

Robert Kellog

Literatura ustna

Pamiętnik Literacki : czasopismo kwartalne poświęcone historii i krytyce literatury polskiej 81/1, 241-253

1990

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

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

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

Pamiętnik Literacki LXXXI, 1990, z. 1
PL ISSN 0031-0514

ROBERT KELLOG

LITERATURA USTNA

Wygodne często okazuje się traktowanie dzieł literackich jako imitacji wykonań ustnych. Co prawda istnieją takie przypadki, kiedy nie mamy w tym względzie żadnego wyboru, jak np. wtedy, gdy Conrad przedstawia nam sytuację, w której Marlowe opowiada historię *Jądra ciemności* podczas rejsu żaglowca *Nellie*, bądź jak wtedy, gdy sędziwy Marynarz Coleridge'a siłą wzroku przytrzymuje weselnika z najbliższej rodziny pana młodego i recytuje *Rymy*. Jednakże nawet wtedy, gdy nie stajemy przed takim kategorycznym wymogiem, to i tak prawie równocześnie myślimy o piszącym autorze i różnym od niego mówiącym głosie — przynajmniej potencjalnie całkiem odmiennym od głosu autora — opowiadającym nam jakąś historię bądź wygłaszającym słowa wiersza. Istnieją dostateczne naukowe powody, by uświadamiać sobie różnicę pomiędzy „autorem” i jego „narratorem” czy „osobą mówiącą”, a także by wyszukiwać niuanse „tendencji” czy „retoryki” mówcy mogącej oddziaływać na „słuchacza”. Rzadko jednak motywacją dla takiego postępowania jest rygorystyczne odróżnianie literatury jako sztuki pisanej od literatury jako sztuki ustnej. Wydaje się raczej, że niemal intuicyjnie wiemy, iż literatura od samego początku była tworzona przez jedną osobę, która mówiła do innych, i że ta pierwotna sytuacja ustnego wykonania podlega ustawicznemu odtwarzaniu czy imitacji w większości dzieł literackich.

W języku angielskim nie ma wyraźnego, ostrego rozróżnienia między pisaniem i mówieniem: takie słowa jak *mówić* [*say*] i *wypowiadać* [*utter*] oraz ich synonimy i słowa im pokrewne można zastosować w obu wypadkach. Zgodnie z angielskim idiomem mogę *powiedzieć* [*say*], że *mówimy* [*speak*] o różnicy między autorem i narratorem i mój czytelnik zrozumie, że również *piszemy* o tej różnicy.

[Robert Kellog — amerykański teoretyk literatury średniej generacji, autor m.in. — wraz z R. Scholesem — książki *The Nature of Narrative* (1968).

Przekład według: R. Kellog, *Oral Literature*. „New Literary History” 5 (1973), nr 1, s. 55—66.]

To odmówienie zgody naszemu językowi, by nastawał na rozróżnienie pomiędzy mówieniem i pisaniem, odzwierciedla być może wpisany w kulturę ideał ich nierozłączności. Przedmiot dysputy niemal teologicznej stanowi to, czy rzeczywiście należy uważać je za nierozłączne, z idealnym kulturowym stylem na równi stosownym dla obu środków przekazu, jak i to, czy normą zachowania językowego w chwili obecnej powinien być język mówiony, czy pisany. Nikt jednak nie może zaprzeczyć, że związki pomiędzy sztuką pisaną i ustną są głębokie, złożone i sięgają starożytności, jak i temu, że wgląd w istotę literatury objąć musi pewne rozważania dotyczące literatury ustnej.

Termin *literatura ustna* byłby wewnątrznie sprzeczny, gdyby literatura w dalszym ciągu oznaczała „umiejętność pisania”, i nie zaczęła oznaczać „sztuki słowa”, czy tego, co przez poezję rozumiał w renesansie Philip Sidney. Ponieważ przypadki języka mówionego i pisanego potencjalnie i faktycznie współdzielą aspekt fikcyjny, sprawczy, twórczy, możliwe jest obecnie używanie słowa *literatura* w zastosowaniu do nich obydwu. Skoro pierwiastkowy dyskurs mówiony rozpoznajemy w jądrze książek drukowanych, to również prawdą jest, że dzieło literatury ustnej będzie w doświadczeniu niemal każdego człowieka Zachodu odpowiednio skażone pisaniem. Musielibyśmy na pewien czas stanąć poza tradycyjną kulturą zachodnią, by zacząć w pełni rozumieć naturę pisania niezależnego w pewien sposób od ustnego urzeczywistnienia, bądź też naturę sztuki ustnej nie komponowanej czy nie utrwalanej na piśmie.

Co do pierwszego z tych nastawień, tzn. „czystej” książki drukowanej, sami pisarze — Swift, Sterne, Joyce — wcześniej niż krytycy zrozumieli komiczny i intelektualny potencjał tkwiący w drukowanej książce jako przedmiocie imitacji bardziej odpowiednim niż ustne wykonanie. W eseju poświęconym *Ulissesowi* Hugh Kenner zwraca uwagę na związek pomiędzy Swiftem i Joyce'em, i zauważa, że

cała koncepcja *Ulisesa* opiera się na istnieniu rzeczy przyjmowanej przez wcześniejszych pisarzy za równie naturalną, co zwykłe opakowanie dla towaru, czyli na istnieniu drukowanej książki z ponumerowanymi stronami.

I dodaje: „Każda tak pomyślana książka zrywa z opowiadaniem [*narrative*]”¹. Ta koncepcja dzieła literackiego jako imitacji drukowanej książki zwraca szczególną uwagę na zdumiewającą różnorodność i różnowartość „głosów” w dziele, a także przejawia skłonność do zmniejszania możliwości odnalezienia wiarygodnego związku pomiędzy ostatecznym autorem dzieła i „autorami” imitowanych książek czy postaciami w nich występującymi. Pisarze w rozmaity sposób próbowali kreować jakiś aspekt swej twórczości z czysto wizualnego i typograficznego medium

¹ H. Kenner, *Flaubert, Joyce and Beckett: The Stoic Comedians*. Boston 1962, s. 34.

książki. Jeśli przykłady z *Ulyssesa* i *Finnegans Wake* Joyce'a potraktować można jako wskaźniki przyszłości, to zasadnie oczekiwać możemy nie tyle uszczuplenia składnika ustnego w literaturze, co wzrostu składnika ortograficznego i typograficznego, różnorodności „autorów” i „narratorów” w obrębie jednego dzieła, z wciągnięciem w grę wszystkich przypisów, tabel, glos i wskaźników drukowanej książki.

Jeśli za rzecz naturalną przyjmiemy bezproblemowy związek, jaki istnieje pomiędzy pisaniem i mówieniem w twórczości klasycznych powieściopisarzy i poetów w. XIX i XX, to równie trudno przyjdzie nam zrozumieć znaczenie zaniku pojedynczego głosu narracyjnego u Joyce'a (a to właśnie czyni analizę Kennera tak cenną), jak i odpowiadać na sztukę ustną, która jest całkowicie zdominowana przez taki typ głosu aż do wykluczenia ze swego obrębu wszelkiego pojęcia autorstwa. Literaturę ustną charakteryzuje się poprzez język formularny [*formulaic*], inwentarz scen, powtórzenia tematów i motywów, ustalone toki i refreny, wzorcowe *topoi* i metafory; jednak całą tę formalną charakterystykę przewyższa znaczeniem fakt, że „dzieło” istnieje jedynie wtedy, gdy zostaje urzeczywistnione w wykonaniu, stworzone od nowa przy każdym słuchaniu, i dlatego nie posiada żadnego „autora”. W teorii zatem mamy trzy możliwości: literatura zdominowana przez książkę do tego stopnia, że ludzki głos narratora czy osoby mówiącej został uciszony; literatura wyraziście uprzytamniająca zarówno piszących autorów, jak i mówiące czy narracyjne głosy; wreszcie literatura składająca się wyłącznie z głosów wykonawców niezależnych od książek czy autorów.

Tego rodzaju literatura czysto ustna istnieje do dziś w rozmaitych częściach świata, aczkolwiek wszędzie jest zagrożona. Najlepszym opisem takiej ustnej tradycji poetyckiej jest studium Alberta B. Lorda o południowosłowiańskich śpiewakach epickich². Okazja badań nad tą nowożytną tradycją ustną stworzyła Lordowi możliwość szczegółowego udowodnienia, że eposy homeryckie, zanim zostały utrwalone w tekstach pisanych, musiały istnieć w podobnej tradycji ustnej już kilka pokoleń wcześniej. Wspomniana przeze mnie powyżej formalna charakterystyka sztuki ustnej podważa dowód Lorda, ponieważ poematy homeryckie, w przeciwieństwie do pozostałej starożytnej literatury greckiej, są w tym samym stopniu wysoce formularne, co epika południowosłowiańska oraz inne znane ustnie komponowane poematy narracyjne. W przeciwieństwie do tego Lord dowodzi, że autorzy piszący ani nie potrzebują, ani nie wykorzystują tego rodzaju formuł w komponowaniu poezji czy dłuższych formalnych elementów opowieści niezmiennie potrzebnych w improwizowanej kompozycji ustnej.

Literatura ustna nie opiera się na ustalonych tekstach, których wykonawcy uczą się na pamięć. Każde wykonanie natomiast to odtworze-

² A. B. Lord, *The Singer of Tales*. Cambridge, Mass., 1960.

nie dzieła literackiego z dostępnej pieśniarzowi obfitej składnicy słownych i literackich formuł, dzieła, które on i jego słuchacze znają w postaci idealnej, lecz którego nigdy nie słyszeli w jego całości i skończoności, i nie dość, że zawsze niecałościowo, to nigdy dwukrotnie w tych samych słowach. Od czasu gdy Milman Parry, poprzednik Lorda, po raz pierwszy zdefiniował ustną „formułę” poetycką jako „grupę słów regularnie wykorzystywaną w tym samym otoczeniu metrycznym do wyrażenia określonej podstawowej myśli”³, badacze zaczęli podkreślać ideę dosłownego powtórzenia nie tyle jako podstawę dla kompozycji poetyckiej, ile jako bardziej abstrakcyjną ideę swego rodzaju „gramatyki poezji”, której reguły, dodane do reguł języka potocznego, pozwalałyby mówiącemu komponować długie opowieści w języku poetyckim⁴. W ten sam sposób, w jaki dzieci uczą się reguł gramatycznych swojego języka, młodzi artyści sztuki ustnej uczą się dodatkowych reguł dla rozmaitych form literatury ustnej. Ten korpus reguł pozwala im komponować ustnie, ale oprócz tego istnieją chwytły językowe, tematy, konstrukcja sceny i wiele fabuł, które z kolei pozwalają współczesnemu badaczowi identyfikować rezultat raczej jako wykonanie ustne niż tekst autorski.

Sztuka ustna, znowu podobnie do języka naturalnego, pozostaje pod głębokim wpływem konwencji. Pojedynczy artysta sztuki ustnej nie będzie usiłował w swym wykonaniu przerabiać tradycyjnych form wierszowych czy gatunków literackich z tej samej przyczyny, z jakiej mówiący nie usiłuje świadomie zmienić reguł gramatycznych swego języka. Postępowanie takie wywołałoby niezrozumiałość, a w konsekwencji wrogość słuchaczy, i neologizm okazałby się całkowicie niezyskowy. A mimo to, w miarę upływu czasu, zmienia się zarówno literatura ustna, jak i język, niemal na przekór wysiłkom najrzęczniejszych praktyków. Konwencje językowe nie tylko pozwalają mówiącemu na kształtowanie zdań; umożliwiają one również słuchaczowi rozumienie zdania, którego nigdy przedtem nie słyszał. Ustna tradycja, poniekąd podobnie, reguluje zachowania zarówno słuchaczy, jak i wykonawców. Konkretnie wykonanie nadaje kształt „dziełu”, które w regułach tradycji istniało wyłącznie jako możliwość. Każde wykonanie jest jak *parole* w słynnym rozróżnieniu de Saussure’a, podczas gdy tradycja jako całość jest jak *langue*. Gdyby ktoś chciał pokusić się o sporządzenie bądź to opisu synchronicznego, bądź też historii literatury ustnej, właściwym dlań przedmiotem byłby właśnie system jako całość, *langue*, a nie jednostkowe wykonanie, *parole* (może się to nawet sprawdzić przy dalece bardziej złożonych metodach również dla literatur pisanych).

³ Cytuję według Lorda, *op. cit.*, s. 30.

⁴ Zob. M. N. Nagler, *Towards a Generative View of the Oral Formula*. „Transactions and Proceedings of the American Philological Association” 98 (1967), s. 269—311.

Jeżeli założymy, że dzieło literatury pisanej faktycznie istnieje jedynie wtedy, gdy za pośrednictwem kształtów nadanych farbie drukarskiej na stronie papieru tworzy się związek pomiędzy umysłem autora i umysłem czytelnika, oraz że dzieło jest tym, czego czytelnik doświadcza podczas tych minut czy godzin „intersubiektywności”, to i tak poza każdym takim lekturowym „wykonaniem” istnieje niezmienna świadomość autorska. W literaturze ustnej rzecz ma się inaczej. To nie świadomość autora jest niezmienna poza każdym wykonaniem, lecz wykonanie idealne, pewna postać tradycji dzielonej pospołu przez wykonawcę i słuchacza. Z tego powodu wykonawca w literaturze ustnej nie jest odpowiednikiem autora, lecz wprawnego czytelnika literatury pisanej. Tak jak dzieło pisane pozostaje w swego rodzaju zapomnieniu do momentu, gdy czytelnik podejmie je i „wykona”, tak też dzieło ustne istnieje jako abstrakcyjny korpus reguł i idei aż do chwili, gdy wykonawca część z nich urzeczywistni w wykonaniu. W niektórych tradycjach ustnych okazało się możliwe, aby badacze, w wyjątkowych okolicznościach, zdopingowali wyjątkowo długie wykonania. *Mwindo Epic* jest takim właśnie sztucznie wywołanym wykonaniem.

Opowiadacz nie wyrecytowałby nigdy w nieprzerwanym porządku całej opowieści, wykonałby natomiast z przerwami rozmaite wybrane jej ustępy. Rureke (...) ustawicznie zapewniał, że nigdy przedtem nie wykonał całej opowieści w obrębie zamkniętego okresu kilku dni⁵.

Czytelnicy tego znakomitego dzieła mogą ponadto dowiedzieć się, że nawet absolutnie pełne wykonanie [zaprezentowane przez] Condi Rureke nie zawiera choćby w przybliżeniu całej tradycji i że jest ono wyborem spośród rozmaitych wersji niektórych epizodów. W literaturze ustnej „dzieło” literackie, w tym przypadku wersja idealna *Mwindo Epic*, istnieje jako nie wykonany, bardzo długi i uszczegółowiony ideał, którego części i całościowa postać są dobrze znane, który jednak nie może być nigdy urzeczywistniony w pojedynczym wykonaniu. Rzecz jasna, iż w historii literatury ustnej opisywane byłyby właśnie takie nie wykonane idealne „dzieła”, nie zaś wykonania cząstkowe i niedoskonałe, poprzez które wykonawcy i słuchacze poznają ideał. To także z pewnością jest postacią, jaką osiągnęły eposy homeryckie, stając się jądrem systemu edukacyjnego. Podzielone na dwadzieścia cztery księgi, z których każdą symbolizuje litera alfabetu, *Iliada* i *Odyseja* mają wyraziście książkowy charakter, reprezentując nie tyle pojedyncze wykonania ustne, co właśnie dzieła idealne stojące poza generacjami takich wykonań. Jedynie dzięki ogromnemu wysiłkowi kulturowemu, takiemu właśnie jak ten, który utrwalił, zestawił, nadał kształt, wydał i wygładził homeryckie eposy, dzieło ustne może osiągnąć formę pisaną porównywalną estetycznie z formą skomponowaną przez jakiegoś autora.

⁵ *The Mwindo Epic From the Banyanga (Congo Republic)*. Ed. and transl. D. Biebuyck, K. C. Mateene. Berkeley — Los Angeles 1971, s. 14.

Tak samo jak słuchacze z plemienia Nyanga proszą Rureke o wykonanie określonej sceny czy pieśni z idealnego eposu, tak też od czytelnika jakiejś bardzo długiej książki, np. *Finnegans Wake* lub *Biblii*, oczekuje się odczytania tylko jednego rozdziału bądź części, nie zaś dzieła jako nieprzerwanej całości. Ona tam istnieje, niezmienna, lecz czytelnik, jeżeli nie stanie się utalentowanym „wykonawcą” profesjonalnym, nigdy nie będzie ogarniał dzieła w jego idealnej całości i kompletności. Dlatego też w tradycji czysto ustnej cała tradycja jest „autorem”, idealna nie wykonana pieśń czy opowieść jest „dziełem”, a wykonawca jest „czytelnikiem”, zarówno w sensie tego, kto interpretuje, jak i tego, kto ucieleśnia ludzki głos „autora”.

Dziwne rzeczy wynikają, gdy autorzy, którzy potrafią pisać, imitują wykonanie ustne. Najbardziej oczywistym rozwinięciem w przypadku sztuki narracyjnej jest narrator samoświadomy. Autentyczni artyści sztuki ustnej komponujący przed swą publicznością całą swą uwagę poświęcają odtworzeniu wersji idealnego dzieła. Nie mówią o sobie i nigdy nie usiłowałiby zdobyć poklasku u publiczności, naruszając i przedrzeźniając tradycję, w obrębie której komponują. Usuwanie się w cień i rzeczowy charakter narratora homeryckiego są typowe. Wraz z wynalezieniem autorstwa zaczyna rozwierać się dystans między autorem i narratorem, a ponad tą przepaścią przelatują iskierki ironii. Co do Arystotelesa, ten nie cierpiał owego rozwinięcia:

Homer z wielu wprawdzie względów budzi nasz podziw, najbardziej jednak z tego, że on jeden z poetów jest w pełni świadomy, jaka powinna być jego rola. Poeta (epicki) powinien mianowicie jak najmniej mówić od siebie, bo nie z tego przecież względu jest naśladowcą. Inni epicy występują w całym poemacie we własnej osobie i tylko niekiedy i to niewiele rzeczy przedstawiają naśladowczo ⁶.

Wielcy narratorzy komiczni z *Troilus*a Chaucera czy z *Parsifala* Wolframa, by nie wspomnieć przykładów świeższych, konsekwentnie lekceważyli ten Arystotelesowski sprawdzian wysokiej powagi mocą decyzji jego krytycznych następców. Na szczęście jednak historia literatury nie potraktowała ich tak okrutnie, jak tych nieszczęsnych narratorów, którzy, obojętnie kim być mogli, byli tak niewybaczalnymi gawędziarzami w czasach Arystotelesa. Gdy ustne opowiadanie ustępuje pisanemu, autentyczne wykonanie ustne staje się wykonaniem podrobionym: nabytek, jakim stali się autorzy piszący, wspomaga rozwój niewiarygodnej [*unreliable*] i ironicznej narracji mówionej ⁷.

Opisywany przeze mnie, głównie na podstawie badań Parry'ego i Lorda, rodzaj tradycji ustnej, z eposami homeryckimi traktowanymi

⁶ Arystoteles, *Poetyka*. W: *Retoryka. Poetyka*. Przełożył, wstępem i komentarzem opatrzył H. Podbielski. Warszawa 1988, 1460: 5.

⁷ Tutaj i w dalszej części szkicu zaciągam dług wdzięczności u Hugh'a Kenera za słowo „podrobienie [*counterfeit*]”. Zob. jego *The Counterfeiters: An Historical Comedy*. Bloomington and London 1968.

jako jej najwyższe znane osiągnięcia, można by nazwać tradycją bardów. Bez względu na to, czy jej wykonawcy recytują wierszem czy prozą, opowiadają kulturowo doniosłe historie w postaci, jaką usankcjonowała tradycja. Towarzyszy temu minimum jednostkowej innowacji, a najwyższa aprobata spotyka tych wykonawców, którzy potrafią najlepiej i najpilniej odtworzyć dzieło idealne. Pamięć w tradycji bardów odgrywa raczej ograniczoną rolę, jako że nie wymaga się od wykonawcy, by nauczył się na pamięć ustalonego tekstu. Nie jest on wędrownym minstrelem, który uczy się na pamięć tego, co skomponują inni, ani też trubadurem, który komponuje teksty później przez innych recytowane. Obaj oni są wytwórcami w tradycji zasadniczo pisanej, tak jak byli nimi autorzy, którzy, jak Chaucer, często „publikowali” swoje dzieła, odczytując je głośno na dworze.

Tradycja bardów w swojej najbardziej podniosłej postaci, zgodnie z tym, jak wyobrażamy sobie jej rozkwit w Grecji homeryckiej, funkcjonuje w obrębie własnej kultury jako system edukacyjny dla klas wyższych. *Mwindo Epic* w obrębie własnej kultury funkcjonuje podobnie. Oczywiście w żadnym z tych dwu wypadków termin literatura ludowa nie byłby odpowiedni. Termin prymarnie epicka pełniej oddaje sprawiedliwość tak jej wzniosłości, jak i czystej „ustności”. Gdy jednak zaczyna ona konkurować z doskonalszym systemem edukacyjnym opartym na pisaniu i ćwiczeniach umysłu otwierających dostęp do takich sprawności jak logika, retoryka i matematyka, wówczas tradycja bardów zostaje zepchnięta w dół drabiny społecznej, gdzie termin literatura ludowa jest już trafny. Tradycyjne ballady i *Märchen* [baśnie], podobnie jak mniej znane formy folkloru, są wytworami ustnych tradycji bardów.

Podczas gdy Parry i Lord ogłaszali swe odkrycia o naturze epiki homeryckiej, równie wzmożoną uwagę badaczy zyskiwał drugi rodzaj tradycji ustnej w literaturze Zachodu. Odsyłam tu do antycznej tradycji retorycznej opisanej przez takich autorów, jak E. R. Curtius i Frances A. Yates. Jeśli wyobrazimy sobie ustne wykonania, wobec których *Eneida*, *The Faerie Queene* czy *Raj utracony* są imitacjami, model prymarnie epicki okaże się nie do końca zadowalający. Narratorom, na wzór Homera, towarzyszy majestatyczna wzniosłość i powaga celu, które kojarzyć możemy z tradycją ustną. Właściwość tę jednak przejęli oni w mniejszym stopniu od Homera niż od Arystotelesa, i w mniejszym stopniu z *Poetyki* niż z *Retoryki*. Narratorami epiki sekundarnej [*secondary epic*] w równym stopniu rządzą zasady, swoiście przez nich rozumianej, tradycji bardów, jak i zasady retoryki klasycznej. Wykonaniem ustnym imitowanym przez wszelkie opowiadanie w renesansie jest oficjalna przemowa. Wystąpienia bardów są mityczne i tradycjonalne, a wystąpienie krasomówcze jest etyczne i jednostkowe. Charakter mówcy jest starannie modelowany dla osiągnięcia perswazyjnego celu u słuchaczy.

Frances Yates wykazała, że antyczna sztuka pamięci przeszła do średniowiecza z *De Inventione* Cyserona i [*Rhetoricae*] *ad Herennium* poprzez traktaty etyczne Alberta Wielkiego i Tomasza z Akwinu⁸. To, że człowiek średniowiecza powinien był rozważać pamięć w aspekcie roztropności raczej aniżeli jako zwykle narzędzie retoryczne, stanowi pewną wskazówkę co do ścisłego związku retoryki, etyki i poezji w pułchnięciu renesansu. Bardziej znaczące jednak jest odkrycie, które zawdzięczamy Frances Yates, że systemy pamięci i forma przemowy (a przez to forma literackiego „podrobienia” przemowy) miały w dużym stopniu charakter wizualny. Retoryczne miejsca wspólne wykorzystywane do konstruowania wypowiedzi przez mówcę stojącego przed słuchaczami były dosłownie miejscami (*topoi, loci*) budowli bądź struktury, które kojarzył on z innymi wizualnymi wyobrażeniami, a później z określoną częścią swojej przemowy. Jako że renesans odziedziczył tę tradycję retoryczną, obrazy konwencjonalnie powiązane z *topoi* zostały obciążone etycznie, podobnie jak przedstawienia w chrześcijańskich budowlach, malowidła, dekoracje ścienne i emblematy, które w całości były na różne sposoby związane z retorycznymi sztukami pamięci pochodzącymi z antyku, gdy je przystosowywano na użytek kultury późnośredniowiecznej.

Porządek wizualny leżący u podstaw przemowy, odnajdywany przez nas w dziełach literackich dzięki nauce Frances Yates, implikuje kulturalne bogactwo i stabilność, jakich nie da się wysnuć z czysto wokalnych raczej i naturalnych rytmów wykonania w tradycji bardów. Taki porządek wizualny istnieje po to, by przewycięzać ograniczenia czasowe, by w faktycznej bądź wyobraźniowej przestrzeni utrwalić zespół obrazów, które w werbalizacji szybko nadchodzą i przemijają. U podstaw sztuki pamięci jest zasada pisania — podstawianie trwalszego kształtu wizualnego, istniejącego w przestrzeni, za przemijający w czasie element słowny. Dlatego też przemowa jest myślowo i kompozycyjnie bardziej złożona niż wykonanie w tradycji bardów, które w sposób charakterystyczny porusza się w przestrzeniach szerszych i geometrycznie bardziej symetrycznych niż linearny system pamięci⁹, gdzie dąży się do śledzenia czy „czytania” kolejno jednego obrazu po drugim. Dialektyczny potencjał przemowy i etyczne znaczenie retorycznych obrazów przysposabiają tradycję retoryczną, przynajmniej w jej prostszych formach, również i do alegorii. System pamięciowy ma dwa oblicza: w tym samym stopniu pozwala mówcy układać wypowiedź, co słuchaczom ją zapamiętać. Zastosowany do innych form sztuki system pamięciowy staje się środkiem

⁸ F. Yates, *Sztuka pamięci*. Przełożył W. Radwański. Warszawa 1977, rozdz. III.

⁹ O naocznej czy przynajmniej dającej się unaocznnić zasadzie organizacji *Iliady* zob. C. Whitman, *Homer and the Heroic Tradition*. Cambridge, Mass., 1958.

zarówno porządkowania, jak i nauczania, a miejsca, które pierwotnie istniały wyłącznie w umyśle mówcy, w podrabianej przemowie stają się składnikami etycznie nasyconej i silnie skojarzeniowej prozy. Posągi świętych uszeregowane na froncie kościoła albo następstwo figur alegorycznych wokół ściany ogrodu Deduit w *Roman de la Rose* dają się łatwo skojarzyć z technikami wzrokowymi sztuki pamięci.

Przemowa, faktyczna i traktowana jako model dla dzieł literackich, ustanawia medium wypowiedzi między tradycją bardów, czysto ustną, a tą tradycją, w której autor za pośrednictwem napisanej książki zwraca się do samotnego czytelnika. Godne uwagi jest, że dzieła tworzone na wzór retoryczny kojarzone są z autorami. Pomijając jednak drwiące przemowy takich pisarzy jak Lukian czy Erazm, model retoryczny nie-szczególnie sprzyja pełnemu wyzyskaniu autorstwa na skutek rozległej przepaści istniejącej pomiędzy charakterem samego autora a charakterem jego fikcyjnego mówcy czy narratora. Najwyższym ideałem retorycznym byłby pobożny, uczony i usiłujący-być-skromnym Cyncero, Wergiliusz, Spenser czy Milton, którzy mozolą się nad stworzeniem literackich głosów przekonujących w sposób ostateczny do dobra. Ten wyidealizowany głos epiki sekundarnej w znacznym stopniu stanowi model do naśladowania dla odbiorcy. To, co modeluje myśl mówcy, modeluje również odpowiedź jego odbiorcy. W trakcie lektury *The Faerie Queene* i *Raju utraconego* uczymy się reagować na te cudowne opowieści zgodnie z tymi sposobami reagowania, których zostaliśmy nauczeni przez narratora-mentora.

Ponieważ autorstwo w epice prymarnej jest rzeczą niemożliwą, najwyższą formą rywalizacji dla kandydatów na poetę jest „współzawodnictwo sekundarnie epickie”. Pisarze tacy, o skrajnie samoświadomej postawie etycznej, kładą silny nacisk na fikcyjną autocharakterystykę. Oni pożądamy wyjątkowości, by poprowadzić słuchaczy przez niezbadane królestwo doświadczenia etycznego. Ten kolosalny nacisk położony na indywidualność zostaje w końcu skojarzony z tym, co „twórcze”, w opozycji do tego, co tradycyjne, z tym, co nowe, w opozycji do tego, co znane, i prowadzi do powszechnego w kulturze odrzucenia możliwości, aby wielką literaturę tworzył ktokolwiek inny poza osamotnionym geniuszem, który ciężko pracuje piórem nad kartką papieru. Takie wyznaczniki kompozycji stosowanej przez bardów czy kompozycji krasomówczej jak konwencjonalne *topoi*, styl formularny, strukturalne powtórzenie i redundancja oraz inne zasady organizacji literatury ustnej są interpretowane jako brak oryginalności czy sprawności literackiej. Paradoksalnie jednak XVIII- i XIX-wieczny podziw romantyzmu dla mitu i zasięgu współodczuwania oraz względny brak manii „osobowości” odnajdywany w literaturze ustnej od Homera i *Starego Testamentu* aż po balladę i baśń, ustanawia, zwłaszcza w poezji, wymóg łączenia tychże elementów literatury bardów z indywidualistycznym składnikiem lite-

ratury krasomówczej spotęgowanym i oczyszczonym przez stulecia piśmienności. Takie zmieszanie „tradycji” z „indywidualnym talentem” jako kulturowy ideał dużo właściwiej stosuje się do krytyki literatury romantycznej i postromantycznej aniżeli do autentycznej literatury ustnej, w której indywidualny talent Homera czy poety-twórcy *Beowulfa* to, jak należy sądzić, funkcja naszej nieznanomości tradycji.

Sredniowieczne dzieła, takie jak *Pieśń o Rolandzie*, *Beowulf*, *Pieśń o Nibelungach* i *Saga o Njalu*, nigdy nie wiązane w tradycji z indywidualnymi autorami, formularne w stylu i strukturze, zawsze stanowiły problem dla krytyki. Skoro dzieła te są szlachetne i mądre, wpaja się nam przekonanie, że muszą być twórcami indywidualnych, piszących autorów. Paradoksalnie, dzieła takie podziwiamy najbardziej za te właśnie elementy, które zostały zaczerpnięte z tradycji ustnych. Wyjście z tego dylematu polega na rozpatrywaniu dzieł tego rodzaju jako przynależnych do wielkiej rodziny literatury ustnej przeciwstawnej literaturze autorskiej. Ontologicznie są one wersjami dzieł idealnych istniejących raczej w tradycji ustnej niż w jednostkowym umyśle jakiegoś autora. Dotarły do nas dzięki procesowi współpracy, który zaowocował ostateczną ich postacią, a nie są wersjami wykonania ustnego. Właściwy sposób czytania i osądzania takich dzieł, mimo że obecnie są utrwalone w książkach, polega na odtworzeniu idealnego ustnego opowiadania czy śpiewu, nie zaś świadomości autora.

Chaucer dostarcza przykładu takiego właśnie autentycznego autora, którego dzieło wchodzi w złożone związki z literaturą ustną. Do retorycznej i sekundarnie epickiej tradycji poematu narracyjnego przywiązany słabiej niż Milton czy Spenser, wielokrotnie w swych dziełach powołujący się na fakt, że jest twórcą książek („komu dotąd nic się nie spodobało, / niech odwróci stronicę i wybierze inną bajkę”), występuje we własnej osobie zasadniczo częściej, niż pozwala na to tradycja zarówno bardów, jak i retoryczna. Jednakże w zgodzie z tradycją retoryczną przestrzega spójności swego narracyjnego charakteru w kolejnych poematach, a charakterystycznego Chaucerowskiego *decorum* w stosunku do swej prozy i swego odbiorcy. Rzeczywiste wykonania, gdy występuje jako czytelnik swoich dzieł, musiały pośredniczyć między Geoffreyem Chaucerem autorem i Chaucerem narratorem tak, aby fikcyjna aura rozciągała się poza granice jego dzieł, obejmując rzeczywistą jego osobę jako ich wykonawcę. W podobnej sytuacji możemy wyobrazić sobie Dantego, Petrarke i Boccaccia, którzy mogli się tego nauczyć od Wergiliusza, Owidiusza i Augustyna, by wymienić tylko najznamienniejsze filary tradycji retorycznej. Możemy więc powiedzieć, że albo fikcyjny świat dzieła literackiego w tradycji retorycznej rozciąga się poza tekst, by objąć przejawy publicznego życia autora, albo też, że przejawy publicznego życia autora stają się same w sobie fikcyjnymi dziełami. Tego rodzaju gry są zaraźliwe. Czasem aktorzy cierpią na po-

mieszanie fikcyjnych ról ze swoimi „prawdziwymi” ja. Tradycja retoryczna pociąga za sobą jakąś część tego rodzaju publicznego odgrywania roli, i pisarze, którzy w naszej kulturze mają aspiracje do tego, by uważano ich za „głównych”, muszą wciąż uważać na te konwencje retoryczne z antyku. Rzeczą tę ilustrują Lawrence i Mailer wśród prozaików, a Yeats i Lowell wśród poetów.

Wracając do Chaucera, *Opowieści Kanterberyjskie* reprezentują zdecydowane odejście od tradycji retorycznej ku nowożytnemu pojmowaniu książki jako imitacji wykonania ustnego czy nawet jako imitacji samej książki. Znaczenie jego osoby jako narratora słabnie, a kolej przychodzi na narratorów jawnie fikcyjnych. Złożone reguły retoryczne rządzące związkiem między narratorem i opowieścią zostają przeniesione z niego samego na postaci. Specjaliści od Chaucera, pod silnym wpływem Kittredge'a, z reguły błędnie interpretowali ten związek. Kittredge uważał *Opowieści Kanterberyjskie* za z istoty swej „dramatyczne”, z ich fikcjonalnymi środkami ciężkości w narratorach i opowieściach, służącymi jako przedłużenia błyskotliwych charakteryzacji. Jest to z całą pewnością zupełnie błędne. Chaucer był artystą opowiadania, nie zaś dramaturgiem, i dużo naturalniej będzie założyć, że to same opowieści „wyprodukowały” retorycznie odpowiadających im narratorów niż na odwrót. Wymyślając opowieść o pielgrzymce kanterberyjskiej, Chaucer mógł niepomiarowo rozszerzyć swój repertuar historii bez całkowitego zrywania z własnym, od dawna ustalonym charakterem retorycznym.

Jeśli jako przykład rozpatrzmy wystąpienie Przeoryszy, spostrzeczemy, jak różny jest wynik w zależności od tego, czy wychodzimy od opowieści, czy od opowiadającego. Wychodząc od opowieści, pytamy, do jakiej wrażliwości opowieść taka może się odwołać i jakiego rodzaju narrator byłby do tego stosowny. Proste, acz ogromne poświęcenie ze strony młodego chłopca w służbie Najświętszej Panny, dające w efekcie jego męczeńską śmierć i cud śpiewu nie milkącego, dopóki perła nie zostanie usunięta z jego ust, odwołuje się do mocno afektowanej pobożności i do świadomości, że w obliczu zła niewinność jest równocześnie krucha i potężna. Podchodząc od tej strony, zakładam, że coś popchnęło Chaucera, by opowiedzieć taką opowieść z punktu widzenia całkowicie pozbawionego ironii, którą nie mógł się posłużyć, występując w publicznej roli jako autor *Troilus* czy innych skrajnie wyrafinowanych dzieł, i że Przeoryszę wymyślił tendencyjnie. Jednakże podchodząc do tej opowieści, traktowanej jako rozwinięcie samej charakterystyki, od strony bogatego i wieloznacznego portretu Przeoryszy, musimy założyć, że ironiczna wymowa zakazanych piesków salonowych i arystokratycznych manier¹⁰ rozciąga się także i na opowieść, zarażając ją podobną moralną

¹⁰ [Przeorysza, wbrew zakazowi Biskupa, zabrała ze sobą na pielgrzymkę dwa salonowe pieski. Arystokratyczne maniery, drugie źródło ironii, zostały w *Prologu*

i estetyczną dwuznacnością. Efektem drugiego postępowania jest zarówno bardziej przyjemny i mniej współczujący odbiór tej historii, jak i „psychologicznie” wątpliwa analiza charakteru Przeoryszy. Bez względu na obrane podejście, przez opowiesci czy przez opowiadających, dzieło to stanowi ogromny krok ku nowożytnemu dziełu literackiemu jako naśladowaniu wykonania ustnego i ku postmodernistycznemu dziełu literackiemu jako książce. Różnorodność głosów łączy się z silnym uprzymieniem narratora, który zostaje powiązany z autorem według konwencjonalnej mody literatury pisanej.

Mnogość ujęć, w których mówić można, iż literatura w jakimś sensie wchłania to, co ustne — bądź to, co jest tradycją bardów, bądź retoryczną różnorodność ustnego wykonania, bądź też różnorodne ich imitacje — sugeruje raczej szerokie spektrum słownych środków przekazu niż prostą opozycję między drukiem i mową. A spektrum to rozciąga się równie daleko, co dziedzina „literatury”. Gdziekolwiek zdecydujemy się wyrysować granicę pomiędzy literaturą i nieliteraturą, natrafimy na mieszaninę wypowiedzi ustnej i pisanej. W szkicu tym dlatego położyłem nacisk na opowiadanie ustne, że jest to zagadnienie bardziej znane niż poezja czy dramat komponowane ustnie, jak również dlatego, że spektrum możliwych połączeń ustnych i pisanych środków jest szersze w tym przypadku niż w pozostałych dwu rodzajach. Jednak „dramatyczna” interpretacja, jaką Kittredge zastosował do *Opowieści Kanterberyjskich*, wskazuje, jak blisko z dramatem spokrewnione jest improwizowane wykonanie opowiadania ustnego. Podobnie dramatyczna potencja przynależy ustnie wygłaszanej przemowie. Tradycje bardów, takie np. jak tradycje Kazachów czy zamkniętych w getcie amerykańskich Murzynów, znają ustnie skomponowane spory słowne, często o charakterze wyraźnie seksualnym¹¹. Wiążą się one nie tylko z podstawowymi formami dra-

głównym Opowieści Kanterberyjskich opisane następująco: „Nie mniej uczenie spożywała jadło, / Dbając, ażeby z ust jej nie wypadło, / Głęboko w sosie palców nie maczała, / Lecz umiejętnie każdy kąsek brała, / Nie uroniwszy na łono kropelki. / Rozmiłowana we dworności wielkiej, / Tak czysto zawždy otarła swe usta, / Że nie powstała ni zmaczeczka tłusta / Na lśniącym kubku, kiedy z niego piła. / Gładkości nawet przy jadle nie zbyła” (G. Chaucer, *Opowieści Kanterberyjskie*. Przełożyła H. Pręczkowska. W: *Poeci języka angielskiego*. Wybór i opracowanie: H. Krzeczkowski, J. S. Sito, J. Żuławski. Warszawa 1969, t. 1, s. 65). — Przepis tłum.]

¹¹ Na temat tej pierwszej zob. *The Oral Art and Literature of the Kazakhs of Russian Central Asia* (Durham, N. C., 1958) T. G. Winnera, który opisuje spór między wziętym do niewoli koniokradem z jednego plemienia i pół-zawodową pieśniarką z plemienia zwycięskiego (s. 30—33). Na temat tej drugiej zob. *Deep Down in the Jungle: Negro Narrative Folklore from the Streets of Philadelphia* (Chicago 1970, s. 39—59) R. D. Abrahamsa, który łączy ustnie skomponowaną inwektywę z formą sporu słownego klas wyższych.

matu, lecz również ze sporami słownymi i popisami umiejętności słownych, jakie charakteryzują biografie wszelkich przywódców grup społecznych. Pierwszorzędny wkład, jaki badania nad literaturą ustną mogą wnieść do badań nad literaturą w ogóle, to zakres możliwości przez nie otwierany z uwagi na takie pojęcia jak autorstwo, tradycja, oryginalność, głos autorski, *persona*, a nawet literatura sama.

Przełożył Przemysław Czaplński