłużak, J. Kotarski, Poznań 1994–1995.

⁸ P. Beagle, *Pieśń oberżysty*, tłum. Ł. Nicpan, Warszawa 1996.

dziej wpisana w struktury bajki, jest po prostu fikcją bez jakichkolwiek związków z rzeczywistością pozaliteracką. Tym właśnie motywem operują oba teksty. Bajka przekazywana oralnie odbierana jest w pierwszej perspektywie tylko jako intrygująca i piękna opowieść. Dopiero wplecenie zawartych w niej elementów do fabuły powieści czyni z treści bajki opowieść prawdziwą. Wprowadzenie motywu treści bajkowych w obu tekstach wiąże się z zadaniem, jakiego podejmuje się główny bohater. W trakcie realizacji tego zadania będzie on doświadczał sytuacji, w których poszczególne elementy fabuły bajkowej będą dla niego przewodnikiem. Tym samym mamy do czynienia nie tylko z powieściami, w których doświadczamy renaracji rozwijających, ale przede wszystkim mamy do czynienia z sytuacją pokazującą inne odczytanie bajki magicznej. Nasi bohaterowie uczą się nie tylko szukać sensów ukrytych, ale także poprzez doświadczanie wydarzeń opisanych w bajce zaczynają inaczej odbierać zawarte w niej proste z pozoru opisy. Tym samym oba motywy wykorzystujące bajki wskazują dwa ważne aspekty tego typu twórczości — jej wymiar sapiencjalny oraz inicjacyjny, który w obu powieściach jest efektem świadomego spotkania z tym co nadnaturalne. W obu też wypadkach mamy do czynienia z sytuacją, w której przekaz słowny staje się nie tylko elementem przeżycia estetycznego, ale nade wszystko określającego naturę otaczającego nas świata.

W nieco inny sposób bajkę magiczną wprowadzają do swoich powieści dwie młode pisarki rosyjskie Ekaterina Sedia, autorka *Tajemnej historii Moskwy*⁹ oraz Anna Starobiniec, autorka *Schronu 7/7*¹⁰. Oba utwory posługują się bardzo specyficzną techniką operowania motywami bajkowymi, polegającą na wykorzystywaniu dużej ilości motywów pochodzących z rozmaitych bajek (tu rosyjskich) w celu stworzenia obrazu

⁹ E. Sedia, *Tajemna historia Moskwy*, tłum. M. Gębicka-Frańc, Warszawa 2008.

¹⁰ A. Starobiniec, *Schron 7/7*, tłum. E. Skórska, Warszawa 2008.

o charakterze mozaikowym. Oznacza to, że poszczególne treści bajek, z jakich zaczerpnięto konkretne postaci lub motywy z nimi związane, stają się niezbędne dla zrozumienia zawartej w fabule zagadki. Zabieg ten jest o tyle ciekawy, że motywy te, a raczej ich znaczenia, uległy w potocznej świadomości (jaką mimetycznie oddają bohaterki wprowadzone do tych powieści) daleko idącej redukcji i związanego z nią zapomnienia. Fabuła w obu wypadkach jest tak skonstruowana, że realizuje dwie zasadnicze funkcje. Pierwsza z nich prowadzi bohatera, a wraz z nimi i czytelnika do sytuacji, w której poznaje on znaczenie całości bajkowych narracji i przełamuje tym samym mechanizm kulturowego zapominania. Druga natomiast zmusza bohatera do istnienia w świecie, w którym fabuły bajkowe zaczynają opisywać realnie zachodzące wydarzenia. Najważniejsze jest tutaj jednak przekraczanie przez bohaterów znaczeń fikcyjnych i zmierzanie w stronę odczytania aletheicznego bajek, które stanowią kanon rosyjskiego folkloru.

Najciekawszy przypadek wprowadzania treści oraz funkcji bajek magicznych do współczesnej literatury popularnej znajdujemy w dylogii *Opowieści sieroty* Catherynny M. Valente¹¹. Struktura formalna powieści oparta została na mechanizmie szkatułkowym, obecnym już w *Opowieściach z tysiąca i jednej nocy*. Jest tu jednak kilka bardzo ciekawych zabiegów zmuszających odbiorcę do wysiłku interpretacyjnego i jednocześnie podnoszących walory artystyczne tego tekstu. Po pierwsze, bohaterami są odrzucone przez ludzi bestie. W trakcie przyglądania się ich losom okazuje się jednak, że stygmatyzowanie pojęciem bestia działa w obie strony, co oznacza, że ludzie dla tych istot to także bestie, którym zależy tylko na eksterminacji bohaterów. Po drugie, cała powieść przekazywana jest w formie opowieści, to znaczy, że narracja jest tak skonstruowana, że mamy wrażenie słuchania opowieści. Sama

¹¹ C.M. Valente, *Opowieści sieroty*, t. 1–2, tłum. M. Gębicka-Frać, Warszawa 2009.

opowieść jest w tym wypadku niezwykle dominantą, gdyż to właśnie dziewczynka, która potrafi snuć niezwykle historie, staje się figurą pieśniarza, z tą tylko różnicą, że treść jej pieśni została wytatuowana na jej ciele przez demona. Ostatnią niezwykle istotną cechą jest konstrukcja formalna tekstu oraz jej wpływ na odbiór, zarówno ten zapisany w świecie przedstawionym, jak i ten, który przeprowadza czytelnik w rzeczywistości pozaliterackiej. Opowieści składające się na tę powieść są rozdrobnione i rozproszone. Oznacza to, że w pierwszej fazie lektury mamy do czynienia z fabułami, która nie są ze sobą powiązane przyczynowo-skutkowo. Dopiero drugi tom przynosi opowieści, które domagają się bardzo precyzyjnej repetycji wątków i motywów z tomu pierwszego. Zabieg ten nie ma jednak nic wspólnego ze stosowanym mechanizmem klucza w *Grach w klasy*¹². Wskazuje raczej na konieczność całościowego odczytywania fabuły, przy czym każdy z motywów tworzy zamkniętą strukturę, która staje się elementem całości, ale może istnieć także samodzielnie. To cecha, jaką można wskazać w większych narracjach oralnych. Sam zabieg opowieści, jej konstrukcji, a na samym końcu wykładani także daleki jest od uproszczeń i klisz charakterystycznych dla dużej ilości powieści literatury popularnej.

Mit w literaturze popularnej

Obecność mitu w literaturze popularnej jest czymś tak oczywistym, że nie ma większej potrzeby, aby to potwierdzać. Nas jednak interesuje takie operowanie mitemi lub mitologemami, które będzie umożliwiało odbiorcy chociaż szczątkowe i śladowe doświadczanie funkcji mitu w kulturze tradycyjnej oraz klasycznej. Zdaniem Mircei Eliadego mit może co prawda podlegać degradacji w kolejnych pozareligijnych tekstach, do jakich zostaje wprowadzony, nie traci jednak przy tym nic ze

¹² J. Cortázar, *Gra w klasy*, tłum. Z. Chądzyńska, Kraków 1985.

swojej specyficznej istoty¹³. W powieściach literatury popularnej mamy do czynienia z dwoma typami mitów wykorzystywanych przez pisarzy. Pierwszy przynależy do narracji obecnych w kulturach tradycyjnych, prelogicznych, natomiast drugi jest wyprowadzany z mitów kultury starożytnej Grecji, Egiptu oraz Sumeru. Pierwszym sposobem operowania mitem jest z całą pewnością cykl opowiadań Theodory Kroeber *Ninawa – wieloryb łądowy. Legendy indiańskie*¹⁴. Znajdujemy tu charakterystyczne dla mitologii indiańskiej motywy oraz sposoby przekazu. Najważniejsze jednak jest to, że mamy do czynienia z tekstem literackim, który zawiera ogromne ilości materiału narracji oralnej, przy czym należy pamiętać, że Kroeber jest jedną z bardziej znanych badaczek kultury Indian Ameryki Północnej i autorką głośnej książki *Ishi. Człowiek dwóch światów*¹⁵, będącej zapisem rozmów z ostatnim żyjącym członkiem plemienia Yahi. Mamy w tym przypadku do czynienia z tekstem zupełnie niesamowitym. W formie literackiej udało się autorce przekazać literaturę oralną Indian, wskazać nie tylko na jej specyficzne piękno, ale przede wszystkim na jej funkcje kulturowe.

Córka Kroeber, która w dzieciństwie miała okazję poznać i zaprzyjaźnić się z Ishi, to znana pisarka fantasy Ursula K. Le Guin. W jej tekstach znajdujemy zarówno ślady mitologii indiańskich, jak ma to miejsce w *Dziewczynach Buffalo*¹⁶, gdzie w formie krótkich opowiadań wprowadza ona bardzo dużą ilość mitologemów, najczęściej w funkcjach objaśniających naturę otaczającego świata, postrzeganego za każdym razem jako żywy Kosmos. Mechanizm tej niezwykle istotnej figury oraz jej związku z ludzką kondycją znajdujemy także w znanym cy-

¹³ Zob. M. Eliade, *Traktat o historii religii*, tłum. J. Wierusz-Kowalski, Łódź 1993, s. 423–437.

¹⁴ T. Kroeber, *Ninawa – wieloryb łądowy. Legendy indiańskie*, tłum. J. Mroczkowska, Kraków 1983.

¹⁵ *Eadem, Ishi, Człowiek dwóch światów*, tłum. J. Mroczkowska, Warszawa 1978.

¹⁶ U.K. Le Guin, *Dziewczyny Buffalo i inne zwierzęce obecności*, tłum. A. Sylwanowicz et al., Warszawa 1993.

klu jej autorstwa – *Ziemiomorze*¹⁷. Przy czym w konstrukcji tego świata literackiego Le Guin nie posiłkowała się już mitami Indian, ale zastosowała bardzo wiele cech charakterystycznych dla świata kultur oralnych. Mamy tu zatem do czynienia z niezwykle funkcją imienia. Imię określa naturę wszystkiego, co istnieje. Imienia nie podaje się każdemu, gdyż znając imię, znamy istotę jego nosiciela i możemy nim powodować. Nauka odbywa się poprzez przyswajanie pamięciowe. Wykorzystuje się w tym celu nie tylko eposy, ale także pieśni i legendy. Niezwykle ważna jest funkcja powtórzeń oraz genealogii. Świat musi wyrażać się w słowie, a słowo ma moc wiązania rzeczywistości. Widać to zarówno w funkcji imienia, jak i w posługiwaniu się zaklęciami czy przywołaniami. Sam fakt rozmowy jest tak istotny, że o osobie, z którą smoki zechcą rozmawiać, mówi się, że jest władcą smoków. Tu spotykamy także dość ciekawy, często obecny w literaturze oralnej oraz w literaturze fantasy motyw „mowy stworzenia”, języka, w którym nie można kłamać, chyba że jest się istotą nadprzyrodzoną – to język, w którym powoływano do istnienia rzeczywistość. Zupełnie inną strukturę kultury oralnej przynosi tekst *Wracać wciąż do domu*¹⁸, niezbyt dobrze przyjęty przez czytelników, ale niezwykle ważny z tego powodu, że zawierający formuły literatury oralnej ukazywane w działaniu w świecie, który jest literacką *mimesis* tradycyjnych kultur indiańskich. Znajdujemy tu nie tylko precyzyjnie zarysowaną strukturę społeczną świata kultury tradycyjnej, ale przede wszystkim obrazy mechanizmów łączących przekazy oralnej tradycji z funkcjonowaniem społeczeństwa żyjącego według reguł zawartych w tych przekazach oraz postrzegającego rzeczywistość zarówno materialną, jak i duchową zgodnie z zawartymi w nich obrazami. Ponadto fabuła skonstruowana jest w taki sposób, że możemy śledzić nie tylko same teksty literatury oralnej, lecz także mechanizmy jej

¹⁷ *Eadem*, *Ziemiomorze*, t. 1–4, tłum. S. Barańczak *et al.*, Gdańsk 1990–1991.

¹⁸ *Eadem*, *Wracać wciąż do domu*, tłum. B. Kopeć, Warszawa 1996.

przekazywania, odczytywania oraz wprowadzania w codzienną praktykę bycia w świecie.

Zupełnie inaczej problem mitu podejmowany jest w dylogii *Heros powinien być jeden*¹⁹ autorstwa Henry Liona Oldi, poświęconej postaci Heraklesa. To tekst ważny z dwóch powodów. Po pierwsze, wprowadza taką ilość odniesień do tekstów antycznych, że bez posiłkowania się profesjonalnymi opracowaniami mamy poważny problem z rozróżnieniem między fikcją literacką konstruowaną przez nadawcę a cytacjami z dzieł klasycznych. Po drugie, wprowadza treści świata literatury oralnej (a raczej literatur, gdyż przywołuje się tu także przekazy *Starego Testamentu*) w obszar spekulacji dotyczących natury człowieka oraz świata. Dzięki temu zabiegowi teksty oralne nie tylko są postrzegane w kategorii prawdziwościowej, ale też po raz kolejny wskazuje się na ich rolę w konstruowaniu ludzkiego obrazu świata oraz mechanizmów, jakimi posługiwano się w tym celu.

Całkowicie osobnym przypadkiem, wymagającym indywidualnego omówienia, jest twórczość Johna Ronalda Reula Tolkiena. Powieści jego autorstwa zawierają nie tylko ogromną ilość odniesień do mitów, bajek czy eposów, ale również operują tymi zapożyczeniami w zupełnie nowatorski sposób. Należy pamiętać, że Tolkien w życiu prywatnym był profesorem literatur dawnych. Tłumaczył na nowo tak ważne teksty literatury staroangielskiej jak *Bewoulf*, znał doskonale literatury pogańskiej Europy²⁰. W twórczości literackiej stworzył całkowicie nowy świat z jego geografią, historią, mieszkańcami, językami i literaturą (w głównej mierze oralną). To jemu generalnie zawdzięczamy stworzenie Wtórnegó świata, który jest specyficznym analogonem światów kultury oralnej, z niezwykłą funkcją literatury oralnej, jaką w tych światach ona pełniła²¹.

¹⁹ H.L. Oldi, *Heros powinien być jeden*, t. 1–2, tłum. A. Sawicki, Lublin 2008.

²⁰ Zob. J.R.R. Tolkien, *Potwory i krytycy oraz inne eseje*, tłum. T.A. Olszański, Poznań 2010, s. 16–103.

²¹ *Ibidem*, s. 146–214.

W stechnicyzowanej rzeczywistości XX wieku Tolkien stworzył świat, w jakim najważniejszy obraz rzeczywistości zawarty jest w słowie mówionym. Posługiwał się on przy tym realnie istniejącymi mechanizmami, jakie poznawał w swojej praktyce badawczej. Zastosował przy tym całkowicie nową metodę wykorzystywania dawnych formuł oralnych, przez co można stwierdzić, że dokonywana przez niego renarracja motywów, wątków czy figur jest renarracją kreatywną. Dzięki temu mamy nie tylko możliwość zanurzyć się w rzeczywistość prezentowaną w tekstach oralnych, doświadczyć jej naocznie, lecz nade wszystko odnieść jej treści do ponadczasowych pytań, wobec których staje każde kolejne pokolenie.

Epos w literaturze popularnej

Wśród tekstów literatury popularnej zbudowanych na renarracjach dawnych eposów można wskazać teksty, które zawierają odniesienia do najważniejszych pozycji tego rodzaju. Klasycznym przykładem jest opowiadanie Roberta Silverberga *Pożeglować do Bizancjum*²², gdzie znajdujemy bardzo precyzyjny obraz krainy śmierci pochodzący z sumeryjskich eposów. W tym wypadku odniesienie do eposu jest jednak zredukowane do zabiegu ornamentacyjnego, uznanego przez autora za atrakcyjny element świata przedstawionego, w którym toczy się akcja charakterystyczna dla powieści *science fiction*.

Zupełnie inaczej do materii eposu odnosi się Dan Simmons w znanej dylogii *Ilion*²³, osnutej wokół wydarzeń umieszczonych w *Iliadzie* Homera. W tym wypadku mamy do czynienia z obecnością konkretnych cytacji pochodzących z *Iliady* oraz akcją umieszczoną w specyficznym skonstruowanym multiversum, którego jedną z płaszczyzn jest równina pod Troją ukazana w czasie oblężenia tego miasta przez Achajów. Większość

²² R. Silverberg, *Pożeglować do Bizancjum*, tłum. K. Sokołowski *et al.*, Olsztyn 2008.

²³ D. Simmons, *Ilion*, tłum. W. Szypuła, Warszawa 2004.

wydarzeń, która tam się pojawia, jest bezpośrednio powiązana z opisami znajdującymi się w Homerowym eposie. Zasadniczą różnicę znajdujemy dopiero w *Olimpie*, gdzie Simmons przeprowadza dwa bardzo ciekawe zabiegi. Pierwszy polega na nałożeniu na te fragmenty fabuły eposu, w którym pojawiają się bogowie, planu wysokich technologii rodem z fantastyki naukowej, efektem czego jest prezentacji bóstw helleńskich, ich atrybutów oraz bardzo specyficznego stosunku do śmiertelników w perspektywie technologicznej, a nie nadnaturalnej. Drugi operuje figurą helleńskiego herosa, tutaj Odyseusza, i polega na przeniesieniu go do rzeczywistości, w której działają wysokie technologie w celu zweryfikowania fenomenu heroicznego. Podobny zabieg znajdujemy w *Stronach bólu*²⁴, gdzie mamy do czynienia z prezentacją przygód Tezeusza w światach stworzonych dla amatorów gier. W obu tych wypadkach herosi greckich eposów zostają wprowadzeni w obce im rzeczywistości zasadniczo w jednym tylko celu, a mianowicie w celu weryfikacji ich możliwości. W efekcie czego czytelnik ma możliwość przyjrzeć się czynom herosa, jego wyborom, decyzjom i ich konsekwencjom. Tak skonstruowane fabuły zdają się z jednej strony czynić teksty oralne bardziej przystępnymi dla odbiorcy kultury masowej, z drugiej natomiast pozwalają dzięki zabiegom renarracji poznawać specyfikę konstrukcji fabuł, intryg oraz bohaterów literatury oralnej.

Kolejnym typem odniesienia się do epiki oralnej jest powieść *Trzy serca trzy lwy* Paula Andersona²⁵, będąca czytelnym odwołaniem do epiki starofrancuskiej. Mamy tu nie tylko prezentację świata kultury oralnej, ale również po raz kolejny takie ujęciem fabuły, które zmusza bohatera (przeniesionego z czasów współczesnych, a więc nie znającego realiów rzeczywistości, w jakiej się znalazł), do racjonalizowania otaczającego go świata wraz z toczącym się w nim konflikcie. Oczywiście za-

²⁴ T. Denning, *Strony bólu*, tłum. B. Walczak, Warszawa 1999.

²⁵ P. Anderson, *Trzy serca i trzy lwy*, tłum. D.J. Toruń, Poznań 1995.

sadniczą dominantą pozostaje dominanta przygodowa. Po raz kolejny mamy jednak do czynienia z współczesną prozą, która konstruuje światy w oparciu na tekstach oralnych i osadza na nich także fabułę.

Najciekawszym przykładem takiego działania są dwie powieści pary autorów Leo Sprague'a de Campa oraz Pratta Fletchera. Chodzi o *Ucznia czarnoksiężnika*²⁶ oraz *Żelazne zamczysko*²⁷. Obie powieści łączy zarówno postać głównego bohatera Harolda Shea, jak i fakt, że zasadnicza akcja toczy się w pierwszym przypadku w świecie opisywanym przez nordycką *Eddę poetycką*, w drugim natomiast przez fińską *Kalewałę*. Obie to pozycje należą do klasycznych tekstów europejskiej kultury oralnej. Autorzy zastosowali w obu powieściach dość ciekawy zabieg polegający na przeniesieniu naukowca w realną rzeczywistość opiewaną przez te teksty. W efekcie czego mamy do czynienia zarówno z precyzyjną renarracją tych fabuł, jak i koniecznością zrozumienia nie tylko światów, w jakich bohater się znalazł, ale także mechanizmów, jakie nim rządzą. Ważne jest to, że mechanizmy te są w obu przypadkach wyrowadzane z tekstów *Eddy* oraz *Kalevali*. Zmusza to bohatera do kontaktów z bohaterami obu tych tekstów oraz udziału w wydarzeniach, jakie w nich zostały opisane. Najciekawsze są oczywiście te momenty, w których styka się on z literaturą oralną, prezentowaną w naturalnym dla siebie środowisku, postrzega nie tylko jej aspekt estetyczny, ale nade wszystko funkcję pragmatyczną.

Ostatnim typem zabiegu stylistycznego mającego na celu wprowadzenie elementów literatury oralnej do współczesnej literatury popularnej jest mechanizm mozaikowy. Opisywany on był już w XX wieku przez znakomitego poetę amerykańskiego Ezzę Pounda w celu zdiagnozowania przez niego stanu

²⁶ L. Sprague de Camp, P. Fletcher, *Uczeń czarnoksiężnika*, tłum. B. Górny, Warszawa 1994.

²⁷ L. Sprague de Camp, P. Fletcher, *Żelazne zamczysko*, tłum. R. Lipiński, Warszawa 1999.

współczesnej mu literatury. Najogólniej mówiąc, koncepcja ta ujmuje akt kreacji literackiej jako zabieg polegający w dużej mierze na operowaniu ideami, cytacjami, figurami obecnymi już w literaturze w celu stworzenia z nich nowego obrazu²⁸. W analogiczny sposób Neil Gaiman potraktował teksty oralne w *Amerykańskich bogach*²⁹. Powieść tę można odczytywać na wielu różnych płaszczyznach, z których dla nas istotne są dwie. Pierwsza z nich przełamuje mechanizm kulturowego zapominania i wpisuje w ten zabieg bóstwa, które odeszły, a wraz z nimi opiewające je mitytorytuały. Druga płaszczyzna wskazuje natomiast na funkcje konstytuujące ludzką kulturę, jakie one posiadały w czasach im właściwych, i odnosi je do współczesnego obrazu funkcjonowania społeczeństwa amerykańskiego.

Pieśniarz i pieśń

Kolejny zabieg wprowadzający elementy literatury oralnej do współczesnej powieści popularnej polega na bardzo ciekawym operowaniu kategorią pieśniarza lub pieśni³⁰. Już w przytaczanej powyżej dylogii Dana Simmonsa wykorzystującej motywy z *Iliady* znajdujemy bardzo ciekawe przykłady tego typu zabiegów. Fabuła pierwszego tomu (*Ilion*) osnuta jest wokół wydarzeń mających miejsce podczas oblegania Troi. Jednak w powieści występuje drugi plan rzeczywistości, w którym cała ta akcja zawarta jest w już zamkniętej fabule. Z tego właśnie planu na plan wydarzającego się oblężenia Troi przenoszeni zostają pieśniarze, których zadaniem jest korygowanie zachodzących tam zdarzeń w odniesieniu do fabuły zawartej w *Iliadzie*. Tym samym to tekst *Iliady*, aktualizowany poprzez pieśniarza, decyduje o tym, jak wydarza się cała akcja. Mamy tu także do czytania z zabiegiem, który prezentowałem już powyżej, a mia-

²⁸ Zob. E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, tłum. E. Mikina, Warszawa 2003.

²⁹ N. Gaiman, *Amerykańscy bogowie*, tłum. P. Braiter, Warszawa 2003.

³⁰ O pieśniarzu zob. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.

nowicie możliwości wglądu w opisywane w eposie wydarzenia ukazywane w perspektywie stworzonej przez współczesne re-narracje.

Zupełnie inny typ posługiwanie się figurą pieśniarza znajdujemy w powieści *Dar* Patricka O'Really'ego³¹. Po pierwsze, mamy w tym wypadku do czynienia z czytelnym odniesieniem do funkcji pieśniarza w kulturze celtyckiej. Jest to osoba obdarzana powszechnym szacunkiem, która nie tylko potrafi snuć opowieść, ale także ją tworzyć i za jej pomocą oddziaływać na otaczającą ją rzeczywistość. Powieść jest tak skonstruowana, że wiąże ze sobą trzy plany. Pierwszym jest tajemnicze zdarzenie, w które uwikłany zostaje pieśniarz. Drugi plan ukazuje akcję opiewaną w pieśni. Natomiast trzeci wskazuje na realne wydarzenia, jakie miały miejsce w rzeczywistości pozaliterackiej i stały się przyczynkiem dla powstania pieśni. Oznacza to, że pieśń nie jest w tym wypadku postrzegana w perspektywie estetycznej, ale raczej poznawczej. Natomiast sam pieśniarz traktowany jest jako depozytariusz dawnej wiedzy, człowiek potrafiący snuć opowieść, która wskazuje nie tylko na wieloznaczność daru, ale przede wszystkim na wieloznaczność prawdy, w tym także tej, która zawiera się w prezentowanych przez niego pieśniach.

Podobny aspekt dotyczący prawdziwości pieśni znajduje się w przywoływanej już powyżej powieści *Powieść oberżysty*. W tym wypadku mamy do czynienia z motywem pieśni trwale powiązanych z fabułą. Natomiast sam tekst pieśni jest tak skonstruowany, że domaga się właściwej interpretacji. Poprawne odczytanie przekazu zawartego w pieśni pozwala bohaterowi nie tylko zrozumieć otaczającą go niezwykłą rzeczywistość, lecz także zrealizować podjęte zadanie. Podobnie jak w *Darze* pieśń jest nośnikiem pewnej prawdy, której bohater nie dostrzega, gdyż pieśń została zredukowana do opowieści fikcyjnej. Z tego też powodu wprowadzenie go w zdarzenia niezwykłe i zmu-

³¹ P. O'Really, *Dar*, tłum. D. Kopociński, Poznań 1997.

szenie do podjęcia próby całkowicie irracjonalnej pozwala mu nie tylko na nowo odczytywać treści pieśni, lecz również łączyć jej poszczególne elementy z istniejącymi w otaczającej go rzeczywistości stanami rzeczy.

Motyw zredukowania treści pieśni i jej rozproszenia jest jednym z zasadniczych wątków fabularnych powieści Roberta Rothfussa *Imię wiatru*³², w której w treści opowiadana przez dawne pieśni nikt już nie wierzy. Stają się one elementami dziecięcych wyliczanek, przysłów czy niewiele znaczących zagadek. Jednak człowiek, który zaczyna je kolekcjonować, aby na ich kanwie napisać sztukę teatralną, ginie wraz z całą swoją trupą oraz rodziną. Cudem ocalony syn rozpoczyna poszukiwanie pieśni. I tu spotykamy dość ciekawe zjawisko. Otóż początkowo traktowany jest on jako dziwak, a w końcu jako człowiek niepełna rozumu. Dlaczego? Ponieważ w tym świecie przedstawionym pieśń traktowana jest jako fikcja literacka, a ktoś kto stara się poszukiwać jej związków z rzeczywistością musi być szalony. Akcja doprowadza nas jednak nie tylko do zweryfikowania tej teorii, ale także wskazuje kilka ważnych aspektów funkcjonowania pieśni. Pierwszy polega na możliwości redukcji pieśni do poziomu estetycznego, zmierzając do wydobycia z niej tylko zawartych w niej walorów artystycznych pojawiających się w trakcie wykonywania jej. Oczywiście mamy tu do czynienia z specyficzną formą redukcji. Drugi wskazuje na możliwość rozproszenia tekstu pieśni i samodzielnego funkcjonowania tak wyodrębnionych segmentów, trzeci na możliwość składania owych segmentów w rozmaite zestawy, przy czym każdy z nich ma nieco inne znaczenie. Ostatni wskazuje na problem poszukiwania właściwej wykładni tekstu pieśni i ukrytej za nią prawdy o wydarzeniach, które stały się bezpośrednią przyczyną jej pieśni. Dopiero odkrycie tego aspektu pieśni pozwala ująć jej istnienie w perspektywach konkretnych funkcji, które ma ona do spełnienia w kulturze oralnej, jaką powieść ta stara się ukazać.

³² R. Rothfuss, *Imię wiatru*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2008.

Fantastyka i futurologia

W powieściach typu *science fiction* wprowadzanie elementów mających swoje źródła w literaturze oralnej jest z oczywistych powodów znacznie rzadsze. Mamy jednak dwa ciekawe przykłady na takie zbiegi. Pierwszym z nich jest jednak rozpoznawalna wśród czytelników literatury głównego nurtu dystopijna powieść fantastyczno-naukowa Raya Bradbury'ego *451° Fahrenheit*³³. Przedstawia ona rzeczywistość typu totalitarnego, w której posiadanie i czytanie książek jest zakazane i ścigane zgodnie z literą prawa. Książki palone są przez wyspecjalizowane grupy strażackie. Ich treść jest traktowana jako zagrożenie dla nowego ładu społecznego. Rodzi to oczywiście opór społeczny małej, wbrew pozorom, grupy ludzi, którzy starają się żyć poza granicami tak skonstruowanego społeczeństwa i walczyć o ocalenie książek. Właśnie ta walka jest dość specyficzna, gdyż w czasach, gdy ostatnie książki podlegają spaleniowi, jedyną formą ich przetrwania jest zamknięcie ich w ludzkiej pamięci. Wracamy do sytuacji dość specyficznej oralności. Jest to oralność typu technicznego, gdyż tekst istnieje tylko w wypowiedzi znającego jego treść, jednak co do pozostałych cech literatury oralnej teksty te nie mają najmniejszego odniesienia.

Nieco inny typ wykorzystania motywów oralnych literatury nieoralnej znajdujemy w nagrodzonej Rosyjskim Bookerem w roku 2008 powieści Michaiła Jelizarowna *Bibliotekarz*³⁴. W tym wypadku mamy do czynienia z fantastycznym oddziaływaniem czytanej, recytowanej, a najczęściej słuchanej treści jednej z powieści Dmitrija Aleksandrowicza Gromowa. W efekcie takiego zabiegu osoby słuchające fragmentów konkretnej powieści nabywały nadnaturalnych mocy. Wszystkie powieści tego autora miały wśród znawców zupełnie różne nazwy od tych zawartych w oficjalnych tytułach i odnosiły się do Siły,

³³ R. Bradbury, *451° Fahrenheit*, tłum. A. Kaska, Warszawa 1993.

³⁴ M. Jelizarow, *Bibliotekarz*, tłum. I. Korybut-Daszekiewicz, Warszawa 2012.

Władzy, Gniewu, Cierpienia, Radości, Pamięci oraz Sensu³⁵. W konsekwencji otrzymujemy fabułę, w której wszelkie działania oraz związane z nimi intrygi i zbrodnie mają na celu zdobycie całego kanonu powieści Gromowa, ale nie w celu kolekcjonerskim, lecz jak najbardziej pragmatycznym. Znajomość całej jego twórczości odpowiednio odczytana na głos ma zagwarantować nie tylko kompletność wiedzy, ale i władzy. Bibliotekarz staje się w tej powieści powiernikiem księgi, często oddającym za nią życie. Jest osobą najlepiej chronioną przez wspólnotę. Wszystko to dzieje się ze względu na fantastyczne oddziaływanie treści powieści na członków wspólnoty.

W obu zatem wypadkach mamy co prawda do czynienia z bardzo specyficznym funkcjonowaniem tekstu literackiego, z całą jednak pewnością nie może być tu mowy o oralności w znaczeniu, jakim tym pojęciem operował chociażby Walter Ong.

Wnioski

Z całą pewnością można stwierdzić, że elementy tekstów należących do literatury oralnej znajdziemy w powieściach popularnych. Stwierdzenie to odnosi się także do tekstów powstających zgodnie z regułami poetyk obowiązujących w oralności. Jednak nie jest to tożsame z samą literaturą oralną. Czym są więc literackie „wariacje” na temat oralności i jaką pełnią funkcję w literaturze oralnej? Przywoływanie i wykorzystywanie elementów tekstów oralnych w literaturze popularnej służy przede wszystkim konstruowaniu światów przedstawionych. Widać to zarówno w zabiegach mających swoje skutki w mitopeicznych obrazach żywego Kosmosu, jak i w wykorzystywanych fragmentarycznie epickich kliszach lub motywach bajkowych poddawanych spekulacyjnym rozwinięciom. Te odniesienia do tekstów tradycji oralnej są o tyle istotne, że pozwalają współczesnemu czytelnikowi na literackie przeżywanie

³⁵ *Ibidem*, s. 11.

rozmaitych aspektów światów kultury oralnej. W tym sensie przywoływanie oralności w literaturze popularnej przechodzi od prostego zabiegu inkrustacji estetycznej, najczęściej polegającej na wykorzystywaniu tych elementów w celu archaizacji świata przedstawionego, do zabiegów prowadzących w stronę aletheicznego postrzegania tej kultury. Jest to efektem nie tylko wprowadzania do tych powieści takich elementów, jak formuły magiczne, pieśni, mity, eposy czy zagadki, ale przede wszystkim operowania tymi elementami kultury oralnej w sposób, który pozwala zobaczyć je w działaniu w środowisku posiadającym wiele cech oralności. Tym samym współczesny czytelnik ma możliwość poznawania elementów literatury oralnej poprzez ogląd jej w realizowaniu charakterystycznych dla niej funkcji bądź też oglądu jej znaczeń poddawanych różnym renarracjom. W efekcie mamy do czynienia z literaturą popularną z wszystkimi jej cechami, ale będącą specyficznym nośnikiem tekstów oralnych. Takie zabiegi pozwalają nie tylko na wykorzystywanie ich w funkcjach estetycznych, lecz także na przełamywanie mechanizmów kulturowego zapominania i poszerzanie własnego horyzontu odniesień o sensy, jakie w ten sposób stają się elementem doświadczenia hermeneutycznego odbiorcy kultury piśmiennej.

Techniques of the Incorporation of Oral Literature into Popular Literature

Summary

The author in this article presents and discusses the techniques of introducing elements of oral literature by authors of popular literature. The starting point of this article is a discussion of the technique of using a magic fairy in fantasy. Starting from a very wide range of treatments, various motifs are in operation which are derived from magic fairies, before we move on to the analysis of the mechanisms used in stylistic re-narrations of content. We then discuss the techniques used in introducing archaic myths to fantasy literature . Here

we present simple re-narration, ornamental operations, and interesting proposals related to mythopoeic literary speculation. Another type of reference to oral literature is the archaic epic, largely used in the context of aesthetic appeal, but there are also re-narrative and speculative novels in which the amount of information needed to understand the story forces the recipient of popular literature to return to the sources. The final mechanism discussed shows the functions of oral literature in science fiction.

Marta Rakoczy
Instytut Kultury Polskiej UW

ORALNOŚĆ I PIŚMIENNOŚĆ PRAKTYK SZKOLNYCH — PROBLEMY I ROZPOZNANIA

Opisanie logosfery kultury współczesnej, a zwłaszcza wzajemnych związków mediów ją organizujących nie jest zadaniem łatwym. Głos, rękopiśmienność, druk, w końcu zaś media audiowizualne i elektroniczne wchodzą dziś bowiem w niełatwe do uchwycenia napięcia i przepływy, których interpretacja wymaga daleko idących przeformułowań zarówno klasycznych badań nad piśmiennością (Walter J. Ong, Jack Goody, Marshall McLuhan, David R. Olson), jak i klasycznej teorii oralności (Milman Parry, Albert B. Lord). Materiałem będącym egzemplifikacją tej tezy będą szkolne praktyki językowe, w których piśmienność — jako podstawowe medium nauczania — podlegać zaczyna ustnej rekontekstualizacji, a to, co mówione, zostaje podporządkowane piśmiennym standardom grafolektu. Na jego podstawie będę bronić tez, że: (1) różnica między mową a pismem wbrew temu, co twierdził Ong i jego kontynuatorzy, nie jest różnicą między tym, co naturalne, a tym, co „technologiczne”; (2) różnica między oralnością a piśmiennością nie zasadza się na opozycji między konserwatyzmem a progresywizmem i krytycyzmem; (3) oralność — pojmowana za pomocą uruchamianej przez Richarda Baumana kategorii *per-*

formance – jest istotnym komponentem zorientowanego na piśmienność procesu edukacyjnego.

Zanim do tego przejdę, kilka słów trzeba powiedzieć na temat towarzyszącej temu artykułowi metodologii. Stwierdzenie, że szkoła stanowi instytucję piśmienną, jest zarówno przez kontynuatorów klasycznej teorii piśmienności takich jak Olson, jak i przez przedstawicieli *New Literacy Studies* traktowane jako zasadniczo niepodważalne. Zgodnie z paradygmatem myślenia realizowanym w klasycznej teorii piśmienności szkoła jako instytucja kulturowa jest niejako efektem samej fenomenologii pisma, albowiem jest ona wynikiem uruchamianego przez pismo procesu dekontekstualizacji wiedzy z jej bezpośredniego użycia. Zakłada się tu, że materializacja wiedzy na zapisanej powierzchni prowadzi do jej reifikacji, oderwania od kontekstu codziennego działania. Reifikacja ta powoduje konieczność powstania nowych instytucji kulturowych odpowiedzialnych za społeczną i kulturową reprodukcję wiedzy piśmiennej – zawartej nie w działaniach jej użytkowników, lecz na zewnętrznych względem tych działań nośnikach¹. Oczywiście współczesne szkolnictwo – co akcentuje Olson – jest w zasadzie dziełem nie tyle pisma, co nowożytnej kultury druku, tworzącej stosowny aparat zbiurokratyzowanej administracji opartej na sformalizowanych regułach, kultury druku, dodajmy, jako kultury ściśle związanej z powstaniem nowożytnych państw narodowych oraz masowej edukacji opartej na kształceniu lojalnych obywateli mniej lub bardziej zuniformizowanych pod kątem kulturowych kompetencji². Nie zmienia to jednak faktu, że tym, co zdaniem Olsona definiuje szkołę jako instytucję sformalizowanego nauczania, jest przede

¹ Zob. D.R. Olson, *Psychological Theory and Educational Reform. How School Remakes Mind and Society*, Cambridge–New York 2003.

² *Ibidem*; zob. też H.J. Graff, *The Literacy Myth. Literacy and Social Structure in the Nineteenth Century City*, New York 1979; *idem*, *The Legacies of Literacy. Continuities and Contradictions in Western Culture and Society*, Bloomington, Ind. 1987.

wszystkim nauka podstawowych umiejętności piśmiennych — pisania, czytania i liczenia oraz nauka umiejętności zaawansowanych, związanych z możliwością uczestnictwa w określonych „wspólnotach tekstowych” pozwalających czytać literaturę, korzystać z urzędowych formularzy, rozwijać wiedzę wymagającą przyswojenia specjalistycznego słownictwa etc.³

Podobnie definiowana jest szkoła w ramach *New Literacy Studies*. Rzecz jasna badania te kładą nacisk na lokalność oraz różnorodność funkcjonalną różnych praktyk piśmiennych, postulując istnienie wielu piśmienności nie podpadających pod charakterystykę zaproponowaną w klasycznym, uosabianym przez Onga i Goody’ego, paradygmacie⁴. A jednak utożsamianie szkoły z instytucją piśmienną nie zostaje tu przekroczone. Przeciwnie, zostaje dobitnie wzmocnione, ponieważ znaczna część prowadzonych w ramach *New Literacy Studies* badań praktyk piśmiennych dotyczy właśnie instytucji szkoły.

W artykule tym twierdzę, że kategoria szkoły jako społecznej i kulturowej ekspozytury piśmienności — a właściwie nie tyle jednej piśmienności, co wielu historycznie oraz kulturowo zmiennych kompetencji piśmiennych⁵ — jest stanowczo niewystarczająca. Szkoła bowiem jest w rzeczywistości wielomedialnym środowiskiem kulturowym, w którym podmioty różnorodnych, pozostających częstokroć w napięciu procesów socjalizacji oraz kulturalizacji — nauczyciele i uczniowie aktywnie negocjują różnorodne funkcjonalnie i medialnie praktyki kulturowe⁶. Koncentracja na medium pisma oraz druku nie tylko

³ Zob. D.R. Olson, *Psychological Theory and Educational Reform...*; *idem*, *Piśmienność, polityka piśmienności, szkoła*, [w:] *Communicare. Almanach antropologiczny*, t. 5: *Szkoła/pismo*, T. Buliński, M. Rakoczy (red.) [w druku].

⁴ Zob. J. Goody, *Poskromienie myśli nieoswojonej*, tłum. M. Szuster, Warszawa 2011; W.J. Ong, *Oralność i piśmienność. Słowo poddane technologii*, tłum. J. Japola, Warszawa 2011.

⁵ Zob. A.M. Chartier, *The Teaching of Literacy Skills in Western Europe. An Historical Perspective*, [w:] *Cambridge Handbook of Literacy*, D.R. Olson, N. Torrance (eds.), New York 2009, s. 451–467.

⁶ Zob. M. Rakoczy, *Pismo — szkolne praktyki wcielania*, [w:] *Communicare...*, t. 5 (w druku).

nie pozwala zniuansować naszego spojrzenia na szkołę oraz jej społeczne i kulturowe funkcje, funkcje niesprowadzalne do określonej edukacji medialnej, ale także nie pozwala nam zrozumieć specyfiki i różnorodności rozmaitych szkolnych praktyk medialnych, w tym tych, które opierają się zasadniczo na głosie. Przykładowo, szkoła to nie tylko określona, definiowana w podstawie programowej polityka piśmienności, lecz także to, jak realizowana jest ona i negocjowana ustnie w klasie. Jest to także kultura uczniowska wraz z całym bogactwem gatunków i praktyk językowych opartych na innej logice niż rekomendowana w podręcznikach logika piśmienna. Praktyki te są praktykami – by posłużyć się sformułowaniem Clifforda Geertza – „zmąconymi”⁷, powstającymi na styku wielu mediów oraz w różnorodnych, dzielących je napięciach.

Świadectwem tego są choćby teksty współczesnych podręczników szkolnych. Stanowią one próbę realizacji za pomocą słowa drukowanego zasadniczo posttypograficznego modelu wiedzy związanego z pojawieniem się i rozwojem mediów elektronicznych, wiedzy, która składa się z nieliniarnych całości i wymaga lektury tabularycznej⁸, selektywnej, wspartej mocno komponentami wizualnymi. Jako takie są one podyktowane chęcią wprowadzenia w życie postulatów nauki permanentnej i multimedialnej, dziejącej się na przecięciu wielu różnorodnych doświadczeń, mediów i instytucji. Nic więc dziwnego, że usiłują one nierzadko nie tylko imitować sieciowy sposób organizacji wiedzy, ale także oralne sposoby jej przekazywania. Zagadnieniem tym zajmuje się, między innymi, Agnieszka Karpowicz w tekście *Przedmurze nowoczesności: między performancem a (hiper)tekstem. Podręczniki do nauki historii dla klas IV–VI szkoły podstawowej w perspektywie komunikacyj-*

⁷ C. Geertz, *Zmącone gatunki. Nowa formuła myśli społecznej*, [w:] idem, *Wiedza lokalna. Dalsze eseje z antropologii interpretatywnej*, tłum. D. Wolska, Kraków 2005.

⁸ Ch. Vandendorpe, *Od papirusu do hipertekstu. Esej o przemianach tekstu i lektury*, tłum. A. Sawisz, Warszawa 2008.

nej⁹. Zauważa ona, że wiele elementów współczesnych podręczników do historii świadomie nawiązuje do świata dziecięcej oralności oraz sytuacji „żywego” opowiadania. Jednym z nich są obrazkowe postaci, jak choćby Histek, chłopiec będący przewodnikiem po cyklu podręcznikowym *Historia i społeczeństwo* Gdańskiego Wydawnictwa Oświatowego, którego wypowiedzi zaznaczone są w komiksowych dymkach i który ma poprzez swoje pytania i wykrzykniki oswajać stosunkowo nowy dla ucznia gatunek podręcznika. Postać ta nawiązuje poetyką graficzną do „bajek” czytanych ma głoś dzieciom przez dorosłych, a zatem percypowanych nie tylko w sposób wizualny. Innym elementem nawiązania do oralności są choćby tytuły podrozdziałów, na przykład „Kto mógł zostać żakiem?”, imitujące sytuacje żywego dialogu¹⁰.

Wielomedialne aspekty podręczników nie wyczerpują się jednak w ich wewnętrznej, logowizualnej organizacji. Tkwią one raczej w społecznym, pozatekstowym procesie ich użycia. W tym sensie analiza podręczników musi wykroczyć poza interpretowanie ich jako gatunków piśmiennych, a dokładnie drukowanych. A to dlatego, że z istoty swej, niezależnie od przemian koncepcji pedagogicznych i metodycznych, były one i są zanurzone w wielomedialnych, także ustnych, praktykach i doświadczeniach oraz stosownie do nich są kontekstualizowane. Żaden podręcznik nie jest samodzielny znaczeniowo bytem oderwanym od reinterpretującej i modyfikującej go praktyki. Wynika to nie tyle ze specyfiki podręczników jako gatunków, ile z samej przyjmowanej w tym artykule definicji gatunku jako gatunku twórczości słownej, który wyrasta z określonego medium, by następnie wchodzić w różnorodne procesy remediacji, a dokładnie: w różnorodne – medialnie i funkcjonalnie –

⁹ A. Karpowicz, *Przedmurze nowoczesności: między performancem a (hi-per)tekstem. Podręczniki do nauki historii dla klas IV–VI szkoły podstawowej w perspektywie komunikacyjnej*, [w:] *Communicare...*, t. 5 (w druku).

¹⁰ *Ibidem*.

konstelacje praktyk kulturowych¹¹. Gatunki — jak podkreśla William F. Hanks — z jednej strony „są częścią habitusu językowego” uruchamianego w praktykach językowych, z drugiej jednak strony „...są też wytwarzane w toku tych praktyk, rozwijających się w zróżnicowanych warunkach lokalnych”¹². Oznacza to nie tylko, że w rzeczywistości sztywne granice między gatunkami — konstruowane na potrzeby naukowych klasyfikacji — ulegają dekonstrukcji i negocjacji, tworząc jakości określane przez Richarda Baumana i Charlesa Briggisa mianem „luk intertekstualnych”. Oznacza to także, że w praktyce między różnorodnymi gatunkami wypowiedzi ustnych, pisemnych, audiowizualnych, elektronicznych powstają luki medialne, problematyzujące wszelkie modelowe ujęcia oralności i piśmienności. W tym sensie — jak podkreślają przywołani wcześniej autorzy — „należy zachować ostrożność przy przeciwstawianiu zasobów ustnych zasobom piśmiennym w procesie wytwarzania intertekstualności”¹³. Dlatego właśnie głównym przedmiotem mojego zainteresowania będą nie tyle teksty i wypowiedzi ustne, ile kulturowo dane i negocjowane praktyki piśmienne i oralne, a zwłaszcza ich wzajemne przepływy, praktyki, które, co warto pamiętać, wiążą się z sytuacją lekcyjnego nauczania, dziejącego się przede wszystkim za pomocą żywego głosu i stanowiącego swoiste — w rozumieniu Baumana — *performance*¹⁴, bowiem „to właśnie mówienie (jak przypomina amerykańska badaczka Susan U. Philips) jest pierwszą

¹¹ Zob. *Od aforyzmu do zinu. Gatunki twórczości słownej*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak (red.), Warszawa 2014, zwłaszcza wstęp Agnieszki Karpowicz, *Poławianie gatunków. Twórczość słowna w antropologicznej sieci*, s. 7–28.

¹² W. F. Hanks, *Gatunki mowy w teorii praktyki*, [w:] *Communicare. Almanach antropologiczny*, t. 4: *Twórczość słowna/literatura. Performance, tekst, hipertekst*, G. Godlewski, A. Karpowicz, M. Rakoczy, P. Rodak (red.), Warszawa 2014, s. 52.

¹³ Ch. Briggs, R. Bauman, *Gatunek, intertekstualność i władza*, [w:] *Communicare...*, t. 4, s. 32.

¹⁴ R. Bauman, *Sztuka słowa jako performance*, tłum. G. Godlewski, [w:] *Literatura usna. Wybór tekstów*, P. Czapliński, Gdańsk 2010.

i podstawową formą kompetencji komunikacyjnej w każdym obszarze umiejętności i wiedzy, które szkoły mają za zadanie przekazać” (tłum. M.R.)¹⁵.

Zacznijmy od przykładu dwóch praktyk wczesnoszkolnych. Pierwsza opiera się na częstym w zeszytach ćwiczeń oraz podczas lekcji zadaniu ustnego opisanie przez dziecko tego, co znajduje się na podręcznikowym obrazku. Rzecz jasna nie jest to praktyka oralna, choć mamy tu do czynienia z ćwiczeniem wykonywanym i egzekwowanym ustnie. Jest to ćwiczenie przygotowujące do systematycznego użycia i uwewnętrznienia *stricto* piśmiennego dyskursu autonomicznego oraz tak zwanego kodu rozbudowanego, diagnozowanego wiele lat temu w klasycznych już badaniach Basila Bernsteina¹⁶. Z perspektywy kultury niepiśmiennej opisywanie rzeczy z obrazka, który widzą wszyscy, jest dość niecodzienną, jeśli nie bezużyteczną praktyką kulturową. Z perspektywy kultury piśmiennej, w której ekspresja werbalna, a dokładnie werbalizowanie możliwie największej liczby elementów związanych z kontekstem pozajęzykowym jest nie tylko dodatnio wartościowane, ale i pożądaną, jest to praktyka jak najbardziej zasadna. W kulturze tej większość przekazów musi znaczyć w sytuacji, w której kontekst ich powstania oraz pierwotnej artykulacji jest już nieobecny. Kontekst ten musi być werbalizowany, podobnie jak werbalizowany jest obrazek, tak aby ustny opis tego ostatniego zautonomizował się względem pierwotnej sytuacji komunikacyjnej związanej ze szkolną lekcją. Podobnie piśmienną praktyką jest ustne ćwiczenie dzieci w standardach grafolektu: oduczanie wyrażzeń gwarowych i środowiskowych oraz przyswajanie mniej lub bardziej zuniformizowanego, dodatnio wartościowanego i medialnie nieneutralnego języka literackiego.

¹⁵ S.U. Philips, *Participant Structures and Communicative Competence. Warm Spring Children in Community and Classroom*, [w:] *Linguistic Anthropology. A Reader*, A. Duranti (ed.), Malden-Oxford 2009, s. 330.

¹⁶ B. Bernstein, *Socjolingwistyka a społeczne problemy kształcenia*, tłum. K. Biskupski, [w:] *Język i społeczeństwo*, M. Głowiński (red.), Warszawa 1980, s. 95–115.

Weźmy z kolei przykład drugiej praktyki związanej z używaniem pisma. Chodzi o ćwiczenie testowych kompetencji polegających na wskazywaniu jednej, właściwej odpowiedzi i sprowadzaniu wiedzy do zbioru nieinterpretowanych, memoryzowanych w postaci gotowych klisz cząstek informacji. Oczywiście test jest gatunkiem ściśle piśmiennym, związanym z istnieniem innych gatunków piśmiennych, a właściwie drukowanych: z podręcznikami odpowiedzialnymi za standaryzację i uniformizację wiedzy przeznaczoną do szkolnego przyswojenia. Podobnie piśmienną genezę ma preferowany przez testy sposób organizacji wiedzy. Informacja jest tu odseparowana od kontekstualizującej ją narracji. Właściwa odpowiedź testowa ma jednoznacznie znaczyć, niezależnie od kontekstu jej wypowiedzenia. Jako taka stanowi próbę realizacji omawianego szeroko przez Ongą ideału dyskursu autonomicznego¹⁷.

A jednak praktyki towarzyszące rozwiązywaniu testów, choć oparte na czytaniu i pisaniu, rządzone są w znacznym stopniu przez to, co przyjęto uważać za logikę oralną¹⁸, bowiem wiążą się z powtarzaniem i przyswajaniem gotowych formuł, z memoryzacją niepoddawanych analitycznej interpretacji całości. W przypadku tej drugiej praktyki trudno jest – mogłoby się wydawać – wskazać granicę przebiegającą między piśmiennością a oralnością, zwłaszcza jeśli za teoretykami piśmienności uznajemy, że obie te kategorie nie są po prostu tożsame z mówieniem i pisaniem. Aby zrozumieć takie praktyki, Goody w swych nowszych pracach posługuje się kategorią lektooralności¹⁹ oraz piśmienności ograniczonej, twierdząc, że memoryzacja tekstów pisanych, zwłaszcza ta służąca ich ustnemu wykonaniu, wiąże się z pierwotnymi postaciami piśmienności, które tkwią jeszcze w świecie mocno zoralizowanym. Z jednej strony praktyki takie nie mają swoich ekwiwalentów

¹⁷ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, s. 131–132.

¹⁸ *Ibidem*, s. 69–130.

¹⁹ J. Goody, *Mit, rytuał, oralność*, tłum. O. Kaczmarek, Warszawa 2012, s. 227–238.

w świecie oralnym, w którym literalne, dokładne zapamiętywanie służące separacji treści od określonego kontekstu wykonania, jest nie tylko nieobecne, ale i niepotrzebne²⁰. Z drugiej jednak strony przynależą one do świata oralnego w tym sensie, że jednym z podstawowych komponentów doświadczania świata pozostaje tu nadal głos, zaś wiedza traktowana jest jako coś pamięciowo internalizowanego, a nie zdeponowanego na zewnętrznych względem pamięci nośnikach.

A jednak nie sposób uznać, że rozwiązywanie testów oraz właściwa im sztywna memoryzacja określonych informacji – nie stanowiących oparcia dla postawy intelektualnego eksperymentu, którą Goody wiąże z zaawansowaną piśmiennością – ma charakter w znacznym stopniu oralny. Oczywiście z jednej strony mamy tu takie utożsamiane z oralnością własności przekazu jak konserwatyzm, przewidywalność i orientacja na kształt wiedzy, która z definicji nie powinna podlegać jakiegokolwiek indywidualistycznej interpretacji. Z drugiej jednak strony proces pamięciowy przebiega tu w oparciu przede wszystkim o komponenty wizualne, a nie audialne. Obie te ilustracje pokazują dość dobrze nie tyle zapoznany już w dyskusjach nad piśmiennością i oralnością fakt, że piśmienny charakter mogą mieć praktyki związane z mówieniem, a charakter częściowo oralny mogą mieć praktyki, w których głównym nośnikiem znaczeń jest pismo. Więcej, pokazują one, że nasze definicje oralności i piśmienności oparte na dychotomicznym modelu kultur pierwotnie oralnych i kultur wysoce piśmiennych są zasadniczo niewystarczające do uchwycenia całego spektrum współczesnych praktyk kulturowych.

W klasycznym, Ongowskim ujęciu – jak wiadomo – pismo traktowane było jako technologia słowa. Jego technologiczność, dodajmy, była tym, co wyraźnie odróżniało piśmienność od oralności. Mówienie, zdaniem Onga, jest naturalne, tymczasem pisanie, niezależnie od poziomu kulturowej i jed-

²⁰ *Ibidem*, s. 232.

nostkowej internalizacji, sztuczne. Sztuczność pisma wiązała się w koncepcji Onga zasadniczo z trzema kryteriami. Po pierwsze, pismo wymaga użycia zewnętrznych narzędzi, a mówienie nie. Po drugie, pismo w przeciwieństwie do powszechnie obecnej mowy zostało wynalezione. Po trzecie, pisanie, według Onga, w przeciwieństwie do mówienia polega na świadomej, kontrolowanej interioryzacji możliwości, które daje: na nauce „technicznej biegłości” zwiększającej możliwości ludzkiej ekspresji. Pomińmy tu przywoływane choćby przez Tima Ingolda kontrowersje związane z tym, czy można uznać pismo za wynalazek i czy można mowę traktować jako część ewolucji gatunku ludzkiego, a pismo jako część historii kulturowej człowieka²¹. Pomińmy też problemy związane z tym, czy sztuczność i naturalność można interpretować w twardej, esencjalistyczny sposób, jako obiektywny fakt, niezależny od naszej świadomości i poziomu internalizacji danego medium. Jedno z wskazanych kryteriów wydaje się w świetle szkolnych praktyk całkowicie nie do utrzymania. Chodzi o uznanie, że o technologiczności pisma decyduje proces świadomej interioryzacji możliwości, jakie ono daje, podczas gdy o „naturalności” mowy, zdaniem Onga, decyduje to, że organizujące ją reguły gramatyki głęboko tkwią w nieświadomości: nie uczymy się ich w sposób, który byłby odseparowany od ich użycia.

Oczywiście jeśli pismo traktujemy jako system reprezentacji łączący w zestandaryzowany sposób stosowne jednostki mowy z jednostkami graficznymi, można powiedzieć, że jego przyswojenie oznacza uświadomienie sobie reguł przedstawiania graficznego. Ale pismo to nie tylko system reprezentacji, to także, o czym przypomnieli już Paul Connerton i Ingold, określone praktyki cielesne, dziejące się na poziomie przedrefleksyjnym i nieartykułowanym²²: to sposób trzymania ołówka, po-

²¹ T. Ingold, *Lines. A Brief History*, London–New York 2007, s. 139–142.

²² *Ibidem*; P. Connerton, *Jak społeczeństwa pamiętają*, tłum. M. Napiórkowski, Warszawa 2012, s. 145–146; zob. też krytykę ujęcia Onga u T. Ingolda w: *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, London–New York 2000, s. 416.

tem pióra, umiejętność właściwego dociskania go do papieru, trzymania właściwej postawy ciała etc. — cały zestaw kompetencji, które dziecko w przedszkolu i szkole za pomocą stosowanych ćwiczeń grafomotorycznych uwnętrznia i to nie jako wiedzę artykułowaną, ale właśnie — niejawną, ucieleśnioną. Więcej, pokutujące nie tylko u Onga, ale także we współczesnych słownikach i encyklopediach utożsamianie pisma z systemem reprezentacji, a zatem z czymś zasadniczo bezcielesnym, oraz uznanie, że jest ono narzędziem równie bezcielesnego intelektu, jest podyktowane długą ewolucją kulturową. Myśl, że pisanie jest formą „komunikacji” lub „twórczości”²³, która zasadniczo polega wyłącznie na procesie przelewania myśli na papier, jest owocem nowożytności. Jednym zaś z warunków, które ją umożliwiły, było pojawienie się określonych materiałów pisarskich zdejmujących z ciała znaczną część fizycznego trudu, który był codziennym doświadczeniem choćby średniowiecznych skrybów.

Z drugiej strony Ongowskie stwierdzenie, że mówienie jest kwestią nieświadomości i nie wymaga ono „technicznej biegłości”, jest także głęboko niesłuszne. Nie miejsce tu, by przywoływać liczne, analizowane już w ramach krytyki teorii piśmienności (choćby przez klasyczną już pracę Ruth Finnegan²⁴) świadectwa etnograficzne związane z twórczością tych, którzy określani są przez Junzo Kawadę „rzemieślnikami głosu”, tych, którzy w świadomy sposób posługują się bogactwem środków ekspresji werbalnej, o którym nie śni się ludziom wychowanym w kulturze piśmiennej²⁵. Jedno wydaje się pewne: Ongowskie utożsamienie mówienia z nieświadomą internalizacją „reguł gramatyki” jest czymś z gruntu piśmiennym. To bowiem pismo powoduje, że słowo mówione zaczyna być postrzegane

²³ *Mały Słownik Języka Polskiego*, t. 1, E. Sobol (red.), Warszawa 1996, s. 626.

²⁴ R.H. Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Cambridge 1977.

²⁵ J. Kawada, *Głos. Studium z etnolingwistyki porównawczej*, tłum. R. Nowakowski, Kraków 2004.

jako użycie „systemu językowego” wyposażonego w oderwane od użycia reguły gramatyczne, semantyczne i pragmatyczne.

Ongowskie przeciwstawienie świadomości i nieświadomości użyte do dookreślenia, czym jest oralność i piśmienność, jest po prostu nieprzekonujące. Pomijając problematyczność definiowania tego, co świadome i nieświadome, jest to opozycja wartościująca, albowiem świadomość kojarzona jest zazwyczaj, i tak dzieje się wyraźnie w teorii Onga, z refleksyjnością. Jeśli „świadome” oznacza tu „jawne”, a zatem „wyartykułowane w postaci werbalnie sformułowanych reguł”, to śmiało można powiedzieć, że świadomość reguł towarzyszy wielu praktykom oralnym (instruowanie dzieci, jak mają mówić właściwie, a zatem adekwatnie do kontekstu danej sytuacji), podobnie zresztą jak piśmiennym. I odwrotnie, wiele komponentów piśmienności opiera się na wiedzy ucieleśnionej, niejawnej, nigdy nieartykułowanej.

Równie dyskusyjne jest Ongowskie przeciwstawienie konserwatywności i krytyczności, z których pierwsza własność przypisana zostaje kulturze oralnej oraz oralności jako takiej, druga zaś piśmienności²⁶. Przeciwstawienie — dodajmy — którego, mimo wielu korekt swojego stanowiska, nie uchylił ostatecznie także Goody. Przywołajmy raz jeszcze praktyki związane z rozwiązywaniem takiego *stricte* piśmiennego gatunku jak test. Praktyki te świadczą o tym, że opozycja ta jest po prostu dyskusyjna. Nie chodzi tu tylko o to, że oralność — jak pokazywał w późniejszych pracach Goody — jest twórczością otwartą na dynamikę zmiennego kontekstu²⁷, której reguły pozostaną nieczytelne, jeśli skoncentrujemy się na kategorii formułarności, a same formuły traktować będziemy po Ongowsku — jako sztywne, nieuświadomiane i bezrefleksyjne klisze. Chodzi o to, że wiele praktyk szkolnej piśmienności świadczy

²⁶ W.J. Ong, *Oralność i piśmienność...*, *passim*.

²⁷ J. Goody, *Mit, rytuał...*, zwłaszcza rozdz. IV i VII, *Kreatywność przekazów oralnych, Różnorodność Bagre*.

o tym, iż pismo jest nie tyle narzędziem intelektualnego eksperymentu, ile wręcz przeciwnie — instrumentem socjalizacji do względnie sztywnego, przewidywalnego obrazu świata, obrazu, który opiera się właśnie na tym, co Ong wiązał z oralnością jako taką — na nieinterpretowanych, niepoddawanych refleksyjnej obróbce kliszach stanowiących podstawową jednostkę doświadczania świata.

To właśnie Ong, pisząc o oralności, nie mógł wyzwolić się od myślenia w kategoriach bezwiednie stosowanych „klisz” i redundancji, a zatem zjawisk, które wynikają z myślenia o słowie żywym w kategoriach słów i ich konstelacji oderwanych od każdorazowo zmiennej praktyki wykonawczej — formuł oraz wersów — w kategoriach, które nie pozwalają dostrzec kontekstowo negocjowanej funkcjonalności słowa oralnego. Tymczasem w świecie oralnym powtórzenie nie jest redundancją, czyli czymś, co kojarzy się z nadmiarowością i brakiem wyrażnie sprecyzowanej funkcji, ani tym bardziej kliszą. Brak możliwości materializacji określonych treści nie jest tu też traktowane jako brak. To właśnie Ong, a wcześniej Parry i Lord nie byli w stanie konsekwentnie wyobrazić sobie świata, w którym nie wszystko ma funkcje mnemotechniczne²⁸ i w którym nie wszystko obliczone jest na mechaniczne zapamiętywanie oraz powtarzanie: świata, w którym często zapomina się, ale zapomina w sposób intencjonalny i twórczy, każdorazowo sfunkcjonalizowany. Trudno także nie zauważyć, że właściwe im myślenie o oralności przede wszystkim w kategoriach kliszy oraz formuły, a dokładnie komponentów werbalnych, ma w znacznym stopniu rodowód piśmienny. Wiąże się bowiem z dekontekstualizacją słowa żywego z pozajęzykowych okoliczności jego wypowiedzenia: autonomizacją komponentu językowego z kontekstu, w którym jest on zanurzony.

Z tego względu bardziej owocne dla badań oralności, w tym oralności szkolnej, wydaje się zastosowanie takiej kategorii

²⁸ Zob. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Warszawa 2010.

analitycznej jak Baumanowski *performance* — nawet jeśli we wcześniejszych tekstach Bauman koncentrował się przede wszystkim na jego aspektach językowych. Zastosowanie jej do badania oralności — także tej, którą Ong określił mianem wtórnej — pozwala, w przeciwieństwie do metodologii zainicjowanej przez Parry’ego oraz Lorda i kontynuowanej do pewnego stopnia przez Onga, oderwać się od koncentracji na formułach, a dokładnie — literze tekstu wykonania²⁹. Wszak, co podkreślał w swoich późniejszych tekstach Goody, oralność wiąże się z sytuacją improwizacji i kreatywności — twórczego reagowania na kontekst wymagający za każdym razem ponownej aktualizacji i rekonfiguracji tradycji w sposób, który polega na użyciu nie tylko określonych słów, ale także czynników pozajęzykowych. W tym sensie pierwotnym przedmiotem twórczości performera nie jest wykonanie, bowiem kategoria ta z góry zakłada gotowy *a priori* wytwór twórczości oralnej rozumiany jako realizacja istniejącego poza wykonaniem gatunku. Przedmiotem jej jest procesualne performowanie, działanie się, którego zrozumienie, zgodnie ze słowami Ingolda i Elisabeth Hallam, wymaga porzucenia typowo nowożytnego opozycji między twórczością a naśladowaniem. Dokonywane w żywiole oralności przywołanie czy naśladowanie tradycji „nie jest prostym procesem kopiowania, powielania szablonu”³⁰. Przeciwnie, „wymaga ono ciągłego i złożonego łączenia obserwacji modelu z działaniem w świecie”³¹. W tym sensie „dokładność” performera „wymaga szczególnej umiejętności bieżącego reagowania, która dla profesjonalisty może oznaczać prawdziwą swobodę”³².

Ciążenie piśmienności w ujmowaniu medialnej specyfiki rozmaitych instytucji kulturowych widać świetnie — była już

²⁹ Zob. G. Godlewski, M. Rakoczy, *Sztuka słowa żywego*, [w:] *Communicare...*, t. 4.

³⁰ T. Ingold, E. Hallam, *Twórczość i improwizacja kulturowa*, tłum. M. Rakoczy, [w:] *Communicare...*, t. 4, s. 17.

³¹ *Ibidem*, s. 17.

³² *Ibidem*.

o tym mowa – w analizach szkoły oraz edukacji szkolnej, w której jej komponenty oralne, związane z dziejącym się *performance* nauczania, są często pomijane. Tymczasem klasy, jak podkreśla amerykańska badaczka Barbara Morgan-Fleming, są miejscami, w których rozgrywa się *performance* improwizacji związanej z mówieniem, odpytywaniem, instruowaniem³³. Trzeba pamiętać, że doświadczenie językowe dziecka w wieku przedszkolnym ma charakter w znacznym stopniu oralny – w znacznym, choć, rzecz jasna, nie całkowitym, albowiem po pierwsze, od najmłodszych lat dziecko funkcjonuje w świecie mniej lub bardziej zaawansowanej piśmienności, natykając się od najmłodszych lat na piśmienne artefakty i obserwując złożone kulturowo sposoby ich użycia. Po drugie, jak pokazała choćby Shirley B. Heath w klasycznym już tekście *Bez bajki na dobranoc*, edukacja piśmienna dziecka rozumiana jako świadoma, intencjonalna interwencja w proces jego socjalizacji do określonej kulturowo logosfery rozpoczyna się częstokroć już w wieku przedszkolnym, w którym dzieci z określonych środowisk uczą się podczas czytania na dobranoc określonych, osnutych wokół tekstu praktyk kulturowych związanych nie tyle literalnie z czytaniem i pisanem, ile ze sposobami korzystania z zasobów piśmiennych oraz właściwych im form społecznych interakcji³⁴. W tym sensie szkolne nauczanie początkowe można potraktować jako kolejny etap tworzenia pomostu między dziecięcym, w znacznym stopniu oralnym, doświadczeniem zapośredniczonym przez ucho i głos a wizualnymi kompetencjami piśmiennymi oraz właściwymi im sposobami doświadczenia i działania w świecie. Kluczowe dla tego procesu są nie teksty metodyczne, rozporządzenia ministerialne oraz teksty podręczników, lecz raczej to, co dzieje się wokół nich w szkolnej klasie i w medium słowa żywego.

³³ B. Morgan-Fleming, *Teaching as Performance. Connections between Folklore and Education*, „Curriculum Inquiry” 29 (1999), s. 273–291.

³⁴ S.B. Heath, *Bez bajki na dobranoc. Umiejętności narracyjne w domu i szkole*, tłum. K. Kuberska, [w:] *Communicare...*, t. 5 (w druku).

Aby to zrozumieć, warto — przekonuje Morgan-Fleming — sięgnąć po rozpoznania folklorystów, zwłaszcza po wspomnianą już Baumanowską kategorię *performance*. Rzecz jasna Bauman stosuje ją w węższym niż ten tekst znaczeniu, pokazuje on bowiem, że *performance* werbalny jest w świadomości jego użytkowników przeciwstawiony zwykłemu, codziennemu mówieniu, a jako taki zarezerwowany jest dla komunikacji o charakterze artystycznym — komunikacji, którą cechuje „szczególna intensywność”³⁵ odbioru i której podstawową funkcją jest między innymi „sprawianie przyjemności”³⁶. Własności te trudno nadać procesom komunikacji dziejącej się w szkolnej klasie. Jednakże tekst Baumana daje asumpt do rozszerzenia powyższej definicji, bowiem w tym samym tekście przypomina on, że sztuką słowa jest nie tylko narracja mityczna, ale także wszelkie wypowiedzi, których oczekuje się od konkretnych członków zbiorowości za każdym razem, kiedy zabierają głos³⁷. „*Performance* jako określony gatunkowo sposób mówionej komunikacji werbalnej — pisze Bauman — polega podstawowo na przyjęciu odpowiedzialności przed publicznością za wykazanie się kompetencją komunikacyjną. Kompetencja ta opiera się na wiedzy o społecznie przyjętych sposobach mówienia oraz zdolności stosowania jej praktyce”³⁸. Na sposoby te, zdaniem Baumana, składają się: 1) „specjalne kody, na przykład języki archaiczne lub ezoteryczne, identyfikujące *performance* i dla niego zarezerwowane”; 2) „specjalne formuły, które sygnalizują *performance*, takie jak konwencjonalne rozpoczęcia i zamknięcia czy też jasne oświadczenia ogłaszające lub ustanawiające *performance*”; 3) „język przenośny, używający metafor, metonimii i tak dalej”; 4) „formalne środki stylistyczne takie jak rym, harmonia samogłoskowa i inne formy paralelizmu”; 5) „specjalne wzory parajęzykowe, dotyczące wokalizacji i ja-

³⁵ R. Bauman, *Sztuka słowa...*, s. 205.

³⁶ *Ibidem*, s. 204.

³⁷ *Ibidem*, s. 203

³⁸ *Ibidem*, s. 204.

kości głosu”; 6) „odwołanie do tradycji”; 7) „środki wykluczenia *performance*”³⁹.

Przynajmniej niektóre z tych własności spełnia rozgrywająca się w trakcie szkolnej lekcji *performance* nauczania. Posiada ono wyraźne granice czasowe i przestrzenne, które – podobnie jak u Baumana – nie są przedmiotem arbitralnej, jednostkowej decyzji. Zawiera szczególne rytuały strukturalizujące interakcję i wskazujące granice *performance’u*: jak choćby sprawdzanie listy, polecenia związane z wyjmowaniem i zamykaniem zeszytów czy wezwaniem do tablicy. Opiera się też na szczególnych formach wokalizacji związanej z modulowaniem głosu stosownego dla autorytetu nauczyciela oraz swoistych, metaforycznych kodach komunikacji, których przykładem są typowe dla nauczycieli ukryte performatywy w rodzaju: „słyszę rozmowy”, „nie widzę otwartych zeszytów”, „czytamy” etc. – performatywy, których znaczenie wymaga określonej wiedzy ukrytej, związanej z tym, jak „właściwie” działać w trakcie lekcji. U podstaw klasowego *performance* tkwią również swoiste reguły uczestnictwa i interakcji, reguły wyznaczające w klasie, kto, jak, kiedy, gdzie i co mówi bądź milczy. Habitus szkolny, wcześniej w kulturze zachodniej uwewnętrzniany, opiera się na ścisłych i wcale nieprzezroczystych wzorcach związanych z określoną kosmologią, na którą składa się między innymi określona koncepcja dziecka, wiedzy, nauki oraz towarzyszących jej wartości. Dzieje się tak w kulturach, w których zakłada się, że dziecko jest nie tyle istotą *sui generis*, ile osobą będącą niepełnym dorosłym, a także w tych kulturach, które wcześniej skłaniają dzieci do samodzielności oraz przyjmują, że jest ono osobą, która uczy się nie tyle poprzez werbalne instrukcje, lecz poprzez naśladownictwo, słuchanie i milczące obserwowanie starszych. W kulturach, w których proces nauki nie opiera się o ciągłe, publiczne i werbalne manifestowanie i sprawdzanie przyswajanych kompetencji za pomocą

³⁹ *Ibidem*, s. 209.

modelu „pytanie-odpowiedź”, wzorce uczestnictwa w procesie szkolnego nauczania będą radykalnie inne⁴⁰.

Twórczość i improwizacja nauczycielskiego *performance*, jak przypomina Morgan-Fleming, polega zatem na właściwej dla słowa żywego umiejętnej oscylacji między tradycją i innowacją: między ustalonymi formami szkolnej komunikacji – gwarantującej nauczycielowi autorytet i przekonującej jego audytorium, że jest on kompetentnym performerem – a dynamicznym, twórczym reagowaniem na kontekst sytuacji, na określoną grupę dzieci i określone, często nieprzewidywalne wydarzenia komunikacyjne. Krótko mówiąc, każde nauczanie w szkolnej klasie musi te dwa bieguny uwzględnić i umiejętnie, a dokładnie – w sposób otwarty na kontekst każdorazowej sytuacji, zastosować. Jako takie wiąże się ono z kontekstualizacją pewnych uniwersalnych reguł i ich często twórczym, stosownym dla konkretnego audytorium przekształceniem. Wiąże się także z gatunkiem opowieści, jak pisze przywołana autorka, bowiem znaczna część doświadczenia nauczycielskiego zdobywana jest nie za pomocą podręcznikowej, stekstualizowanej wiedzy, lecz za pomocą ulotnych rozmów nieformalnych, toczonych w kularach i to najczęściej między kobietami, te bowiem dominują w środowisku nauczycieli edukacji początkowej. Poza wzorcami opowieści wymienianych między kobietami nauczanie opiera się także na nabywanych u początków socjalizacji wzorcach interakcji matka-dziecko pochodzących z pozaszkolnej logosfery, które, rzecz jasna, w trakcie nauczania szkolnego są stosownie rekonfigurowane. W tym sensie szkolne nauczanie wiąże się ściśle z „wiedzą jak”⁴¹, która jest dominującą postacią wiedzy dla oralnego performerów – z wiedzą ulotną, ucieleśnioną, zdobywaną metodą prób i błędów, w ciągłym procesie wykonawczym, z wiedzą niealgorytmizowaną do postaci jakichkolwiek wyrażonych w sposób eksplicytny reguł.

⁴⁰ S.U. Philips, *Participant Structures...*, *passim*.

⁴¹ B. Morgan-Fleming, *Teaching as Performance...*, *passim*.

Dobrym świadectwem powyżej naszkicowanej charakterystyki będzie doświadczenie etnograficzne opisane przez Daniela Plutę w oparciu o nauczanie w jednej z meksykańskich szkół średnich⁴². Reguły *performance* lekcyjnego polegały na tym, że znaczna część lekcji poświęcana była nie tyle na przekaz wiedzy, ile na tworzenie i podtrzymywanie określonych więzi społecznych, osiągane między innymi w oparciu o odczytywanie listy oraz nieformalne pytania o samopoczucie uczniów, ich rodzeństwa, rodziców etc. Jako takie reguły te były wyraźnie skontekstualizowane do specyficznego kontekstu kulturowego i nie wyjawiane wprost, zdobywane – tak jak w sztuce *performance* – dzięki praktycznemu naśladownictwu.

Kończąc, pozwolę sobie postawić dwa pytania do dalszej dyskusji. Jakie efekty metodologiczne przynieść może uznanie, że jakiegokolwiek esencjalistyczne charakterystyki logiki oralnej i piśmiennej są zawodne i to nie tylko w związku z tym, że żyjemy obecnie w świecie wielomedialnym, świecie gatunków zmaconych, ale także w związku z tym, że nie uwzględniają one różnorodnych funkcji, jakie pełnić mogą wszelkie, nawet *stricte* piśmienne bądź oralne praktyki językowe? I jakimi konsekwencjami metodologicznymi owocować może dostrzeżenie w głosie i oralności narzędzia – technologii, której kunszt (związany choćby z narzędziami ekspresji wokalne) nie sprowadza się jedynie do operowania formułami, powtarzalnymi jednostkami sensu?

Orality and Literacy in Teaching Practice – Problems and Diagnoses

Summary

This article concerns linguistic practices performed in the institutions of primary education. On this basis I show that: (1) the difference

⁴² D. Pluta, *Między instytucjonalizmem a codziennością. Uwagi o znaczeniu relacji w codzienności meksykańskiej szkoły średniej*, [w:] *Communi-care...*, t. 5 (w druku).

between speech and writing, contrary to Ong's argument, is not the difference between something natural and technological; (2) the difference between orality and literacy does not lie in the opposition between oral conservatism and literacy progressivism and criticism. (3); orality – as conceived by Richard Bauman's category of performance – is an important component of literacy-oriented educational processes.

Elżbieta Wesołowska

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

SŁOWA WSOBNE I ZASOBNE W CZASIE I PRZESTRZENI

Ten artykuł ma charakter tylko w połowie naukowy. Na próżno bowiem w nim szukać solidnych przypisów odwołujących się do rozbudowanej wiedzy na temat *orality* i *literacy*¹. Chciałabym raczej podzielić się własnymi przemyśleniami, w jaki sposób słowo słyszane funkcjonuje w opozycji lub w symbiozie ze słowem pisanym, jak też żyje w formie pisanej wobec swych odpowiedników. Moje wnioski będą być może oczywiste. Mimo tego ryzyka nie wszystko pozostawię refleksji czytelnika. Pragnę także moje przemyślenia rzucić na

¹ Jakkolwiek z prostej przyzwoitości jestem zmuszona, aby tu wspomnieć o dwóch bardzo wartościowych pracach z tego zakresu, tj. *Orality, Literacy, Memory in the Ancient Greek and Roman Word (Orality and Literacy in Ancient Greece, vol. 7)*, E.A. MacKay (ed.), Leiden–Boston 2008 oraz *Orality, Literacy and Performance in the Ancient Word (Orality and literacy in the Ancient World, vol. 9)*, E. Minchin (ed.), Leiden–Boston 2012. Ich lektura bez wątplenia pozwoliła mi wiele zagadnień zobaczyć głębiej. Nie można też pominąć tutaj pracy absolutnie podstawowej dla wszystkich tego rodzaju rozważań, mianowicie książki W. Onga, z którą zapoznałam się w jej rozszerzonej wersji: W.J. Ong, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. 30th Anniversary Edition with additional chapters by John Hartley, London–New York 2012. Z wielką satysfakcją przeczytałam też bardzo kompetentną książkę M. Rutkiewicz-Hanczewskiej, *Genologia onimiczna. Nazwa własna w płaszczynie motywacyjno-komunikatywnej*, Poznań 2013.

szersze tło, bynajmniej nie ograniczając się jedynie do haseł czy słów skrzydlatych związanych z kulturą antyczną.

W tym artykule myślę bowiem o naddanym nowym znaczeniu i sposobie funkcjonowania komunikatu w literaturze nie tyle popularnej, ile nowoczesnej. Nie dotyczy to jedynie wyizolowanego antyku, bo poddane analizie zjawiska są ogólniejsze i dotyczą także zwrotów i fraz nowożytnych i neojęzykowych, że tak to określe. „Słowa skrzydlate” to nie tylko te rodem z ustaleń Markiewicza² czy z *Odysei*, ale także te żyjące własnym życiem, bo już (na zawsze?) oderwane od kontekstu³, będąc jak swoje echo, jak swój własny cudzysłów, czasami odnoszą się do samych siebie, jak hasło PALENIE ZABIIA⁴ na opakowaniu papierosów, godziny dyżuru wywieszona na drzwiach profesorskiego gabinetu, gdy informacja na internetowej stronie profesora odsyła właśnie do tych drzwi! Szczególnym przykładem takiej nazwy samozwrotnej⁵, którą nazwałam w tytule „wsobną”, jest napis WIELKI BIAŁY NAPIS na czarnym T-shircie.

Żyjemy niewątpliwie w czasie silnego natężenia bodźców graficznych i dźwiękowych. Z tej przyczyny pierwszym zagad-

² H. Markiewicz wprowadził je jako podtytuł cyklu znanych powiedzeń drukowanych w *Przekroju* w latach pięćdziesiątych. *Słownik frazeologiczny języka polskiego* S. Skorupki (Warszawa 1967–1968) po raz pierwszy definiuje je „jako utarte wyrażenia i zwroty, utarte przenośnie”. W kanonicznym (choć prozą) przekładzie eposu Homera przez Parandowskiego mamy następującą frazę „wypuścić skrzydlate słowa spoza zagrody swych zębów”, gdzie w sposób zaiste genialny pokazano wrywające się na wolność lotne słowo (Homer, *Odyseja*, tłum. J. Parandowski, Warszawa 1959, *passim*). Nieco zapomniany Parandowski ostatnio został przypomniany w artykule J. Tomkowskiego, *Szept Montaigne’a. O eseistyce Jana Parandowskiego*, „Nauka” 3 (2013), s. 7–15.

³ Lubimy takie pigułki słów i sensów. Dowodem na to choćby duża pochyłość antologii cytatów filmowych pod znakiemie współgrającym z treścią książki tytułem, *Najlepsze kasztany. Księga cytatów polskiego filmu*, M. Hendrykowski (red.), Poznań 2013.

⁴ To hasło, wymuszone przez państwowe prawo, działa jednak na zasadzie sprzeczności pomiędzy intencją producenta i treścią „reklamy”.

⁵ Określenie to (ang. *self-referential*) zapożyczyłam od logików, nazywających tak zdania, których pozornym przedmiotem jest samo to zdanie, por. E. Grodziński, *Koryfeusze nie są nieomylni. Szkice polemiczne*, Wrocław *et al.* 1988, s. 25.

nieniem, które chciałabym tu poruszyć, jest kwestia, jaki wpływ na rozumienie tekstu ma obieg graficzny, a jaki słowny? Obieg graficzny, w archaicznych czasach forma inskrypcyjna, wymuszała zwięzłość napisanego tekstu ze względu na opór materii. Stąd mamy zwięzłe epigramy i równie zwięzłe epitafia. Co raz dłuższe jednak stawały się owe epigramy z biegiem czasu, głównie z powodu nieobecności czujnego kamieniarza...⁶. Przecież i dziś mówimy: „papier jest cierpliwy”. Bo licząc się z oporną materią marmuru czy piaskowca, trzeba było stosować skróty i ewentualne błędy poprawiać na bieżąco, ryzykując raczej mniej elegancką formę tekstu niż ponowny trud rzemieślnika⁷.

Dzisiejszy najważniejszy odpowiednik społecznej oralności to blog, Facebook i inne nowe media. A przecież forma graficzna przekazu ma nadal ogromne znaczenie, szczególnie w reklamowych banerach i ulotkach. Uważajmy więc, adresując swą wypowiedź do szerokich warstw odbiorców, żeby nie okazały się one nieoczekiwane „dziwne”. Tak właśnie do pewnego stopnia się stało w szlachetnej i potrzebnej akcji społecznej przeciw przemocy wobec dzieci KOCHAM NIE BIJĘ. Niestety autor tych, zresztą znakomitych słów, zupełnie nie przewidział⁸ wersji graficznej, kiedy hasło stało się nazwą strony

⁶ Na temat tego szczególnego gatunku literacko-kamieniarskiego narosła ogromna literatura. Kwestia jest nadal dyskusyjna, czy epigramy hellenistyczne były jeszcze ryte, czy już tylko pisane jako utwory literackie, zob. np. J.W. Day, *Poems on stone. The Inscribed Antecedents of Hellenistic Epigram*, [w:] *Brill's Companion to Hellenistic Epigram*, P. Bing, J.S. Bruss (eds.), Leiden-Boston 2007, s. 29–47 oraz A. Betten Worth, *The Mutual Influence of Inscribed and Literary Epigrams*, *ibidem*, s. 69–93. Na temat zależności wyrytego epigramu i posągu, *ibidem* oraz J. Danielewicz, *Opisy posągów (Andriantopoiika) w nowo odkrytych epigramach Posejdipposa*, „Roczniki Humanistyczne” 54–55 [3] (2006–2007), s. 119–129. Z kolei Marcjalis z epoki Domicjana sprawa kłopot brakiem respektowania konwencji gatunku. Jego epigramy bywają długie, licząc nawet kilkadziesiąt wersów, podobnie zresztą jak niektóre przypisywane Senece zamieszczone w *Antologia Latina*.

⁷ Pojawia się tu pytanie, czy może raczej ze względu na wysokie koszty wykonania inskrypcji na nowo.

⁸ To nie błąd w zapisie, ale skromna gra słowna ze znaczeniem tej czynności w dosłownym i pierwotnym jej sensie „wizualnym”. Niestety i tym razem nie-

internetowej www.KOCHAMNIEBIJE.pl. Wobec braku spacji hasło zaczęło przewrotnie żyć swoim życiem i już nie było takie oczywiste, że z miłości nie należy bić! Jak ważna jest forma graficzna wypowiedzi, okazało się także, kiedy zbuntowana nastolatka pokazała się w szkole w bluzie z prowokacyjnym napisem MARIHUANA, ale dla żartu ujętego w formę graficzną słynnych papierosów MARLBORO. Reprymenda, jaką usłyszała od rozgniewanego dyrektora, dotyczyła właśnie tych papierosów i faktu, że nie wypada paradować z reklamą papierosów na piersiach! W obu podanych przykładach strona graficzna wprowadziła lub mogła wprowadzić wyraźne zakłócenie odbioru przesłania albo treści komunikatu.

Teraz przykład nieco poważniejszy, jak strona graficzna ma swój niebagatelny udział we wzmocnieniu odbioru treści. Myślę tu o słynnym z lat pięćdziesiątych sloganie wyborczym generała Eisenhowera (Ike'a) w czasie jego kandydowania na prezydenta USA. Zgrabne w swej prostocie stwierdzenie I LIKE IKE znalazło uznanie u samego Romana Jakobsona⁹. Niewątpliwie wzmacnia to hasło zawarty w nim projekt głośnego czy potencjalnego przeczytania¹⁰, gdy I LIKE IKE się rymują (jest to tak zwany rym echowy, zauważony przez Jakobsona). Pytanie, które się tu pojawia, to, czy użycie w wersji „ściśle” pisanej ma sens? Spójrzmy bowiem na ten sam slogan w kontekście polskim. W Gnieźnie, chcąc rozpropagować Instytut Kultury Europejskiej (IKE), zastosowano (być może nieświadomie) tę samą frazę, odwołując się jednak tylko połowicznie (bo w sen-

oczekiwanie do gry weszła strona graficzna tekstu i już nie widać, że chciałam zażartować formą „prze-widział”.

⁹ Uczony wysoko ocenił prostotę i komunikatywność hasła oraz jego warstwę poetycką w postaci rymu, a więc w warstwie fonicznej tekstu. Zob. R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, tłum. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą. Antologia*, t. II, H. Markiewicz (red.), Kraków 1985, s. 32–33.

¹⁰ Tak naprawdę dotyczy to cudzoziemca, bo Amerykanin po prostu „widzi” tekst rymowany.

się czysto graficznym) do języka angielskiego. Reklama w tym momencie traci swoją nośność, a może nawet sens utylitarny¹¹.

Zapis graficzny jest też okazją do innego czytania tytułu dzieła, co świetnie widzi młodzież. To młodzi ludzie przekornie czytają tytuł antologii sentencji jako *Seneka myśli*, to oni patrzą na tytuł *Uczta Trymalchiona*, najśłynniejszej części *Satyrikonu*, i pytają, do kogo jest skierowane to polecenie? Bo przecież można widzieć tutaj sformułowane zalecenie w stylu Jerzego Owsiaka.

Czasem obieg słowny zmieniał optykę i zniekształcał, nie tylko z powodu braków pamięci, ale i dla potrzeby zmian lub przez zapomnienie czy zniekształcenie pierwotnych znaczeń. Bronił się przed tym formularnością i rytmem, powtarzalnością frazy poetyckiej. Mamy bowiem i w naszej literaturze bardzo szczególny zapis powtórzenia znanej frazy w *Panu Tadeuszu*, a jednak trochę innej. Otóż w I i III księdze eposu Mickiewiczowskiego pojawia się dwukrotnie fraza:

[...] wtenczas wszyscy siedli / i chołodziec litewski milcząc żwawo jedli. (*Pan Tadeusz* I, 306–307)

[...] za czym wszyscy siedli / i chołodziec litewski milczkiem żwawo jedli. (*Pan Tadeusz* III, 706–707)

Jednak w drugim wypadku poeta „milcząc” zastępuje „milczkiem”. Czy to gra poety z czytelnikiem, czy może raczej „lapsus calami poetae”? A może jest tu zakamuflowany, ale prawdziwy, to jest zamierzony dowód na kreatywną „oralność” tego wielkiego dzieła?

Na opakowaniu papierosów „Marlboro” w niektórych krajach mamy znaną i znakomitą w sensie kompozycyjnym oraz semantycznym frazę, lecz w tym miejscu jednak nieoczekiwaną: VENI, VIDI, VICI. Dlaczego właśnie te słowa i właśnie tutaj? Czy dlatego że „prawdziwy mężczyzna” jest oszczędny

¹¹ Chyba, że była to świadoma gra z odbiorcą na pograniczu estetyki wizualnej i auralnej, jak to uczynił kiedyś sam Norwid, nieoczekiwanie rymując ze sobą słowa MYRON i BYRON.

w słowach, bo zawsze z papierosem w ustach? Czy mamy się cieszyć, że te słowa Juliusza Cezara są wiecznie żywe, czy może jednak stają się w ten sposób ironiczny i niezamierzony symptomem przedwczesnej śmierci na własne życzenie, uwznioślając antyczną frazę właśnie skracane życie...¹².

W gronie poznańskiej młodzieży politechnicznej zwrot DE FACTO czasami zastępuje inny „przerywnik”, też o łacińskich korzeniach. Choć nie zawsze jest to użycie uzasadnione, to cieszymy się, bo mniej uszy „więdna”¹³.

Do słów powtarzanych i zasobnych w treści należą niewątpliwie sentencje. Bardzo szczególną w tym względzie jest fraza; HOMO SUM ET HUMANI NIHIL A ME ALIENUM PUTO¹⁴. Stoi za nią długa tradycja o nie do końca jasnych początkach, zapewne aż w swej wersji greckiej w komedii Menandra, potem u Terencjusza (*Heautontimorumenos* 77), gdzie tak mówi o sobie wścibski kucharz, usprawiedliwiając żartobliwie w ten sposób swoje wścibstwo¹⁵. Pojawia się także u Cycerona¹⁶. U Seneki natomiast (*Epist.* 95, 51) to zdanie jest już o innej treści. Filozof używa tej maksymy, aby pokazać konieczność ludzkiej solidarności i niesienia pomocy w potrzebie. Za sprawą Erazma z Rotterdamu łacińska sentencja stała się sztandarym mottom renesansu. W polskim baroku natomiast zdanie

¹² Słyszałam, że od kilku lat nie ma tego zdania na papierosach sprzedawanych w USA i w niektórych innych krajach. Zob. też R. Kluger, *Ashes to Ashes: America's Hundred-Year Cigarette War, the Public Health, and the Unabashed Triumph of Philip Morris*, New York 1996, s. 179–182; M. Wyke, *Caesar in the USA*, Berkeley 2012, s. 167–173.

¹³ Łacina bez zrozumienia, to też znak naszych czasów. A przecież bywa i tak, że szukamy porozumienia wśród swoich, np. w nieco przewrotnym tytule świeżo wydanej książki M. Hermanna. *O łacinie tylko dobrze. De lingua Latina nil nisi bene*, Kraków 2014. Czy dlatego, że o martwym (języku) inaczej nie wypada?

¹⁴ Jest bardzo wiele wersji tego porzekadła, choćby w literaturze polskiej, zob. M. Korolko, *Thesaurus albo Skarbiec łacińskich, sentencji, przysłów i powiedzeń w literaturze polskiej*, Warszawa 2004, s. 386–387.

¹⁵ Zob. Terencjusz, *Komedie*, t. I, tłum. i oprac. E. Skwara, Warszawa 2005, s. 180.

¹⁶ Cicero, *De officiis*, I 9.

to nabrało znów kolejnych, nowych odcieni znaczeniowych, głównie związanych z refleksją na temat „słabości kondycji ludzkiej, zahaczając miejscami wręcz o wątki wanitatywne”¹⁷.

Przejdźmy teraz do fraz cudzych, istniejących w przekładach i obiegu słownym. Jednym z najpopularniejszych cytatów z Szekspira jest czterowiersz z *Hamleta* w przekładzie Józefa Paszkowskiego:

Niech ryczy z bólu ranny łoś,
zwierz zdrów przebiega knieję,
ktoś nie śpi, żeby spać mógł ktoś,
to są zwyczajne dzieje. (*Hamlet*, Akt III, Scena II, 283–286)

Te słowa to dla wielu z nas wspólne dziedzictwo po wielkim angielskim dramaturgu. Możemy więc domyślać się, że Stanisława Barańczak stanął przed dylematem, jak przetłumaczyć tak znaną frazę. Oto jego, znacznie nowsze i równie piękne tłumaczenie:

Niech się zraniony jeleń słania:
Stado już w bór odbiega;
Bo jest czas snu i czas czuwania –
Na tym ten świat polega.

Możemy więc tu być pewni, że tłumacz świadomie zrezygnował z pójścia w ślady poprzednika, czując przemożną potrzebę odświeżenia tych słów ogranych, choć skrzydlatych¹⁸.

W przekładach tytułów pojawia się niekiedy pokusa paraleli stylistycznej. Jeśli tytuł oparty jest na grze językowej, to może by spróbować też tak przełożyć? Parę lat temu na naszych ekranach gościł film *MONSTER-IN-LAW*, w przekładzie

¹⁷ Zob. T. Nastulczuk, *Owidiusz, Wergiliusz, Horacy, Plaut i Terencjusz w przestrzeni kulturowej doby staropolskiej (próba rekonstrukcji). Kanon adagiów łacińskich*, (maszynopis), Kraków 2012, s. 175.

¹⁸ Co ciekawe, na stronie Wikicytaty (<https://wikiquote.org/wiki/hamlet>) jest umieszczony także alternatywny przekład Barańczaka, z kolei nie podano, kto przetłumaczył wersję „kanoniczną”.

oficjalnym „Sposób na teściową”, gdzie przepada jednak subtelna gra słowna oryginału¹⁹. Zaproponowany „nieoficjalny” przekład WŚCIEKRA jest wcale zgrabny i adekwatny, niestety dziś pewnie mało zrozumiały, bo bazuje na rzadko już używanym słowie „świekra”, oznaczającym matkę męża²⁰. Bywają jednak przekłady słów skrzydlatych, które latają raczej blisko ziemi, jak wtedy, gdy zamiast NEC HERCULES CONTRA PLURES lub polskiego, uznanego odpowiednika SIŁA ZŁEGO NA JEDNEGO pojawia się dość rubaszny odpowiednik „I Herkules dupa, kiedy ludzi kupa”²¹. Ale mamy wszak też znakomity polski przekład tytułu powieści Jerome’a D. Salingera BUSZUJĄCY W ZBOŻU, chociaż niezbyt dokładnie oddaje sens oryginału (THE CATCHER IN THE RYE), ale za to ile w nim dodatkowych znaczeń związanych z buntowniczym charakterem tej słynnej powieści!

Tytuły zgrabne i aluzyjne nierzadko są skonstruowane dla odnajdywania „swoich” odbiorców, to jest tych, którzy rozumieją kontekst i aluzję. Na przykład tytuł biografii Szymborskiej, PAMIĄTKOWE RUPIECIE, nawiązuje do jej dawnego wiersza *Monolog dla Kasandry*. Bywa jednak i tak, że lepiej nie wychwycić aluzji ukrytej w dźwiękowej warstwie nazwy, bo pozostaje niesmak, jak w wypadku pewnej firmy odzieżowej, której nazwa, wyglądająca jak angielska, wymówiona głośno okazuje się obsceniczna, choć całkiem niestety w tym aspekcie polska²².

Bywa i tak, że brak kontekstu zaburza komunikat. Kiedy zacytujemy słynne i kontrowersyjne słowa Seneki Młodszeo o kobiecie: ANIMAL IMPRUDENS, od razu pomyślimy o filo-

¹⁹ Monster-in-law to zabawne przekształcenie mother-in-law, tj. angielskiego odpowiednika naszej teściowej.

²⁰ Więcej na temat przekładów filmowych tytułów można znaleźć w cytowanej już książce M. Hendrykowskiego.

²¹ *Rzeczpospolita* (K. Rybiński, 2 czerwca 2014) spod pióra szanowanego profesora i publicysty. Trochę to co prawda śmieszne jest...

²² Nie podaję tego przykładu *explicite*, nie chcąc propagować zarówno tego rodzaju praktyk, jak i przy okazji „dowcipnej” firmy.

zofie jako o ostrym antyfeminiście. A jednak nie jest tak źle, bo Seneka dalej pisze o konieczności kształcenia kobiet, co prawda głównie po to, aby okiełznać ich dziką naturę²³. Podobnie sprawa wygląda, kiedy w wartościowej książce autorka cytuje jedynie częściowo wypowiedź filozofa na temat niewolników i w ten sposób przeinacza jej treść²⁴.

Bywa i tak, że zwykle, zdawałoby się, dawne słowa stają się szczególne, nabierając niezwykłej wagi i patosu, jak choćby słynne: ECCE HOMO. Piłat przecież tylko pokazał wzburzonemu tłumowi, „To ten, o którego wam chodzi”. A przez wieki słowa te stały się niesłychanie patetyczne jako tytuły obrazowania Męki Pańskiej, aż do Nietzscheańskiego obrazoburstwa. Podobnie jedno z najważniejszych zdań w czasie Mszy świętej, które w swej pierwszej części brzmi: PANIE, NIE JESTEM GODZIEN, ABYŚ PRZYSZEDŁ DO MNIE²⁵, to w ewangelicznym oryginale zaledwie wypowiedź Rzymianina, który jest zakłopotany zuchwalstwem swej prośby wobec Jezusa, aby Ten go odwiedził.

Czasami mamy do czynienia ze szczególnym, wręcz agonicznym napięciem pomiędzy tekstami, może szczególnie wtedy, kiedy choć jeden jest starożytny. I tak wychodząc ze sławnej konstatacji Heraklita — „Nie wejdiesz dwa razy do tej samej rzeki”, przechodzimy do stwierdzenia Tuwima — „Zostaw mnie na drugie życie, jak na drugi rok w tej samej klasie”, by zakończyć u Szymborskiej: „Nie będziemy repetować żadnej zimy ani lata”. Punkt sporny to kwestia, ile razy dano nam

²³ Por. *De constantia sapientis*, 17, 2.

²⁴ Zob. J. Glancy, *Slavery in Early Christianity*, Oxford 2002, s. 152. Autorka cytuje zaledwie słowa „Totidem hostes esse quot servos”. W tym miejscu (Seneca, *Epist.* 47, 5) mamy jednak „Totidem hostes esse quot servos: non habemus illos hostes sed facimus”. A więc niewolnicy nie są naszymi wrogami (jak wynikało z urwanego cytatu), a jeśli tak, to my ich do siebie źle usposabiamy.

²⁵ Mt 8, 13. Zob. także E. Wesołowska, *Seneka, maksymalny dawca maksym. Zarys problematyki polskiego fenomenu Seneki jako aforysty*, [w:] *Aforyzm europejski. Studia i szkice*, A. Jarzyna, J. Jęcz, M. Junkiert, K. Kuczyńska-Koschany, Kraków 2015, s. 60.

możność korekty naszej egzystencji. Drugi podobny przykład to Katullusowe (V) słynne „Daj mi 1000 pocałunków” wobec „Kto liczy nasze pocałunki, kto na nie zważa?” Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej. Prawda, że to coś w rodzaju rozmowy pomiędzy tekstami? W obrębie antycznych tekstów także znajdziemy taki dialog, z jednej bowiem strony jest mowa o konieczności utraty nadziei, gdy sytuacja jest ekstremalna: „Una salus victis, nullam sperare salutem” – Wergiliusz, *Eneida* II 354, z drugiej natomiast jest odpowiedź, że w beznadziejnej sytuacji trzeba liczyć na wszystko: „Qui nil potest sperare desperet nihil” (Seneca, *Medea* 163). Rzecz więc idzie o wartość nadziei w sytuacjach ekstremalnych, której starożytni raczej nie traktowali zbyt serio.

Bywają jednak, niestety, cytaty niczyje. Dowodnym tu przykładem są słynne i piękne słowa modlitwy: „Boże daj mi odwagę, aby zmieniać to, co mogę zmienić, daj mi spokój ducha, aby przyjmować to, czego zmienić nie mogę i daj mi rozum, abym umiał odróżnić jedno od drugich”. Marek Aureliusz? Tomasz Morus? Ktoś inny? W internecie jest tu chaos²⁶.

Truizmem jest stwierdzenie, że warstwa brzmieniowa tekstu jest szczególnie ważna w teatrze. Wszak oralność na scenie to słowo żywe: słyszane i słyszalne²⁷. Trzeba tu koniecznie wspomnieć o fackie, że *atellana* była u swych początków tworzona jako improwizowana sztuka oralna²⁸. Warto tu przypomnieć również słynne, co wyśmiane przez krytyków słowa Antygony u Sofoklesa w przekładzie Morawskiego: „Współkochać przyszłam”. Czy słusznie? Przecież, jeśli zostaną wymówione z olśniewającą dykcją, nikt nie usłyszy tutaj „spółkować” zamiast „współkochać”. Trudniejsza sytuacja była w wypadku

²⁶ Autorem jest amerykański duchowny ewangelicki i pisarz Reinhold Niebuhr (1892–1971): „God grant me the serenity to accept the things I cannot change; courage to change the things I can; and wisdom to know the difference”.

²⁷ Tu tylko sygnalizuję problem, którym chcę zająć się w przyszłości. Ile bowiem słyszano na scenie, jeśli w grę wchodziła konwencja sceniczna?

²⁸ Bardzo dziękuję prof. L. Stankiewicz za to cenne uzupełnienie.

przekładu przez E. Skwarę łacińskiego neologizmu Plauta FAL-SIURIUM na jej własny neologizm PRZYSIEŁGAĆ²⁹. Co z tego, że pomysł oddania neologizmu przez neologizm jest znakomity, skoro korekta wydawnicza nie chciała rzekomego błędu przepuścić, a i tak ostatecznie na scenie nie słyhać było tego słownego kalamburu³⁰.

W tym krótkim artykule chciałam się podzielić kilkoma refleksjami na temat nowych i nadanych znaczeń znanych fraz i słów oraz sposobu ich funkcjonowania w kulturze popularnej, to jest o stosunkowo szerokim zasięgu. Nie mówiłam tylko o wyizolowanym antyku, bo poddane analizie zjawiska są ogólniejsze i dotyczą także zwrotów i słów nowożytnych, które czasami są wsobne, bo odnoszą się do samych siebie, czasami jednak są też zasobne, bo inspirują i prowokują do gier językowych z ich udziałem. Dzisiejsza popularna oralność czy raczej „mówioność”³¹ i ikoniczność realizuje się szczególnie obok czatów, rozmów także na blogach, Facebooku, banerach i plakatach. Mamy tu różne z tego wynikające konsekwencje, również takie, że graficzna forma może wpłynąć na nasze rozumienie treści. Interesujący jest także sposób egzystowania tych najbardziej znanych „wspólnych” myśli na przestrzeni dziejów, wzajemnych dialogów, nabierania nowych sensów oraz pytanie, czy skrzydłata natura jest nadana frazie raz na zawsze. Czy zawsze jest możliwe zachowanie ich szczególnej formy bytu, a jeśli tak, to za jaką cenę? I tu kolejny problem, czy „językowi ornitolodzy” to elitarne towarzystwo? Czy to dla nich (dla nas?) pojawiają się w tekstach współczesnych odniesienia do innych słów, powiedzeń i myśli skrzydlatych? Słowo żywe na scenie „tu i teraz” to kwestia warta osobnych studiów, a więc tylko

²⁹ *Miles gloriosus* 191.

³⁰ Można by tu powtórzyć uwagę, że w przypadku znakomitej dykcji aktora, wybrzmiałby może i ten niuans.

³¹ Rozróżniam oba terminy, idąc za ustaleniami np. J. Warchali, *Uwagi o współczesnej piśmienności*, „Konteksty” 10 [1–2] (2013), s. 182–192, według którego „mówioność” ma charakter potoczny.

kilka myśli o przekazaniu widzom tego, co osadzone w tradycji, a więc szacowne lub śmieszne. Rozumiejąc odwołanie do jakiegoś innego sensu, zostajemy zaproszeni do grona elitarnego, choćby tylko we własnym odczuciu. A jednak, jak zawsze w kulturze szeroko rozlanej, bywają też zjawiska mniej pozytywne, jak niezrozumienie, banalizacja i kicz.

Self-Referring Words and Words Rich in Meaning – In Time and Space

Summary

The author focuses her attention on various examples of maxims and aphorisms mainly in two aspects. The first aspect is connected with the construction of so called "winged sentences" on the grounds of the opposition between written and oral or visual forms. Such a contrast may lead to sophisticated literary play, but sometimes causes misunderstanding or at least an ambiguity of meaning in relation to the aphorism. The second aspect concerns the inner construction of the maxims which refer to themselves or provoke further intertextual dialogue.