

AGATA MROWIŃSKA¹

WSPÓŁCZESNE ROZSTRZYGNIĘCIA NAD PRZESZŁOŚCIĄ ORATURY JAK KSZTAŁTUJE SIĘ ROLA SZTUKI SŁOWA MÓWIONEGO W AFRYCE?

Słowa kluczowe: literatura oralna, oratura, oralitura, Sunjata, postkolonializm

*Kuma ma nyi, kumabaliya fanama nyi.
Speaking is dangerous, but refusing to speak is also dangerous.
(przysłowie Mande)*

WPROWADZENIE

Afrykańskie przykłady epiki i pozostałych kompozycji oraturowych, różnorodnych gatunków reprezentujących przestrzeń kultury słowa mówionego kontynentu, unaocniają złożoność zjawiska literatury mówionej. Równolegle do badań nad nimi opracowywano pojęcie i definicję tej aktywności i umiejętności literackiej, mierząc się z nienaukowymi założeniami o jej naturze. Kolejne odkrycia badawcze – od *Sunjaty* przez działalność malijskich griotów po rozpoznanie przedstawieniowego charakteru dzieł mówionych – nie tylko umożliwiły lepsze zrozumienie praktyki tworzenia literatury mówionej jako sztuki, lecz także ujawniły wpływ współczesnych wydarzeń oraz kolonialnych i postkolonialnych interpretacji poznawanych opowieści na sposoby funkcjonowania oratury w kulturach afrykańskich. Poniższy wywód przedstawia istotny fragment historii badań nad literaturą mówioną Afryki, a w szczególności momenty, w których odkrycia, sposoby utrwalania i rozpowszechniania dzieł oratury kształtowały

¹ Uniwersytet Jagielloński, ORCID: 0000-0002-6802-694X, agat.mrowinska@gmail.com

zarówno jej definicję, jak i jej funkcjonowanie w zakresach społecznym, kulturowym i politycznym.

Dlaczego omówienie istniejących definicji literatury mówionej jest na obecnym etapie badań wciąż potrzebne, można dostrzec w kategoriach stosowanych w ostatnich publikacjach. W 2021 roku ukazały się dwie obszernie pozycje obrazujące wewnętrzną różnorodność oratorskiej sztuki, jak i jej liczne powiązania ze sztukami pokrewnymi i medialną modernizacją. Ich autorzy odmiennie jednak ją konceptualizują. We wstępie do *The Palgrave Handbook of African Oral Traditions and Folklore* twórcy monografii wybierają jako nadrzędne pojęcie tradycję ustną, traktowaną w wywodzie synonimicznie z określeniami folkloru, kultury oralnej i jej wytworów (Akinyemi i Falola 2021). Z kolei w przedmowie do *Oral Literary Performance in Africa* czytelnik odnajduje wyjaśnienie i autorską refleksję, które stoją za zastosowaniem terminów „literatura ustna” i „literatura przedstawiana”, a także za świadomą rezygnacją z popularnego w afrykanistyce miana oratury². Twórcy opracowania podkreślają, że ich wybór nie kończy wciąż aktualnego sporu nazewniczego, lecz sugeruje określone podejście analityczne i metodologiczne oraz stanowi przyczynek do większej dyskusji nad zjawiskiem (Otiono i Akoma 2021, 3–4). Niewątpliwie należy się zgodzić ze stwierdzeniem, że wielość określeń stosowanych w badaniach nad literaturą mówioną ukazuje jej różnorodność, złożoną charakterystykę, a także obszerność materiału, który został poddany analizom literackim, kulturoznawczym, antropologicznym, historycznym i socjologicznym (by wymienić główne kierunki badań). Z tego względu poniższy wywód dotyczyć będzie historii badań nad literaturą mówioną, przełomowych odkryć, charakterystyki poszczególnych pojęć i wywodzących się z nich konsekwencji metodologicznych. Proponowany tu przegląd – z pewnością wybiórczy – ma sprowokować do dalszych rozważań nad koniecznością rewizji terminologicznej, a także dotyczącej zastanych paradygmatów interpretacyjnych oratorskich treści, które z założenia miały być już dostatecznie rozpoznane i przyswojone w historii literatur afrykańskich (Bulman 2017; Jansen 2018). Próbuję ustalić, jak i dlaczego powinno się rozróżnić tradycję oralną od literatury mówionej oraz od folkloru, jak rozumieć „wspólnotowy” charakter tej tradycji i jej dzieł, dlaczego to osoba tworząca (a nie odtwarzająca) powinna widnieć we wstępie podawanych definicji i jak się ma dzieło

² Genezę i wyjaśnienie pojęcia oratury przedstawiam w dalszej części artykułu.

opowiadane do tradycji, z której się wywodzi. Tym zagadnieniom w moim odczytaniu prac badawczych poświęconych obszernemu zagadnieniu literatury oralnej nie poświęca się wystarczającej uwagi, co skutkuje jego ograniczeniem i splotaniem różnic pomiędzy stosowanymi pojęciami (jak tradycja, literatura i folklor właśnie). W artykule inspirowuję się także refleksją Leifa Lorentzona (2007, 2–3) nad możliwym oddziaływaniem oratorowych badań porównawczych na europejskie rozumienie literackości. Poniższa analiza jest również autorską definicją literatury mówionej, potencjalnie przydatną dla polskich badaczy wielu dziedzin³.

CHARAKTERYSTYKA ZJAWISKA

Literatura ustna – sztuka słowa mówionego – należy do rozumianej w szerokim zakresie idei literackości, czyli szczególnego fenomenu językowego, wyrażanego w mowie lub w piśmie, w wymiarze przekraczającym potrzeby podstawowej komunikacji międzyludzkiej. To właśnie nietypowy sposób organizacji języka w tworzeniu (poprzez odtwarzanie i przetwarzanie) świata przedstawionego utworu proponuję uznać za najogólniejszą wspólną cechę zjawiska literackości niezależnie od formy, jaką ono przybiera. Tak ujęta literackość pokrywałaby się z zaproponowaną przez francuskiego językoznawcę i poetę Henriego Meschonnic koncepcją oralności (fr. *oralité*) jako sfery czy zbioru potencjalnych rytmizacji (w znaczeniu nadawania szczególnej organizacji) języka (Meschonnic 1982, 10), które mogą być wyrażane w mowie lub w piśmie. Ujęcie językoznawcy wpisuje się zarazem w postrzeganie oralności/literackości jako fenomenu związanego ze społeczną naturą człowieka, potrzebą opowiadania i wyobraźniowością. Stanowi ono

³ Jedyna (w wiedzy autorki artykułu) jak dotąd monografia dotycząca przedstawianego zjawiska, która ukazała w języku polskim, to *Literatura ustna* pod redakcją Przemysława Czaplńskiego, który uznaje tytułowy termin za wewnętrznie sprzeczny i proponuje takie jego rozumienie, które nie przystoi ani do aktualnego stanu badań, ani do podejścia cytowanych w opracowaniu autorów. Dla Czaplńskiego „oksymoroniczne określenie literatura ustna odsyła do tych przejawów tradycji ustnej, które zostały utrwalone na piśmie i tym samym przeniesione do innego – obcego sobie – medium” (Czaplński 2010, 9). Między innymi Agnieszka Aysen Kaim, badaczka tureckiego gatunku teatralnego Meddah, stwierdza (za Ruth Finnegan i Grzegorzem Godlewskim), że „jest to terminologia narzucona oralności przez zachodnią kulturę literacką, wiąże się ona z pismem, literą i alfabetem” (Aysen Kaim 2020, 21–22).

także sposób na zrównanie artystycznych metod wyrażania i przekazywania słowa, preferowanych przez daną kulturę niezależnie od momentu historycznego i z dala od pułapki ewolucjonistycznego spojrzenia na twórcze rozwiązania, prowadzące do powstania dzieł sztuki opowiadania⁴.

Definicja literatury ustnej, którą z kolei proponuje badaczka kultury Dogonów Geneviève Calame-Griaule, wiąże obecność przedstawień i przekazów ustnych nie z wynikającą z braku pisma koniecznością, ale z kolektywnym wyborem. Oratura jako preferowany środek wyrazu artystycznego przyczynia się do organizacji życia społecznego i tworzy sferę kulturowego współuczestnictwa. Etnolożka zauważa, że literatura mówiona umożliwia podtrzymanie relacji w obrębie danej społeczności, jej struktury, a także wprowadzanie wymaganych w niej zmian; stanowi przestrzeń pamięci i jej aktualizacji oraz sposób realizacji artystycznej w obrębie preferowanych przez daną kulturę form przedstawieniowych (Calame-Griaule 1970, 24–27). Istotę tego wyboru podkreśla również francuski komparatysta specjalizujący się w literaturach afrykańskich, Jean Derive, stwierdzając:

Rozwój wykorzystania pisma w Afryce, w stosunku do warunków późny i znacznie ograniczony, nie przeszkodził kulturze oralnej pozostać niemal wszędzie cenioną praktyką kulturową aż do czasów współczesnych. Oto dowód, że mamy do czynienia nie z jakimś brakiem umiejętności, lecz ze zbiorowym wyborem, dotyczącym sposobu przedstawiania słowa [fr. *parole*] (Derive 2006, 267, tłum. własne).

Wnioski ze słynnych w świecie literaturoznawczym analiz materiałów zgromadzonych przez Milmana Parry'ego i Alberta B. Lorda⁵, znajdujące potwierdzenie między innymi w badaniach Calame-Griaule, ukazały natomiast dwustronną zależność związaną z kulturowym ocalaniem. Tak jak społeczność wewnętrznie powiązana i rozwijająca się dzięki kompetencji oralnej podtrzymuje i dostosowuje swe wzorce dzięki przedstawieniom oratorskim, tak i sama oratura – by przetrwać – wymaga wspólnego wysiłku społecznego. Wyzwanie to w oczywisty sposób przekracza potoczne rozumienie roli „ludu” w pamiętaniu i odtwarzaniu utworów mówionych.

⁴ „Nauka dostarcza licznych dowodów na to, że literatura, w szerokim rozumieniu tego słowa, jest uniwersalnym atrybutem społeczności ludzkich na całym świecie. Stanowi ona chętnie uprawiany rodzaj sztuki, której materią jest język: czy to w formie ustnej, czy też pisanej” (Piłaszewicz i Rzewuski 2017, 180).

⁵ O wyjątkowym charakterze badań tych dwóch amerykańskich uczonych pisał m.in. Przemysław Czapliński we wstępie do opracowania *Literatura ustna* (Czapliński 2010, 5–13).

Barbara G. Hoffmann, która w ramach badań nad działalnością malijskich griotów stała się obserwatorką i uczestniczką ważnych wydarzeń w społeczności nie tylko lokalnych opowiadaczy, lecz także o wymiarze politycznym, państwowym, a nawet ponadpaństwowym, wykazuje adaptowalność sztuki słowa do lokalnych i historycznych potrzeb. Jak twierdzi, długo pomijano istotną rolę griotów z kultur Mande – zwanych w językach regionu jako *jeli* (l.mn. *jeliw*) (Hoffman 2001, 266, przyp. 1) – w zapewnianiu i podtrzymywaniu porządku społecznego. Aktywnie uczestniczą oni w codziennych wydarzeniach, często o charakterze rodzinnym, komentując i ujawniając niesprawiedliwości, zawierając, podtrzymując i niszcząc sojusze, a także przypominając i aktualizując zasady moralne i konieczność poszanowania godności osobistej (Hoffman 2017, 105):

to w życiu języka, codziennej mowy, jak i oficjalnych dyskursów, rozwija się sztuka, która oddziela griotów od kasty dostojników [ang. *noble*], w o wiele większym stopniu niż w utworach epickich, które przedstawia się rzadko. [...] [W]iększość słownych przedstawień griotów i griotek ma charakter oratorski [...] to właśnie komponent sztuki słowa, który wywiera największy wpływ na największą ilość osób (Hoffman 2001, 9, tłum. własne).

Choć griotów często wiązano z funkcją przekazicieli-wykonawców tradycyjnie cenionych narracji ustnych (Charry 2008, 218), ich rola językowa zaznacza się w życiu społeczności o wiele silniej poprzez przemowy i przedstawienia, formalne i nieformalne, o zdecydowanie bardziej codziennym charakterze. Spostrzeżenie to, poczynione przez Hoffman, pozwala dostrzec wyraźniej powiązania struktur społecznych z dominującą rolą oralności rozwijanej jako umiejętność tworzenia, słuchania, uczestniczenia w życiu społecznym i rozwiązywania konfliktów (międzyludzkich i kulturowych):

Usługami, które grioci zapewniają często, są muzyka, taniec, recytacja genealogii, chwalenie bohaterskich czynów w życiowych i politycznych obchodach; wśród tych, które zapewniają rzadziej, zazwyczaj na specjalną prośbę, można wymienić kompozycje oraz recytacje poezji i opowieści, mediacje w konflikcie, rozpowszechnianie przemów i ogłoszeń. W przeszłości przedkolonialnej grioci zapewniali towarzystwo i wsparcie dla mężczyzn biorących udział w wojnie; podczas najnowszej oficjalnej wojny, w którą Mali było zaangażowane, pieśni griotów udostępniano nieustannie w radiu, by promować patriotyzm i wsparcie dla wysiłku wojennego (Hoffman 2001, 10, tłum. własne).

Pozostali członkowie społeczności darzą griotów szacunkiem i odczuwają przed nimi lęk, co wynika z pozycji opowiadaczy w systemie kastowym i ich powiązania z uznawaną siłą słowa. Hoffman (2001, 12) wspomina w tym kontekście o *kilisi*, czyli o przemowach o rytualnym charakterze, którymi grioci mogą w rozumieniu swojej grupy wpływać na sukces bądź niepowodzenie wybranych jednostek. Z kolei niemiecki antropolog Janheinz Jahn (1990, 124–125) rozwija to zjawisko w panafrykańskiej, filozoficznej koncepcji słowa jako nośnika siły życiowej *nommo*, mogącej wzmacniać bądź osłabiać działania oraz wewnętrzne siły poszczególnych osób.

Słowna działalność griotów przejawia się zarówno na poziomie operowania przesłaniem uznawanym za tradycyjne, którego przywołanie w odpowiedni sposób w wieloznacznym kontekście zapewnia pogodzenie interesów różnych grup, klanów i interesów (Hoffman 2001, 30–34), jak i w podtrzymywaniu ładu publicznego wobec wymogów współczesności. Hoffman przedstawia to w nowej odsłonie tej tradycyjnej społeczności lokalnych bardów, opisując realny i potencjalny wpływ stowarzyszenia RECOTRADE, które łączy kastowy porządek ze strukturą organizacji pozarządowej (Hoffman 2017). W kryzysie politycznym i podczas wojny domowej, w obliczu bezsilności tradycyjnych metod zażegnania konfliktów wobec zbrojnych środowisk antyrządowych i radykalistycznych, młode pokolenie przedstawicieli kasty *jeli* stawia na współpracę z międzynarodowymi instytucjami w celu promowania praw człowieka oraz zakorzeniania właściwych praktyk zapewniających zdrowie publiczne, dostęp do edukacji i demokratyczny proces wyborczy (Hoffman 2017, 109 i nast.).

FRAGMENT HISTORII BADAŃ

W warunkach dominacji kulturowej narzucanej przez kolonialne imperia odkrywającym społecznościom i ich kulturom, badania nad folklorem stały się elementem dualistycznej wizji świata dzielonego na piśmienne centrum cywilizacji europejskiej i peryferyjne kultury oralne (Hernas 1975, 3 i nast.). Z uwagi na funkcje folkloru, na których skupiali się wówczas antropolodzy i historycy sztuki, został on naznaczony ewolucyjnym pojmowaniem rozwoju kulturowego i domniemaniem o (radykalnej) odmienności tego, co nie należy do cywilizacji piśmiennej (Okpewho 1979, 1–2). Analiza folkloru i jego natury w dużej mierze nie dążyła w tym ujęciu do poznania tego, co nowe, ale tego, co przeciwne – pisma, znanej historii cywilizacji, literatury. Jak

wskazują filozoficzno-kulturowe rozważania Jacka Goody'ego nad charakterystyką kultur piśmiennych i kultur ustnych, potęga pisanego nieuchronnie dążyła do zapanowania nad światem przekazów oralnych – naznaczając do dziś samo pojmowanie istoty oralności (Goody 2000). Jeden z najważniejszych badaczy afrykańskich literatur ustnych, Nigeryjczyk Isidore Okpewho, również porzuca pojęcie literatury ludowej ze względu na degradowanie przezeń artystycznej wartości dzieł nim obejmowanych, a także nietrafnie rozpoznawanie jej twórców:

Literatura ludowa utożsamia z twórcami tej literatury lud, często rozumiany jako prostych, niewykształconych ludzi na ogół z mniejszych miejscowości lub społeczności wiejskich. Współcześnie znajdujemy jedne z najbardziej ekscytujących utworów literatury oralnej u wykonawców, którzy żyją w miastach i nie-całkiem-wiejskich miejscowościach, posiadają przynajmniej podstawowe wykształcenie i ze swymi przedstawieniami zdążyli już podróżować do odległych miejsc (także poza Afryką) (Okpewho 1979, 1–2, tłum. własne).

To między innymi te dwa czynniki – łączenie badań folklorów obcych z rodzimymi (istniejącymi w opozycji do kultury narodowej, wysokiej, pisanej) oraz ewolucyjne ujęcie w diachronicznych badaniach kulturoznawczych – mogą decydować o nacechowaniu pojęcia sztuki ludowej określonym podejściem badawczym, dla którego artystycznym wytworom, w tym centralnej dla poniższych rozważań literaturze mówionej, przypisuje się odtwórczość, utrwalanie i powtarzanie tradycyjnych norm, reguł i treści w binarnej opozycji do dzieł literatury pisanej.

Założenie o tradycyjności, wpisane zarówno w wyżej przedstawione poszukiwania badawcze, jak i w samo synonimiczne pojęcie literatury tradycyjnej, także ogranicza postrzeganie artystycznej kreatywności, będącej główną umiejętnością przy tworzeniu i wykonywaniu dzieł oratorowych. Dopiero zestawienia porównawcze, jak to opracowane przez Okpewho (1992, 177, 180–181), prezentujące różnorodność gatunków oratur afrykańskich pomogło uwolnić charakterystykę literatury mówionej z przekonania o „niezwykłej stabilności” przekazów ustnych, utożsamianych najczęściej z dwoma gatunkami – bajką i opowieścią epicką. To badawcze spojrzenie na wytwory sztuki słowa mówionego ma swoje ważne, historyczne podłoże, które stanowiło istotny krok w kierunku włączenia zainteresowania literaturą ustną do obszaru literaturoznawstwa. I tak jak wykazanie, że opowieściami różnych kultur afrykańskich definiowanymi

jako bajki⁶ rządzą struktury obecne w bajkach europejskich, umożliwiło rozpoznanie wartości folkloru afrykańskiego (Azuonye 1990, 36–46), również europejskie odkrycie wielkich eposów Afryki pozwoliło podważyć chybione założenia o możliwościach związanych z kompetencją oralną i potencjale samej twórczości ustnej tego kontynentu. Ruth Finnegan, jedna z najważniejszych etnolożek w historii badań nad afrykańskimi oraturami, badaczka zarówno terenowa, jak i teoretyzująca wiedzę o poznanych dziełach tradycji ustnej, długo kwestionowała potencjał opowiadaczy do stworzenia dzieła o wymiarze epepei godnej Homera⁷.

Rozpoznane przykłady utworów epickich, które przyczyniły się do podważenia tego uznawanego dziś za mylne założenia, doczekały się także swych opracowań w języku polskim. Wyróżniają się pod tym względem *Eposy Czarnej Afryki*, wydane pod redakcją afrykanistki i polonistki Wandy Leopold, poprzedzone wnikliwą analizą, w której Leopold wprowadza konteksty przełomowe dla zrównania zjawiska oratury z literaturą pisaną, przekroczenia definicji folkloru oraz dekolonizacji nauk nad kulturami i literaturami Afryki. Autorka tak o owym poznawczym wyzwaniu pisała w roku 1977:

Dzisiejsze, podjęte z wielu stron próby odkłamania dziejów Afryki i rejestracji jej tradycyjnego, ustnego dorobku, wymagają zarówno żmudnej pracy badaczy w wielu specjalistycznych dziedzinach, jak i umiejętnych i przekonanych popularyzatorów wyników tych badań, by docierać mogły do coraz powszechniejszej świadomości⁸ (Leopold 1977, 7).

Każde z badań poświęconych ukazaniu nie tylko treści i kontekstów kulturowych danego dzieła ustnego, ale przede wszystkim strukturyzującej je poetyki przedstawiającego w kreatywnym akcie twórczym opowiadacza przysłużyło się do wzbogacenia krajobrazu poznawanego zjawiska oratury. Każde z nich poświadcza także o tym, z jak wybrakowanymi archiwami

⁶ Zob. przyp. 9.

⁷ Finnegan (2012, XXXI–XXXII) wycofuje się z wniosku o braku narracji epickich w afrykańskiej oraturze w przedmowie do drugiego wydania *Oral Literature in Africa*, pozycji pierwotnie opublikowanej w 1970 r.

⁸ Hoffman przyznaje, jak trudne bywa to zadanie: „W [miejscowości] Kita spędziłam trzy dni, nagrywając i fotografując tamtejsze publiczne wydarzenia, a następnych dziesięć lat poświęciłam na próbę odkrycia tkaniny znaczeń splecionej ze słów śpiewających i przemawiających griotów” (Hoffman 2001, 6, tłum. własne).

ma do czynienia interpretator dzieł oralnych – zarówno w skali pojedynczej społeczności, jak i fenomenu w zakresie interkulturowym⁹. Z tego powodu uważam, że większość stwierdzeń o naturze samej tradycji oralnej, a nie jej poszczególnych wytworów, powinna wykazywać się ostrożnością i zawierać zastrzeżenie o ograniczoności dostępnego korpusu oratorskiego – o jego śladowym charakterze.

Znamienne odkrycie badawcze w tej dziedzinie stanowiła *Sunjata* (spotykana także w zapisie alternatywnym *Sundiata*, *Soundjata*, *Son-Jara* oraz spolszczonym *Sundzata*), której przekład otwiera wspomnianą już monografię *Eposy Czarnej Afryki* (Niane 1977, 49–183). Tłumaczenie w formie prozatorskiej zostało sporządzone na podstawie przełomowego w historii badań nad oraturą wykonania, autorstwa Mamadou Kouyaté z 1960 roku (Niane 1960). Treść eposu w dominującym paradygmacie odczytań, jak i według popularnego przekonania Malińczyków, ma się odnosić do historycznych wydarzeń, mających miejsce na terenie dawnego Imperium Mali w XIII wieku (Bulman 2017, 14). Założenie o tradycyjnym charakterze tej opowieści, które narzuca się jako wniosek z jej trwania poprzez wieki w pamięci opowiadaczy opiekujących się spuścizną słowa mówionego potwierdza na pierwszy rzut oka wyjątkowa ilość dostępnych wersji eposu zastyszanych przez badaczy, wielokrotnie również przez nich opracowywanych i wydawanych (Bulman 1997; Innes 1999). Przypadek *Sunjaty* ukazuje, jak złożona jest dynamika pamięci i jej aktualizacji, opowiadania na nowo w przypadku narracji ustnych, a także w jaki sposób uwydatnianie wydarzeń historycznych i legendarnych, kluczowych dla aktualnych okoliczności w życiu danej społeczności – mimo nieuniknionych zmian – pozwala na podtrzymanie przekazu w obiegu i w kolejnych przedstawieniowych odsłonach jego życia.

Istotność opowieści o Sunjacie z perspektywy kulturowej i politycznej oraz jej wyjątkowa trwałość i stabilność znana dzięki wielości przebadanych

⁹ „[N]awet z tych ułamkowych rejestracji wyłania się obraz bogaty i różnorodny [...]. Można sobie z tego zdać sprawę, mimo że część zapisów i tłumaczeń jest fragmentaryczna, odchodzi też na przykład od zachowania oryginalnego rytmu, daje tekst prozatorski, oraz mimo że w druku skazani jesteśmy tylko na lekturę, bez akompaniamentu muzycznego i możliwości uchwycenia melodyczno-deklamacyjnej intonacji” (Hoffman 2001, 8, tłum. własne). Lee Haring dodatkowo podkreśla polityczno-etyczny wymiar działań wprowadzających konteksty i przekłady, kulturowe i językowe, literatur mówionych, oraz konieczność „rozwinęcia słuchu” i wrażliwości estetycznej dla lokalnych poetyk (Haring 2011, 10).

wykonań wyjaśnia się w obliczu następstw współczesnych przemian społecznych i politycznych w Mali od lat 90. W 1997 roku Stephen Bulman natrafia na nierozpoznane wcześniej przedstawienie eposu opowiedziane przez Adulaye Sako z perspektywy antagonisty Sunjaty, Sumanguru, legendarnego władcy królestwa poprzedzającego założenie Imperium Mali (Bulman 2017, 1, 52). Wydawcy opracowania wraz z jego twórcą podkreślają, że choć istnieją liczne dowody na trwanie pamięci o Sumanguru przez wieki, a także jego ważnej roli kulturowej, polityczne powiązanie Sunjaty z legitymizacją państwowości Mali w czasie kolonialnym i pokolonialnym mogło ograniczyć rozpowszechnianie – przynajmniej wśród badaczy spoza kręgu kulturowego – innych wariantów eposu (Jansen, Doortmont i van den Bersselaar 2017, VIII, X). W momencie wyczerpania dotychczasowej formuły politycznej i rozumienia państwa narodowego, a także kryzysu w społeczności griotów, pojawiła się przestrzeń na opowiedzenie innego wariantu fabuły, poszerzającego obraz symboliki, wzorców i wielości znaczeń wpisanych w dzieła oratury. Z kolei historyczno-społeczny wymiar eposu o Sunjacie na nowo przedstawia w 2018 roku Jan Jansen, poddając analizie konstrukcję narracji i głównych bohaterów w kontrze do obowiązującego paradygmatu. Wnikliwa, kontekstowa interpretacja symboliki i powiązania wątków narracyjnych skłania badacza do ostatecznego podważenia dowodów na historyczność postaci i wydarzeń świata przedstawionego (Jansen 2018, 333). W zamian Jansen proponuje nowatorskie odczytanie eposu jako obrazu ważnej przemiany w organizacji społeczeństw Afryki Zachodniej i jej kulturowego uzasadnienia. Równie przełomowe wnioski dotyczą protagonistów Sunjaty i Sumanguru jako konstruktów kulturowych, reprezentujących zderzające się wartości, praktyki i porządku społeczne. Analiza relacji między nimi pozwala badaczowi ujawnić także istotne powiązanie narracji z przedstawieniami maskowymi (Jansen 2018, 328, 332).

Rolę opowiadaczy w odnawianiu raczej niż przechowywaniu pamięci ujawniają kolejne kluczowe w badaniach nad oraturą narracje o Mwindzie i o Ozidim. *Mwinda Epic*, choć został przez badaczy oratury zasłyszany i przebadany jeszcze wcześniej niż *Sunjata*, poza środowiskiem afrykanistycznym nie cieszy się taką samą sławą. Epos, opisany i opublikowany w 1956 roku przez Belga Daniela P. Biebuycka, stanowi wzorcową ilustrację zjawiska aktualizacji znanej w danej kulturze narracji o niezwykłych wydarzeniach związanych z życiem heroicznego bohatera. Biebuyck, dzięki znajomości języka (dialektu kisimba języka nyanga) i różnych wersji eposu, wybiera wykonanie opowiadacza Candi Rurekego i omawia wyjątkowy – stylistycznie

i konstrukcyjnie – charakter analizowanego przedstawienia, opisując jego nowatorskość poetycką oraz siłę oddziaływania na zebraną publikę (Biebuyck 1979, 555–556; Okpewho 1979, 8–9). Matryca powszechnie znanych wypadków stanowiących część oraturowej pamięci danej wspólnoty nie zobowiązuje zatem do realizacji określonych reguł kompozycyjnych i obyczajowych, lecz staje się podstawą dla kreatywnej gry o charakterze literackim, w której obecne są komponenty artystyczne, obyczajowe, społeczne i kulturowe. Jeden z warunków tej gry to aktywny udział słuchaczy – współuczestników oraturowego wydarzenia – którzy na bieżąco reagują na propozycje opowiadacza, legitymizując bądź podważając jego wybory, umiejętności oraz status mistrza słowa. Proces współtworzenia oratory jawi się wtedy nie tylko jako nośnik pamięci i zachowywanej tradycji, lecz także – a może przede wszystkim – jako przestrzeń odnawiania oratory/literatury oraz samej kultury, przetwarzania jej wzorców i sprzeciwiania się im.

Dynamikę przekraczania zasad i przyzwyczajzeń oraz współtworzenia opowieści w relacji opowiadacza i słuchaczy ukazuje kolejny ze szczegółowo przebadanych eposów, *Ozidi Saga*. Narracja ta, opisana i wydana przez poetę Johna P. Clarka-Bekederemo w roku 1977, pochodzi z jego rodzimej kultury Ijo/Ijaw związanej z obszarem południowej Nigerii. Przedstawienie eposu o Ozidim odbywa się zwyczajowo według współczesnych podań podczas siedmiodniowego festiwalu społeczności Tarakiri-Orua (Clark 1977, XXI) i – jak podaje Okpewho (1992, 45) – stanowi jeden z najcenniejszych znanych dziś przykładów oraturowego wykonania przez narratora wraz z dodatkowym chórem, aktorami oraz aktywnie współuczestniczącą publicznością. Na podstawie takich wiadomości łatwo nasuwają się wnioski o domniemanej tradycyjności narracji, sankcjonowanej rytualnym wydarzeniem, potrzebą skoordynowania pracy wielu partycypantów oraz oczekiwaniami zgromadzonych słuchaczy. Jednak wśród wielu argumentów przytaczanych przez Clarka wyróżniają się dwa rodzaje sytuacji z momentu obserwowanego i nagrywanego przedstawienia sagi o Ozidim, które świadczą o wysokiej reaktywności i kreatywności głównego opowiadacza – O kabou Ojobolo – wyznaczającego rytm i kierunek oraturowego przedstawienia:

publiczność składała się zarówno z mieszczańskich przedstawicieli Ijo i spoza Ijo, w tym wykładowców z Uniwersytetu w Ibadanie. W tych okolicznościach narratora nieustannie kusiło używanie słów i idei, które nieszczególnie należały do kultury Ijo, lecz mogły spodobać się raczej wyszukanemu środowisku, w którym przedstawiano historię. Lecz raz na jakiś czas, kiedy oddalał się od

idiomów kultury Ijo, przedstawiciele Ijo wśród publiczności z ożywieniem wyrażali swój sprzeciw. „Nie używaj angielskiego!” to ostrzeżenie, które znajdziemy w tekście tu i ówdzie (Okpewho 1992, 63, tłum. własne).

Nakreślona okoliczność w tym streszczonym przez Okpewho kontekście wyraźnie świadczy o tym, jak kreatywność opowiadacza może być regulowana przez upodobania publiczności do tradycyjnych elementów opowieści; horyzont słuchaczy jest zatem głównym buforem zmienności, nad którym mistrz słowa musi panować do tego stopnia, by móc stworzyć swoją wersję przedstawienia i zdobyć dla niej społeczną akceptację. Zarysowuje się tu także zdolność opowiadacza do łączenia – poprzez uwspólnianie języka i znaczeń – różnorodnej publiczności, zebranej w wyniku zbiegu okoliczności raczej niż wewnętrznych relacji. Udana realizacja literackości (a nie odtwarzania) w ramach danej opowieści kreuje źródło dla wytyczania nowego poczucia wspólnotowości, nie – jak sugerują ujęcia folklorystyczne – odwrotnie.

Wyróżnione tu przejawy kreatywności opowiadacza w tworzeniu przedstawienia oratorskiego podważają przekonanie o tradycyjnym charakterze literatury ustnej, jej ograniczeniach formalnych co do sposobów organizacji tekstu opowiadanego czy nawet jego objętości. Różnorodność gatunkowa zjawiska oratury, jak wykazuje Okpewho w swoim kompendium, świadczy także o wielorakich funkcjach przez nią pełnionych, niekiedy wpisujących się w zakładany przez folklorystów i antropologów tradycyjny zbiór wartości czy tryb życia społeczności. Cele opowiadania w różnych grupach kulturowych bywają różne i różnie są realizowane. Od ustnych opowieści narracyjnych, zbioru dodatkowo wewnętrznie zróżnicowanego, przez pieśni i inkantacje, zwroty pochwalne i utwory okolicznościowe, formy krótkie, takie jak żarty, przysłowia, zagadki i łamańce językowe, wreszcie po formy o charakterze muzycznym i teatralnym. Zagadnienie tradycyjności i kreatywności, przedstawień o rejestrze wysokim czy niskim należy poddać dokładniejszym rozważaniom zarówno w przypadku pojedynczych przedstawień każdego z wyróżnianych tu zbiorów-gatunków oratorskich, jak i w ramach badań komparatystycznych na szerszą skalę.

RÓŻNORODNOŚĆ POJĘĆ A CECHY LITERATURY MÓWIONEJ

Jeżeli badacze oratur afrykańskich sięgają po pojęcie folkloru i nie przekraczają wynikającego z niego pojmowania przekazów ustnych, to dzieje się

tak prawdopodobnie z dwóch powodów. Pierwszy i być może najważniejszy wśród argumentów za podtrzymaniem kategorii folkloru w stosunku do wytworów oratorskich pozwala przedstawić oralność w opozycji do literatury – tym razem rozumianej instytucjonalnie, bo w ramach narzuconego systemu kulturowego w ujęciu teorii postkolonialnej (Fleischmann 1994, 317; Roldan-Santiago 2005, 1). Folklor jest wówczas synonimem cennej – przechowanej wbrew dehumanizującej, kolonialnej machinie – lokalnej tożsamości, która walczy z narzuconą globalnością jako działaniem przemocy ekonomicznej i kulturowej. Ujęcie takie odwołuje się do siły odwróconego gestu, który nadaje wartość, w przeciwieństwie do tego, co zuniwersalizowane i związane z historią kolonialnej dominacji.

Drugą przyczynę może stanowić sposób badania funkcji literatury mówionej w kontekście społecznym – w ograniczonym zakresie danej społeczności, która pokrywa się z grupą odbiorców danych przekazów oratorskich. Być może stąd bierze się dominacja terminu *folktale* w anglojęzycznej literaturze przedmiotu¹⁰. Przewaga analiz partykularnych orator nad badaniami porównawczymi uniemożliwiła szersze postrzeganie i kategoryzowanie zjawiska oralności – i dopiero prace komparatystyczne poprowadziły badaczy od bajek i opowieści ludowych ku literaturze ustnej i skuteczniejszej reprezentacji tego, co literacko/oralnie lokalne w literackiej przestrzeni świata.

Zastosowania *folktale* są równie powszechne, jak popularna jest jego krytyka. Z tego względu, mimo rozpoznanej możliwości poszerzenia rozumienia zarówno literackości, jak i ustności, badacze proponują inne, równoległe rozwiązania terminologiczne, które przywołują synonimicznie w przedstawianym wywodzie. Za jedno z ciekawszych, na które natknęłam się w formie angielskiej i w zastosowaniu (do tej pory) wyłącznie opisowym, uważam ukute przez Eileen Julien (1994, 197) określenie literatury przedstawianej (ang. *performed literature*). Zastosowane jako ekwiwalent i dookreślenie pojęcia literatury ustnej/oralnej/mówionej pozwala na przekroczenie związanych z koncepcją dzieł sztuki oralności ograniczeń. Termin literatury przedstawianej podkreśla również istotę tego zjawiska artystycznego, czyli

¹⁰ Warto zwrócić uwagę na problem przekładowy i terminologiczny związany ze stosowanymi ekwiwalentami słowa „bajka” jakimi są *folktale* po angielsku i *conte* w języku francuskim; angielskie tłumaczenie tytułu przełomowego dzieła Proppa brzmi *Morphology of the Folk Tale*, a francuskie – *Morphologie du conte* (*conte*, fr. opowieść), por. Haring (2011, 8).

funkcjonowanie wyłącznie w ramach dokonującego się wykonania. Ta cecha fundacyjna stanowi uwidocznioną przez Okpewho podstawę rozróżnienia charakteru i sposobów działania literatur ustnych i pisanych. W procesie rozpoznawania obu fenomenów artystycznych „przedstawieniowość” może także stanowić bardziej trafny (pod względem znaczenia i faktycznej opozycyjności) antonim „piśmienności” niż potocznie rozumiana „ustność” (która nie wskazuje na wydarzeniowy kontekst wykonania i łączy się z założeniem o tradycyjnym czy folklorystycznym charakterze).

Kolejnym z terminów, po jakie sięgają badacze opisywanego zjawiska, jest – dominująca w obecnym tekście – „oratura”, neologizm stworzony przez akademika Pio Zirimu (Petrilli i Ponzio 2001, 99)¹¹. Pochodzący z Ugandy teoretyk literatury zaproponował to pojęcie w latach 70. XX wieku jako reakcję na powszechnie dostrzegane na polu badawczym i interpretacyjnym umniejszanie zjawiska literatury ustnej do podrzędnej, wstecznej i wewnętrznie sprzecznej odmiany literatury w ogóle. Jak pisze wybitny kenijski pisarz i krytyk Ngugi wa Thiong’o, Zirimu pragnął zastąpić oraturą określenie „literatura ustna” (Ngugi wa 2007, 4). Celem zatem, jaki Zirimu chciał osiągnąć poprzez wprowadzenie nowej terminologii, było zwrócenie uwagi na z natury odmienną, a nie jakościowo gorszą, poetykę i estetykę fenomenu sztuki słowa mówionego. Powtarzając rewolucyjne gesty zerwania z narzucaną estetyką, jak czynią to ruchy *négritude* i *créolité*, zamierzał badać zjawisko oratury samo w sobie, a nie jako jeden z etapów prowadzących do narodzin literatury pisanej w popularnych wówczas ujęciach ewolucjonistycznych.

Pojęcie oratury rozwijało się dalej w działalności artystycznej południowoafrykańskiego rzeźbiarza Pitika Ntuli, który – proponując synkretyczne podejście do sztuk – wysunął na pierwszy plan pozastowny, performatywny charakter literatury tworzonej ustnie (Ngugi wa 2007, 5). Kontynuując tę myśl, Ngugi wa Thiong’o przedstawia filozoficzną wizję istoty oratury jako przestrzeni połączenia natury, człowieka i jego działań w świecie. Choć ta postawa badawcza pozwala na ponowne uwypuklenie przestrzeni uczestnictwa dzieł oraturowych w życiu społeczeństwa, a zatem w sferze nierozłącznie splecionych natury i kultury, w dalszej części wywodu odwoływać

¹¹ Równoległe autorstwo tego terminu przypisuje się także francuskiemu lingwiście Claude’owi Hagègemu, który miał wprowadzić pojęcie oratury do światowego obiegu w pracy *L’homme de parole* z 1985 r. (około dziesięć lat później niż zrobił to Zirimu), por. Petrilli i Ponzio (2001, 99).

się będę jedynie do analiz rozpatrujących artystyczny aspekt oratory jako nietypowego porządku języka, wytwarzanych treści i towarzyszących im elementów pozasłownych, które wchodzi w skład literackiego przedstawienia, organizowanego przez opowiadacza. Pojęcie oratory pozostaje popularne w badaniach afrykanistycznych, nie przełamuje jednak zdecydowanej dominacji kategorii literatury ustnej w tej i pozostałych dziedzinach.

Zbliżonym do oratory terminem okazała się pomyślana przez haitańskiego akademika Ernsta Mirvilla, a następnie spopularyzowana przez również pochodzącego z Haiti literaturoznawcę Maximiliena Laroche'a, oralitura¹². Laroche sympatyzuje z poglądem Mirvilla o konieczności wprowadzenia w obszarze dotychczas nazywanym literaturą oralną lepszej analogii do zjawiska literatury pisanej – takie rozwiązanie miałoby się zawierać w neologizmie „oralitura”: „Jeśli oratura, jak rozumiem, koncentruje uwagę na głosie (os, oris), oralitura przykuwa ją dzięki sufiksowi do analogii z literaturą, a więc pisarstwem” (Laroche 1991, 15, tłum. własne). O ile termin „oratura” miał pierwotnie oddzielić zjawisko literatury mówionej od kategoryzacji i ocen wywodzonych z tradycji pisarstwa literackiego (co wpływało na interpretowanie dzieł oralnych jako wstecznych, niewyrafinowanych i wspólnotowych, stanowiących jedynie etap w rozwoju ku literaturze pisanej), o tyle oralitura, po zrównaniu artystycznej rangi obu sztuk, powinna je znów do siebie przybliżyć (Laroche 1991, 17). Co ciekawe, oratura i oralitura przyjęły się z większym powodzeniem w opracowaniach hiszpańsko- i portugalskojęzycznych niż w języku angielskim¹³.

Określenia literatury ustnej/mówionej/oralnej, literatury przedstawianej, oratory i oralitury obejmują to samo zjawisko sztuki słowa mówionego, a jednocześnie reprezentują i kładą różny nacisk na dwa konstytuujące je elementy – analogiczność bądź paralelność z fenomenem literatury pisanej (a nie podległość w stosunku do niego) oraz cielesny i czasowy wymiar oratorskiego dzieła i wydarzenia zarazem, związanego z jego przedstawieniowym, działającym charakterem. Istota omawianej tu literatury mogła

¹² Mirvill opublikował dwa artykuły poświęcone zagadnieniu oralitury w haitańskich czasopismach „Le Nouvelliste” w 1974 r. (11–12.05.1974) i „Conjonction” w 1984 r. (czerwiec–lipiec 1984, nr 161–162). Ze względu na ograniczoną dostępność do archiwalnych egzemplarzy obu czasopism większość źródeł odwołujących się do Mirvilla cytuje wyłącznie adresy bibliograficzne bez informacji o bazach je udostępniających; niemal wszystko, co obecnie wiadomo o neologizmie Mirvilla, pochodzi więc z pośrednictwa Laroche'a (1991, 15).

¹³ Zob. np. Destéfanis i Castells (2024); Schiffler (2017); Fonesca (2016).

się bowiem objawić badaczom dopiero po uwzględnieniu wagi kontekstu, w którym powołuje się ją do życia. Kontekstu tego nie wyznaczają przekazywanie, odtwarzanie i utrwalanie treści, ale ich wykonywanie, przekształcanie (dostosowywanie, aktualizowanie) i tworzenie od nowa w synchronicznym oddziaływaniu na opowiadacza wiedzy i horyzontu oczekiwań słuchaczy współuczestniczących w jego oratorskim przedstawieniu. Ta okoliczność, a nie kwestia jakości, domniemanej wtórności czy ludyczności, wyznacza podstawową różnicę w kategoryzacji literatury ustnej i pisanej. Równolegle do badań nad dostosowywaniem treści oratorskiego przedstawienia do potrzeb i celów komunikacyjnych i estetycznych danej publiczności, jak sugeruje Okpewho (1992, 67–68), warto rozpoznawać intertekstualne nawiązania do tematycznego i językowego „zbioru możliwości” (Tedlock 2010, 76), które bywają wykorzystywane i przekształcane przez opowiadacza w akcie twórczego przedstawiania:

dobry opowiadacz widzi swą opowieść, a gotowe zwroty, których może użyć, nie są „treścią jego myśli”, lecz pomocą przy szybkiej ekspresji słownej tejże myśli, nie są pamięciowym równoważnikiem zapisanego tekstu, lecz zbiorem możliwości. Takie gotowe wyrażenia, nawet wzięte z osobna, okazują się zmienne: dobór słów jest w nich wolny od ograniczeń metrycznych, a samo wygłaszanie czerpie z całej potencji ludzkiego głosu (Tedlock 2010, 76–77).

Opowiadacz nie tyle odtwarza tradycyjny kanon tekstów i przekazów, ile tworzy intertekstualne odwołania do poprzednich wykonań mistrzów słowa, które zapisały się w pamięci członków publiczności swojej kultury. Intertekstualność nie musi tu jednocześnie oznaczać wyłącznie odniesień do elementów tekstowych, jak zaznacza między innymi Haring, proponując w nawiązaniu do refleksji Julii Kristevej i Michaiła Bachtina pojęcie interprzedstawieniowości (ang. *interperformance*), które mogłoby jego zdaniem pomóc naświetlić istotę dzieł sztuki słowa mówionego. Definiując tę współzależność utworów przedstawianych ustnie, Lee Haring stwierdza, że „każde oratorskie wydarzenie, rozumiane jako przedstawienie [ang. *performance*], składa się z mozaiki złożonych odniesień do innych wydarzeń [oratorskich]” (Haring 1988, 365, tłum. własne). Znaczenie oratory może odsonić się więc w całości jedynie w działaniu i w określonych okolicznościach historyczno-kulturowych tegoż wykonania, w czym uwidacznia się jej immanentnie przedstawieniowy charakter. Owo przeniesienie i zaadaptowanie zjawiska intertekstualności do kontekstów i funkcjonowania

literatury oralnej musiałoby ją jednak oddzielać od mechanizmów obserwowalnych w konstruowaniu i myśleniu o literaturze w ogóle; wskazywałoby na fakt, że tworzony przez opowiadacza tekst jest funkcją przedstawienia. Tymczasem tekst oratory i jego przedstawienie są jednym i tym samym; to dyskurs, którego elementy pozasłowne stanowią kontekst współtworzący znaczenie słów.

Niewątpliwie jednak performans i oraliturowe przedstawienie posiadają cechy zbieżne, których dostrzeżenie i badawcze wysunięcie na pierwszy plan pozostaje zasługą refleksji Richarda Baumana (2010). Jedną z najważniejszych kwestii stanowi niepowtarzalność obu typów przedstawień, związana tak z kreatywnością artysty, jak i okolicznościami, w których występuje:

Emergentny charakter *performance* jest wynikiem wzajemnej zależności zasobów komunikacyjnych, indywidualnej kompetencji i celów uczestników w kontekście konkretnej sytuacji [...] zwykle w wysokim stopniu uwarunkowan[ych] kulturowo i sytuacyjnie (Bauman 2010, 223).

Wspomniane uwarunkowanie nie odgrywa jednak innej roli w przypadku literatury ustnej niż pozostałych zjawisk artystycznych, słownych i pozasłownych; taki wniosek można by sprowadzić do stwierdzenia o kulturowym i sytuacyjnym uwarunkowaniu samej (i każdej) kultury.

Bauman formułuje wreszcie o wiele trafniejsze spostrzeżenie dotyczące sposobu, w jaki działa oratura w zgromadzonej wokół opowiadacza grupie w określonej sytuacji:

Performer, poprzez swoje działanie, wzbudza czynną uwagę i energię wśród publiczności, która daje się wciągnąć w *performance* na tyle, na ile wysoko go ocenia. Gdy tak się dzieje, performer zyskuje pewien prestiż i kontrolę nad publicznością – prestiż ze względu na zademonstrowaną kompetencję, a kontrolę dzięki temu, że zyskał władzę decydowania o przebiegu interakcji. Kiedy performer przejmuje w ten sposób kontrolę, może zyskać także możliwość przekształcania struktury społecznej (Bauman 2010, 228).

Ten kluczowy dla rozważań Baumana wniosek pozwoli wyjaśnić, jak opowieści i przedstawiający je opowiadacze pełnią funkcje kulturo- i społecznotwórcze. Nie czynią tego jednak wyłącznie poprzez gest i charyzmę, ale przez treści uformowane w wybrany sposób w języku, których znaczenie w wyniku jednostkowych interpretacji i odniesień do przekazanych

sensów oddziałuje na doświadczenie wspólnoty i rozwija nowe sposoby rozumienia świata¹⁴.

PODSUMOWANIE

Sztuka słowa mówionego, określana w badaniach mianem literatury ustnej, mówionej, przedstawianej, a także oratury i oralitury, stanowi rodzaj artystycznego działania organizującego język i wyrażane w nim treści w szczególny (dla danej kultury i społeczności) sposób. Głównym podmiotem tego wydarzenia, które prowadzi do wytworzenia wygłaszanego bądź śpiewanego tekstu, jest postać opowiadacza – artysty biegłego w sztuce słuchania, przetwarzania i kreowania opowieści na podstawie formuł i motywów, zarówno znanych wcześniej, jak i tych tworzonych i powoływanych do życia w akcie przedstawiania opowieści. Opowiadacz pozostaje w dialogu z otaczającą go (gromadzącą się przed nim bądź wokół niego) publicznością, mogącą brać czynny udział w formowaniu odbieranego wykonania opowieści; odbiorcy stanowią rezerwar oralnej umiejętności słuchania i poznanych dotychczas przedstawień oraturowych, co konwencjonalizuje ich horyzont oczekiwań, jednocześnie jednak każdy ze słuchaczy – jako zbiór nietożsamych jednostek – wprowadza nowe potrzeby i konteksty, które mogą prowokować chęć zmiany, dostosowania i aktualizacji treści. Wybór jednak leży po stronie opowiadacza, nadającego ton, rytm i kształt formowanej opowieści za pomocą środków językowych i pozajęzykowych, które dookreślają przedstawiane znaczenia w jednostkową, niepowtarzalną, zrealizowaną literacką całość.

¹⁴ Bauman podkreśla społeczne oddziaływanie literatury przedstawianej, pomija jednak elementy, które oddalają – w mojej opinii – oraturę od performansu. Literaturę ustną wyróżnia jej cielesny i czasowy charakter. Sposób, w jaki operuje ona czasem, jest zaś typowy dla mechanizmów literackich; podwojenie czasu, które odbywa się w trakcie oraturowego przedstawienia, polega na wprowadzeniu w moment opowiadania czasu świata przedstawianego. Jeśliby przyjrzeć się z kolei gestom i rekwizytom ewentualnie zastosowanym w przedstawianiu świata opowieści, w moim przekonaniu nie oddziaływałyby one na widzów w ten sam sposób, co artefakty wprowadzone na użytek performansu. We wspomnianych funkcjach organizacji czasu i przestrzeni przedstawienie oraturowe zbliża się do form teatralnych bardziej niż do artystycznych aktów performatywnych. Zagadnienie to zasługuje jednak na szerszą i precyzyjniejszą analizę, której potrzebę tu sygnalizuję.

BIBLIOGRAFIA

- Akinyemi, A., Falola, T. 2021. *Introduction: New Perspectives on African Oral Traditions and Folklore*, w: A. Akinyemi, T. Falola (red.), *The Palgrave Handbook of African Oral Traditions and Folklore*, Cham: Palgrave Macmillan, V–XXVI.
- Ayşen Kaim, A. 2020. *Meddah – turecki teatr jednego aktora. Spotkanie tradycji kultury ustnej z kulturą widowiskową*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Azuonye, C. 1990. Morphology of the Igbo Folktales: Ethnographic Historiographic and Aesthetic Implications, *Folklore*, 101(1), 36–46.
- Bauman, R. 2010. *Sztuka słowa jako performance* (G. Godlewski et al., tłum.), w: P. Czaplinski (red.), *Literatura ustna*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 202–232.
- Biebuyck, D. P. 1979. Stylistic Techniques and Formulary Devices in the Mwindo Epic from the Banyanga, *Cultures et développement*, 11(4), 551–600.
- Bulman, S. P. D. 1997. A Checklist of Published Versions of the *Sunjata Epic*, *History in Africa*, 24, 71–94.
- Bulman, S. P. D. 2017. *Introduction*, w: A. Sako, S. P. D. Bulman, V. F. Vydrine, *The Epic of Sumanuru Kante*, Leiden–Boston: Brill, 1–52.
- Calame-Griaule, G. 1970. Pour une étude ethnolinguistique des littératures orales africaines, *Langages*, 18, 22–47.
- Charry, E., 2008. *Muzyka Mande: Jeliya* (J. Jedliński, tłum.), w: M. Cymorek (red.), *Estetyka Afryki. Antologia*, Kraków: Universitas, 232–238.
- Clark, J. P. 1977a. *Introductory Essay*, w: Clark J. P. (red.), *The Ozidi Saga* (J. P. Clark tłum. i oprac.), Ibadan: Ibadan University Press, XV–XXXVII.
- Clark, J. P. (red.) 1977b. *The Ozidi Saga* (J. P. Clark, tłum. i oprac.), Ibadan: Ibadan University Press.
- Czaplinski, P. 2010. *Słowo i głos*, w: P. Czaplinski (red.), *Literatura ustna*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 5–33.
- Destéfanis, M. L., Castells, M. 2024. Oratura, etnotexto, oralitura: origen y destino de la palabra actante, *Caracol*, 27, 132–160.
- Finnegan, R. 2012. *Oral Literature in Africa*, Cambridge: Open Book Publishers.
- Fleischmann, U. 1994. *The Formation and Evolution of a Literary Discourse. One, Two, or Three Literatures?*, w: A. James Arnold (red.), *History of Literature in the Caribbean*, 1, Amsterdam: John Benjamins, 317–340.
- Fonesca, M. N. S. 2016. Literatura e oralidade africanas: mediações, *Mulemba*, 8(15), 12–23.
- Goody, J. 2000. *The Power of the Written Tradition*, Washington–London: Smithsonian Institution Press.
- Haring, L. 1988. Interperformance, *Fabula: Journal of Folktale Studies*, 29(3–4), 365–372.
- Haring, L. 2011. Translating African Oral Literature in Global Contexts, *The Global South*, 5(2), 7–20.
- Hernas, C. 1975. Miejsce badań nad folklorem literackim, *Pamiętnik Literacki*, 66(2), 3–15.
- Hoffman, B. G. 2001. *Griots at War: Conflict, Conciliation, and Caste in Mande*, Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Hoffman, B. G. 2017. The Roles of the Griot in the Future of Mali: A Twenty-First-Century Institutionalization of a Thirteenth-Century Traditional Institution, *African Studies Review*, 60(1), 101–122.
- Innes, G. 1999. *Sunjata: Gambian Versions of the Mande Epic*, London: Penguin.

- Jahn, J. 1990. *Muntu: African Culture and the Western World* (M. Grene, tłum.), New York: Grove Weidenfeld.
- Jansen, J., 2018. Beyond the Mali Empire – A New Paradigm for the Sunjata Epic, *The International Journal of African Historical Studies*, 51(2), 317–340.
- Jansen, J., Doortmont, M., van den Bersselaar, D. 2017. *Editor's Introduction*, w: A. Sako, S. P. D. Bulman, V. F. Vydrine, *The Epic of Sumanguru Kante*, Leiden: Brill.
- Julien, E. 1994. African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity. By Isidore Okpewho [recenzja], *The International Journal of African Historical Studies*, 27(1), 197–199.
- Laroche, M. 1991. *La double scène de la représentation : oraliture et littérature dans la Caraïbes*, Québec: GRELCA.
- Leopold, W. 1977. *Wstęp*, w: W. Leopold (red.), *Eposy Czarnej Afryki*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 5–48.
- Lorentzon, L. 2007. Is African Oral Literature Literature?, *Research in African Literatures*, 38(3), 1–12.
- Meschonnic, H. 1982. Qu'entendez-vous par oralité ?, *Langue Française*, 56, 6–23.
- Ngugi wa, T. 2007. Notes towards a Performance Theory of Orature, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 12(3), 4–7.
- Niane, D. T. 1960. *Soundjata ou l'Épopée du Mandingue*, Paris: Présence Africaine.
- Niane, D. T. 1977. *Sundzata albo Epopcja Mandingu* (Z. Stolarek, tłum.), w: W. Leopold (red.), *Eposy Czarnej Afryki*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza, 49–183.
- Okpewho, I. 1992. *African Oral Literature: Backgrounds, Character, and Continuity*, Bloomington–Indianapolis: Indiana University Press.
- Okpewho, I. 1979. *The Epic in Africa: Towards a Poetics of Oral Experience*, New York: Columbia University Press.
- Otiono, N., Akoma, C., 2021. Introduction. A Heritage of African Oral Literary Performance Studies, w: N. Otiono, C. Akoma (red.), *Oral Literary Performance in Africa: Beyond Text*, London and New York: Routledge, 1–20.
- Petrilli, S., Ponzio, A. 2001. Telling Stories in the Era of Global Communication: Black Writing – Oraliture, *Research in African Literatures*, 32(1), 98–109.
- Piłaszewicz, S., Rzewuski, E. 2017. *Wstęp do afrykanistyki*, Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego.
- Roldan-Santiago, S. 2005. Thematic and Structural Functions of Folklore in Caribbean Literature: The Case of the „Written” and the „Oral”, *Journal of Caribbean Literatures*, 4(1), 1–9.
- Schiffler, M. F. 2017. Literatura, Oratura e Oralidade na Performance do Tempo, *Revell – Revista de Estudos Literários da UEMS*, 2(16), 112–134.
- Tedlock, D. 2010. *Ku poetyce ustnej*, w: P. Czapliński (red.), *Literatura ustna*, Gdańsk: Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, 75–88.

CONTEMPORARY APPROACHES TO THE LEGACY OF ORATURE: HOW IS THE ROLE OF SPOKEN WORD SHAPED IN AFRICA?

Abstract: The paper invites to rethink the existent terminology describing oral literature and to challenge its common (mis)understandings in the related fields

of Humanities. Reviewing the most important (and published) pieces of orature and their interpretations shows the ever changing comprehension of the phenomenon, taking into consideration its contemporary transformations and present embodiments on the African continent. The discourse leads toward renewal of the definition of the spoken literature, underling as its foundational characteristics the (literary) performativity and creativeness.

Keywords: oral literature, orature, oraliture, Sunjata, postcolonial studies