

Wprowadzenie

Jak powstała ta Księga?

Ferdousi¹

Można by stwierdzić, że książka ta jest efektem pracy zbiorowej. Gdybym w wieku siedemnastu lat nie spotkała pani Małgorzaty Łabęckiej-Koecherowej, czyli babci Goty, to nie zainteresowałaby mnie turecki teatr tradycyjny i pewnie nie zostałabym turkolożką. Z wielkim wzruszeniem wspominam jej mieszkanie na ulicy Sewerynów obok Uniwersytetu Warszawskiego, a zwłaszcza małą etażerkę za kolorową kotarą, gdzie miała zgromadzone wszystkie książki o teatrze tureckim. Bywałam tam wielokrotnie i za jej zgodą, a czasem i bez zgody, te cenne dla mnie książki wynosiłam, przynosiłam, pożyczałam, przekładałam, bałaganiłam w księgozbiórze babci Goty. A potem gdyby nie jej córka, Agnieszka Koecher-Hensel, i jej mąż, ambasador RP w Ankarze, turkolog Wojciech Hensel, nie miałabym możliwości wzięcia udziału w sesji o teatrze tureckim *Korzenie i awangarda* w Ośrodku Grotowskiego we Wrocławiu w 1995 roku i w efekcie tego zdarzenia nie znalazłabym się w Ankarze, a tym samym nie trafiłabym na Wydział Teatralny Uniwersytetu Ankarskiego i nie poznała tamtejszych teatrologów na czele z nieodżałowanymi profesorami: Sevdą Şener, Nurhanem Karadağ i moją obecną przyjaciółką, doktor Süreyyą Karacabey. Nie miałabym też szansy na zapoznanie się z ich dorobkiem badań nad tureckim teatrem wiejskim i popularnym. Potem, gdyby nie młodzieńcze niezadowolenie z monotonii „cieplej posadki” w ankarskiej Ambasadzie RP i intuicyjna potrzeba zapoznania się z dorobkiem

¹ Ferdousi, *Księga królewska. Wybór*, tłum. i oprac. W. Dulęba, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1981, s. 44.

współczesnego storytellingu, nie wyjechałabym do Londynu. A tam, gdyby nie świetna biblioteka School of Oriental and African Studies przy Uniwersytecie Londyńskim i tamtejsza turkologia, na której profesor Yorgos Dedes pozwolił mi uczęszczać, po kryjomu i bezpłatnie, na swoje zajęcia dotyczące „literatury” ustnej² na Bliskim Wschodzie, to nigdy bym nie zebrała materiałów do tej pracy.

I co najważniejsze, gdyby nie moi przyjaciele ze Stowarzyszenia „Grupa Studnia O.” i nasza wieloletnia wspólna pasja i praca jako praktyków i badaczy sztuki opowiadania, którą ze mną dzielą po dziś dzień, w ogóle nie powstałaby ta książka. Dzięki organizowanemu przez nasze Stowarzyszenie nieprzerwanie od czternastu lat Międzynarodowemu Festiwalowi Sztuki Opowiadania w Warszawie miałam szansę obejrzieć większość interesujących mnie form tej sztuki, a do zaproszenia niektórych jej przedstawicieli osobiście się przyczynić.

Do wydania tej książki, która uwzględnia moje dwudziestoletnie doświadczenia i badania, dołączyła nieustająca profesorska życzliwość: Leszka Kolankiewicza, Andrzeja Mencwela, Grzegorza Godlewskiego, Grzegorza Ziółkowskiego i Marka Dziekana oraz oczywiście mojego ówczesnego promotora Tadeusza Majdy. Dziękuję też Wydawnictwom Uniwersytetu Warszawskiego i kierownikowi serii *Communicare*, profesorowi Pawłowi Rodakowi, że podtrzymał złożoną mi niegdyś propozycję opublikowania tej książki. Największą wdzięczność odczuwam wobec dwóch szczególnych osób, babci Goty i profesor Anny Krasnowolskiej, krakowskiej iranistki, która jeszcze wiele miesięcy po obronie mojego doktoratu przesyłała mi sugestie, poprawki i uwagi do tej pracy. Dziękuję kolegom i przyjaciołom, Albertowi Kwiatkowskiemu i Michałowi Mochowi za pomoc w transkrypcji perskiej i arabskiej terminologii. Całej tej armii pomocników dziękuję z głębi mojego „opowiadackiego” serca. A teraz pozwólcie, że przejdę do sedna i opowiem o meddah, tureckim tradycyjnym opowiadaczem.

² Termin zostanie wyjaśniony dalszej części pracy.

Ta badawczo inspirująca forma łączy dwa konteksty: „literatury” ustnej i sztuki widowiskowej. Praktycznie jest na wymarciu, ale ku mojemu pozytywnemu zaskoczeniu wciąż na swój sposób jest obecna we współczesnej kulturze teatralnej Turcji. Na omawianym obszarze sztuka opowiadania kryje w sobie tak wiele możliwości, że gdyby tylko została doceniona w ramach ogólnoświatowej tendencji odradzania się sztuki storytellingu, współczesne jej gwiazdy mogłyby z powodzeniem przyjąć styl à la meddah.

Teatr meddaha (od arab. *madaha* ‘wychwalać’) to turecki tradycyjny teatr jednego aktora, rozwijający się od XI do XIX wieku. Jest formą artystyczną wywodzącą się z szamanizmu i środkowoazjatyckiej tradycji wędrujących poetów śpiewaków-improvizatorów (tur. *ozan*) oraz arabskich maddahów; wchłonęła też perską tradycję epicką, łącząc elementy teatru ludowego i epiki ustnej.

To będzie długa opowieść. Na początek trochę teorii w postaci opracowań folklorystów, etnografów i antropologów na temat „literatury” ustnej i tradycji opowiadania jako zjawiska z pogranicza literatury i teatru. Potem trochę opisu praktyki artystycznej współczesnych opowiadaczy sięgających do wschodniego kręgu kulturowego oraz tych działających poza polem jego oddziaływania³. Dla uzyskania pełniejszego obrazu tradycji i technik opowiadania przyjrzymy się tradycjom w krajach turekojęzycznych oraz krajach Bliskiego Wschodu, zapoznamy się z relacjami z występów opowiadaczy, sporządzonymi przez podróżników i badaczy folkloru. A na końcu garść zapisków z występów i wypowiedzi tureckiego aktora Erola Günaydina, zmarłego w 2012 roku, ostatniego z tradycyjnych aktorów nawiązujących do sztuki tureckiego meddaha. Co nie znaczy, że nie dotarłam też do innych artystów powołujących się na tę sztukę oraz że nie odszukałam projektów teatralnych i parateatralnych sięgających do elementów tradycji meddaha. O nich też będzie mowa.

³ Część materiałów w języku angielskim została zebrana w trakcie uczęszczania na serię wykładów *Oral Genres in the Near and Middle East*, Near and Middle East Section, School of Oriental and African Studies, University of London, w roku akademickim 1998–1999.

Repertuarowe fundamenty tej formy artystycznej to gatunki ustnej sztuki słowa. Inspirując się badaniami wybitnych znawców tematu, próbuję przybliżyć jej fenomen oraz model kultury, w której była obecna. W tym celu zamieszczam opisy różnych tradycji „literatury” ustnej i sztuki opowiadania na Bliskim Wschodzie (zwłaszcza tradycji perskiej) oraz tradycji epickiej u ludów tureckich Azji Centralnej i Azji Mniejszej. Bez nich nie da się wieloaspektowo zaprezentować tej formy sztuki opowiadania, jaką jest meddah. Szczególną dziedziną, która zainteresowała mnie również jako praktykującego opowiadacza, są formuły – kluczowe pojęcie dla epiki ustnej. Opisując kultywowany przez opowiadaczy repertuar i jego formy, pragnę pokazać ciągłość kanonu epiki ustnej i funkcji opowiadacza jako przekaziciela tej tradycji i tożsamości w kulturach, w których literatura ustna jest nadal żywa.

Wszystko zaczęło się wtedy, kiedy zachęcona przez wspa-
niałą turkolożkę i tłumaczkę Małgorzatę Łabęcką-Koecherową
sięgnęłam po różne pozycje na temat historii tradycyjnego teatru
tureckiego i natrafiłam na meddaha, który jest definiowany jako
forma teatralna. Zainteresowała mnie ona pod kątem przeobrażeń
konwencji na przestrzeni dziejów, ewolucji warsztatu „opowia-
dacza” w kierunku teatru. Skupiam się więc na tych elementach
opowiadania, które są charakterystyczne dla sztuki widowiskowej
i opisuję proces transformacji opowiadacza w aktora. Elementy
performatywne sztuki opowiadania trudno jest wychwycić na
podstawie samego opisu czy relacji badaczy, skuteczniejszy jest
w tej mierze zapis filmowy. To jedyna możliwa, choć niedosko-
nała w przypadku opowiadania, forma zarejestrowania odbioru
na żywo, pozwalająca na wychwycenie niuansów tureckiej sztuki
opowiadania zarówno na poziomie językowym, jak i na poziomie
kontekstu społeczno-kulturowego. Podczas zbierania materia-
łu korzystam z zapisu filmowego, nie zamieszczam go jednak
w tej publikacji, gdyż jest on tylko rejestracją amatorską. Jako
rekompensatę jego braku i dla przedstawienia lepszego obrazu
fenomenowi ustnej narracji zestawiam teksty opowieści wykony-
wanej na żywo i spisane go scenariusza występu opowiadaczy:
tureckiego meddaha i perskiego nakkala.

Omawiam także aspekty teatralne sztuki opowiadacza tureckiego, prosty teatr meddaha, jego nieliczne rekwizyty i elementy kunsztu aktorskiego. Tło porównawcze stanowią przykłady „oprawy scenicznej” form pokrewnych. Koncentruję się także na relacji i komunikacji pomiędzy opowiadaczem a widzem oraz na jej szczególnej formie, jaką jest dygresja. Ten kontekst omawiam też w ujęciu historycznym, opisuję zmianę funkcji meddaha w życiu społeczno-kulturalnym Turcji dawniej i dziś oraz podkreślam takie zjawiska, jak wykorzystanie przestrzeni, zmieniający się kontekst kulturowy i społeczny. Środki wyrazu teatru meddaha są uniwersalne, podaję więc analogie z teatrem europejskim oraz przykłady konwencji teatralnych, takich jak brechtowski teatr epicki, komedia *stand-up* i monodram.

Sama forma narracji nie jest monotonna, lecz zmienna, to nie jest „nużące gładzenie”. Meddahowy sposób narracji wykorzystuje się we współczesnej tureckiej dramaturgii, dlatego ma on wciąż prawo bytu w życiu kulturalnym Turcji, w projektach teatralnych, parateatralnych, telewizji i kinie. W społeczeństwie tureckim meddah, dawniej i dziś, spełniał również funkcję edukacyjną, nie wspominając o aspekcie terapeutycznym.

Dziedzina, z której wyrósł zamysł tej książki, to narracja „literatury” ustnej rozumiana jako forma widowiskowa; dziedzina, która jest przedmiotem moich badań naukowych i praktyki „scenicznej”. Ten rodzaj działalności artystycznej najlepiej oddaje termin „oralność” (ang. *orality*), po raz pierwszy użyty przez Héliego Chatelaina w książce *Folk-tales of Angola* z 1894 roku, następnie przez Hectora Munro i Norę Kershaw Chadwicków w trzytomowej *Growth of Literature* z lat 1932–1940. W największym jednak stopniu do badań nad tym zjawiskiem przyczyniły się prace twórców szkoły ustno-formularnej: Alberta B. Lorda i jego nauczyciela Milmana Parry’ego. Swoistą biblię „oralistów” stanowi pozycja *The Singer of Tales* z 1964 roku⁴. Wśród badaczy,

⁴ A.B. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, MA 1960; wyd. polskie: *Pieśniarz i jego opowieść*, tłum. P. Majewski, Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010.

k którzy podejmują dyskusję z tymi tezami i ponownie przypatrują wcześniejszym konkluzjom, znajduje się Amerykanka Ruth Finnegan, zajmująca się „literaturą” ustną m.in. w Afryce. Jej praca *Oral Traditions and the Verbal Arts: A Guide to Research Practices* (1996) jest rodzajem podręcznika dla badaczy „literatury” ustnej z zacięciem antropologicznym. Ważne w tym zakresie są także prace Yorgosa Dedesa, który opracował w języku angielskim staroturecki epos *Battalname* i opatrzył go rozbudowanym wstępem w 1996 roku. Bardzo dużą wartość badawczą mają prace niemieckiego folklorysty i etnomuzykologa Karla Reichla, zwłaszcza jego prace *Turkic Oral Epic Poetry: Traditions, Forms, Poetic Structure* (1992) i *The Oral Epic: Performance and Music* (2000) oraz artykuł rosyjskiego orientalisty Władimira Aleksandrowicza Gordlewskiego *Iz nastojaszczego i proszlogo meddahow w Turcji*, znajdujący się w trzecim tomie zbioru jego artykułów *Izbrannje soczinienija*, wydanym w 1962 roku.

Z dokonań tureckich folklorystów najcenniejsze okazały się prace Perteva Naili Boratava, który zajął się opowiadaniem i opowiadaczami ludowymi w książce *Halk Hikâyeleri ve Halk Hikâyeciliği* (Opowieści ludowe i ludowa sztuka opowiadania) z 1946 roku. Bardziej entograficzno-antropologiczne spojrzenie na temat różnych aspektów sztuki opowiadania w kulturze tureckiej dają opracowania folklorysty i literaturoznawcy İlhan Başgöza, którego najważniejsze eseje zebrano w monografii *Turkish Folklore and Oral Literature*, wydanej w 1998 roku. Historię ewolucji sztuki meddaha i zapis niektórych skryptów z XVII, XVIII i XIX wieku zawierają teksty tureckiego historyka teatru Özdemira Nutku *Meddahlık ve Meddah Hikâyeleri* (Sztuka i opowieści meddaha) z 1976 roku. Istotne są także prace o charakterze antropologicznym tureckiego kulturoznawcy i teatrologa Metina Anda, spośród których najważniejsza dla przedmiotu niniejszych badań jest książka *Drama at the Crossroads* (a zwłaszcza rozdział *Storytelling as performance*) z 1991 roku. Cenną wśród nowszych tureckich pozycji na temat meddaha, zawierającą liczne rozprawy zarówno merytoryczne, jak i eseistyczne, jest książka *Meddah Kitabı* (Księga meddaha) Ünvera Orala z 2003 roku. Na temat

wykorzystania tradycyjnych form teatralnych, a więc i meddaha, we współczesnym teatrze tureckim cennym źródłem są: praca Yavuz Pekkana *Çağdaş Tiyatromuzda Geleneksellik* (Tradycjonalizm w naszym współczesnym teatrze) z 2002 roku oraz *Popüler Halk Tiyatrosu Gelenegimizden Çağdaş Oyunlarmıza Yansımalar* (Jak tradycja naszego teatru popularnego odbija się we współczesnych dramatach tureckich) autorstwa Nurhan Tekerek z 2001 roku.

Wśród pozycji w języku polskim nie ma żadnej publikacji traktującej kompleksowo temat bliskowschodnich tradycji opowiadania z podkreśleniem aspektu widowiskowego. Publikowane w latach 1960–1990 w periodykach „Dialog” i „Pamiętnik Teatralny” oraz „Literatura Ludowa” liczne artykuły Małgorzaty Łabęckiej-Koecherowej i Agnieszki Koecher-Hensel uwzględniają tradycję meddaha jako jedną z form popularnego teatru tureckiego. Jednocześnie istnieją prace na temat innych tradycji ustnych w kręgu kultur Azji Centralnej i Bliskiego Wschodu. Sławomira Żerańska-Kominek w książce *Opowieść o szalonej Harman i Aszyku zakochanym w księżycu* z 1998 roku zajmuje się tradycją turkmeńską, a Anna Krasnowolska – perską tradycją narracji ustnej *Księgi królewskiej (Szahname)*. Jej badania najpełniej przedstawia wstęp do ostatniego wydania *Księgi* z 2004 roku *Epos perski i jego polski przekład*. Pozycja *Eposy świata* Kariny Jarzyńskiej z 2011 roku daje wyobrażenie o fenomenie eposu w historii literatury i kultury. Jeśli chodzi o tradycję arabską, bardzo interesujące jest opracowanie Danuty Madeyskiej *Poetyka siratu. Studium o arabskim romansie rycerskim* z 1993 roku, jak również praca Ewy Machut-Mendeckiej *Główne kierunki rozwojowe dramaturgii arabskiej* z 1992 roku. Cennym źródłem do poznania form teatralnych lub parateatralnych w kulturze arabskiej jest książka Hatifa Janabiego *Teatr arabski. Źródła, historia, poszukiwania* z roku 1995.

W zakresie wykorzystania praktyki słowa w animacji kultury należy podkreślić rolę Instytutu Kultury Polskiej Uniwersytetu Warszawskiego, gdzie opracowano szereg publikacji na czele z podręcznikiem *Antropologia słowa. Zagadnienia i wybór tekstów*, której najnowsze wydanie z 2004 roku cytowane jest

w tej pracy wielokrotnie. Seria *Communicare* konsekwentnie udostępnia światowe pozycje dotyczące zagadnień ustności. Trudno przecenić takie publikacje, jak *Słowo – pismo – sztuka słowa. Perspektywy antropologiczne* Grzegorza Godlewskiego czy *Naród i jego pieśni. Rzecz o oralności, piśmienności i epice ludowej wśród Albańczyków i Serbów* Rigelsa Halili.

Zebrane przeze mnie sukcesywnie w trakcie pracy naukowej materiały znalazły swą realizację na gruncie praktycznej działalności w ramach pracy Stowarzyszenia „Grupa Studnia O.” – prekursora współczesnego nurtu opowiadania w Polsce i organizatora Międzynarodowego Festiwalu Sztuki Opowiadania⁵. Z „Grupą Studnia O.” współpracuję od 1999 roku. Praktyka opowiadacza pozwoliła mi zweryfikować tradycyjne techniki i ująć pewne zagadnienia, dotąd znane mi wyłącznie teoretycznie, bardziej warsztatowo i technicznie⁶.

Mam nadzieję, że to obszerne, ale nie wyczerpujące studium opowiadacza, który łączy cechy aktora, przekaziciela tradycji, nauczyciela, publicysty i parodysty, pozwoli Państwu zwrócić uwagę na niezwykle ciekawą sztukę wschodnich opowiadaczy. Łączy ona epikę ze sztuką widowiskową, a wyrastając z kultury islamu, jest jej pokojowym orędownikiem.

A tych, których kontekst kulturowy nie zainteresuje, może przekona sama sztuka opowiadania. Dla mnie osobiście jest to, podobnie jak dla antropolożki opowiadaczki Małgorzaty Litwinowicz-Drożdźiel, „rzadka szansa na współbycie w słowie i dotknięcie literatury na poziomie głębszym niż sam tekst”⁷.

⁵ Więcej na temat międzynarodowego Festiwalu Sztuki Opowiadania Studnia Opowieści i praktyki Grupy Studni O. zob. N. Dołowy-Rybińska, *Opowieść, tożsamość, wspólnota*, „Dialog” 2010, nr 7–8, s. 206–247. W roku 2019 odbyła się już czternasta edycja festiwalu.

⁶ O moich autorskich badaniach wspominał Zbigniew Osiński w swoim artykule *Autokomentarz do tekstu: Grotowski i jego Teatr Laboratorium wobec kultury Orientu* [w:] *Teatr Orientu. Materiały z sesji naukowej*, red. P. Piekarski, Instytut Filologii Orientalnej UJ, Medycyna Praktyczna, Kraków 1998, s. 264.

⁷ Zdanie to padło w jednej z rozmów o sztuce opowiadania.