

Rozdział 1

Ustność – oralność

1.1. Czym jest ustność?

Jeśli jest cokolwiek?

Ruth Finnegan¹

Termin pojawia się w pracach z różnych dziedzin – używają go antropolodzy, lingwiści, historycy, folklorysty, znawcy literatury, bibliści itp. Występuje w opracowaniach wnoszących nowe interpretacje do dawnego materiału z zakresu różnych dyscyplin naukowych, nierzadko jest przedmiotem badań interdyscyplinarnych. Angielski termin *oral* ('ustny'), niewątpliwie modny i użyteczny w krajach, gdzie kultura ustna jest przedmiotem intensywnej badań, oraz jego rzeczownikowa forma *orality* doczekały się polskiej, niezbyt udanej wersji 'ustność'². Do czego się ten termin odnosi i jakie budzi konotacje?

Określenie to przede wszystkim pozwala na szersze spojrzenie na dzieła ludzkiej wyobraźni literackiej³, która ma swoje ustne źródła. Trudno jest jednoznacznie zdefiniować to zjawisko. Już same tłumaczenia takich terminów są wyzwaniem dla badań i stymulacją naukową dla badaczy różnych kontekstów kulturowych.

¹ Spolszczona parafraza tytułu artykułu Ruth Finnegan, *What is Orality – if Anything?*, „Byzantine and Modern Greek Studies” 1990, t. 14.

² J. Bartmiński, *Opozycja ustności i literackości* [w:] *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów* [dalej *Antropologia słowa*], oprac. G. Godlewski, A. Mencwel, R. Sulima, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2004, s. 430–434.

³ R. Finnegan, *What is Orality...*, dz. cyt., s. 130.

Bywają one jednak ryzykowne i nierzadko wymagają dodatkowych rozwinięć, gdyż dla różnych kultur termin ‘ustność’ może mieć różny wymiar i багаż znaczeniowy. Warto jednak stworzyć wspólne podręczne terminy, które są podstawowym warunkiem dalszego dyskursu naukowego, by nie poruszać się po omacku. Do badań nad zjawiskiem ustności w największym stopniu przyczyniły się ustalenia Matii Murki, Milmana Parry’ego i jego ucznia Alberta Lorda, a zwłaszcza praca *The Singer of Tales*⁴. Ich badania dotyczyły głównie niepiśmiennych wykonawców epiki południowosłowiańskiej w latach trzydziestych i pięćdziesiątych XX wieku. Jako centrum żywotności tej tradycji za czasów ich badań wskazywali tereny obejmujące południowo-wschodnią część Bośni i wschodnią Hercegowinę, północną Czarnogórę i przede wszystkim sandżak nowopazarski⁵. Rigels Halili uzupełnia ten obszar o część albańską, która została zbadana dopiero w drugiej połowie XX wieku. Zauważa, że w Rugowie (Kosowo) czy w północnej Albanii, w regionie Gór Północnoalbańskich (serb. Przeklęte Góry), w miejscu, gdzie dziś krzyżują się granice Albanii, Bośni, Czarnogóry, Kosowa, Macedonii i Serbii, leży właśnie „epicentrum” śpiewu epickiego⁶.

Wśród badaczy, którzy podejmują dyskusję z tezami lordowskiej szkoły ustno-formularnej i wprowadzają nowe spojrzenie na zastane tezy teorii piśmienności, znajduje się Ruth Finnegan, badająca oralną sztukę słowa. Folklorystka ta wychodzi z założenia, że sformułowanym przez Lorda teoriom należy się przyrzecze z innej perspektywy i w świetle dokonań współczesnych badań nad epiką ustną w innych częściach świata niż te badane przez Lorda. Jest zdecydowanie przeciwna jednoznacznemu

⁴ A.B. Lord, *The Formula* [w:] tenże, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1964; por. też wyd. polskie: *Pieśniarz i jego opowieść*, dz. cyt.

⁵ Patrz przede wszystkim wprowadzenie do: A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, dz. cyt., s. 7–48.

⁶ R. Halili, *Naród i jego pieśni. Rzecz o oralności, piśmienności i epice ludowej wśród Albańczyków i Serbów*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 78.

definiowaniu ustności, „literatury” ustnej, ustnej poezji narracyjnej, a nawet ustnej kompozycji. Dlatego swym rozważaniom nadała kontrowersyjny tytuł *What is Orality – if Anything?* (Czym jest ustność, jeśli jest cokolwiek?).

Uważa, że jest to zjawisko tak pojemne, iż może być tylko punktem wyjścia, a nie zdefiniowaniem istniejącego i powszechnie zbadanego zjawiska. Jest przeciwna nadawaniu kompleksowej nazwy zjawiskom porządkowanym bez uwzględnienia indywidualnych i kulturowych różnic. Dlatego zasadne wydają się proponowane przez Ruth Finnegan pytania: W jakim sensie ustna? Jak bardzo ustna? W jakich okolicznościach ustna? Dla kogo ustna i kiedy ustna?⁷. Pytania te powinny być stale przywoływane, nie sposób bowiem traktować terminu ‘ustny’ jako pojęcia samowjaśniającego różnorodność danego zjawiska. Ponadto, dla niektórych *oral* to ‘mówiony’ lub ‘ustny’, dla innych ‘przekazywany drogą ustną’; przy takim rozumieniu definicji na biegunie przeciwnym sytuuje się termin ‘pisany’ (ang. *written*). Ustność kojarzy się bardziej z kulturą tradycyjną i popularną, podczas gdy pismo – z kulturą oficjalną.

Oralność jest obecna także w kulturze pisma, choć zmieniła swój zakres i funkcje. O tym, że problem jest bardziej złożony, świadczy sam termin ‘literatura ustna’. Chociaż w literaturze przedmiotu powszechnie używano tego terminu zwłaszcza w starszych publikacjach, to jednak dobrze by było go trochę odświeżyć. Podążając za Ruth Finnegan⁸ i przytaczającym jej wywód i komentującym go Grzegorzem Godlewskim⁹, warto podkreślić, że jest to terminologia narzucona oralności przez zachodnią

⁷ R. Finnegan, *What is Oral Literature Anyway? Comments in the Light of Some African and Other Comparative Material* [w:] *Oral Literature and the Formula*, red. B.A. Stolz, R.S. Shannon, Center for the Co-ordination of Ancient and Modern Studies, University of Michigan, Ann Arbor 1976, s. 144.

⁸ R. Finnegan, *Literacy and Orality: Studies in the Technology of Communications*, Basil Blackwell, Oxford 1988.

⁹ G. Godlewski, *Słowo, pismo, sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne*, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2008.

kulturę literacką, wiąże się ona z pismem, literą i alfabetem. Pomimo że termin ‘literatura ustna’ wydaje się na poziomie tekstu popularnego akceptowalny, to na potrzeby rejestru naukowego nie można lekceważyć współczesnych rozważań wokół teorii piśmienności i teorii oralności, dlatego więc w dalszej części pracy posłużę się terminami: ‘ustna/oralna sztuka słowa’, ‘oratura’¹⁰, ‘gatunki ustne/oralne’. Wyjaśniając zasadność użycia dwuznacznego terminu ‘oratura’, powołam się na Andrzeja Mencwela, sugerującego związek ustności z modlitwą, bo to przecież zakłęcie, baśń, mit, pieśń, będąc werbalną krystalizacją pierwotnej „literatury” ustnej, są właśnie bardziej oraturą niż literaturą we współczesnym jej rozumieniu¹¹.

Mimo że Lord stworzył pewną definicję ustności, pozostaje ona pojęciem wielotreściowym, kategorią zarówno językową, jak i kulturową. Badacz pisał również o kompozycji ustnej, termin ten pojawiał się więc w różnych zestawieniach. Ustny, oralny funkcjonuje jako forma przymiotnikowa, ale najbliższa temu zjawisku jest forma czasownikowa odpowiadająca *stawaniu się*. Stąd ustność czy *orality* to przekaz twórczy, czynność, akt, działanie. Jej wymiarem jest czas, tu i teraz. W akcie mamy także do czynienia z przekazem niewerbalnym, gestykularnym, bardzo istotnym elementem przekazu ustnego. Stąd mamy krok do sztuki opowiadania i jej widowiskowego, performatywnego charakteru, który jest głównym tematem tej książki.

¹⁰ Angielski termin *orature* dla określenia literatury ustnej został wprowadzony przez kenijski pisarza Ngũgiego wa Thiong’o w jego pracy *Decolonizing the Mind: The Politics of Language in African Literature*, James Currey Ltd, Heinemann, London–Nairobi 1986, s. 12.

¹¹ A. Mencwel, *Antropologia słowa i historia kultury* [w:] *Narracja i tożsamość (I). Narracje w kulturze*, red. W. Bolecki, R. Nycz, IBL, Warszawa 2004.

1.2. Model kultury pisma i model kultury oralnej czy model kultury mieszanej?

Księga zebrana z dawno minionych słów.

Ferdousi¹²

Zaczynamy życie jako istoty przedpiśmienne, dopiero potem w trakcie dorastania tradycja pisana nakłada się na ustną. Noworodki rejestrują olbrzymią ilość dźwięków, odróżniając je, następnie tracą tę umiejętność.

Walter J. Ong, zadając pytania, jak nieposiadająca tekstów spisanych kultura oralna organizuje swoją wiedzę, pisał o tym, że oralność kształtuje szczególnie rodzaj wrażliwości komunikacyjnej¹³. Jest to wrażliwość słuchowa, która rejestruje dźwięki. Aby łatwiej usłyszeć, zamykamy oczy, gdyż nasze systemy zmysłów są selektywne. Niemniej jednak większość współczesnych społeczeństw europejskich jest obdarzona *sluchem piśmiennym* (*literate listening*), rejestruje obrazy, koncentruje się na liniowym porządku wydarzeń i rejestruje głównie te dźwięki, które mają odzwierciedlenie w słownictwie¹⁴. Słuch i umysł piśmienny polegają więc bardziej na słowach niż obrazach. Przetwarza je w myśli, a nie w działania. Logocentryczny styl słuchu nie dba więc o kontekst, rekonstruuje pojęcia i imiona, jest wybiórczy. Wymiarem pisma i jego sposobem istnienia jest przestrzeń i rozciąganie się w przestrzeni¹⁵.

Natomiast odbiorca obdarzony *sluchem oralnym* (*oral listening*) jest nastawiony na szersze rozumienie docierającego do niego materiału dźwiękowego. To model słuchu określony przez kontekst łączący ciąg obrazów, jest on kosmocentryczny i przestrzenny. Rekonstruuje zdarzenia i osoby.

¹² Ferdousi, *Księga królewska*, dz. cyt., s. 44.

¹³ W.J. Ong, *Psychodynamika oralności*, tłum. J. Japola [w:] *Antropologia słowa*, dz. cyt., s. 191–202.

¹⁴ D. de Kerckhove, *Sluch oralny a sluch pisemny?*, tłum. W. Sikorski, P. Nowakowski [w:] *Antropologia słowa*, dz. cyt., s. 402–407.

¹⁵ G. Godlewski, *Słowo, pismo, sztuka słowa...*, dz. cyt., s. 334.

W jaki sposób zachować pamięć ludzkiego doświadczenia i przekazać ją następnym pokoleniom, a następnie uczynić ją aktualną? Przekaz ustny opiera się na przyjęciu (asymilacji), przechowywaniu w pamięci i reprodukcji. Na wszystkich tych etapach zaangażowana jest pamięć. Skoro możemy mówić o czymś takim jak *sluch oralny*, to czy istnieje coś takiego jak *pamięć oralna (oral memory)*? Tradycja oralna opiera się na pamięci indywidualnej, która ma charakter długoterminowej pamięci epizodycznej i zbiorowej – semantycznej¹⁶. Osobiste doświadczenie oparte na pamięci zbiorowej przekształca się dalej w mit. Tradycja zmuszona jest więc wyćwiczyć pewne mechanizmy sprzyjające zapamiętywaniu i organizujące wiedzę znanymi sobie strategiami. Jedną z nich jest zapamiętywanie sekwencji. Pamięć organizuje je przez podobieństwo lub identyczność postaci, kontekstu, materiału lingwistycznego itp. Wykonawca nie musi się uczyć tekstu na pamięć, wystarczy, aby wykorzystał tworzywo epickie i opanował reguły posługiwania się nim. Ten typ pamięci oralnej mówcy jest wspólny dla niego i publiczności, zawiera się w zbiorze słów, rytmów i gestów wiążących się z przypominanymi wydarzeniami. Tego rodzaju pamięć chce usłyszeć to, co już zna, nie chce nowych pomysłów, gdyż funkcjonuje na zasadzie skojarzeniowej. W tych warunkach dowolna improwizacja nie jest możliwa, gdyż artysta ma do czynienia z pewnego rodzaju wielowymiarową siatką skojarzeń i referencji w ramach pamięci zbiorowej. Wielokrotnie sprawdzano, że zarówno opowiadacz, jak i słuchacz lepiej zapamiętują materiał ze swojego kontekstu kulturowego niż z obcego. Jak to określił John Miles Foley: „Arena widowiska graniczy z horyzontami oczekiwania, w ramach których tekst widowiska staje się utworem”¹⁷. Opowiadacz ma na podorzędziu gotowe wyrażenia, epizody, tematy, stałe metafory i formuły.

¹⁶ L. Harvilahti, *Variation and Memory* [w:] *Thick Corpus, Organic Variation and Textuality in Oral Tradition*, red. L. Honko, Studia Fennica Folkloristica, nr 7, Finnish Literature Society, Helsinki 2000, s. 58.

¹⁷ J.M. Foley, *The Singer of Tales in Performance*, Indiana University Press, Bloomington 1995, s. 49.

W formule rytm i myśl stanowią jedność. To właśnie proces zapamiętywania i stosowania formuł mistrzów stanowi o ciągłości epiki ustnej. W niektórych społeczeństwach w kręgu kultury ustnej funkcja pamiętania podlega specjalizacji. Są osoby, których zadaniem jest pamiętać teksty modlitw czy na przykład tekst świętej księgi – Koranu w przypadku hafizów (arab. *hafiz*). Przykładem wykonawców konkretnych cykli – eposów w Iranie i Imperium Osmańskim, są *szahnamehani* (pers. *shahnamechan*), specjalizujący się w *Księdze królewskiej*.

W procesie zapamiętywania utworu wykonywanego ustnie pomocne są metody mnemotechniczne, które mogą być oparte na wzorach mnemotechnicznych¹⁸, „ukształtowanych z myślą o wielokrotnym użyciu oralnym”¹⁹. Dzięki takiej technice powstają mity, które są zbiorową własnością całej społeczności, rozprzestrzeniają się. Opowieści ustnej nie można więc opatrzyć prawem autorskim. Autorem jest zbiorowość, stąd własne ego rozmówców w kulturze oralnej jest mniej personalizowane i w związku z tym słabsze niż u „wzrokowców”. Jakie jest kryterium autentyczności i prawdziwości, skoro istnieje tak duża różnorodność wersji mity? We wszystkich kulturach ustnych przekazujący mówi, iż przekazuje to, co jemu przekazano. Tak mówił turecki wiejski *meddah* Behçet Mahir, twierdząc, że opowieści zna od swoich mistrzów. Na południu Madagaskaru bajarze kończą swoją opowieść formułą — „to nie ja kłamię, ale moi przodkowie”²⁰. Autorzy ksiąg, które krążyły w tradycji ustnej, często powołują się na mędrców, dawnych opowiadaczy, od których usłyszeli daną opowieść. Oni są strażnikami tradycji ustnej, która nie ma tekstów odniesienia. To starsi wiedzą najlepiej i nie mogą się mylić.

¹⁸ W.J. Ong, *Psychodynamika oralności*, dz. cyt., s. 193.

¹⁹ Zob. rozdz. 1.3. *Meddahowanie (meddahlık) jako forma sztuki opowiadania*.

²⁰ M. Meslin, *Przekaz ustny i pisemny. Religijna funkcja przekazu ustnego w społeczeństwach tradycyjnych*, tłum. G. Michalczevska [w:] *Encyklopedia religii świata*, t. 2, red. Frédéric Lenoir, Ysé Tardan-Masquelier, Michel Meslin, Jean Pierre Rosa, zespół tłum. i konsult. Jan Daniel Artymowski i in., Wydawnictwo Akademickie Dialog, Warszawa 2002, s. 2217.

Ten, kto naucza, otrzymał tradycję, nauczył się jej i komponuje ją na nowo. Każdy przekaz ustny zawiera równoległe tradycje. Wystarczy, by usłyszane wersje były zbieżne, aby ich wierność została poświadczona. Zasadniczy trzon wątku jest niezmienny, natomiast jego forma jest bardziej lub mniej improwizowana, w zależności od audytorium. Stąd możemy mówić o swobodnym przekazie ustnym, jak w przypadku opowieści meddaha, i sztywnym, jak w przypadku modlitw rytualnych. Rodzi się więc stwierdzenie, „że każdy utwór epicki ma tyleż wersji, ile wykonań”²¹. Wersje ulegają przekształceniom, wchodzą między sobą w różne związki, m.in. łączą się w cykle. Im intensywniej praktykowana jest na danym terenie twórczość ustna, tym proces ten jest silniejszy. Przykładem tego jest chociażby perska *Księga królewska* i sekundarne opowieści z tego cyklu.

Dla folklorystów ze szkoły Lorda i Parry’ego charakterystyczną kategorią jest podział na *oral mind* i *written mind*. Lord podkreśla, że *mentalność ustna* w jego rozumieniu przejawia się w tym, że śpiewający poeta nie ma pojęcia o istnieniu zafiksowanego tekstu spisane go i to go różni od przedstawiciela *mentalności piśmiennej*. Autorzy teorii o formule wielokrotnie podkreślają, że: „obie techniki [ustna i piśmienna] są [...] sprzeczne i wykluczają się wzajemnie. Kiedy technika ustna zostanie raz utracona, nigdy już nie można jej odzyskać [...]. A z kolei technika piśmienna nie jest zgodna z techniką ustną – przeto nie można ich ze sobą połączyć w taki sposób, żeby z syntezy wyłoniła się jakaś trzecia technika, technika «przejściowa»”²².

Podobne wnioski pojawiają się w opracowaniach innych pisarzy zajmujących się tą dziedziną. Według Geoffreya Kirka: „Z doświadczenia pracy terenowej Parry’ego i Lorda wyciągnąć należy jedną istotną lekcję: literackość niszczy zalety poety-

²¹ A. Krasnowolska, *Elementy stylu epiki ustnej w Šāh-nāme Ferdou-siego* [w:] *Poetyka orientalna i jej recepcja w Europie*, red. A. Czapkiewicz, Uniwersytet Jagielloński, Kraków 1989, s. 139.

²² A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, dz. cyt., s. 277; zob. też tenże, *Oral Poetry* [w:] *Encyclopedia of Poetry and Poetics*, red. A. Preminger, Princeton University Press, Princeton 1965, s. 591.

-improvizatora [...] tak jak to zaobserwowaliśmy chociażby w Jugosławii, gdzie zdobycz, jaką jest pismo, w sposób niezmienny niszczy siłę poety-improvizatora”²³.

Trzeba zaznaczyć, że w przypadku badanych przez Lorda poetów południowosłowiańskich siła i efekt pisma były silnie związane z jego politycznymi i społecznymi konotacjami. Mamy tu do czynienia z pewnego rodzaju wtórną oralnością. Pieśniarze bałkańscy uczyli się pieśni z tekstów wydanych w formie broszurek, pochodzących ze zbioru Macierzy Chorwackiej (*Matica Hrvatska*) i zbioru Kosty Hörmanna, które pojawiły się w Sarajewie w latach dwudziestych XX wieku jako znak uczestnictwa w tradycji muzułmańskiej. Właśnie słuchając czytanego tekstu z takiej książeczki, pieśniarz Avdo Međedović nauczył się pieśni *Oženek Smailagicia Meho*²⁴. W ten sposób teksty przynależne do świata oralnego zostały piśmienności jakby tylko udostępnione. To zjawisko należałoby nazwać za Jackiem Goodym „lektoralnością”, gdy porządek piśmienny wpływa na przekaz ustny²⁵.

W tym nurcie ciekawym zjawiskiem są pieśni w tradycji kosowskiej, które opisał Rigels Halili. Tutaj ustna twórczość ludowa stała się budulcem piśmienności i obiektem adoracji kulturowego nacjonalizmu²⁶.

Ze spostrzeżeniami Lorda polemizuje Ruth Finnegan. Jej zdaniem teza o poecie, który nauczywszy się pisać, traci swoje zdolności kompozycji ustnej, sprawdza się w tym sensie, że po opanowaniu pisma poeta jest bardziej skłonny do zapamiętywania tekstu niż do jego komponowania²⁷. A sam zapis może być tylko zabiegiem mnemotechnicznym, umożliwiającym pamięciowe opanowanie tekstu, o czym najlepiej świadczy zjawisko skryptu

²³ G.S. Kirk, *Homer and the Epic*, Cambridge University Press, Cambridge 1965, s. 22.

²⁴ Zob. A.B. Lord, *Pieśniarz i jego opowieść*, dz. cyt., s. 27–28.

²⁵ J. Goody, *Mit, rytuał i oralność*, tłum. O. Kaczmarek, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2012, s. 75.

²⁶ R. Halili, *Naród i jego pieśni*, dz. cyt., s. 40.

²⁷ B. Stolz, *Response [w:] Oral Literature and the Formula*, dz. cyt., s. 175.

tumar²⁸ w kulturze perskojęzycznej. XX-wieczny perski opowiadacz Zariri nauczył się pisać, gdy już wykonywał swój zawód. Sam o tym wspomina w następujących słowach:

Mimo że byłem słynnym opowiadaczem, nie umiałem czytać ani pisać. Zwykłem zapamiętywać tumary czytane mi na głos. W końcu zacząłem myśleć o tym, aby móc czytać je samemu. Kupiłem elementarz, zacząłem uczyć się czytać i pisać z przyjaciółmi. Doskonalenie tej umiejętności zajęło mi trochę czasu. Wkrótce czytanie zaczęło sprawiać mi przyjemność²⁹.

To, jak na gruncie ustnej tradycji tureckiej *mentalność oralna* czy też *oralność pierwotna* wchodzi w interakcje z pismem, dobrze ilustruje przykład przytoczony przez Marshalla McLuhana we wstępie do książki *Galaktyka w nowej konfiguracji* (ang. *Gutenberg Galaxy*)³⁰. Autor poświęca wiele uwagi przejściu z kultury ustnej do wizualnego poznawania, towarzyszącemu rozwojowi pisma i druku. Dla podkreślenia rozdziału między uchem a okiem przywołuje on postać tureckiego skryby, który był w wiosce jedyną osobą umiejącą czytać. Kiedy odczytywał cudze prywatne listy, zatykał uszy rękoma na znak, że nie słucha tego, co czyta.

Obserwując tkwiący nadal głęboko w tureckim systemie edukacyjnym nawyk uczenia się metodą pamięciową, możemy,

²⁸ *Tumar* (arab. i pers. *tumar*) to zarys historii spisany prozą, zbudowany z następujących po sobie epizodów, czasem zawiera didaskalia. Spełnia funkcje podobne do ściągawki lub tekstu suflera. Odgrywa ogromną rolę zarówno w przechowywaniu i przekazywaniu tradycyjnego repertuaru, jak i kontynuowaniu samej tradycji perskich opowiadaczy – *nakkalów*. Na ten temat więcej w rozdz. 2.1. *Opowiadacze księgi* i 2.2. *Perska tradycja opowiadania*.

²⁹ K. Yamamoto, *From Storytelling to Poetry: The Oral Background of the Persian Epics*, praca doktorska w School of Oriental and African Studies, University of London, styczeń 2000, s. 42–43. W tej książce korzystałam z pracy doktorskiej, a nie z wydanej później publikacji książkowej (Brill, Leiden 2003).

³⁰ M. McLuhan, *Galaktyka w nowej konfiguracji*, tłum. K. Jakubowicz, [w:] *Antropologia słowa*, dz. cyt., s. 627–633; wyd. polskie pełne: *Galaktyka Gutenberga. Tworzenie człowieka druku*, tłum. A. Wojtasik, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2017.