

MAGYAR AFRIKA TÁRSASÁG
AFRICAN-HUNGARIAN UNION



AHU MAGYAR AFRIKA-TUDÁS TÁR
AHU HUNGARIAN AFRICA-KNOWLEDGE DATABASE

SEYDOU, Christiane

Silâmaka és Poullôri / Silâmaka and Poullôri

(könyvrészlet, dokumentumfordítás, fordította. Kun Tibor)

Eredeti közlés/Original publication:

Silâmaka et Poullôri, 1972, Paris, Armand Colin, 277 old. (Classiques Africains) (bevezető tanulmány: 9–76. old, eposz: 77–271. old.), fordítás: 38–64. old.

Elektronikus újraközlés/Electronic republication:

AHU MAGYAR AFRIKA-TUDÁS TÁR – 000.001.208

Dátum/Date: 2015. augusztus / August 19.

Az elektronikus újraközlést előkészítette

/The electronic republication prepared by:

B. WALLNER, Erika és/and BIERNACZKY, Szilárd

Hivatkozás erre a dokumentumra/Cite this document

SEYDOU, Christiane: Silâmaka és Poullôri / Silâmaka and Poullôri (könyvrészlet, dokumentumfordítás, fordította. Kun Tibor), *AHU MATT*, 2015, **pp. 1–30. old.**, No. 000.001.208, <http://afrikatudastar.hu>

Eredeti forrás megtalálható/The original source is available:

kézirat az Afrikai Kutatási és Kiadási Program archívumában (Érd) / manuscript in the Archive of African Research and Publication Program (Érd)

Megjegyzés / Note:

ellenőrzött és szerkesztett szöveg / controlled and edited text

Kulcsszavak/Key words

francia Afrika-kutatás, afrikai hőseposz, fulbe / peul szóművészet, a közreadott fulbe eposz szövegváltozat elemzése, Ch. Seydou bevezető tanulmánya magyar fordításban

// African research in France, African oral tradition, African heroic epic, Fulbe / Peul verbal art, analysis of the published Fulbe epic version, introductory study by Ch. Seydou in Hungarian translation

AZ ELSŐ MAGYAR, SZABAD FELHASZNÁLÁSÚ, ELEKTRONIKUS, ÁGAZATI SZAKMAI KÖNYV-, TANULMÁNY-, CIKK- DOKUMENTUM- és ADAT-TÁR/THE FIRST HUNGARIAN FREE ELECTRONIC SECTORAL PROFESSIONAL DATABASE FOR BOOKS, STUDIES, COMMUNICATIONS, DOCUMENTS AND INFORMATIONS

* magyar és idegen – angol, francia, német, orosz, spanyol, olasz és szükség szerint más – nyelveken készült publikációk elektronikus könyvtára/ writings in Hungarian and foreign – English, French, German, Russian, Spanish, Italian and other – languages

* az adattárban elhelyezett tartalmak szabad megközelítésűek, de olvasásuk vagy letöltésük regisztrációhoz kötött/the materials in the database are free but access or downloading are subject to registration

* Az Afrikai Magyar Egyesület non-profit civil szervezet, amely az oktatók, kutatók, diákok és érdeklődők számára hozta létre ezt az elektronikus adattári szolgáltatását, amelynek célja kettős, mindenekelőtt sokoldalú és gazdag anyagú ismeretekkel elősegíteni a magyar afrikánisztikai kutatásokat, illetve ismeret-igényt, másrészt feltárni az afrikai témájú hazai publikációs tevékenységet teljes dimenziójában a kezdetektől máig./The African-Hungarian Union is a non-profit organisation that has created this electronic database for lecturers, researchers, students and for those interested. The purpose of this database is twofold; on the one hand, we want to enrich the research of Hungarian Africa studies with versatile and plentiful information, on the other hand, we are planning to discover Hungarian publications with African themes in its entirety from the beginning until the present day.

**A MAGYAR TUDOMÁNY KÜLFÖLDI BARÁTAI
AZ AFRIKA-KUTATÁS TERÜLETÉN
FRIENDS IN ABROAD OF HUNGARIAN SCHOLARSHIP
ON THE FIELD OF AFRICAN RESEARCH**

SILÂMAKA ÉS POULLÔRI

Fulbe epikus elbeszélés
Elmondta: TINGUIDJI

Szerkesztette: Christiane Seydou

AFRIKAI KLASSZIKUSOK
Armand Colin, Paris, 1972.

Tájékoztatásul:

Bevezetés – A művész (1–38. oldal)

Fordította: Biernaczky János

lásd: SEYDOU, Christiane: Silâma és Poullôri (könyvrészlet), *AHU MATT*, 2014, **pp. 1–30. old.**, No. 000.000.727, <http://afrikatudastar.hu>

JELLEN RÉSZLET

A mű (38–64. old.)

Fordította: Kun Tibor (Biernaczky János emlékére)

A mű

A szöveg, amely bennünket itt érdekel, legenda jellegű epikus elbeszélés, de az idézett epizódnak magát a vázlatát egy valóságos történelmi téma adja. Annak ellenére, hogy a kutatások jelenlegi állapotában lehetetlen a történelmi igazságot minden részletében megragadni, mindazonáltal el tudjuk helyezni ezt az elbeszélést egy eléggé pontos kontextusban: a peul (ejtsd: pöl) (fulbe) vezetőknek (*törzsfők vagy törzsi királyok* – *B.Sz.*) a 18. század végétől a 19. század kezdetéig a bambara királyság hatalma ellen vívott harcában, a Massina birodalom Cheikou Amadou által történt megalapításáig eltartó időszakban.

Ezek a peul (fulbe) törzsi társadalmak abban az időben a szegu-i király vazallusai voltak, aki hatalma alá hajtotta, és adófizetésre kényszerítette őket. Ha a Kounari (*törzsi királyság* – B.Sz.) többé-kevésbé szívesen alkalmazkodott a bambara hűbéruralomhoz – mivel főnöke, Hambodê feleségül vette Ténen-t, Dâ Monzo, Szegu királya tulajdon leányát, és ezzel megerősítette saját személyi hatalmát –, addig más volt a helyzet Mâssinával, amely nehezen viselt el egy ilyen függőséget. Minden egyes törzsnek egy Ardo állt az élén. Így neveztek az iszlám előtti pöl társadalomban minden hagyományos főnököt. A.-Hampaté Bâ, a massina-i pöl birodalomról szóló művében ezt mondja:

„Ardo egy olyan név, amelyet egy vezető és mindenben elől járó törzs doyenjének adnak [...] Az Ardók tehát vezetők voltak, mielőtt alattvalói fölött élet és halállal rendelkező főnökeikké váltak. Macina (*másként: Massina* – *bsz*) első Ardoja Maghan vagy Manga volt, aki a Kaartától keletre fekvő Kaniagából érkezett ide... Az Ardok Kékey-t választották fővárosuknak, 15 km-re észak-keletre Ténenkou-tól. Maghan minden leszármazottjának joga van az Ardo cím viselésére, és Dikko nevével kellett üdvözölni őket. De csak a család legidősebb tagja lehet Macina Ardoja vagy a Nagy Ardo, '*ardo mawd'do*. Huszonhat Ardo emléke maradt fenn, akik egymást követték az 'ard'aaku-ig [...], az utolsó Ardo Ngourori [...] Az Ardok animisták voltak. Nem voltak fétiseik, de nagy fontosságot tulajdonítottak a jósok jövődöléseinek. Kedvenc időtöltéseik a vadászat, a razziák és a vásárlátogatások voltak, ez utóbbiakban méhsört ittak lant és fuvola hangjára.”³⁰

Ilyen képet őriztek meg róluk az iszlamizált peulök; úgyhogy amint az iszlám elterjedt, elhagyták az *Ard'o* címet, amellyel főnökeiket illették, és inkább a *Laamiido*-t használták. Bárhogyan legyen is, az a hősi korszak, amikor ezek a főnökök bambara hűbéruraik ellen harcoltak, megnevesíti az Ardok emlékét a peulök szemében, akik bennük nemzeti hősöket látnak, a *par excellence* peul erények megtestesítőit: büszkeség, bravúr, merészség, nemesség, függetlenség stb. És minden peul, bármennyire muzulmán legyen is, köteles saját énjének legmélyén érzékenynek lenni nagy fegyvertényeik elbeszélése, sőt már csak azok zenei felidézése iránt is. Ha a nagy vallási vezetők, mint Ous-

³⁰ A.-H. Bâ és J. Daget, op. cit., 103. old.

mane Dan Fodiyo, szerették volna elhagyni ezt a profán irodalmat, az azért volt, mert tudták, mennyire megérintette és megingatta a velük azonos vallásúakat, amikor felébresztették bennük az ősi és pogány tendenciákat, az olyan haditettek iránti vonzódásukat, amelyeket nem az Igazság győzelme, hanem saját kizárólagos és mértéktelen gögjük által igazolt akarát vezényelt.

Silâma egyike azoknak a hagyományos hősöknek, akiket a legenda a történelemből kölcsönzött azért, hogy szublimálja őket, s mintaképeket és típusokat csináljanak belőlük. Maga a neve is nem olyan, mint egy allegória, amely a vitéz lovag bravúráját és hősiességét példázza? Hiszen a *silâma kaa* szavak azt jelentik: „A Kard.” De ki is volt Silâma? Énekesünk (bárdunk?!) azt mondja, Mâssina egyik Ardojának a fia volt: de melyiké? Minden egyes felgyűjtött szöveg különböző származást tulajdonít neki. Mâbal Sambourou szerint apja Hammadi volt, mások szerint Amadou Boûbou és Kounta Galo leszármazottja; valójában ezeket a neveket említik minden olyan esetben, amikor egy vitézt akarunk megénekelni: a jelölés tehát sehová nem vezet. Gouro Ahmadou azt állítja, hogy Yero Ngourôri fia volt. Ez utóbbi hipotézist alátámasztja néhány olyan történelmi részlet, amelyek, mivel egybeesnek az elbeszélés bizonyos pontjaival, esetleg lehetővé teszik, hogy részben igazoljuk azt (ti. a hipotézist). Tudjuk, hogy Ardo Ngourôri az utolsó mâssinai Ardo volt. Valójában,

„...amikor egyszer egy jós azt mondta, hogy a massinai Ardok mint az ország vezetői, el fognak tűnni azon a napon, amelyen egy Ngourori nevezetű 'ard'aaku címhez jut, egy Kékey-ben összegyűlt tanács egyhangúlag Ngourori parancsnokságból történő eltávolításáról döntött... Küldöncöt menesztettek Dyilgodyi-ba, keresse meg egyik rokonát, hogy rábízzák Macina törzsi közösségét. Biztos lévén abban, hogy végzetes keresztneve miatt örökre kitűrják a hatalomból, és abbéli elégedetlenségében, hogy Szegu királya, Da Monson, nem folyamodott erőszakhoz azért, hogy őt Macina Ardojává tegye, Ardo Ngourori nem nagyon igyekezett végrehajtani a Szeguból kapott parancsokat.”³¹

Azt is tudjuk, hogy Ardo Ngourorit

³¹ A.-H. Bâ és J. Daget, op. cit. 105. old.



„Da Monson megbízta, hajtsa be a macinai pásztorokon, halászon, földműveseken és kereskedőkön a Szegunak járó illetékeket és adókat, addig is, amíg Dyilgodyiból hozatnak egy Ardot.”³²

Ez a két pont egyezni látszik Silâmaka történetével, úgy, ahogyan azt elmesélték nekünk, mivel elbeszélésünk kiindulópontja pontosan az Ardo eme fiának az az akarata, hogy megszabaduljon – és vele

³² A.-H. Bâ és J. Daget, op. cit. 108. old.

együtt Massina valamennyi főnöke – a bambaráknak járó adó megalázó kényszerétől.

Egyébként Boûbou Ardo Galo és Ngourôri féltestvérek voltak: abban tehát semmi meglepő nincs, hogy szerepelnek Silâmaka genealógiájában; de illik jelezni, hogy két ellenséges féltestvérnek számítottak.

Egy másik, ettől eltérő történelmi utalással szolgál A.-H. Bâ a „Macinai Peul Birodalom” (*Empire peul du Macina*) c. művében, amely a peulök Szegu fennhatósága elleni lázadását Ngolo Diara 1766-tól 1797-ig tartó uralkodása idejére teszi. Macina visszautasította a *di sono* vagy a „méz-illeték” fizetését, amely évente több kiló aranyat jelentett, és amely azért viselte ezt a nevet, mert eredetileg a méhsörnek, a főnökök italának elkészítéséhez kellett.

„Három év alatt, mondja a szerző, Ngolo eredménytelenül harcolt a Silâmaka Ardo Dikko vezette macinai peulök ellen.”

Ngolo Diara csak egy okkult hatalommal rendelkező marabut segítségével volt képes ellenállni.

Tinguidji semmilyen pontos felmenő ágat nem tulajdonít Silâmakanak, akit egyszerűen úgy nevez, mint a massinai Ardo fia. Ami az Amîrut illeti, akivel szembeszáll, ha a mali griotoknál Da Monzo személyét a különböző verziók mindegyikében megemlítik, Amîrou Sâ-ról van szó az eredeti verziójában, amely inkább keleti lévén, távolabb van ennek az eposznak eredeti helyétől, s ezért talán kevésbé törődik a történelmi pontossággal.

Tény, hogy Sâ bambara panacsnoklása többször összeütközésbe került a peulökkel. Sâ városa, Dodjiga székhelye, Guimbalától nyugatra, Nyafouunké körzetében, egy, a Débo-tótól északra található és részben peulök, részben bambarák lakta nagy kanton fővárosa. A peulöket a Sâ főnökkel szembeállító harc legismertebb epizódját Hambodêdio hőskölteménye dolgozza fel. Ez az elbeszélés azonban, ahogyan azt G. Vieillard tárja elénk, felidézi azt a ragyogó hírnevet is, amelyet Silâmaka élvezett; ugyanis Fatoumata, aki azért jött, hogy Hambodedit megkérje, bosszulja meg a Sa főnök által kigúnyolt anyja becsületén esett csorbát, megpróbálja felajzani beszélgető társának bravúrját és harci tüzességét ezekkel a szavakkal:

„Aki engem megsértett, azt mondta, nincs az országban olyan peul, aki képes lenne bosszút állni értem. Én eljöttem tehát hozzád; ha tudsz, bosszulj meg engem! Ha nem tudsz megbosszulni, megkeresem Silâmaka Yero Héro-Dandé-t: ő csak tejet iszik; nem olyan kölessör ivó, mint te, és tudom, hogy a részeges emberek vásárolják a bátorságukat.”

És a szerző folytatja a hiúságában és büszkeségében sértett Hambodedio haragjának leírását:

„Ezekre a szavakra Hambodedio fuldoklott, visszatartotta lélegzetét, és orrából két vérrög buggyant ki; szemei vörössé váltak” stb.³³

Miután így megbántották büszkeségében és becsületében, Hambodedio elindult, hogy meghódítsa Sâ-t.

Lehetséges, hogy találunk szövegünkben erről a csatáról valamilyen emléket, ami kapcsolatban lehet a peulök bambara hatalom elleni harcának más epizódjaival? Nem lepne meg bennünket, mivel a rendelkezésünkre álló elbeszélések semmi esetre sem krónikák, hanem eposzok, azaz olyan irodalmi művek, amelyek újraalkotják a realitást oly módon, hogy inkább magasztalt személyeket dicsőítenek, semmint tényeket idéznek azon igyekezetükben, hogy egy objektív és tudományos múltat konzerváljanak. És így épül fel egy egész világ a hősök körül, akik egyedüli értékelhető tengelyei annak a cselekménynek, amely új arcot ölt, és új irányultságnak engedelmeskedik, azért, hogy demonstrálhassák bravúrjaikat, alkalmat adhassanak nekik arra, hogy kimutathassák erényeiket, és véghez vihessék hőstetteiket. Ezért azután pontatlanságaikat nem kell túlzott mértékben akadályokként kezelnünk. Azok láthatóan nem bírnak nagy jelentőséggel magának a mesélőnek a számára sem, aki megkülönböztetés nélkül helyezi elbeszélésének színhelyét hol Massinába, hol Bandiagarába.³⁴

Maga a Poullôrinak tulajdonított név is példa a nyilvánvaló tévedésre: nagy merészség lenne, ha úgy állnánk neki Poullôri genealógiá-

³³ G. Vieillard: Pöl elbeszélések Macinából és Kunariból. *Bulletin du Comité d'études historiques et scientifiques de l'Afrique Occidentale Française*, XIV (1931), 143. old.

³⁴ Ez is történelmi pontatlanság. Bandiagara akkor csak egy dagon város volt, és mint pöl várost csak 1864 körül alapította Tidjâni, Al-Hadj-Oumar leszármazottja.

jának a kutatásához, ha a neki kölcsönzött Benâna nevet referenciának vennénk; milyen fantáziadús okoskodást kockáztatnánk meg, ha teljes jóhiszeműséggel hagynánk magunkat elragadtatni?! Az az igazság, hogy ez az elnevezés a nyelvet nem ismerő peulök által a bambarák kiáltására adott hibás interpretációból ered –, akik (ti. a bambarák) a tornádó első dörgéseit hallván, azt mondják: „Pulloori benâana!” Ebben a kifejezésben a *benâana* nem egy tulajdonnév, hanem egy összetett igei forma, amelyet a *naa* igéből képeznek, amely azt jelenti: „jönni, érkezni”, és amelyet megelőz a jövő idő segédigéje a *be-naa* állító formájában: „Pulloori benaana” tehát így fordítható: „Poullôri mindjárt jön” vagy „Poullôri érkezik!”

Más történelmi és földrajzi pontatlanságok találhatók a második epizódban – amely rövidebb, mint az első –, és amelyet ebben a gyűjteményben fogunk bemutatni. Az A.-H. Bâ³⁵ szövegében szereplő szövegtől eltérő verziót közlünk, de amelynek ugyanazok a hősei. Tinguidji ugyanakkor Silâmaka ellenfelét először Amirou Petaka, másodsor Amirou Goundaka névvel jelöli: ez utóbbi nem más, mint Hambodedio, aki egész pontosan Kounari főnöke volt, melynek a Mopti és Bandiagara között elhelyezkedő Goundakénak volt a fővárosa.

Az I.F.A.N. Vieillard-gyűjteményéből vett szöveg egy olyan harcra céloz, amely szembeállította Silâmakát Hambodedioval, ugyanis utóbbi szövetkezett ellene Szegu királyával, Da Monzoval, akinek feleségül vette a lányát.

Ez az ügy nem olyan súlyos, mint a Sa elleni felkelés: mindössze egy kis személyes bosszúról van szó, melynek során Silâmaka ellopja Hambodedio ökreit. Ugyanakkor ez az új kaland jól illusztrálja egyrészt a peulök büszkeségének különösen érzékeny jellemvonását, éles becsületérzésüket, másrészt az Ardok harci szokásait, akik, ahogy mondják, idejüket razziákkal és ivászatokkal töltik.

Az általunk talált legkülönbébb verziókban a háttérben mint vékony Ariadne-fonalként követhettük bizonyos számú autentikus történelmi tény létezését, anélkül, hogy jelzéseken kívül mással is szolgálnának. Az egyes „szerzők” által róluk adott interpretáció árulkodik a valóságról, amelyet szereplőjének követelményei és saját képzelete szerint alakít. Mivel egyedül a személyiség számít; és bármi volt is a történelmi igazság, nincs más célja, mint a hős előtt egy hozzá méltó

³⁵ A.-H. Bâ és L. Kesteloot, op. cit.

cselekvési tér megnyitása, provokálása, kiemelése, s hogy olyan színtér legyen, ahol az produkálhatja magát; egyszóval, csak személyes értékének kiemelésére szolgál számára. És az egyedüli igazi állandó mindezekben az elbeszélésekben azokban az erényekben leledzik, amelyeknek a hőse (vagy hősei) egyszerre letéteményese és képe (a történetnek).

Két hősünk alkotja pl. magának az elbeszélésnek a magját. Pallas és Aeneas, Roland és Olivér, Achilleus és Patroclus hozzászoktattak bennünket ezekhez a híres harci párosokhoz... Ugyanakkor sehol sem találunk ilyen erős ragaszkodást e különösen markáns aspektusához a két társnak, akiket a barátságnál erősebb kötelék fűz egymáshoz, mármár egy ontologikus egység köteléke – ha szabad így mondani –, mintha ennek az eposznak az igazi tárgya inkább maga ez a kapcsolat lenne, semmint e két férfi életének viszonyosságai. A Roland-énekben a két nemes lovagot, bármennyire ellentétesek is karaktereik, egyenlő bravúrjuk egyesíti a cselekvésben – a „bölc” Olivér kimért óvatossága nem győzheti le a „vitéz” Roland kevély merészségét. A két hőst itt is leggyakrabban a harc egyesíti, és Silâmaka büszkesége egyszerre abszolútabb és érzékenyebb, mint a Rolandé, Poullôri hősiessége ugyanolyan tisztán látó, mint Olivéré; mindazonáltal, ami áttetszik a helyzeteken, az nem pszichológiai, hanem szociológiai hasadásvonal.

Valójában mindketten ugyanazt az utat járják, egy és ugyanabban a perspektívában cselekszenek, ugyanazokkal az ellenfelekkel szállnak szembe, ugyanazt az életet élik. És mégis, nem felejtethjük el, hogy Silâmaka a nemes, Poullôri pedig a rab. De még attól a négy alkalomtól függetlenül is, amelyek során Silâmaka szavaival vagy viselkedésével is, burkolt, de érezhető módon, emlékeztette Poullôrit a helyzetére, még néhány tény aláhúzza ezt a különbséget. Egy peul számára az egyik legevidensebb az egyikük és a másikuk élelmiszer-szükségletének kihangsúlyozásában felfedezett aránytalanság. Kétségtelen, mindketten példamutatóan mértéktartóak; ugyanakkor Silâmaka a felét sem fogyasztja annak, ami Poullôri számára szükséges: és ez nemességének nyilvánvaló jele. Ugyanis az igazi peul a *haabe*-kra és a *maccubé*-kra hagyja a falánkságot. Nem azt mondják-e, hogy a negyedik falat már a Pokol kapuját nyitja meg? A mértékletességet az ideális rangjára emeli és a nemesség kritériumává teszi, és Silâmakának itt láthatóbban kell áldozatot hoznia, mint *diimaqjo*-jának.

De amikor még világosabban megnyilvánul a két hősünk közötti különbség, az akkor van, amikor Silâmakának döntő veszéllyel kell

szembenéznie: ekkor teljesen egyedül kell dacolnia a veszéllyel (a kígyó, a halál). Ez olyan privilégium, amely a jog alapján illeti meg. Poullôri úgy tesz, mintha elhinné a felhozott ürügyet azért, hogy Silâmakát egyedül hagyhassa sorsával szemben. Ugyanakkor azonban, amikor Silâmaka meghal, Poullôri folytatja művét, majd készülödni kezd, hogy utána menjen. Mivel eredendő különbségük kész tény, „természetes” adottság, amely társadalmi és pszichológiai magatartásukat formálja, nem tudná őket valóban elválasztani; kapcsolatuk sokkal mélyebb szinten lakozik: sorsuk szintjén; mindketten ugyanazt a sorsot vállalják – ebben van a közös pontjuk –, de különböző stílusban. Silâmaka egyfajta szigorral, szárazsággal testesíti meg azt; ő beledermeszt a hieratikus és monolitikus hős kissé sztereotip képébe. Poullôri ellenben árnyaltabb, emberibb képet nyújt. Valóban, Silâmaka oldalán néha humorosan, pszichológiai és erkölcsi finomsággal mozog, ami semmiképpen sem homályosítja el – sőt, ellenkezőleg – ragyogó heroizmusát, de emberibb dimenziókat ad neki. Mégis, vilámló apoteózisban fog távozni, míg Silâmaka egy gyermek áldozataként hal meg; és távozásuk az életből kontrasztot képez személyiségük karakterével és bizonyos fokig heroizmusuk hierarchizált aspektusával, úgy, ahogyan azt az imént meghatároztuk, Silâmakát, a szublimálódott Hőst, a Hős archetípusát, meglepi – saját kifejezése szerint – a becestelen halál, amely alattomban jött el érte, távol minden harctól, a magányban, a csöndben, és siettében; és rejtve, kapkodva temetik el. Poullôri, aki szembeszáll az ellenségekkel, és kész vállalni a ráeső dupla terhet, elébe megy a halálnak, önként keresi azt a harc közepete. És az kikerülni látszik, mivel eltűnik a fegyverek ropogásában és a vágató lovak között, s tovább űzi korokon át a bambara hadsereget s a halált, és emiatt egy hatalmas átalakulás során egyfajta mitikus hőssé válik. Az eposz egyébként egy meséhez vagy mítoszhoz méltó befejezéssel ér véget, mintha csak az egész, itt elmesélt történetnek nem lenne más igazolása, mint ennek a „Poullôri Benâna”-nak az magyarázata, Amelynek a bambarák üdvözlík viharos dörgését.

Gyakorlatilag tehát azt állapíthatjuk meg, hogy ebben az irodalmi műfajban nem az ember mint olyan tűnik érdekesnek, hanem az, amit képvisel, azaz azt a peul emberideált, melyet – azon reformok ellenére, amelyeket az iszlám megkísérelt bevezetni a pszichológiai, erkölcsi és társadalmi struktúrákon belül – kissé nosztalgikus buzgalommal és titkolt csodálattal tovább visznek. Ezért van az eposznak kivételes pedagógiai értéke. Tiszta legendaként ezek az elbeszélések „objektívek”

maradnának; mulattathatnak, szórakoztathatnak, még taníthatnának is. De nem lennének képesek megrendíteni azt a mély visszhangot, melyet minden *peul* hallgatólag hirdet. Ugyanis az eposz visszaadja az alapmodellt, a hagyomány és a nevelés által kidolgozott archetípust, melyet így élő, képi formában idéz föl. És amely annál inkább szól a szívekhez és az emlékekhez, mivel az igazság látszatát a Történelemből kölcsönzi, felidézve egymagában a hajdani hőstettek fényénél az alvásba mélyedt lelkesedéseket, újra életre keltve a dicsőséges ősök képét, akikről jól tudjuk, hogy *a posteriori* igazolásuk abban áll, hogy feltámadnak leszármazottaikban. Így láthatjuk, hogyan játssza el az eposz saját magán keresztül, egy igazi kollektív *noddol* szerepét. És kétségtelen, hogy az individuális *noddol*-nak – amelynek elemeztük megkülönböztető vonásait és funkcióját – és az eposznak ez a közös karaktere magyarázza, hogy ez az egyetlen irodalmi műfaj, melyet a *hoddu* kísér, ami egyébként a nevét is adja a műfajnak.

„Egyedül azokat a hősokeket ismerik még az emberek – mondja egy szudáni griot –, akik zenére ösztönözték a *diali*-kat (griotokat). Az összes többit elfelejtették. Mivel életútjuk elindításához elég, ha ezt a zenét eljátsszák. De mindenki mást elfelejtenek, mert semmi sem idézi emléküket.”³⁶ Az eposznak megvan a saját zenei jelszava, és gyakran, mielőtt egy eposzt előad, a *mábo* (másként: *maabo*, énekmondó, *peul*) egyfajta előzetessel kezdi – *yettoore wuddere*, azaz „megnyitó üdvözlés” –, ami a darabot elhelyezi műfajában. Ez a zenei bevezetés – melynek szövegét a Silámaka és Poullôri elején ismertetni fogjuk – valójában ennek a műfajnak a „jelmondata”, és valóban felveszi azoknak a jelszóknak a stílusát, melyekről fentebb beszéltünk.

A *hoddu* név, amely az epikus műfajt jelöli, érzékelteti azt az elsődleges szerepet, melyet a zenei elem játszik benne. Valójában a szó az, ami a zenei alapra íródik, és nem a mesélést kiemelő zenéről van szó. Az elbeszélés egész felépítményét zenei témákból álló állványzat tartja, ezek a témák a szóbeli kijelentésnek formát adnak, és a felszínre hozzák azt. És a zenének az a két funkciója, amelye[ke]t a *noddol* apropóján idéztünk (a beszélő *hoddu* és az éneklő *hoddu*), itt két jól meghatározott intenció szerint kombinálódik. Legelőször is az előadáson végigfut egy külön álló zenei téma, ami a háttérét adja, és ugya-

³⁶ A. Sadji: Amit az afrikai zene mond, *L'éducation africaine*, n° 94, 1936. április – június, 119. old.

nakkor kijelöli az azt benépesítő hősöket. Így abban a példában, mely minket érdekel, egy specifikus zenei frázisról van szó, amelyet Tinguiddji *bawd'i Silamaaka e Pulloorin*ak nevez. „Silâma és Poullôri dobjai”, frázis, ez pedig az elbeszélés elejétől a végéig gondoskodik a két hős jelenlétéről, akiknek mintegy a végtelenül ismétlődő neve.

Ezen a háttéren rajzolódnak ki a történet eseményei, amelyeket a ritmus változásai és a melódia variációi fejeznek ki. Minden irodalmi témának – pl. a bravúrnak, a harcnak, az árulásnak, a sorsnak – egy jellegzetes frázis felel meg. Így a mesélés előrehaladását egy bizonyos számú zenei közjáték hangsúlyoz ki, amelyek különböző témákat, különböző érzelmeket bontanak ki. Például minden egyes alkalommal, amikor járást, helyváltoztatást idéznek, belép egy téma, amely az utazás ábrázolásának felel meg, ugyanolyan monoton és szürke, mint maguk a lépések, míg a harc témája gazdagabb variációjú, képekben gazdagabb, erőszakosabb száguldást rajzol meg, mely a holttesteket tépő és széttűró dühödt keselyűk makacs és szaggatott ritmusával fejeződik be. Egy másik napon gyakori téma az, amit én a „sors menetének” neveztem. Minden alkalommal, amikor valami ravaszság készül, árulás közeleg, egyik hősünk tudta nélkül és ellene valamilyen tervet dolgoznak ki – minden olyan dolog, ami sorsuk végzetét jelzi, és akaratuk ellenére kovácsolódik, és amivel szemben tehetetlenek –, új, gyors, süket és elfojtott téma emelkedik ki. Dörgő és lázas vibráció, amely, úgy tűnik, egyszerre akarja lefordítani az ellenségek alattomos tevékenységét és a tolmácsoló tehetetlen dühét, aki hőse halálának előkészületeit úgy írja le, hogy lehetetlen sorsának útját eltéríteni.

Az eposz minden egyes momentumát ily módon bejelenti, előre jelzi a történet affektív vagy a drámai domináns elemének megfelelő zenei frázis. Az alaptémáról az egyedi témákra történő áttérés ugyanakkor sohasem hirtelen történik. Ellenkezőleg, az egyik ritmusról a másikra történő ügyes csúszás révén valósul meg. Ugyanis egyáltalán nem témaváltásról van szó, hanem csak e téma gazdagodásáról. Az átmenetet így a zenei séma rendezi, amely egyik témától fejlődik a másikig, hogy belekezdhessen az elbeszélés egyik vagy másik jelenetébe, egyik vagy másik részébe; és a mesélő csak akkor nyúl a verbális kifejezéshez, ha már az új zenei téma jól definiált és stabilizált. Ugyanígy, amikor a kérdéses jelenetnek vége, a *hoddu* észrevétlenül összekapcsolódik a kezdeti alaptémával, amely az elmesélt történet folyamatoságát biztosítja.

Figyelemre méltó – és fontos –, hogy az egész Silâmaka és Poullôri eposzban – ahogyan azt Tinguidji elmeséli –, nem lehet egyetlen olyan mondatot találni, amelyet kizárólag csak szavakkal mondanak el. Sőt, Tinguidji csak úgy beszélhet ezekről a hősökről, hogy közben lanton kíséri magát. És akkor is, amikor teljesen a mesélt részen kívül néhány kérdést tettek fel ezekről a személyekről, csak úgy válaszolhatott, hogy néhány hangot lejátszott, s hangszerén néhány akkordot erősen leütött. Ha ebben a műfajban a szó megköveteli a zenét, a tisztán zenei közjátékok nem hiányoznak. Így gyakran előfordul, hogy a művész elhallgat, hogy átengedve a szót a *hoddu*-jának, csak a zene segítségével idézzon föl egy egész képet, mivel nem mindig veszi a fáradságot, hogy szavakkal lefordítson.

Például a Silâmaka és Amîrou Goundaka közötti vita epizódjában, *hoddu*-ján egy egész hosszú zenei közjátékot adott elő, melyben a témák változtak, Tinguidji *a parte* kommentálta nekünk – és azt is csak azért, mert az előző beszélgetéseink során észrevette, hogy ez az aspektus nagyon érdekel bennünket – azt a képet, amelyet felidézett.

„Ezek most Silâmaka és Poullôri dobjai; ezek most pedig a keselyűk, amelyek felfalják az embereket; most reggel van. Tinguidji most ezt játssza.”

És úgy játszotta ezt a részt, hogy előtte semmilyen csatára nem célzott; a végkifejlet bejelentése és előérzete volt, melynek a kérdéses közjátékot megelőző jelenete – anélkül, hogy a hallgató más módon értesülhetett volna róla – elindította a végzetet.

Ugyanakkor másutt Tinguidji a zenével idézett kép leírását az elbeszélésnek magába a korpuszába illeszti. Így pl., miután leírta a Silâmakát és Poullôrit Amîrou Sâ küldötteivel szembeállító heves csatát, a művész különböző zenei frázisokkal, nagy drámai intenzitást magukban hordozó különböző ritmusokkal igazi zsonglörködésbe kezd, amit azután így fordít le:

„*Karjaa!*
Doo dute nyaamata
yimbe konu keenan!
Ko Silaamaka Ardo Maasina yii keenan fu' naa
dute nyaam dum!
kam woni gaa!

Karjâ! (a legdurvább megvetést kifejező indulatszó, kutya elzavarására használják)

Itt a keselyűk jóllaknak

azokból, akik tegnap harcosok voltak!

Mindaz, amit Silâmaka Ardo Mâssina tegnap látott,

keselyűk eledele!

Íme, ott van!’’³⁷

Végül másutt Tinguidji megszakítja a Silâmaka és a kígyó közötti harc elbeszélését azért, hogy pontosítsa azt egy olyan, különösen kifejező leíró zene néhány mozzanatával, amely megrajzolja a hulló dühödt tekerődő mozdulatát és Silâmaka erőfeszítéseit, az állat lecsillapodását, amikor azt hiszi, hogy végre legyőzte ellenfelét, valamint ez utóbbi legkisebb szabadulási kísérletére tett felpattanását, mialatt a *hoddu* hangszekrényén doboló ujjak a talajt csapkodó szörny fark-csapásait ritmizálják.

Ez a néhány példa elég ahhoz, hogy megmutassuk, mennyire elszegényíti ezt az orális irodalmat az írás föltétlen korlátozó határai közé szorított kiszolgáltatottsága, mennyire kényes dolog a hallott szöveg írott szöveggé történő átültetése. Ennek az irodalomnak másik markáns vonása, hogy hamar észre lehetett venni, a ritmus alkotja az uralkodó esztétikai elemet, a ritmikus hatások mennyire fölötte állnak a többi, kimondottan stilisztikai hatásnak.

Az átírt szöveg olvasása egy különösen egyszerű, markáns esztétikai vonásoktól mentes nyelvet jelez, roppant szerény szókincset és stílusfigurákat, leíró elemek csaknem teljes hiányát, mely a tulajdonságjelzők látható ritkaságában jelenik meg, de amit az igei kifejezések gazdag bősége ellensúlyoz, ez pedig az epikus nyelv jellemző vonása. Ugyanis témái és alanyai természeténél fogva, az eposz rendszerint a nyelv egy jól meghatározott regiszterét használja föl – a cselekményességét, másképpen szólva, az ígét, ami viszont jelentősen korlátoz-

³⁷ A „keselyűk dala”, úgy tűnik, az eposz egyik hagyományos témája, legyen az (ti. az eposz) pól vagy bambara. Balla Fasséké, Szungyata griot-ja, a „keselyűk súlyos dalát” a Boszorkány-Király xilofonján játssza, és a Krina-i csata előestéjén ezekkel a szavakkal fordul a hőshöz: “Holnap engedd meg, hogy a keselyű dalát a sok ezer szoszo (*a mandingok által legyőzött ellenséges törzs tagja* – B.Sz.) testén játszhasam el, akiket kardod még az este beállta előtt lekaszáll!” (vö.: D.T. Niane: Szungyata avagy a mandingó eposz, Paris, Présence africaine, 1960).

za az így egy pontos területre redukált művészi kifejezés terét. Vagyis egyrészt az így meghatározható grammatikai struktúra által megkövetelt két alapvető funkció – alany és tárgy –, másrészt az idő – vagyis az igezemplélet – és az igemódok kifejezési lehetőségeire. Márpedig e két területre jellemző források sokkal inkább a logika, semmint a kifejezési mód kategóriáihoz tartoznak. Egyébként eléggé jelentőségteljes az, hogy azok a képi jelölések, amelyek e szöveget kísérik, éppen kronológiai utalások:

Bojji gortoode [...] weeti gilla fajiri (a kakas kukorékolásakor, reggel, már hajnalban).

Ilyen módon előre látható volt, hogy ez a kifejező mód a nyelv egy másik dimenziójából került át, a ritmusból, és az ennek megfelelő stíluseljárásból, a szinkópából.



E tekintetben lehet tehát az eposzt úgy tekinteni, mint egy kimondottan orális irodalmi műfajt: mivel ez olyan műfaj, amelynek nyelvezete nem tudja a hangot nélkülözni. Kétségtelen, az írott szöveg formájában a történet érdekes és néha tanulságos lehet, de egész esztétikai értéke, az alkotás alapvetően művészi dimenziója helyrehozhatatlanul csorbát szenved: ezért is döntöttünk úgy, hogy abszolút szabálynak a ritmus figyelmes tiszteletben tartását választjuk, és megpróbáljuk írásban követni az előadásmód tempóját, azt remélve, hogy így enyhíthetjük az árulás azon skrupulusait és vádjait, amelyekkel hasonló vállalkozás alkalmával saját magunkat illetnék.

Gyakran bukkanhatunk meglepő torzításokra a szintaktikai vagy szemantikai és a ritmikus egységek területén. Több különböző mondatot ejthetünk ki megszakítás nélküli és szoros folyamatban, ami gyakran a gyors beszédet követi, miközben más ritmikai egységek csak egyetlen elszigetelt morfémat tartalmaznak, amelyet grammatikai kontextusától csak egy szinkópa választ el kissé hibás módon. Az egybeesésnek ez a könnyed (természetes) hiánya a bizonyíték arra, hogy itt a diskurzus (beszéd)-folyam akaratlagos átalakításáról van szó, és ez egy pontos kifejező és művészi intenció eredménye.

Kétségtelen, a harcot leíró fejezetek szaggatott ritmusát az ott zajló cselekmény minősége és mozgása irányítja, de amikor egy, itt következő képsorral találkozunk, a ritmus kimondottan jelentősnek számít:

*Be taayi daande mum.
Be ngaddi dum.
Be kebi leggal juunngal sanne
be cinngi
dammbugal baade
Ardo Massina
baabiiko.*

Levágták a fejét,
odavitték,
fogtak egy hosszú falándzsát
és beleszúrták
Ardo Mâssina, apjuk
lakóhelyének ajtajába.”

Ebben a kivonatban azt állapíthatjuk meg, hogy ha az egyezés valódi a szintaktikai és a ritmikai képsorok között az első három propozícióban, az utolsó propozíció elemeit érintő törés – amely tisztán látható az összegyűjtött verziók közül kettőben – meglepetésként, emocionális momentumként, győzelmet követő arrogancia gesztusaként hat. Ez háborús – és gyilkos – hőstettüknek kiegészítő affektív töltést ad; az apjuk lakóhelyének ajtajába szúrt Moulbali feje az ő trófeájuk, győzelmük és szabadulásuk véres szimbóluma, mellyel Ardo Mâssina előtt tisztelegtek.

Ellenben másutt Tinguidji egy és ugyanazon mozdulathoz – ami még csak nem is körbe mutat – asszociálja a sebesült Silâmake négy irányba vetett pillantását, amellyel gyilkosát próbálja felfedezni:

„O kalbitii a ndaari lettugal a ndraari gorgal a ndaari hordoore a ndraari sobbire o yi'aay fu' gooto.”

„Felpattant, nézett keletre, nézett nyugatra, nézett délre, nézett északra, senkit sem látott.”

E műfaj efféle cselekményelemei, amelyeket ezeknek az eposzoknak a hallgatása során ismerhettünk meg, arra indítottak, hogy inkább ritmikus, mint jelentésértékű vagy mondattani képsor-vágásokat válasszunk, amelyek az írott nyelvhez adaptált mentális struktúrák és a diskurzus szervezettsége európai koncepcióinak engedelmessé válnak, nem pedig a mesélő kifejező intencióinak. Így tehát új sort kezdtünk, valahányszor a művész szünetet jelzett a beszéd folyamatában.

Természetesen mondhatnánk erre azt, hogy ha túl szigorúan tartjuk magunkat ezekhez a formai kritériumokhoz, azzal azt kockáztatjuk, hogy egy egyszerű lélegzetvételt jelzés értékű szünetként, egy rövid megállást bizonytalanságként, szófeledésként, egy kifejezés kereséseként interpretálunk, a hang elfáradásának jeleit mint odaillő, sőt, esztétikai elemeknek tudjuk be. Az biztos, hogy egy olyan szövegben, amely minden esetben egy többé-kevésbé érzékelhető improvizációs karaktert őriz, nem lehetünk teljes biztonságban hasonló félreértésekkel szemben. Mindemellett a diskurzus ritmikus láncolatát a leggyakrabban egy olyan intonáció és különleges előadásmód tartja fenn és erősíti meg, amely előadásmód minden egyes képsort érint, ami ily módon egy egészet, egy kimutatható egységet alkot. Egyébként a három verzió közötti összehasonlítás annak bizonyítása felé mutat, hogy ezt az elvet rendszerint betartják. Ezért van az, hogy figyelembe véve

a kapcsolódó hibákat és bizonyos kikerülhetetlen pontatlanságokat, ez a fajta vágásmód mindenféleképpen a legpontosabb, a legautentikusabb.

Egy jelentőséggel bíró idevágó példa elemzése meggyőző bizonyítékkal szolgálhat. Az egyik verzióban, melyben a hangsúly elsősorban a Silâmake és a Poullôri által alkotott oszthatatlan párra tevődik, nagy számú olyan kifejezést fedezhetünk fel, amelyek e páros oszthatatlan jellegét mutatják, és amelyek megannyi parallelizmusként érzékelhetők. Engedve a teljesen vizuális és kvázi geometrikus indítatásnak, spontán módon hajlunk arra, hogy írásban e parallelizmusok képét úgy jelenítsük meg, hogy a két hasonló mondatot, amelyeknek csak az alanya változik, egymás alá írjuk. Ugyanis Tinguidji néha anélkül artikulálja beszédét, a legtöbbször egymáshoz kapcsolva ezeket a párhuzamos mondatokat, hogy a legkisebb artikulációt, a legrövidebb időmegszakítást is jelezné. Ez a megoldás tehát a művészi akaratra – mégoly spontán legyen is az – adott válasz, amelyet, ismétlem, nem szabad természetétől megfosztani. Ha a két mondatot külön-külön írjuk le, a parallelizmusról egy határozottan objektív képet adunk – $A = B$ –, amely minden elemnek megőrzi az egyéniségét. Hasonlóságukat pedig úgy mutatjuk be, mint egy minősítés egyszerű ismétlését. Valamint két különböző személyben fejezzük ki egymással szembeni visszatükröződésüket. Míg ha a két kijelentést a diskurzus egy és ugyanazon kifejeződésébe zárjuk, az így ábrázolt valóság szubjektívabb, komplexebb aspektust ölt. A két társat így egyesítő kapcsolat olyan hasonlóságot jelent, amely kevésbé valamely alkalmi determináció gyümölcse, mint inkább egy lényegi identitás kifejeződése, melyben individualitásuk megszűnik, eltűnik a helyzetükből adódó különbségük, mivel sorsuk nemcsak hasonló: minden látszat ellenére egy és ugyanaz a sorsuk.

Ha sokáig is időztünk ennél a témánál, ez azért volt, mert lehetőség szerint meg kívántuk őrizni ennek az eposznak a művészi integritását. Tehát, ha meg szerettük volna ragadni ennek az orális irodalmi műfajnak a minőségét, és értékelni szerettük volna minden dimenzióját, lényegesnek tűnt az, hogy elfogadjuk, a szöveg interpunkciója annak nem egyszerűen csak „lélegzete”, egyszerű artikulációja, hanem magának a műfajnak a művészi követelményei közé tartozik.

Egy ilyen előadásmód stílusában az a fontosság, amelyet a ritmusnak mint kiemelt alapvonásnak tulajdonítunk, nem lehet más, mint a mű egészében a zene eredendő funkciójának áthelyezése a szó szintjé-

re. A nyelvezet eme ritmusán kívül egy másik, szélesebb, gazdagabb ritmus irányítja az elbeszélés egész kompozícióját, amelynek felépítését, amint azt láttuk, olyan instrumentális közjátékok irányítják, melyek elszigetelnek egymástól egy bizonyos számú felvonást és jelenetet. Ugyanis ez az eposz mind a színház, mind a kimondottan elbeszélés pecsétjét magán viseli. Felfedezhetjük benne, ügyesen kombinálva, mind a színházi technika, mind a mese, mind az elbeszélés megfelelő alkalmazását: dialógusok és narrációk váltják egymást, képek a mesélő személyes kommentárjaival, aki egy-egy beszólással, közmondással színezi ki egy jelenetet vagy kijelentést: mindazonáltal az egész egy tökéletesen kidolgozott drámai progressziót követ.

Ha ez az egész úgy kezdődik, mint egy mese – az egymással szembeállított személyeket abban a helyzetben mutatja be, amely csírájában magában hordja a végkifejletet –, miután megkaptuk az igazodási pontokat, a mesélési technika a kígyó elleni harc jelenetével lassan átadja helyét a színházinak. Ez az elbeszélésre általában jellemző technika, de amely különösen az eposzban több helyen is föl-fölbukkan, bármelyik kultúrához tartozzon is: ez pedig a reduplikáció. Jelentsék be azt akár jóslás vagy egy olyan ajánlás formájában, amely a jövőbe vetíti azt, vagy számoljanak be róla a múlt idézésével, a cselekményt gyakran kétszer mesélik el. Például, hallhatjuk az álnok griot-ot, amint részletesen magyarázza Amîrou Sâ-nak, hogyan fogja elpusztítani Silâmakát, a sebezhetetlent. És a mesélő, amikor leírja e gyilkosság végrehajtását, nem habozik szinte szó szerint újra elővenni az előző beszámolót, nem félve attól sem, hogy önmagát ismétli. Igaz, az ismétlés nem mindig egyformán lapos. Így a kaland első „felvonásában” a jövőmondó felfedi a két társ előtt mindazt, amit az első menetben tenniük kell, ami sima kijelentés. De amikor a két hős teljesíti az előírtakat, a kép gazdagabbá válik, megelevenedik, a jövőmondó minden parancsa élő, teljes és részletes jelenetben bontakozik ki, ami az élet színeit és mozgalmasságát ölti magára.

Pontosan ez, a chanson de geste-ekben oly gyakori technika tűnik az eposz ismertető jelének, annak a műfajának, amely effektíve egyszerre színház és mese, és amiben két különböző minőségű idő keveredik és fed egymást állandóan. Az „irreális” idő, a jóslat és a visszaemlékezés ideje valójában állandóan konfrontálódik a „reális” idővel, a cselekvés és a végrehajtás idejével, és ez a két egymást keresztező szint – már a jelenlétével és kettős tükröződésével – gazdagítja a mű tömör sokoldalúságát, miközben gyakran kidolgozottabb drámai

mélységet kölcsönöz neki. Szétválasztva a cselekményt úgy, ahogyan az a képzeletben létezik – tehát csak lehetőségként, még a-morf és megvalósítható terv állapotában létezik – és a cselekményt, ahogyan az végbemegy – azaz a maga determináltságában, és ahogyan azt egy konkrét szereplő véglegesen magáévá teszi –, új perspektívát jelölünk ki a műnek, mivel a súly a Fatumra, a sors visszafordíthatatlan aspektusára helyeződik át. A klasszikus színház jövőbe látó álmai ezekhez nagyon közeli szándékokat takartak. Mindazonáltal az eposzban ennek a felbomlásnak más következménye van: izolálja a szereplőt oly módon, hogy rajta összpontosítja minden feszültségét a cselekménynek, ami e csatornán keresztül a lehetségestől, a felidézettől a valósághoz eljut; ez az átmenet kölcsönzi az elbeszélésnek igazi drámai erejét.

A hős el van szigetelve azonos rangú társaitól, de kapcsolatban van egy olyan döntéshozóval, amelyik fölötte áll, uralja és vezérli: a sorsával. Hiszen az eposz lényegében vajon nem egy kiválasztott sors lefordítása, irodalmi kifejezése? És éppen ezért nem kell-e afelé hajlania, hogy az objektív realitás semleges és abszolút idejét összekeverje annak a különös cselekménynek a történelmi idejével, amely teljes fényével íródik bele? Ez az eljárás az eposzt a történelem és a legenda közé helyezi, amint azt formai szempontból a színház és a mese közé helyezte. Ezen kívül pedig mindenekfölött ott lebeg – mint a mesékben és a legendákban – a mágia (varázssosság) mesés aurája. A görög eposz kozmikus dimenziója, melyben a hősök csak játékszerei az isteneknek, akik általuk és rajtuk keresztül jelennek meg, és intézik konfliktusaikat, mintegy visszatükröződik az afrikai eposzban. S valóban, szintén rajtuk kívüli hatalmaknak köszönhetik a hősök mind győzelmeiket, mind halálukat: talizmánjaik –sorsuk és varázsló rontásaik szimbólumai, a végzet természetfölötti és okkult eszközei – erejének.³⁸

Egy utolsó aspektusa ennek a műnek végül akkor válik láthatóvá, amikor – mint itt is – megpróbáljuk azt az oralitás területéről az írásra áthelyezni.

Valójában a három előadásmód mindegyikének, amellyel Tinguidji a tehetségét kifejezte, különös jelentősége van, mivel ugyanazok az

³⁸ Két hősünk lehengerlő hada sikereit valójában talizmán-övüknek köszönhetik; de ugyanakkor a Silâmake bűvös gyűrűjében olvasztott mágikus nyílvevő teríti le, mint a mandinga eposzban Szungyata csak egy fehér kakas sarkantyújával ellátott fa nyílvevővel – ami az egyetlen hatásos fegyver ellenfelével szemben – tudja legyőzni Soumaoro Boszorkány-Királyt.

epizódok nem egyformán szerepelnek mindháromban, bizonyos részletek jobban ki vannak fejtve az egyikben, mint a másikban stb. Az elemi tudományos pontosság megkövetelése, kapcsolódva a hasonló tanulmánytípusok által elfogadott szokásos követelményekhez, bizonyos számú gyakorlati nehézséget vetett föl az egyszerű bemutatás tárgyában. Hogyan mentsük meg az elbeszélés egységét anélkül, hogy feláldoznánk az azt gazdagító és kiegészítő értékes variánsokat – olyan variánsokat, amelyeket semmilyen jogunk nincs a könnyebbség kedvéért elhanyagolhatóaknak tekintenünk? Számunkra ez volt az első bökkenő, amely, úgy tűnt, ez alkalommal garantálhatta vagy meghamisíthatta egész eljárásunk hitelességét. Ugyanis éppen itt jelenik meg teljes élességében minden orális irodalomnak és gyűjtésének egyik alapvető problémája.

Kézenfekvő, az orális irodalom elsődleges jellemzője az, hogy élő irodalom, azaz minden pillanatban alkotja és újra alkotja önmagát, olyan elemek töltésével válik egyre töményebbé, amelyek folyton kiegészítik egymást, teljes spontaneitással alkalmazkodnak bármilyen kontextushoz, s az állandóságot a szent nyelvnek hagyják, amely uralkodónak és örökkévalónak akarja magát.

Az is bizonyos, hogy a mesélő szempontjából minden verzió egy egészet alkot, de amelynek határait kizárólag a pontos, időbeli, társadalmi kontextusba történő integrációnak köszönheti, amely egyedüliséget biztosít számára: pillanatnyi és egyedi egész, mint ahogyan az minden egyes esemény, amelyet megélünk. Zárt egész olyan mértékben, amilyen mértékben motivációja, belső rendszere és céliránya meghatározottá válik egy adott helyzetben végbemenő tett minősége által. De ami nyitott marad magánál annál a ténynél fogva, hogy nem merevedik meg egy rá jellemző belső meghatározottságban, hanem minden percben újra feltalálhatja önmagát, újra megszülethet egy új megfogalmazásban, mégpedig anélkül, hogy elveszítené azt a sűrűséget, amelyet az előző verziók által észrevétlenül lerakott ülepítő hely biztosít a számára.

Mivel tehát kivételes alkalmunk volt, hogy lejegyezhattuk ugyanannak a történetnek három állapotát, amelyeket egy és ugyanaz a közlő három különböző időpontban mesélt el – ezek az időpontok elég távol estek egymástól ahhoz, hogy a kísérlet érdekes legyen –, és minden alkalommal egy másik hallgatóság előtt zajlottak, lehetőségünk van arra, hogy értékeljük az orális irodalom mélységi valóságát, és ezt

mind a leadó, mind pedig a befogadó még személyesebb szempontjából.

Ami az elsőt illeti, a valóság felveti a művészi alkotás és azon kapcsolatok eredendő problémáját, melyek a művészt a művéhez kötik. Valójában egy olyan kultúrában, amelynek irodalmi kifejeződése alapjaiban véve az íráson alapul, a művészi alkotás folyamata teljesen más, mint jelen esetben, mivel a mű „zárt”, és ez a kiszolgáltatottság az egész kompozícióját meghatározza. A szerzőnek meg kell fékeznie és ellenőriznie kell alkotása spontaneitását, mégpedig olyan módon, hogy azt saját belső, rejtett és állandó kritikája tárgyává kell tennie. Az írás által a produkciójára gyakorolt állandóság révén bizonyos mértékben kénytelen kimeríteni a tárgyat, egyszerre figyelembe venni valamennyi aspektusát és lehetséges folytatását. Továbbá átpréselni az absztrakció szűrőjén azért, hogy kiszabadítsa azokat a túlságosan is észrevehető esetleges változókból, amelyeket egyetlen kifejezésforma (életre hívás) során nem tudna teljes gazdagságában átnyújtani, de amelyeket egy kimerítő előadás viszont rendetlenségre és összevisszaságra ítélne.

A közönség anonimitása egyébként az írott műben egy másik kényszerítő elem: a sokféle és vegyes összetételű közönség, amely összetöredezett formát ölt a független, ugyanakkor sajátos idő-, térbeli és pszichológiai összefüggés-rendszerbe zárt egyének konstellációjában. Így a művet elkerülhetetlenül egy olyan egyetemesen elfogadott kifejezési forma felé irányítja, amely bizonyos fokú egyszerűsítésre kényszeríti az alkotót. Kétségtelen, mindezek a kényszerítő mozzanatok többé-kevésbé egyértelműek a célba vett irodalmi műfaj, a szerző személyisége stb. szerint. De akár elfogadja, akár vitatja, akár tiszteltben tartja azokat, akár erőszakot követ el rajtuk maga a szóban forgó szerző, azok olyan nyilvánvaló tényt képviselnek, amelyet vagy tudatosan vagy anélkül, de figyelembe vesz, hogy alkalmazkodjék hozzá, vagy kihívásként kezelje.

Ami a befogadót illeti, a fentebb említett elszigetelt egyén jellegéből kifolyólag kézenfekvő azon törekvése, hogy az olvasást is úgy tekintse, mint zárt és befejezett egészet. Ugyanis az átlagolvasó csak egyszer olvas el egy könyvet. Amikor újraolvassa, akkor vagy azért teszi, mert olyan gondolatébresztő mester tekintélyét tulajdonítja a benne foglaltaknak, akit nap mint nap meg kell látogatnunk, akire minden alkalommal hivatkozunk. és ebben az esetben a művészi alkotás minősége elhomályosodik az episztemológiai vagy pedagógiai ér-

ték jelenléte folytán. Vagy pedig, emléke eltompulván, úgy kíván a műhöz fordulni, hogy új nézőpontból közelíti meg, és ő maga is megváltozott, fejlődött. Néha pedig, különösen ha költészetről van szó, egyszerűen csak esztétikai gyönyörszerzés céljából.

Ha az orális irodalomban ilyen követelmények egyáltalán vannak, azok mindenképpen különböző fokban nyilvánulnak meg. A szerző, aki nem köteles végső karaktert adni produkciójának, szabadabban követheti mind a spontán diszpozíciók, mind a körülmény, a hallgatóság minősége által diktált inspirációját stb. A rendelkezésünkre álló három verzió ékesszóló bizonyíték erre.

A két hosszabb verzió – T_1 és T_3 – azonos terjedelműek, de nem rendelkeznek ugyanazzal a belső gazdaságossággal, disztribúcióval. Ha egy összehasonlító táblázatot állítunk föl, észrevehetjük, hogy valójában csak kevés részlet érdemelt ki mindkettőben azonos fontosságú eljárást: ilyenek a piaci jelenet, Ardo Mássina Amîrou Sâ által való fogságba ejtése, Poullôri és Seydou étkezése. De a cselekmény többi momentuma különbözőképpen fogalmazódik meg. Viszont összességében az egész mindenféleképpen tökéletesen egyensúlyban van. Ugyanis a „szerző” hagyja magát beleveszni egy többé-kevésbé eltúrt, részletekbe menő beszédbe, „improvizációjának” véletlenszerűsége, képzeletének szerencséje vagy a pillanat, a hely stb. szerint. Így láthatjuk a gyűjteményünkbe utolsóként felvett verzióban, amint a griot-nak a Silâmaka lakóhelyére érkezése egy kiegészítő jelenettel bővül: az öt legbátrabb lovag keresésével-kutatásával. A két főszereplő közötti dialógus jóval hosszabb és részletesebb, mint a két másik verzióban. Egyébként pedig a rövidebb, sűrűbb T_2 verzió ezáltal szigorúbb kompozíciójával és általában egyensúlyával behozza azt, amit a pontosabb és változatosabb mesélésen elveszít a két másikhoz képest. Ez utóbbiaknál az elbeszélés szilárdabban épül a két hős közötti parallelizmusra: a parallelizmusra, amely belső egységét adja, és magán tartja a mű egész felépítményét, pontosabban rendezett, jobban megkomponált, és talán a két másik interpretációnál szigorúbb külső megjelenést kölcsönzi neki.

Ehhez még hozzá kapcsolódnak bizonyos, magukból az előadás körülményeiből következő részletek. Ha fontos variánsoknak nincs más mozgatórugójuk, mint a művésznak az a falánk óhaja, hogy olyan képet fessen, amelyen teljes tehetsége szerint játszhat, és amiben ő maga is valóságos gyönyört érez, előfordul, hogy más, teljesen aprónak tűnő variánsokat a látszat ellenére nagyon pontos elgondolások motiválnak.

Felhoztunk erre egy nagyon minuciózus, de annál inkább jelentős példát, mivel az jól adja vissza azt a figyelmet, amelyet a mesélő az „improvizációjának” szentel, a nyelv fölötti uralmát, amelyre szerepének nyilvános karaktere kényszeríti. Így hallhatjuk a végzetes nyílvesző által halálra sebzett Silâmakát a következő szavakkal felháborodni (méltatlankodni):

*„Joom-njoolooba waraay kam
joom-puccu waraay kam
faa banndu-bolduujo warii kam...*

*„Sem meharista
(tevés osztag katonája – A fordító)
Sem lovas nem ölt meg!
És akkor jött egy meztelen gyermek, és megölt!”*

Íme, mit hallunk a T₂-ben és a T₃-ban; ugyanakkor a T₁-ben, nem tudni, milyen következtetlenségből kifolyólag, a *joom-njoolooba* átvedlik egy, már modortalanabb nem is lehet *joom-nyiiwa*-vá: láthatunk Afrikában harcosok megölte elefántokat? Pedig sem lapsusról, sem evokatív hiperboláról nincs szó: a valóság sokkal pontosabb és prózaibb. Ugyanis Nigerben – mint másutt – az elefánt az RDA (Rassemblement Démocratique Africain – Afrikai Demokratikus Tömörülés), a kormánypárt emblémája, míg a teve a Sawabáé, az ellenzék pártjáé, amelyik, amikor az első verziót felvették, éppen néhány merénylettel hívta fel magára a figyelmet. Kézenfekvő, hogy ebben a válsághelyzetben a Sawaba egy hívét jelölő *joom-njoolooba* szót, a veszély és a nem-tetszés őt elítélő aurája lengte körül. Ami ebben az esetben jelzés értékű, nem az, hogy a szót kitörölték, hanem különösen az a tény, hogy egy túlzásba vitt óvatossági skrupulusból kifolyólag a *joom-nyiiwa* szóval helyettesítették, ami – minden valószínűség ellenére az elbeszélés pontos kontextusában – politikai síkon az ellentétét jelzi annak, amelyben alkalmazták. E jelentéktelen részletben lemérhetjük, mennyire bizonytalan, ha ugyanazon kritériumok alapján ítéljük meg az írott és az orális irodalmat.

Ha a művész figyelembe veszi a jelenlévő közönséget, amint azt az imént megállapíthattuk, előfordulhat az is, hogy figyelembe kell vennie a hallgatóinál korábban észlelt reakciókat. Pl. azokat a pontosításokat, amelyeket a legutóbbi verzióban a *kootoro*-ról ad: „on paamaay

kootoro? Gude den puddaay naa gorga de ngadee disaaje? (nem ismeritek a kôtorót? Ezeket a Nyugatról származó szöveget, amelyekből a turbánokat csinálják?) –, azok a kérdések sugalmaztak, amelyeket néhány hónappal azelőtt tett fel neki e terminussal kapcsolatban egy másik hallgató.

Ez a néhány tény elegendő ahhoz, hogy kiemeljük a kontextus által játszott effektív és aktív szerepet, a környező valóság mindig aktuális jelenlétét. Tény, hogy a szöveg három állapotának összehasonlítása felfed – függetlenül a történetnek magának a tárgya által rögzített séma evidens állandóságától –, egy, a szöveg szintjén kitapintható, szabálytalanul ismétlődő, biztos pontot. Így végig a szövegmondáson összegyűjthetünk néhány, roppant korlátozott számú, szétszórt mondatot, amelyek mindegyik verzióban szó szerint ismétlődnek. Első látásra arra következtethetnénk belőle, hogy talán egy, az extrapolációkba, módosításokba, helyettesítésekbe és az orális tradíció ismert más fantáziáiba fojtott eredeti szöveg túlélő nyomairól van szó. Ellenben e „nyomok” beazonosítása inkább egy jóval szubjektívabb interpretációt látszik igazolni, ami a szerzőnek adja vissza azt, amit inkább a változatlan tradíciónak tudtunk volna be. Valójában mik ezek az állandók? Az olyan szentenciák, mint: „Az igazi Foûtanké nem eszik a nővére előtt, még kevésbé a felesége előtt”. Az olyan nevek, mint Silâmaka és Poullôri két lándzsájának elnevezése (*ngoo no wi'ee Yaaja-Wudde'al*, *ngoo no wi'ee Bona-Golle'al*). Az étkezésnek a leírása, úgy, ahogyan azt két szereplőnk teszi, és amelyben a számoknak fenntartott rész elég pontosan beszámol a három szövegben megfigyelhető pontos hasonlóságról. Végül bizonyos mondatok, amelyek elemzése azonnal jelzi a stílusbeli siker jellegét, ami már önmagában elég érv a folytonosság mellett. A következő két példa tanúskodhat erről. Ebben a mondatban: *be mbi'i o fiyana be leydi, kam'en no kaajaa kam'en murta* (azt mondják [a földből jóslónak], hogy helyettük kérdezze meg a földet: elhatározták, hogy fellázadnak). Ha a mesélő szó szerint megismétli az utolsó elemet (amelynek *kaajaa* elemét minden további nélkül helyettesíthetné a *njid'i* elemmel), ez azért van, mert a *k* alliterációk és az *a* magánhangzók halmozása eltökéltségük kissé nyers és határozott aspektusát fordítja le. Egyébként a kígyó elleni harc leírásában a *mboo di fiilii o libi o* (a kígyó rátekeredik, földhöz csapja) mondatelem visszaállítása – melyet másutt a hasonló értelmű *boyli on libi o* helyettesít – jól jelzi azt az értéket, amelyet a mesélő annak tulajdonít, amit stilisztikai sikernek tekint. Valóban, már hangzásuk mi-

att is, ez a két ige követni látszik az áldozatát összeszorító kígyó spirálját.



Ezek az állandók tehát nem egy abszolút szabálynak felelnek meg, és eléggé hiú dolog lenne itt az eredeti szöveg visszatükröződését keresni. Ezek a különböző megjegyzések lehetővé teszik számunkra, hogy észrevegyük azt a sokirányú és gazdag utat, amelynek alapján a mű minden, a körülményektől függő interpretációja létrejön: egyfajta konkretizálódás, kikristályosodás, ami a központi téma köré rendeződik, és ott ölt formát, a művészi kifejeződést állandó újra-teremtéssel

teszi gazdagabbá, minden egyes műből önmagában értékes művet teremtet. Ez nehezíti meg a választást, miért inkább az egyiket válasszuk és ne a másikat, és ez az, ami miatt – hogy ezt az orális produkciót írott művé alakítsuk – nem a szerző szempontját választottam, hanem az olvasóét..., pontosabban a hallgatóét.

Amint azt említettük, az olvasó az éppen olvasott könyvben egy befejezett, végső megformálásában kibocsátott anyagot tart a kezében, amelyhez bármilyen alkalommal igazodhat a figyelme, ítélete, kritikája – szilárd, biztos, kategorikus módon. A hallgató kapcsolatai az orális művel teljesen mások: ugyanazokat a variációkat követi, mint amelyek az alkotó kapcsolatait érintik ezzel a művel. Többször kell ezt a produkciót egymást követő, formáiban árnyalt, különböző művészek által különböző kontextusokban végighallgatnia.

A már ismert és újra hallgatott mű, miközben feleleveníti benne annak emlékét, ami, és ezt az emléket más képekkel, újérzelmekkel gazdagítja: a hallgató számára és őbenne még most is újra-teremtés; az ő számára és őbenne mozgó és élő marad, az újra találkozás örömét az új részlet, a kiegészítő anekdota, a váratlan felidézés, melyeket még jobban megízlelhet, izzítja föl.

Íme ezek azok az okok, amelyek arra indítottak, hogy alapszövegnek a legfrissebb interpretációt válasszam, és reprodukáljam, tagolt szövegformában – mindvégig követve a szöveg mozgását –, minden, az előző verziókban hallott epizódot, amelyek ebből hiányoznak, csakúgy, mint a legterjedelmesebb továbbfejlesztéseket, sőt, még a legszerényebb változtatásokat is (amennyiben azok nyilvánvaló jelentőséggel bírnak). Mégpedig azért, hogy az elbeszélésnek teljes egészében visszaadjam igazi mélységét és tömörségét úgy, ahogy azt szokásos hallgatója megízlelheti, és ahogyan mi magunk az elfogjuk. Bármennyire ügyetlennek és mesterségesnek tűnhet is ez az eljárás – és az is valójában –, mégsem önkényes. Többet ér – úgy tűnik – egy bevalótlott, de hatékony trükk, amely inkább képes ennek az eposznak, egész művészi értékének bizonyos hitelességét biztosítani, mint valamely, formai szempontból elegánsabb, ezért vélhetően szerencsésebb tállásmód, amely azonban nem volna képes számot adni a mű összes dimenziójáról, mégpedig annak lényegi minőségét illetően, mivel ezúttal szóbeli irodalmi termékről van szó.

A Szerkesztő jegyzete / A note by the Editor

Christiane Seydou (Paris, CNRS) általában az afrikai hősköltészet és jelesen a nyugat-afrikai fulbe (peul) hősköltészet kutatásának kiemelkedő alakja. Első két nagyjelentőségű könyvének, amelyekben egy-egy szövegváltozatok találhatók terjedelmes bevezető tanulmányokkal, a *Classiques Africaines* sorozat adott helyet (*Silâmaka et Poullôri*, récit épique peul raconté par Tinguidji, *Classiques africains* 13, 1972, Paris, Les Belles Lettres, 275 p., 3 disques ; – *La Geste de Ham-Bodédio ou Hama Le Rouge*, *Classiques africains* 18, 1976, Paris, Les Belles Lettres, 419 p., 2 disques).

A francia kutatóasszony természetesen emellett számos elméleti és szövegeket közlő, elemző tanulmányt is publikált. Más könyvei a fulbék különféle költői műfajainak, meséinek gyűjteményeit tartalmazták. Az utolsó évek nagy figyelmet érdemlő teljesítménye négy újabb könyve az afrikai és jelesen a fulbe hőseposzokról (*L'épopée peule de Boubou Ardo Galo, héros et rebelle*, 2010, Paris, Karthala, 278 old.; – *Profils de femmes dans les récits épiques peuls Mali-Niger*, 2010, Paris, Karthala, 273 old.; – *Les guerres du Massina. Récits épiques peuls du Mali*, 2014, Paris, Karthala, 355 old.; – *Héros et personnages du Massina. Récits épiques peuls du Mali*, 2014, Paris, Karthala, 289 old.)

Jelen publikáció az első hőseposzi témájú mű (1972) bevezető tanulmányának második részét tartalmazza Kun Tibor magyar fordításában (az első rész már olvasható a Tudástárban).

Christiane Seydou (Paris, CNRS) is an outstanding figure of the research of African epic in general, and specifically of the West-African Fulbe (Peul) heroic epic. First two books of great importance (*Silâmaka et Poullôri*, récit épique peul raconté par Tinguidji, *Classiques africains* 13, 1972, Paris, Armand Colin, 275 p., 3 disques; – *La Geste de Ham-Bodédio ou Hama Le Rouge*, *Classiques africains* 18, 1976, Paris, Armand Colin, 419 p., 2 disques), which certainly gave text versions with large introductions, were hosted by the *Classiques Africains*. This excellent French researcher, of course, also published a number of theoretical studies and communications with oral epic texts and analyses. Her other books include in the ears of collections of tales and various genres of oral poetry. Results of her investigation in a last few years deserves great attention with the

publication of four new books on Fulbe (Peul) heroic epic (*L'épopée peule de Boubou Ardo Galo, héros et rebelle*, 2010, Paris, Karthala, 278 old.; – *Profils de femmes dans les récits épiques peuls Mali-Niger*, 2010, Paris, Karthala, 273 old.; – *Les guerres du Massina. Récits épiques peuls du Mali*, 2014, Paris, Karthala, 355 old.; – *Héros et personnages du Massina. Récits épiques peuls du Mali*, 2014, Paris, Karthala, 289 old.)

Study published here contains the second part of the *Introduction* from the first heroic epic theme book (1972) by Prof. Seydou in Hungarian translation prepared by Tibor Kun (the first part is already available in the Hungarian Africa Knowledge Base).