

MAGYAR AFRIKA EGYESÜLET  
AFRICAN-HUNGARIAN UNION



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

---

BIERNACZKY Szilárd

Költészet, zene és társadalom a hagyományos Afrikában

***Eredeti közlés/Original publication:***

*Magyar Zene*, 1986, 27. évf., 3. szám, 312–332. old.; 27. évf., 4. szám, 405–418. old.; kisebb módosítások és a bibliográfia pontosítása: 2001–2003, 2012.

***Elektronikus újraközlés/Electronic republication:***

AHU MAGYAR AFRIKA-TUDÁS TÁR – 000.000.188

Dátum/Date: 2013. január/January 2.

***Az elektronikus újraközlést előkészítette***

***/ The electronic republication prepared by:***

B. WALLNER, Erika és/and BIERNACZKY, Szilárd

***Hivatkozás erre a dokumentumra/Cite this document***

BIERNACZKY Szilárd: Költészet, zene és társadalom a hagyományos Afrikában, *AHU MATT*, 2013, **pp. 1–46. old.**, No. 000.000.188, <http://afrikatudastar.hu>

***Eredeti forrás megtalálható/The original source is available:***

Néprajzi Múzeum Könyvtára, nagyobb közkönyvtárak

***Kulcsszavak/ Key words***

szóbeliség és társadalom Afrikában, szóbeli formák szerepe a hagyományos afrikai társadalmakban, zene és szóbeliség együttélése, a műfaji és műnemi szinkretizmus, ritus és dráma, hagyományos kommunikáció, orality and society in Africa, role of oral forms in traditional African societies, interconnection of music and text, syncretism of genres and arts, ritual and drama, traditional communication

---

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 afrikanisztikai 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.

## KÖLTÉSZET, ZENE ÉS TÁRSADALOM A HAGYOMÁNYOS AFRIKÁBAN\*

Biernaczky Szilárd

Az afrikai hagyományos kultúra nagyjából feltáratlan mélységeiből napjainkban mind gazdagabban kerülnek napvilágra olyan emberi értékek, művészi kincsek, amelyek más rokon jellegű feltárásokkal együtt különféle korábbi véglegesnek tűnő tételezéseink újragondolására készítetnek. Afrika példája ebben az újragondolásban különösen értékes tanulságokkal kecsegtet, mivel a becslések szerint létező mintegy 1500–2000 etnikai csoport kulturális öröksége valóban „feneketlen kutat” jelent, olyan sokféleségben megjelenő teljességet, amelyet a világ egyetlen más tájékán sem lelhetünk fel. Másrészt ebből a sokarcú teljességből kinőtt hivatásos művészet (főleg irodalom) még a rendkívüli mértékben előtérbe került latin-amerikai jelenségkörnél is nyilvánvalóbban tárt elénk eddig nem sejtett összefüggéseket tradicionális műfajok és mai művészet, hagyományos társadalom és modern kultúra között.

### *Az énekek átszövik a mindennapokat*

Ami magát a hagyományos afrikai kultúrát, a tradicionális művészeteket, a mindennapok és ünnepek folklórjelenségeit illeti, ma már alig vehetünk kézbe valamirevaló munkát – legyen az elméleti összefoglalás, műfaji elemzés vagy gyűjteményhez, terepmunka eredményhez fűzött áttekintés –, amely ne azzal kezdődne, hogy az európai hatástól erőteljesebben föl nem forgatott és így „eredetinek” tekinthető afrikai hagyományos közösségekben a kulturális jelenségek elválaszthatatlanok a társadalom életétől. Az énekek átszövik a mindennapokat, az énekkel, táncsal, mimikus elemekkel fűszerezett világi vagy vallásos jellegű ünnepek, rítusok a társadalmi élet sajátos egységét, tel-

---

\* E dolgozat első formájában mint előadás a Modern Filológiai Társaság Afrikai Szakosztálya 1984. február 22-én megtartott ülésén hangzott el. Az itt közölt és filológiai apparátussal ellátott változat többszörös átdolgozás eredménye. A tanulmányba beillesztett nagyszámú idézet és példaanyag tudatos szerzői törekvés következménye. Célja, hogy a rendelkezésre álló kereteken belül is képet adjon a kérdés bonyolultságáról, illetve a nemzetközi tudományban megtalálható különféle közelítésmódok sokféleségéről.

jességét fejezik ki, és a közösség valamennyi tagját aktív részvétellel készítik. Egyes általunk orális műfajként számbavett folklórjelenségek az élet különféle szinterein fontos, sőt, időnként meghatározó szerepet kapnak – lásd egy sor etnikai csoport esetében a proverbium kitüntetett helyét a választékos beszéd mércéjeként, másutt viszont perdöntő érvrendszerént való megjelenését a jogszokásokban.

A mérhetetlenül gazdag szakirodalmi leírásokból ezúttal csak egyetlen részletet szeretnénk itt felidézni. Daniel Biebuyck írja az afrikai folklórkincs értékrendjében kiemelkedő helyre került *Mwindo eposz* (The Mwindo Epic from the Banyanga – Congo Republic) szájhagyományozóiról, a Nyugat-Zairében élő, és mindössze körülbelül 30 ezres lélekszámú *nyangákról*:

„A kis nyanga törzs tartalmában és stílusban gazdag, rendkívül változatos orális irodalommal rendelkezik. Számptalan olyan szituáció és esemény jelentkezik életükben, amely a hagyományos szövegek előadására, eléneklésére vagy elbeszélésére ad alkalmat. A nyangák elszigetelt és zavartalan környezetben élnek, ahol az egyének, családok és nagyobb rokoni csoportok között erős és meghitt a kapcsolat. Munkájuk befejeztével az erdőből visszatérve a férfiak – vérrokonok, beházasultak és barátok – minden nap összegyűlnek a férfiak találkozóhelyén, hogy egyenek, igyanak, dohányozzanak, megbeszéljék a nap eseményeit, kijelöljék a másnapi feladatokat, elemezzék a viselkedés- és cselekvésformákat, megvizsgálják a személyes és családi problémákat, eligazítsák a gyerekeket a társadalmi szokások kérdéseiben, és megbírálják a helytelen viselkedést. Ezek a mindennapos összejövetelek, amelyek gyakran az éjszakába nyúlnak, a legfőbb alkalmak történetek elbeszélésére, közmondások idézésére, találós kérdések megoldására. Nem csupán szórakozásképpen, hanem a gondolatok megvilágítása, az események értelmezése és a létező értékek kiemelése céljából is.”<sup>1</sup>

Az a széleskörű és sokrétű szerepkör, amelyet a szájhagyományok az afrikai társadalmakban betöltenek, a néprajzi kutatók minduntalan emlegetett közhelyévé vált. A továbbiakban tehát nem arra kívánunk vállalkozni, hogy e „tételt” vég nélküli idézetekkel támasszuk alá, hanem inkább néhány olyan szakirodalmi kulcshelyet szeretnénk kiemelni a rendelkezésre álló elemzéstömegeből, amelyek újabb és újabb oldalról világítják meg azt a törzsi társadalmakban tapasztalható sajátos belső koherenciát, amely a mindennapi tevékenység és a kulturális megnyilvánulások között fennáll. Leopold Sédar Senghor, a negritude mozgalom egyik megalapítója, aki költészetében, illetve esztétikai-filológiai műveiben a racionális európaival az érzelmes afrikait állítja szembe, a következő „megjegyzést” teszi a Herbert Pepper által közreadott és *Az afrikai élet antológiája* (Anthologie de la vie africaine) címet viselő lemezorosozat ismertetőfüzetének előszavában:

<sup>1</sup> Biebuyck 1969, 5–6. old

„Nyomon követte (*Herbert Pepper, a lemezek közreadója – B. Sz.*) a fekete embert az újszülött első sírásától a temetési jajveszékelésig, érintve eközben a gyermekkort, a serdülőkort, az érett kort és az öregséget. Semmit nem hagyott figyelmen kívül: sem a könnyeket, sem a nevetést, sem a játékot, sem a munkát. A maga teljességét és hatékonyságát Afrikában valamennyi társadalmi tevékenység csak a művészet értéke által éri el.”<sup>2</sup>

A társadalmi totalitás egyének által való megjelenítésének problémájához szinte a folklórtudomány múlt századi megszületése óta kapcsolódik egy másik közhelyé vált gondolat: a hagyományos paraszti társadalmakban, még inkább az Európán kívüli törzsi kultúrákban a közösség valamennyi résztvevője birtokosa az ismereteknek, lényegében valamennyien képesek énekelni, eltáncolni, elmesélni mindazt, ami folklórkincsükben fellelhető. E fontos ismeret modern újrafogalmazását találhatjuk meg Harold Scheub kitűnő könyvében (*The Xhosa „Ntsomi”*), amely a dél-afrikai bantu *nguni* csoportba tartozó *kosza* (kszosza) etnikum meseműfaját, a többnyire énekbetétekkel tarkított *ntsomit* (ejtése megközelítőleg ’intcsomi’) mutatja be gazdag példaanyaggal kiegészítve:

„A társadalom minden tagja a hagyomány örököse, és legtöbbjük meg is kísérli azt birtokába venni. A közönséget alkotó emberek egyúttal előadók (előadók is), de e művészek, miután befejezték előadásukat, visszatérnek a közönséghez, amelyből jöttek. A sok alkotás és alkotási kísérlet során nagy művészek születnek, akiknek éleselméjűsége, szellemessége és képzelőereje frissességet és erőt kölcsönöz a tisztelettel övezett képzeteknek, és a hasonlóképpen tisztelettel övezett stílustechnikákra építve az előadó életet lehel a régi formákba.”<sup>3</sup>

Az egykor repülőszerencsétlenség áldozatává vált kitűnő amerikai zene-etnológus, Alan P. Merriam bloomingtoni professzor több évtizede megjelent *Afrika zenéje* (*African Music*) című tanulmánya mindmáig gyakran idézett forrás. A cikk egyik gondolata az együttesen megjelenő zene és költészet politikai szerepét helyezi reflektorfénybe:

„A zene a kultúra minden területén szerepet játszik. A politikában például nyilvánvaló a zene szerepe, dicsérő énekeket énekelnek a törzsfők tiszteletére, és egyéb alkalmakkor is alkalmazzák a zenét. A tuszik körében a dob a politikai hatalom szimbóluma, és senki más nem birtokolhatja, mint a Mwami (*a király – B. Sz.*), illetve a Király anyja.”<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Pepper 1959, 4. old.

<sup>3</sup> Scheub 1975, 16. old.

<sup>4</sup> Merriam 1959, 50–51. old.

A tanulmány soron következő része viszont olyan jelenségre világít rá, amely a zene és költészet szerepének taglalásával párhuzamosan az afrikai törzsi világ gyakran nehezen megközelíthető belső összefüggéseinek megértése felé vezet. Merriam ezúttal Hugh Tracey-t idézve írja:

„...Tracey a csopikról írva ezt mondja: »Legtöbbnyire igen kritikusak azokkal szemben, akik vezetik őket, legyenek feketék vagy fehérek, és epés megjegyzésekkel illetik a túlzott pompát kedvelőket, megvetésüket fejezik ki azokkal szemben, akik elhanyagolják a kötelességeiket, tiltakoznak a kegyetlenkedés és a hatalmaskodás ellen, felzúdulnak a társadalmi igazságtalanságok és bajok idején alkalmatlanná váló filozófiák miatt, mindez megtalálható dalaikban, kifejeződik zenéjükben és táncjaikban... Elképzeltető, milyen hatással van a dorgálás a megfedett személyre, ha harminc, negyven izmos fiatal férfi az egész falu népének jelenlétében foglalja dalba, hogy milyen vétségeket követett el. Az is elképzeltető, micsoda csapás az elbizakodott kishivatalnok számára, hogy mosolyogva kell végighallgatnia, amikor a fiatalok az ő nagyképűségéről rögtönöznek dalt. Nem is lehetne jobb szankciót kitalálni a közösség erkölceinek megszegői ellen, mint azt, hogy tudják, a költők következő alkotásukban az ő vétségüket fogják kipellengérezni.«<sup>5</sup>

A német afrikanisztika egyik vezető alakja, Herrmann Jungrathmayr a mindennapi élet átlag-közléseitől elkülöníthető szájhagyományozott folklórképződmények egy olyan újabb szerepkörét foglalja össze korszerű ismeretek alapján (*Gedächtniskultur und Schriftlichkeit in Afrika*), amely szintén a kulturális jelenségek és az alapvető társadalmi szerepkörök szoros összefüggésének tételét támasztja alá:

„Rendkívül fontos az a szerepe, amely a hagyományos nevelés területén az elbeszéléseket, a meséket, az állatmeséket, a mítoszokat, a legendákat, a közmondásokat, a találós kérdéseket, a jelmondatokat és a dalokat megilleti. Ezek az elbeszélések és idézetek valamely nép összes kulturális és történelmi tapasztalatát visszatükrözik, és a nemzedékről nemzedékre bekövetkező állandó szóbeli föllevenítésük a csoport öröklött hagyományainak és értékékképzeteinek a folyamatosságát biztosítja.»<sup>6</sup>

Az afrikai zene kutatásának két kiemelkedő alakjától szeretnénk most egy-egy gondolatsort bemutatni. Rose Brandel úttörő jelentőségű könyvében (*The Music of Central Africa*) az európai folklorisztika által újabban oly sokat emlegetett, de az európai népeknél már jórészt kihalt s így csak nyomokban fellelhető műfaj, a munkadal sajátos társadalmi megélésének – jellegzetesen etnológushoz illő – végiggondolására kerül sor:

<sup>5</sup> Merriam 1959, 51. old

<sup>6</sup> Jungrathmayr 1981, 162. old.

„Bizonyos fajta zenék ösztönző hatását bármely civilizáció népei kihasználják mindennapi életük valamennyi részletében. Különösen a fizikai munka hasznosítja az egyes zenei kíséretfajták állandó, figyelemfelkeltő, serkentő hatását. A primitív csoportok (akaratlanul is) a modern gyári pszichológusok elképzeléseit igazolva teremtik meg »munkadalukat«. Úgy tűnik, a zene magának a munkának egyfajta kifejeződési formája. Hogy a zene enyhít az izommunka egyhangúságán és még erőteljesebb munkára buzdít, az ennek a zenének csak közvetett velejárója, amelyet a résztvevők öntudatlanul érzékelnek. Az evezős, aki megfeszíti karizmait, és testét szimmetrikus, célirányos ritmusra hajlítja, azonosul az evezés hangjaival és érzetével. Az evező belevág a vízbe, a víz loccsan, az evezős karjai megragadják az evező fogóját, előrehúzzák azt, majd körbe és hátra, az evezőcsapással és a víz loccsanásával valamiféle időbeli kapcsolatban. Az evezős izmai megfeszülnek, csontjai ropognak, a csónak több ezer mozdulatot tesz jobbra és balra: valamennyit a bonyolult ritmussal valamiféle kölcsönös kapcsolatban, ami az evezőst arra serkenti, hogy halljon és énekeljen valamit, ami a ritmus folyamatát követi. Megszületik az evezős dala.»<sup>7</sup>

A zene és így természetesen a költészet sajátos társadalmi szerepkörének „belülről” való megközelítését kapjuk viszont a ghanai Kwabena Nketia könyvében (*The Music of Africa*), amely a téma, a hagyományos afrikai (szubszaharai) zenei „önkifejezés” mindmáig legkorszerűbb összefoglalása:

„A hagyományos afrikai társadalmakban a zenélés általában társadalmi eseményként szerveződik meg... Az ilyen közösségekben a társadalmi összetartozás mértéke általában nagyon erős. A közösségek tagjai nemcsak ismerik egymást, de a társadalmi kapcsolatok egész hálója köti össze őket: lehetnek rokonok vagy olyan társadalmi csoportok tagjai, amelyek túllépnek a rokonság intézményén.

A közösség tagjaitól általában elvárják, hogy azok önként reagáljanak a csoport szükségleteire, önként kapcsolódjanak be a kollektív tevékenységbe. A szervezett játékok és sportok (mint például a birkózás), a sörivő összejövetelek és lakomák, az ünnepi játékok (fesztiválok), a társadalmi és vallási ceremóniák vagy rítusok, amelyek a közösség tagjait összekapcsolják, fontos eszközei a közösségi viselkedési normákhoz való igazodásnak, a közösség tagjait egybefogó társadalmi kötelek és az együttélésüket ösztönző értékek erősítésének. Ilyen összefüggésben a zenélés többszörös szerepet játszik a közösség életében: egyszerre ad alkalmat az alkotó életmódban való részesedésre, a zenélésben, mint közösségi tapasztalatban való részvételre, és arra, hogy a zene útján a csoport érzelmi kifejezésre jussanak.»<sup>8</sup>

Az afrikai anyagon túllépő, vagyis általában a világ törzsi, illetve primitív kultúráinak költészetével, zenéjével foglalkozó ismert összefoglalások, mint Maurice Bowra, John Greenway vagy Bruno Nettl munkái – valószínűleg a

---

<sup>7</sup> Brandel 1961, 32–33. old.

<sup>8</sup> Nketia 1975, 21–22. old.

szakirodalomban unos-untig ismételt általánosságok visszahatásaképpen – általában kevésbé érintik az ősművészetek, illetve az etnológiai kultúra sajátos társadalmi beágyazottságát. Greenway könyvének (*Literature among the Primitives*) „Az irodalom felhasználásának módjai” (*Uses of Literature*) című fejezetében<sup>9</sup> a problémát lényegében a fonákjáról veszi szemügyre. Vagyis azt figyeli meg, hogyan válik a különféle irodalmi formában megjelenő mítosz a „piszkos történeti esetek” elkendőzésének eszközévé, vagy miként lesz a szóbeli irodalom mint mérték, szankció a társadalmi élet különféle szintjeinek, jelenségeinek cenzorává. Nettl viszont (*Music in Primitive Cultures*) egyhelyütt<sup>10</sup> arról ír: a primitív és a magas kultúrák világában megjelenő zene típusait társadalmi megjelenéseiben elég nehéz megkülönböztetni egymástól, hiszen mindkettőben gazdag sokrétűség található. Bár egy jelentős különbség mégis szembetűnő: a primitív társadalmakban sokkal gyakoribb a funkcióhoz kötött, mint az önálló előadás formájában megjelenő zene. Ez kétségkívül igaz, ha például minden, az európai folklorisztikában szokásdalknak nevezett műfajt (a bölcsődaltól a lakodalmi énekekig, a munkadaloktól a virrasztókig) alkalomhoz kötöttnek tekintünk. Más kérdés, hogy véleményünk szerint a döntő különbség a kommunikációs rendszerben rejlik, de erről majd csak e tanulmány utolsó részében szeretnénk szót ejteni.

Meglepő, hogy Bowra, aki egyébként igen pontos szociálanropológiai, illetve társadalomtörténeti kritériumok alapján válogatta össze vizsgálódásai anyagát (*Primitive Song*), szintén viszonylag keveset foglalkozik kultúra és társadalom, költészet és közösségi tevékenységi formák közötti összefüggések feltárásával. Mindemellett tesz egy olyan megjegyzést, amely témánk szempontjából is tanulságos. Annál is inkább, mert az *eszkimók* és a *tűzföldi indiánok*, bizonyos ázsiai primitív csoportok (például andamanok) vagy a ceyloni (Sri Lanka) *veddák* mellett három afrikai etnikum, az egyenlítői őserdőkben elszórt csoportokban élő *pigmeusok*, a kalahari vándorai, a *busmanok* és a Kalahári szélén élő *hegyi damarák* költészeti feltárásaira is támaszkodik elemzései során:

„Ha e dalokkal foglalkozunk, meg kell állapítanunk, hogy valójában mennyire primitívek. Amikor megnézzük, hogy miről is szólnak, feltűnően rokon szellemet találunk bennük, amely áthatja őket, és amely énekeseik nehéz életének alapvető szükségleteiből ered. Bármilyen vonzó is egy dal témáját vagy részleteit illetően, az mindig magán viseli a társadalmi háttér színezetét, hiszen csak azt festi meg, habár a leírások mögött általában jól észrevehető szemléletmód rejlik, amely a primitív körülmények által és így ezen a fokon változatlan formában jut érvényre. (...) Ha az általános szemléletmód fő jellemvonásait meg tudjuk állapítani, biztosabbak lehetünk,

<sup>9</sup> Greenway 1964, 244–245. old.

<sup>10</sup> Nettl 1956, 10. old.



hogy jó úton járunk, már abban a tekintetben, hogy megérthessük a primitív embert, aki felfedi magát dalaiban, és dalain keresztül olyan öntudatot árul el, amely különösen azokra az emberekre jellemző, akik az övéhez hasonló körülmények között élnek.”<sup>11</sup>

A hagyományos művészetek és a társadalom összefüggéseinek különféle vonásait szemügyre vevő munkák rövid áttekintésének végére hagytuk két mű témánkba vágó részeinek felvillantását. Ruth Finnegan, aki monumentális összefoglaló művével (*Oral Literature in Africa*, 1970) az afrikánisztikában már letette névjegyét, újabb *Oral Poetry* (1977) című könyvében lényegében szót emel a kutatások jelenlegi állása ellen, amelyek módszertani bázisuk folytán elsiklanak a tradicionális költészet és a társadalom összefüggésének problematikája mellett. Mint írja:

„Az elsősorban irodalmi érdeklődésű kutatók a stílus és szöveg kérdéseire összpontosítottak, és nemigen érdeklődtek a költészet társadalmi jellege (szervezete) vagy szélesebb hatásai iránt, míg a szociológusok és antropológusok gyakran inkább a nyilvánvaló politikai és hivatalosan elismert csoportok elemzésével foglalkoztak, mint a költők tevékenységével: ha költészetéről volt szó, azt gyakran valamiféle előre meghatározott, takaros kategóriába számúzták. Még a rendelkezésre álló összefoglalások is inkább csak adott szempontokra koncentrálnak – ami nem is meglepő, hiszen az orális költészet rendkívül szerteágazó, s nem lehet minden ágát egyetlen összefoglalásba belesűriteni.”<sup>12</sup>

Heda Jason szintén 1977-ben megjelent alapvető művébe (*Ethnopoetry*) rövid fejezetet iktat be az *Etnikus költészet biológiája* (Biology of Ethnopoetry) címmel.<sup>13</sup> E mindössze négy lapnyi összefoglalásban néhány fontos megjegyzést tesz. Így konkrét műfajok és társadalmi cselekvésszférák egy sor különféle összefüggésének kifejtéséből jut arra a következtetésre, miszerint „adott műfajtipusok speciális helyzetekben fontos szerepet töltenek be abban, hogy a társadalmi cselekvés kerekeit megolajozzák.”<sup>14</sup> De már *A társadalmi felhasználás* kis megjegyzéssor elején felveti, hogy bár

„az etnikai költészeti mű használata különféle társadalmi helyzetekben következik be, de mindegyikük mint kommunikációs esemény fogható fel.”<sup>15</sup>

---

<sup>11</sup> Bowra 1962, 18. old.

<sup>12</sup> Finnegan 1977, 245–246. old.

<sup>13</sup> Jason 1977. old.

<sup>14</sup> Jason 1977, 250. old.

<sup>15</sup> Jason 1977, 249. old.

### *A zene, amivel „a szöveget esszük”*

Chinua Achebe Magyarországon is jól ismert világhírű nigériai író azt állítja, hogy: „az ibók nagyra értékelik a beszélgetés művészetét, és mint mondják, ‘a közmondás pálmaolaj, amivel a szavakat esszük’.”<sup>16</sup> Hadd fordítsuk most át ezt a gondolatot a magunk javára. A zene, úgy tűnik, alapvető szerepet tölt be a hagyományos afrikai társadalom művészeti közlésformáinak mindennapi vagy ünnepi megvalósulási folyamataiban. Ugyanakkor mintegy támasztópillérül szolgál a végleges szövegformák kialakulásában.

A vers és a muzsika műnemi „szinkretizmusának” talaján megszülető műfajok, illetve típusok, valamint a mögöttük rejlő emberi közösség működési mechanizmusai viszonylag keveset foglalkoztak eddig a kutatók.

Így bár az orális irodalmi formák társadalmi szerepét számba veszik olyan szöveges folklórt tanulmányozó kutatók is, mint az amerikai Dan Ben-Amos,<sup>17</sup> az angol B. W. Andrzejewski és Gordon Innes,<sup>18</sup> valamint Ruth Finnegan,<sup>19</sup> a nigériai Oyin Ogunba,<sup>20</sup> Joel Adedeji,<sup>21</sup> vagy Isidore Okpewho<sup>22</sup> stb., azonban az egyes műfajok vagy adott szövegek, folklóralkotások közvetlen vagy közvetett közösségi szerepével, funkcionálásának módjával keveset vagy egyáltalán nem foglalkoznak. Így például Ruth Finnegan a Sierra-Leone-i *limbák* meséit közreadó kötetében megjegyzi: „A mese, a dal és a tánc mindennapi fontossággal bír a limbák életében.”<sup>23</sup> De ezután a gondolat sor megreked, és másféle kérdéscsoport – a művészi kifejezésformák sajátos limba formáinak bemutatása – következik. Ben-Amos, aki sokat idézett tanulmányában a folklórműfajok társadalmi használata kapcsán főleg az előadó társadalmi helyzetére irányítja a figyelmét, megfogalmaz egy fontos, bár példákkal, elemzésekkel bővebben alá nem támasztott gondolatot:

„A tényleges kommunikációs helyzetekben a folklór használat szabályai, a viselkedési előírások és elvárások sora a verbális művészeti formák társadalmi jellemzőivé válnak. A korábban tárgyalt kognitív rendszer tükrözi azokat az elvont alapelveket, amelyek a folklórnak a társadalomban való használatát előírják. De valójában a formáknak a személyes kölcsönhatás folyamatában megvalósuló tényleges kezelése

<sup>16</sup> Achebe 1982, 14. old.

<sup>17</sup> Ben-Amos 1975. old.

<sup>18</sup> Andrzejewski – Innes 1975. old.

<sup>19</sup> Finnegan 1970.

<sup>20</sup> Ogunba 1972/1972.

<sup>21</sup> Adedeji 1976.

<sup>22</sup> Okpewho 1979.

<sup>23</sup> Finnegan 1967, 25. old

és a szabályok pragmatikus módosításának a képessége az, ami a folklór társadalmi mozgató rugóit, az alapelvek és szükségszerűségek közötti kölcsönhatást érzékelhetővé teszi.”<sup>24</sup>

Már a korábbi idézetekből (lásd Pepper, Merriam, Tracey, Brandel, Nketia stb.) is világosan kitűnik, hogy az afrikai szájhagyományozás „túloldalát”, vagyis a zenei kifejezésformákat tanulmányozó kutatók a szövegfolkloristáknál, vagy általában az etnológusoknál jóval erőteljesebben reagálnak az orális formák közösségi beágyazottságára.

Zeneetnológusok egész sora ébredt rá újabban arra, hogy bizonyos zenei formák (rítusok, táncok, énekek stb.) szimbolikusan tükrözik magát a társadalmat, kifejezik a közösség mítoszokban „testet öltő” ünnepi és mindennapi (tehát praktikus vonatkozású) ideológiáját, illetőleg közvetlenül részt vesznek a társadalmi együttélés szabályozásában. Kwabena Nketia, a már idézett kiemelkedő jelentőségű ghanai tudós írja a következő sorokat összefoglaló művében<sup>25</sup>:

„A zenedarabok és zenetípusok belső szerkezetében benne rejlik a társadalmi szabályozás bizonyos mértéke. Egy rítus, ceremónia vagy ünnepség zenéjét általában nem adják elő más kontextusban, ha csak nincs erre valamilyen különleges okuk. Hasonlóképpen a zenei források – például a hangszerhasználat – kiválasztását is szabályozhatják: a más alkalmakkor nem használt különleges dobokat az istenségek imádatára tartogatják, míg a király számára fenntartott hangszereken nem játszanak az átlagembereknek. Ahol pedig ugyanezeket a hangszereket használják, ott a repertoár különbözik.

Ezenkívül szabályozhatják a különböző alkalmakra és szituációkra megengedett előadások fajtáit is. Egyik alkalommal a teljes együttes szerepelhet, máskor viszont csak egy kisebb csoport. A zenélés időszakait is szabályozhatják. Más és más zenei formák kapcsolódnak a szabadidőhöz, a rituális naptárhoz, az egyén vagy a közösség életében bekövetkezett válságokhoz és az évszakok váltakozásához, amely szerint a közösségek az életvitelüket irányítják. Vannak olyan közösségek, amelyek mezőgazdasági tevékenységeiktől függően változó mértékben adnak helyet szórakozási jellegű zenéléseknek: a vetési évszakban ritkábban zenélnek, míg a szüret idején vagy a száraz évszakban gyakrabban és intenzívebben. Más közösségek a hold változásaira reagálnak hasonló módon, és a holdfényes éjszakákon élvezik a zenét meg a táncot és egyéb szórakozási tevékenységeket, mint például a mesemondást és a játékokat.

A zenei tevékenységek néha a közösség hiedelmeitől függnek – a közösség által imádott istenek kívánságaitól vagy a szellemekből, természeti erőkből kiváltott reakcióktól, amelyekről azt tartják, hogy döntő szerepet játszanak az emberi élet drámájában. A Kasai mentén élő *leléknél* például a dobokkal kapcsolatos szabályok vallási

---

<sup>24</sup> Ben-Amos 1975, 180. old

<sup>25</sup> Nketia 1975.

szankcióktól függenek. A dobolás törvényes éjszakai tevékenység, amely nappal csak a pihenőnapokon végezhető; a gyász idején, amely három hónapig is eltarthat, nem verhetik a dobokat az adott faluban. Hasonlóképpen a *ga* társadalomban is tiltott a dobolás három hétig az éves szüreti ünnep kezdete előtt.

Mindez azt jelenti, nem kell elvárnunk, hogy egy afrikai közösségben a nap minden órájában, vagy a hét minden napján zenét halljunk, mint ahogy azt sem várhatjuk, hogy minden társadalmi alkalommal, vagy minden közös tevékenység idején zenéljenek. Az afrikai társadalmak szelektívek: néhány rítus egy adott társadalomban lehet zenei esemény, míg más rítusokat csendben, kevés zenével, vagy zene nélkül végeznek. Ugyanígy, a munkadalok éneklése is csak bizonyos kézzel végzett munka kísérője. Ebben a tekintetben az afrikai társadalmak különböznek egymástól: más-más tevékenységet kísérnek zenével. Néhány társadalomban például sok zenével ünneplik a házasságot, míg másokban nem. Néhány társadalomban zenével kísérik azokat a rítusokat, amelyekkel az ikreket ünneplik, míg mások ezt az eseményt nem kísérik zenével.<sup>26</sup>

Ruth Stone egy 1982-ben megjelent könyvében<sup>27</sup> az előbbiekhöz hasonló tapasztalatait rögzíti a libériai *kpellékkal* kapcsolatban. A szájhagyományok kritikai funkciójával kapcsolatos megjegyzése viszont a korábban bemutatott és a Merriam által összefoglalt Tracey-megfigyelést húzza alá. Ami Stone-nál újdonság, az a hangszerek, előadók, másrészt a szakrális helyettes szereplők, illetve a társadalmi struktúra közötti sajátos szimbolikus kapcsolatokra vonatkozik:

„A társadalmi szerkezet kapcsolatban áll a zenéléssel, bár az előadás társadalmi szerkezete különbözik a mindennapok életétől. A hangszerek és a hangszerek részeinek – például a vonóknak – a megszemélyesítése a társadalmi szerkezetet tükrözi, mint ahogyan a társadalmi kapcsolatoknak az események során gyakorolt kezelésmódja is ezt mutatja. Ez a kezelésmód nem csak a hangszerekre, hanem a résztvevőkre, és ez utóbbiaknak a többszörös azonosítására is kiterjed. Bizonyos társadalmi kapcsolatokat és kölcsönhatásokat – amelyeket normális esetben korlátoznak – a zenei kölcsönhatásban megengednek, sőt, még bátorítanak is. A szólóénekesek magukra vehetik a főnök kritikusanak szerepét, holott más helyzetekben a főnök cselekedeteit nem kérdőjelezzik meg. Az előadás kontextusában a zenész magas társadalmi pozíció talaján állva cselekszik, bár ezt a pozíciót csak az előadás idején tölti be. Az előadók bírálhatnak olyan személyeket és intézményeket, amelyek a mindennapi életben törvényesen nem kérdőjelezhetők meg.

A zenei esemény sokkal nagyobb mértékben foglalja magába a helyettes szereplők jelenlétét és befolyását, mint a mindennapi élet. Minél inkább érvényre juttatja az előadás a rituális és vallásos szempontokat, annál valószínűbb, hogy – szellemek és ősök formájában – helyettes szereplőket foglal magába. Ezek a személyiségek az

<sup>26</sup> Nketia 1975, 26–27. old

<sup>27</sup> Stone 1982.

egész társadalmi szerkezet fontos aspektusának tekintendők, és szereplésük a zenei eseményekben érdekes lehet az etnomuzikológusok számára.<sup>28</sup>

A hagyományos zenei formáknak, másfelől a társadalom életének, ideológiájának belső összefüggését, annak újabkori politikai ellenállásként tapasztalható megjelenését (mint másodlagos jelezési folyamatot) tárta fel John Blacking a dél-afrikai bantu *vendák* zenéjével foglalkozó számos könyvében és tanulmányában.<sup>29</sup> Így sajátos összefüggést mutat ki a vendák gyermekdalainak és *tshikona* nevű nemzeti táncának hangkészletében és melodikai szerkezetében. Elemzéseivel fény derül arra, hogy a lányok felavatási táborában elhangzó dalok egy része belső zenei struktúrájában a *tshikona* alapvető társadalmi presztízsét, újabkori szervező funkcióját tükrözi. Nem véletlenül. Hiszen ez a nádsípval és dobbal kísért nemzeti tánc, amely fontosabb vezetők temetése vagy emlékünnepe alkalmával, az egykori főnökök őseinek sziklaemlékműveinél sorra kerülő szent *thevula rítusok* idején, illetve más fontos társadalmi események alkalmával kerül megrendezésre, egyszerű forma- és stílusjegyei ellenére, a *vendák* legjelentősebb zenei kiteljesedését képviseli, és így a hagyományos társadalom „átélésének” egyik legfontosabb eszköze (maguk a *vendák* ezt a zenei megnyilvánulásukat tartják a legszebbnek, legtöbbnek):

„...az európai zenében keletkezett formai változások azoknak a zeneszerzőknek az igyekezete folytán következtek be, akik megpróbálták az emberekben még jobban tudatosítani a társadalmi diszharmóniát és egyenlőtlenséget. A zenei kreativitás tehát a különféle zeneszerzői attitűdök szerepét töltötte be, és az emberek elkülönülésével állt kapcsolatban azokban a társadalmakban, amelyeknek teljes mértékben együttműködőnek kellett volna lenniük. Hasonlóképpen elmondhatjuk, hogy a *tshikona* és a venda gyerekdalok tematikai kapcsolatai egymásba illeszkedő társadalmi kapcsolatokat fejeznek ki. A *tshikona* a vendák által ismert legteljesebb múltbeli társadalom jelképe volt. És mivel egy a múltbélínél jóval szélesebb társadalomban a fájüldöző rendszer elnyomja őket, amelynek fájóan tudatában vannak, még mindig a hagyományos társadalom marad meg a számukra mint a legteljesebb közeg, amelyben viszonylag szabadon mozoghatnak. A *tshikona* egyetemes érvényű tartalmában és formájában egyaránt: mindenki részt vesz benne (egy Bach-korál, amely minden megszólaltatónak egyaránt érdekes, ellentétben azzal az átlagos zoltárének kíséreti technikával, amely az alt és tenor szólámat alárendeli a szoprán és basszus szólámnak), és zenei szerkezete magába foglalja a venda zene legfőbb jellemzőit. Közösségi élményt jelent társadalmi és zenei szempontból egyaránt.

---

<sup>28</sup> Stone 1982, 130–131. old

<sup>29</sup> Blacking 1967, 1969, 1973.

A venda gyermekdalok is inkább egyetemes, mint helyi érvényűek, mivel minden venda gyerektől elvárják, hogy jó néhányat ismerjenek közülük, másrészt megszólaltatásuk nem korlátozódik valamely vallási vagy társadalmi csoportra...<sup>30</sup>

A szájhagyományok, pontosabban a hagyományos zene, illetve – Blacking elemzéseit megerősítve – mindenekelőtt a tánc különleges társadalmi erejének megnyilvánulásairól szerezhethetünk benyomást Charles Keil amerikai kutató könyvében (*Tiv Song*).<sup>31</sup> Keil több alkalommal is foglalkozik a nigériai *tivek tsav* ideológiájával, amely nem pusztán mítoszok forrása vagy a szellemhit/többes lélekhít sajátos előfordulása, hanem egyúttal egy sajátos magatartás-szabályozó rendszer, a társadalmi és egyéni létezés negatív és pozitív irányba egyaránt ható mozgósító ereje. A minden emberben benne lakozó *tsav*, amely az életkor előrehaladásával mind nagyobb erejű lesz, közvetlenül megjelenik, kifejeződik a szájhagyományokban, és kifejezésre jut a *tivek* talán legfontosabb ünnepi „életterében”, a táncban. A *tivek* „életideológiájának” és hagyományos művészeti megnyilvánulásainak sajátos összekapcsolódásához kapunk tehát meggondolásra méltó adalékokat Keil alábbi fejtegetéseiben:

„Normális körülmények között a *tsav* ideológia nagy önbizalmat kölcsönöz a *tivek*nek. A férfival megfelelő kapcsolatban álló valamennyi *tivek*, elméletben legalábbis, módjában áll mindörökké egészségben élnie. A mindennapi élet tele van karattyolással, sürgés-forgással: a *tivek* jókedvűek, cselekvőkészek, nagymértékben ösztöntek, azt a benyomást keltik, hogy nincs mit titkolniuk és kevés a félnivalójuk. A *tivek* nyugodtak, körültekintőbbek, semmint, hogy mások sarkára hágnak, igen kevésbé valószínű, hogy kiabálni vagy tolakodni kezdenek, tevékenységüket általában mégis a koncentrikus körök középpontja felé irányuló igyekezet jellemzi. Őt férfi jelentkezik egyszerre a bíróságon, hogy tanúságot tegyen, de csak egy kezd beszélni. Miután az első történet befejeződik, három mesemondó ugrik közére, de kető azonnal átengedi a helyét, vagy ha nem, lehurrogják őket.

A személyiség erejét egy bizonyos pontig értéklik kulturális összefüggésben. Így a *tivek* örömeiket lelik abban, ha egy gyermekben önbizalmat tapasztalnak, „Nézd, valóban van benne *tsav*!” Amikor a *tivek* a személyiség kifejezésre jutásáról beszélnek – *a ta urum*, „Ő derűt sugároz”, *a wa ime*, „Ő bizonytalanságban tart minket”, *a wanger yum*, „Ő (nő) tüzet áraszt” – abban a szemlélő önérzetet érzékelhet vagy az így leírt személyiség neheztelését, illetve azt a teret észlelheti, amelyet ők a magukévé képesek tenni. De a *tiv* tér a kedvezőtlen körülmények hatására végessé válik, a belső és külső tér azonos. A magabiztos belső és a kifelé megnyilatkozó derű között egy vékony paranoid réteg helyezkedik el, s ez végtelenül kiszélesedhet, amikor valakinek az életében ellentmondás keletkezik: az illető leheveredik az ágyra, visszautasítja az ételt, és várja a megbabonáztak halálát.

<sup>30</sup> Blacking 1973, 101–102. old.

<sup>31</sup> Keil 1979.

Ez a következő fejezetek alapjául szolgáló téma, tehát az, amit az éneklés, a mesemondás és különösen a tánc a legpozitívabban megjelenít. Tehát a tivek országában meglévő életigenlő erők és értékek, illetőleg amelyek lényegében a *tsav* negatív és individualisztikus vonásának nagy erejű kollektív tagadását jelenítik meg. A tiv komponisták és segítők folyamatosan javító szándékkal közelítenek mindahhoz, ami rosszul megy, és hangos dicséretet mondanak annak a tiszteletére, aki helyesen cselekszik. Az elmondott vagy előadott mesék nemcsak nevetést váltanak ki a tivekből, de olyan párhuzamos kettős világot teremtenek, amelyben a hatalmasok, a „nagy emberek” jutnak romlásra, és a „nép” cselekszik okosabban romlásba döntve a hatalmasokat. A férfiak és nők táncos együttlétei, amelyekben gyakorlatilag minden fiatal részt vesz, a legjobban szervezett és a legörömtelibb események a tivek életében. A középütt elhelyezkedő dobosok együttese és a nagy körben elhelyezkedő hallgatóság körülhatárol egy közbülső teret, ahol minden egyéni megmozdulás tökéletesen kiegészíti egymást. A körön belül végül is minden egyéni szemszög megtalálhatja a saját helyét. A tánc tökéletesen magába foglalja a tiv modellt, a tivek földjén való létezés legszebb oldalait. De a dalokra, mesékre és táncra irányuló erőteljes összpontosítás a rossz erők ellentétes hatású működését is feltételezi a tiv életben. A dal, a mese, a tánc valójában olyan közbülső tér, amely felfüggesztheti, legalábbis időlegesen, a paranoia lehetségszféráját, tehát azt, ami mindig azzal fenyeget, hogy behatol a tivek életterébe.

Ilyenkor a dalok, a mesék és a táncok a középpontba való kerülésért folytatott küzdelmek fölébe kerülnek – és a tivek túlságosan is azt kívánják, hogy azok sosem fejeződjenek be –, a kifelé irányuló terjeszkedés pedig folytatódik...<sup>32</sup>

Összefoglalóan megállapíthatjuk, a hagyományos afrikai társadalmakban a zene nem elkülönült formában, hanem a művészi típusú közlés szerves részeként, annak alapvető működtető elemeként jelenik meg. Ugyanakkor nemcsak pusztán a többnyire kötetlennek, rögtönzésszerűnek tűnő szövegek „formai szabályozó szerepkörét” tölti be, hanem adott esetben önálló társadalmi funkcióra is szert tesz, részben mint „szimbólikus kifejezési forma” (lásd Blacking), részben mint az egyént a társadalommal összekötő érzelmi és erkölcsi „szervező erő” (lásd Keil). Ez nem zárja ki persze azt, hogy a zenét a hagyományos törzsi közösségeken belül ne vennék számba mint esztétikai értéket: elég itt Keil leírásából a minél tökéletesebb előadásra törekvés, illetőleg a nagyfokú átélés mozzanataira felfigyelnünk. Más kérdés, hogy az esztétikum megjelenési formáinak és érvényre jutásának alapkérdései is számos vonatkozásban mindmáig tisztázatlanok a preállamiság jegyeit felmutató orális társadalmak hagyományos művészetei tekintetében, főleg az ilyen szempontú helyszíni kutatások hiánya miatt.

---

<sup>32</sup> Keil 1979, 20–21. old.

### „Szövetséges művészetek”

Minden bizonnyal sajátos tudománytörténeti jelenségről tanúskodik az a hiánytünet, hogy a 19. századi tudománynak az Európán kívüli népek művészetével kapcsolatos kulcsszava, a *szinkrétizmus* kifejezés sem a legutóbb említett két elméleti munkában, sem általában a tradicionális kultúrával foglalkozó újabb szakirodalomban még csak fel sem merül (kivéve a vallástörténetet, a hiedelemkutatókat, ahol viszont e fogalom másféle jelentést takar). Sőt, arra sem történt kísérlet, hogy új tartalommal töltsék meg, vagy – lévén, hogy az újabb kutatásokban a *szinkrétizmus* jelenségkörével kapcsolatos vizsgálatok kényszere megsokszorozódott – az elavultnak érzett kategóriát újjal helyettesítsék.

Pedig a társadalmi fejlődés első nagy korszakát megjelenítő hagyományos törzsi vagy etnológiai kultúra kapcsán kétségkívül az egyik legtalálhatóbb gondolat az, ami a szinkrétizmus szóban fejeződött ki. Ez a fogalom az, amely minden akadémikus értelmezése mellett elsősorban arra volt hivatott, hogy az elmúlt évszázadok európai társadalmainak ezer részre, jelenségre, mozgási szférára, egységre, szintre, életterületre, tevékenységi formára stb. szakadó világát szembeállítsa a strukturálisan koherens egészet képző őstársadalmakkal, illetve ezek késői, napjainkba belenyúlóan létező utóképeivel,<sup>33</sup> az államalapítás előtti nagy periódus számos lépcsőfokát megjelenítő törzsi formációkkal. A szakirodalomban talán még sosem merült fel, hogy e gondolat lényegében közel áll ahhoz, amikor Lukács regényelméletében<sup>34</sup> a klasszikus görög eposzban jelenlévő totalitást, világegészet állítja szembe a 18–19. századi polgári regényben megjelenő partikularitással. Kétségkívül e kérdés élő valóságát, másrészt a lukácsi tételben a klasszikus görög eposz totalitása, valamint a törzsi társadalmakban meglévő kulturális és társadalmi szinkrétizmus (a modern társadalomban külön részt alkotó különféle elemek szerves együttélése) közötti problémakonszolidációt igazolja a Nietzsche elméletéből táplálkozó Wagner heroikus (vagy talán „kétségbeesett”?) kísérlete. Tehát az, hogy az archaikus világ „összművészetét” (*gesamtkunstwerk*) újra megteremtse operáiban. Az őstársadalmak sajátos kultúrájának jellemzésére született szinkrétizmus fogalom történetéről Voigt Vilmos *A folklór esztétikájához* című könyvében olvashatunk pontos információkat:

<sup>33</sup> A szakirodalomban mindinkább hangot kap az a kétirányú szemléletmód, amely szerint a ma létező törzsi társadalmak kétségtelenül „régiséget” képviselnek az emberiség története szempontjából. Viszont ezek a társadalmak mégsem azonosak teljesen a sok ezer évvel ezelőtt élt „őstársadalmakkal”, hiszen a modern társadalmak kialakulásának idején ezekben az etnikai közösségekben is jelentős átalakulások zajlottak le. A hagyományaikban megőrzött „régiségek” felderítése, illetve a lejátszódott átalakulások kimutatása a modern kutatások fontos feladata.

<sup>34</sup> Lukács 1975.



„A szinkrétizmus fogalmát a múlt (*lásd 19. ma már – B. Sz.*) század evolucionista társadalomtudományi és esztétikai iskolái határozták meg. Azt a jelenséget értették rajta, hogy a kezdetleges művészi alkotások esetében a különböző művészeti formák nem határolódnak el egymástól, illetve a művészet és a mindennapi gyakorlat is alig választható el egymástól. Kezdetben e kategóriát csupán a különböző művészetek közös eredetének, együtt-születésének, együtt-teremtődésének bizonyítékeként idézték (maga a görög eredetű kifejezés is ‘együtt-teremtés’ értelmű), érzékletes példaként, mint az úgynevezett primitív népek ünnepi szokásait, amelyeknél a szöveg, a zene és a tánc teljesen összefonódik, alkotó és előadó személye nem válik egymástól el, a műveket az alkalom szüli, az értelmezésben pedig mágikus, praktikus és esztétikai indítékok keverednek egymással. Csillogó elméletek születtek meg arról, hogy a szinkrétizmus oka a hajdani emberek általában vett poétikai képessége, az emberiség hajnalának költői volta, a kezdeti emberek túlárado és zabolázhatatlan érzelmei volnának. Az ilyen nézetek hívei gyakran a nyelvet is ilyen romantikus módon eredeztették és e szinkrétisztikus idill termékének tartották. Nem kisebb tudós, mint például Darwin maga is ennek a felfogásnak a híve volt.

Időközben azonban többet sikerült megtudnunk a szinkrétizmus természetéről és okairól, sőt általában az osztály nélküli társadalmak művészetének sajátosságairól. Ezek között a legfontosabb az a tény, hogy ebben a szakaszban egy-egy emberi közösségben csupán egyetlen művészet, a közművészet van. Nincs hivatásos művészet, és nincsenek hivatásos művészek. Mindez nagyon gyakorivá és egyszerűvé, mindennapivá teszi a művészeti alkotások létrejöttét, ugyanakkor ezek az alkotások rendkívül esetlegesek és kezdetlegesek is, hiszen nincs specialistájuk, nincsenek differenciált alkalmak, műformáik.”<sup>35</sup>

Voigt Vilmos összefoglalásából pontosan kiolvashatók azok a kérdőjelek, amelyek miatt a korábban felvonultatott, illetve sok más tegnapi és mai folklorista nem kíván élni a szinkrétizmus kifejezéssel, és emiatt azután nem foglalkozik magával a jelenséggel sem. Jóllehet, éppen a legutóbbi évek kutatásai e tekintetben a forró vízzel telt fazék metaforáját juttatják az eszünkbe.

Arról van szó ugyanis, hogy az orális formákkal foglalkozó munkákban, legyenek azok terepmunka összefoglalók, gyűjteményes közlések vagy elméleti munkák, egy sor műfaj esetében mind gyakrabban visszatér a dramatikus jelleg hangsúlyozása. Többek között Heda Jason is megemlíti, hogy:

„az etnikus költészeti mű megjelenítése magába foglalja annak dramatikus mintáit, az előadót és közreműködését, a kompozíciót és hallgatósága, az elbeszélői közösség részvételét.”<sup>36</sup>

Sokkal élesebben fogalmazódik meg ez a kérdés azoknak a tanulmányoknak és köteteknek a tucatjaiban, amelyek a mese, a monda, a dicsérőé-

<sup>35</sup> Voigt 1972/B, 26–27. old.

<sup>36</sup> Jason 1977, 250–251. old.

nek vagy az eposz előadásával, ritkábban a rítusok megvalósulásával foglalkoznak. Harold Scheub *Az orális elbeszélés előadásmódja* (Performance of Oral Narrative) című tanulmányában egy még a 19. század utolsó harmadában Henry Callaway püspök által gyűjtött mese kapcsán jegyzi meg, hogy:

„ebben a változatban, amelyben explicite a gyermekkorból a felnőttkorba való átmenet témája rejlik, az előadásmód a zulu átmeneti rítust dramatizálja.”<sup>37</sup>

Eno Belinga a bulu *Moneblum* eposznak (*L'épopée camerounaise. Mvet Moneblum ou l'homme bleu*) a közreadásakor ismételten hangsúlyozza<sup>38</sup>, hogy informátora, Daniel Osomo eltáncolja és elénekli a mvet eposzt (a mvet egyébként hárfaszerű hangszer nagy lopótkhéjából készült rezonátorokkal, magát az előadót *mbomo mvet*-nek, a 'mvet ütőjének' nevezik). De számos mese vagy eposz előadásmódjának jellemzését olvasva is kiderül, hogy nem egyszerű narrációról van szó: az előadó vagy segédei tánccal, mimikával, megjelenítő mozdulatokkal egészítik ki az előadást. Egyes mesék esetében viszont nemcsak az énekes betétek zajlanak szóló-kórus válaszolgatása formájában, hanem a prózai jellegű történet is responzóriummá alakul, s eközben valamilyen dialogizáló forma kerekedik ki előttünk.

A dramatizálás ténye, amelyre egy az *Ethnographiában* megjelent régebbi cikkünkben<sup>39</sup> jómagunk is próbáltunk rámutatni, az elbeszélés változó típusában, sajátos megvalósítási formáiban is kifejeződik. A *fang* Akoma Mba eposz egy részletének általam készített zenei átírásából<sup>40</sup> világosan kiderül, hogy az előadás három szint, a ritmikus beszéd, a recitatív és az ének között hullámszik. A nyugat-afrikai *manding* Szungyata énekek előadásában hasonló jelenséget figyelt meg Gordon Innes, aki a változó tónusokat (beszéd, recitatív, ének) úgy igyekezett érzékeltetni, hogy különféle bekezdéstípusokkal adta közre gyűjtött szövegeit.<sup>41</sup> Sokkal látványosabb megoldást választott tanzániai népmesék átírásának közreadásakor Peter Seitel, aki nemcsak a tónusokat, hanem a hangerősség és a hangmagasság szintjeit is igyekszik visszaadni kis és nagy, illetve antikva (normál), fett (vastag) és kurzív (dőlt) betű váltogatásával.<sup>42</sup> Seitel hasonlóan P. A. Noss *gbaya*<sup>43</sup> vagy Donald Cosentino *mende*<sup>44</sup> mesekutatásaihoz, a meseelőadás dramatikus vonásait emeli ki. Figyelemre méltó, hogy Cosentino egyenesen teatralitásról beszél, a

<sup>37</sup> Scheub 1977, 63. old.

<sup>38</sup> Eno Belinga 1977, 12. old.

<sup>39</sup> Biernaczky 1976.

<sup>40</sup> Biernaczky 1977, 16–19. old.

<sup>41</sup> Innes 1974, 1976, 1978.

<sup>42</sup> Seitel 1980.

<sup>43</sup> Noss 1979.

<sup>44</sup> Cosentino 1982.

zene és tánc mellett kiemelve a helyszín, a ruházat és a megvilágítás szerepét is.<sup>45</sup>

Cosentino egy fejezetcíme ugyanakkor ismét eszünkbe juttatja a billegő fedelű forró vizes fazekat. „Szövetséges művészetek” (allied arts) – írja<sup>46</sup>, és ennek kapcsán tekinti át a meseeladáshoz kapcsolódó zene és tánc különféle megnyilvánulásainak főbb ismérveit.

### **Rítus vagy „hagyományos dráma”**

Tanulmányunk következő részében egy újabb műfajcsoport felé szeretnénk vetni tekintetünket, amely azonban ismét a drámai megjelenítés kérdését veti föl. Sőt, mivel a rítusok színjátékszerűségét – s ezáltal szinkrétikus jellegét – szeretnénk érzékelhetővé tenni, azt is meg kell jegyeznünk, az afrikai színházzal foglalkozó irodalomtörténészek egybehangzóan vallják, a kontinens hivatásos színházi iskolái, központjai egytől egyig helyi rítusok világából nőttek ki. Különösen Nigériában látszik világosan a megtett út, amely a még eredeti formában átélt rítustól annak ünnepi jellegű elvilágiasodásán, majd a népoperán (a rítusokból vett anyagok zenével, táncsal kiteljesített rögtönzések színházi adaptációján) át a helyi nyelvi színházig, végül az ebből született angol nyelvű színházig, például Wole Soyinka számos rítuselemmel átszőtt „világszínházáig” vezetett.

A művészetek összefonódását, a kultúra és a társadalmi színterek sajátos együttélését jellemző újabb példásorunk elején nem is egy, a szó szűkebb értelmében vett rítust, mint inkább egy rituális elemekkel átszőtt ünnepi szokásfűzért szeretnénk bemutatni. Bár forrásunk dátuma igen régi, A. Felix Dufays atya az *Anthropos* 1909-es évfolyamában adta közre, „Dal és ének-szó a leánykérés és házasságkötés alkalmával Mulera-Ruandában” (*Lied und Gesang bei Brautwerbung und Hochzeit in Mulera-Ruanda*) című hosszabb leírását<sup>47</sup>, e közlemény olvasásakor örömmel érzékeljük a feltételezhetően alapos gyűjtőmunkát. Másrészt azt, hogy a bantu földművelő törzsi csoportok esetében a leánykéréstől a lakodalomig tartó időszak eseményeit a fűzér-szerűség jellemzi, hasonlóan az európai népek lakodalmi szokásaihoz. Az alábbiakban terjedelemszabta kénytelen szaggatottsággal adjuk közre a leánykérés ruandai „módját” Dufays atya átélt leírása alapján:

„Sembagare... egy napon találkozott egy jó barátjával: ‘Menj el már Basingahoz, és keress nekem a lányai közül egy fiatal hajadont, akkorát, mint az öklöm, egy maroknyit. Siess, és hozz örvendetes hírt.’ A jóbarát nekilátott, és hamarosan megbirkó-

<sup>45</sup> Cosentino 1982, 88–116. old.

<sup>46</sup> Cosentino 1982, 100. old.

<sup>47</sup> Dufays 1909.

zott a dologgal: fiatal vér, akkora mint egy ököl, egy marok; édesanyjának az unokahúga.

Ezután együtt elmentek Hakizához (*a lány apjához – B. Sz.*), és egy napra beálltak munkásnak. Sembagare behatóbb értesülést akart szerezni esetleges jövődöbeli feleségéről. Vajon hozzászokott-e a munkához, és nem ellenkezik-e szerfölött az apjával. Sem Hakiza, sem a fiatal Nyiramivumbi (*a lány – B. Sz.*) nem tudott erről a leselkedő látogatásról, mert mindeddig minden a két fiatalember között maradt... A lány vidám szelleme és szolgálatkészsége Sembagare szívét végül megfogta, és este jókedvűen sietett haza: ugyan menjen el apja, és kérje meg Nyiramivumbi kezét a kisparaszt Hakizától... Amit a két öreg másnapra megbeszél, az a néger szokásoknak megfelelően, tíz nappal eltolódott. Amikor a pálmabor a nagy korsóban készen állt, Sembagare elküldte jóbarátját Hakizához, kérjen rá engedélyt, hogy másnap látogatást tehessen nála.

Hakiza egyetértett ezzel, tüstént üzent szomszédainak és barátainak, hogy másnap estefelé egy korsó pálmabor mellett fesztelen találkozó lesz nála. Senki sem hiányzott a megjelölt órában, és hamarosan beléptek a titokzatos látogatók is; elől Sembagare barátja, név szerint Kabutosi, a szolga egy korsó pálmaborral, és végül maga a kérő.

A ház közben ugyancsak megtelt. Az első helyiségben a lángoló tűz körül guggoltak a férfiak, a súlyos agyagpipák sűrű füstjében. A háttérben az asszonyok beszélgettek, fiatalok és öregek, némelyikük rövidszárú pipával a szája sarkában.

Csak Nyiramivumbi hiányzott, miután egyszer csak eltűnt. Aki eközben figyelmesen körülnézett, a tető sötétjében, ott fenn a válaszfalak fölött, amelyek az ágyat a férfiak helyiségétől elkülönítik, két csillogó szemet vehetett észre. Így állt ott egész délután, fejét a fal fölé nyújtva, és hallgatta, miképp dől el a sorsa.

Hármuk belépésekor az anya is kilépett az asszonyok köréből, és a férfiak körén kívül állt meg, az ágyfalnak támaszkodva. Ott hallgat némán, míg elérkezik az ideje, hogy ő is hallathassa a szavát. Mert Isten óvjon attól, hogy ő mindig amellelt maradjon, amiben az apa megegyezett!

Miután Sembagare a pálmaborral teli korsót letette az após lába elé, és röviden üdvözölte az összegyülteket, szótlánul leült, és barátja hozzákezdett, hogy előadja megbízatását.

„Hát gyermekem” így kezdődik az erre adott fondorlatos válasz, „ha azzal jöttél volna netán, hogy vérrokonságot köss velem, ha az vezette volna esetleg ide a szíved, hogy hatalmas atyád barátságát ajánld föl nekem, minden rendben lenne, és egyetértenék a dologgal. De te egy lány után érdeklődsz. Nézd a feleségemet! Amilyen igaz, hogy itt áll, olyan igaz, lándzsatorésre került a sor a rossz hírű Muyaléval. Ő sosem részesített engem egy leány boldog ajándékában. Ha azért jöttél erre a tanyára, hogy egy lányt vigyél el, visszamehetsz a pálmaboroddal.”

Kabutosi láthatóan nem részesítette túlságos figyelemben a beszédet, mert jól tudta, hogy ez csak afféle szertartás, és mint derült égből a villámcsapás, vág a szónok szavaiba: „Add nekem a lányod, s akkor adok neked hat aprójószágot.” A válasz természetesen éles ellenálló kiáltást váltott ki az ajánlattal szemben. Ki hallott ilyesmit egy olyan gazdag ember részéről, mint a sok feleséget tartó Bishirwande! A hat aprójószágról az ajánlat egy újszülött borjúra (*ingwate*) módosult. Némi további al-

kudozás után, és mivel a borjú mellé még néhány juhot és kecskét is ígértek, az apa ragaszkodása a lányához ingadozni kezdett.

Ekkor szólalt meg az anya: „Ti férfiak, ez aztán igazán szégyenletes dolog. Egyetlen asszony sem szül egy borjúért és néhány kecskéért. Ti nem tudjátok, hogy történik ez a dolog. Mit álltam én ki annak idején, amikor a gyereket még az ölemben hordtam, és aztán a fájdalmak, amiket elszenvedtem, amikor első lányom szerencsésen megszületett. Minden tisztán megmaradt az emlékezetemben. És őt, aki ilyen kínokat hozott rám, most egy silány szarvasjóságért adjam oda idegen embereknek? Nem! Ha nem ígértek nekem egy egészséges tehenet, az egészségből nem lesz semmi!”

Ekkor az asszony elhagyta a helyét, bement az ágyfal mögé, és megkérdezte a lányát, vajon tetszik-e a fiatal Sembagare, kíván-e a felesége lenni. Ha nem, mondja meg világosan: „amennyi pálmabort a férfiak eddig megittak, holnap annyit küldünk vissza, és ezzel a dolognak vége.” Nyiramivumbi tetszését nyilvánította az ifjú Sembagare iránt, akit már gyakran látott, és akinek a nevéhez semmiféle rossz hírű történet nem fűződött.

Ekkor az anya odahívta a családapát, és halkán közölte vele a lány igenlő választát. Ezalatt az idő alatt Sembagare és Kabutosi megegyezett abban, hogy megadják a tehenet.

„Mindennel egyetértek”, mondja az apa ünnepélyes hangon. Most azután kitör a kiáltozás, az örömrivalgás...

Az asszonyok a helyiség hátulsó részében hozzákezdték örömeikükhöz... Eközben Sembagare erőteljes hangon dicséri a tanya tulajdonosai nemes szellemét, amire a vőlegény összes ismerőse és barátja, rang szerinti sorrendben, kisért az éjszakába és kitárt karokkal meg a boldogság eszeveszett ugrásaival mindnyájan a hegyek közé üvöltöznek. Utolsóként a tanya tulajdonosa is beugrik a körbe, és amennyi emlékezetet és erőt az elfogyasztott pálmabor meghagyott neki, egyhangú kiáltozással, gépiesen adja elő hőstetteit.

Az asszonyok ujjongó kiáltása már meghitt énekbe ment át. Nyiramivumbi visszatért az asszonyok közé; most éppen a tűzhely előtt guggol, és hangja csengettyűszerűen túlszárnyalja az éneklő nők minduntalan visszatérő refrénjét: „*Ai yemwe none*: A mai nap, ó nyomorúság!

Ó ti mind,  
És te, barátnőm, Malagane,  
Anyám azt mondta nekem:  
Nos, gyermek, maradj csendben,  
Menj, törődj bele a sorsodba.  
Barátnőm; azt válaszoltam neki:  
A szerencsétlenséget nem szokjuk meg.  
Nem, nem akarok a hegyek közé menni,  
Nem akarok  
Az ő majombőr ruháikba öltözni.

A dal megadja az egész éjszaka hangulatának az alaphangját, és a fiatal menyasszony első panasza után a barátnők megsiratják őt, mégpedig a következő módon:

Ah, ó gyermek, légy csendben, hallgass el!  
 Ah, ó gyermek, rászednek téged bizonyosan,  
 Rászednek téged, elragadnak téged,  
 Elragadnak téged az erdőn túlra,  
 Az erdőn túlra, ahol ember sem él.  
 Ó lányka, várj a következő évig!  
 Ó gyermek, nem tudod majd, hogy kivirágzik-e a vetés,  
 Nem tudod majd, kivirágzik-e vagy elpusztul.

Az éjszaka folyamán sokáig tart még az ének és a láрма. Példaképp álljon itt még egy szerelmi dal:

Ó gyermek, légy csendben,  
 Gyermek, légy csendben!  
 Megkérem majd az apádat, adjon nekem téged.  
 S ha elküld engem, el akarlak ragadni.  
 Akik szeretik egymást, együtt haladnak,  
 Leülnek, igaz barátságot kötnek,  
 Nehogy a szeretet szívedből eltávozzék.

Amint az öröm és a fájdalom kitombolta magát, az emberek egymásután hazatérnek, és nemsokára csönd száll a fekete éjszakára.

A ház most üres, se emberek, se láрма, a testvérek, a legközelebbi rokonok is eltávoztak már, és a következő házban tartózkodnak, mert az apának, az anyának és a lányuknak még fontos megbeszélni valók vannak. Az apa és az idősebbik fiú jelenlétében az anyának hasznos intéseket és tanácsokat kell adnia lányuk számára, arra az új útra, mely most előtte megnyílik.<sup>48</sup>

A lakodalom előkészítése, lebonyolítása, a lakodalmat követő hetek sokféle szokásszerű, sok esetben pedig dramatikusan előadott „eseménye” szintén részletes leírás formájában tárul elénk az idézett tanulmányban. Terjedelmi okok miatt ennek most még a kivonatát sem tudjuk közzétenni. Viszont megemlítjük, hogy 4 dalszöveg esetében zenei lejegyzést is kapunk.<sup>49</sup> Ezekből a ruanda énekek megközelítőleg pentatonikus karaktere dereng fel, bár vélhetően az átírásokat különféle ritmikai és melodikai pontatlanságok terhelik, és természetesen ennyi átírás kevés ahhoz, hogy a nagy történelmi hagyományokkal is rendelkező, úgynevezett „tóközi (interlacustrin)” bantu nép zenei világáról képet alkothassunk.<sup>50</sup> Mégis idézünk itt egy dalt, amely a lakodalom után két nappal hangzik el, amikor szülők és barátok meglátogatják a fiatalasszonyt. A dal szövegében arról esik szó, legyen bármi férj és fe-

<sup>48</sup> Dufays 1909, 852–856. old.

<sup>49</sup> Dufays 1909, 860, 867, 870, 875. old.

<sup>50</sup> Újabb kutatásokat főleg a tervureni Közép-Afrika Múzeum irányításával vagy támogatásával végeztek. Lásd többek között: Günther 1964; Gansemans 1982 (3 hanglemezzel).

leség között, a barátnők továbbra is hűségesen az újdonsült asszonyka mellett akarnak állni. A dó tetraton dallam átírása valószínűleg pontosabb képet mutatna, ha elhagynánk a Dufays (vagy munkatársa?) által bejegyzett ütemvonalakat. A szöveg kapcsán még egyetlenegy megjegyzést: a szarvasmarha Ruandában – amint más afrikai pásztornépeknél is – a szépség legfőbb megtestesítője (vö. a mai európai familiáris nyelvhasználatban a csecsemők kis állatok nevével való becézését!). A szövegben váltakozó első és második személy sajátos „dialógust” hoz létre az egyetlen szóló (illetve a kórus) által megszólaltatott dalban:

**Szóló**  
Aí we ndara - ye; aí we hora, ye hora nyene,  
**Kórus**  
Aí we ndara - ye.

S. *Ad' we ndara – ye; ad' we hora, ye hora nyene.*

K. *Ad' we ndara – ye.*

S. *Wabonye Kalire? Ad' we kabaye nk' inyana.*

*Alenda itwubake, ad' we yabayé mwemezi.*

*Ad' we hora ye, ad' we hora ye, hora nyene.*

**Szóló**  
Mu - leke nterere  
Nyabuna naho bukere - ye, naho bgiriye.  
Nyabuna si - nali nalya - no.

S. *Mu – leke nterere*

*Nyabuna naho bukere – ye, nano bgiriye.*

*Nyabuna si – nali nalya – no.*

*Ulenda kashumi,*

*Nyabuna kanywanyé nigufa?*

*Ulenda utukoma?*

*Ad', we hora, ye, hora nyene.  
Mwamoa utukoma.  
Nyabuna kahaye gatima!  
Umwana arakuha.  
Ad', we hora, ye, hora nyene.*

A dal magyar fordításában visszaállítjuk az eredeti – szóló és kórus válaszolásából felépülő – formát:

Szóló: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Óh, hallgass már, igen, hallgass már!  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Láttad Kalirét? Olyan ő most, mint egy szarvasmarha.  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Új otthont akar, óh, legyen hát!  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Óh, hallgass már, óh, hallgass már, hallgass el már!  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Engedj föl a hegyre!  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Óh, tegnap reggel óta, tegnap este óta.  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Óh, én még semmit sem ettem!  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Kívánsz egy övet?  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Óh, a barátság a csontjaidhoz köt!  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Kívánsz cirokkását?  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Óh, hallgass már, hallgass el már!  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Adj nekem cirokkását!  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Óh, az megerősíti a szívem!  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Adjon a gyerek neked (erős szívet?!)  
Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!  
Szóló: Óh, hallgass már, igen, hallgass el már!



Kórus: Óh, eltöltöttem az éjszakát!<sup>51</sup>

Louis-Marie Ongoum *Háborús énekek* (Chants de guerre au village de Nwee, Haut-Nkam)<sup>52</sup> című tanulmánya mintegy ellenpontozza az előzőleg bemutatott tanulmány idillikus jeleneteit. Bár jól tudjuk a szakirodalomból, hogy a hagyományos törzsi háború megindítása egy sor rituális mozzanattal jár együtt, Ongoum különféle helyi adatközlők információin alapuló leírása azonban még így is elemi erejű meglepetéseket tartogat a számunkra. Elemző bevezetéséből megismerhetjük a kameruni törzsek hagyományos háborús szokásait, így a háború típusait és okait: az ellenséges betörés formáját például már ismerik, az okok között viszont szerepelhet versengés egy pálmaligetért vagy egy szomszédos raffiaterületért, vita a falu határai vagy egy örökségi föld megbecstelenítése – például kunyhó felállítása vagy tiltott raktár – illetve nők megszőktetése miatt. De foglalkozik Ongoum még a hadsereg szervezeti formáival, a felfegyverzéssel, a fegyvertípusokkal, a katonák élelmezésével, a katonai művészettel (lándzsacsata, puszkacsata, lövészárkok háború, a bottal, kővel és banánfadarabokkal megvalósított *ndam*, illetve a meglepetésszerű támadás). Végül a szerző összefoglalja a háború kimenetelével kapcsolatos ismereteket is. Ezúttal nem a fegyverszünet vagy a vereség hagyományos formáinak leírását idézzük, hanem a győzelemhez kapcsolódó ünnepi szertartás bemutatását, annál is inkább, mivel az világosan tükrözi korábbi elvi jellegű megállapításainkat, a szokásünnep dramatikus, vagy más-ként szinkretikus jellegét, cselekmény, ének és tánc sajátos összefonódását:

„A győztesek boldog csapatban visszatérnek a falujukba, a bátrak lobogtatják a háborúban szerzett hadizsákmányaikat, a levágott fejeket. Bemutatják ezeket a főnöknek, aki ünnepélyesen megvereti a tamtamokat, és jutalmat ad nekik (feleséget, rangot, tiszteletbeli címet). Szükséges... hogy a megszerzett fejen legyen hajfonat (*Nkwa*), a hajfonat nélküli fej ‘nőinek’ minősül, az a harcos, aki ilyet megtart, semmi jutalmat nem kap.

Amikor minden fejet összegyűjtöttek, átadják azokat a hadizsákmányok őrzőjének, a *ntii nthum*-nak. Az letépi az állkapcsokat, aztán anélkül, hogy megnyúzná, lebortválja a fejeket, szárított terményeket helyez a koponyákba, végül ráhelyezi azokat egy gyékényre, hogy megszáradjanak, miután még pálmaolajjal is bekente valamennyit.

A *Némjwé* harci tánc vagy a *Ngu* győzelmi tánc alkalmával a harcosok összegyűlnek a *Táamánjwé*-n (szent hely). Feláldoznak egy kecskét, amiből csak azok esznek, akik legalább egy levágott fejet hoztak a csatából. Aztán kifényesítik a koponyákat pálmaolajjal, még mielőtt magukkal vinnék a harci tánc színhelyére. A *Ngu* csak harcosok által előadható tánc. Két kör alakul: az egyik azoknak, akik a

<sup>51</sup> Dufays 1909, 875–876. old.

<sup>52</sup> Ongoum 1972.

harcból fejeket hoztak, a másik azoknak, akik zsákmány nélkül tértek vissza onnan.”<sup>53</sup>

A cikket követő énekek inkább csak azt érzékeltetik, mi minden hiányzik ahhoz, hogy világosan és teljes összetettségében feltárhassuk a kameruni törzsek háborús győzelmi rítusának jelenségkomplexumát.

#### PÓ KÓ NCUU MαNJWÈ' Pα NKUAMCÑ'

1. V: Yee! Á sí lα'la' bα lee!

R: He e e e!

2. V: Yee! Nkhù mã, mbo mã ee!

3. Yee! Njä 'nkam mα' hα lee?

4. Yee! Nko'nta 'yóh mα' hα lee?

5. Yee! Pó ntèn yóh mα' hα lee?

6. Yee! Mbu 'pō yóh mα' hα lee?

7. Yee! Lα'yoh mbí wα' lee?

#### IMPROVIZÁCIÓ EGY HALOTT EMBERRŐL

S. Ó jaj! Soha nem lesz béke!

K. Hé ééé...

S. Ó jaj! A lábaim, a kezeim!

K. Hé ééé...

S. Ó jaj! Hol van Ndja'Nkam?

K. Hé ééé...

S. Ó jaj! Hol van a mi védelmezőnk?

K. Hé ééé...

S. Ó jaj! Hol van a mi jobb karunk?

K. Hé ééé...

S. Hol van a mi vigasztalásunk?

K. Hé ééé...

S. Ó jaj! Mire támaszkodik most a mi országunk?

K. Hé ééé...<sup>54</sup>

#### NŠI NGU' NCÑ

<sup>53</sup> Ongoum, 1972, 24. old

<sup>54</sup> Ongoum 1972, 35. old.

1. V: *Nzìx thu nkwa' waa ndáh thu óo!*  
R: *O hoyáa! Oo, sa'njii ni loo! O hoyáa!*
2. V: *Kàamcòcò gèn tã ã fhù óo*
3. *Muumba 'ntén gèn tã ã fhù óo*
4. *Ndù'la'yoh mbèe nnák ngu' óo*
5. *Mdù'pòncò gèn tã ã fhù óo*
6. *Nzà'sà'ncò wàa ndáh ngaa óo*
7. *Nzasà'sãm sa'núu tom óo*
8. *Nzakhũcòcò khù'ngwa'ngaa óo*
9. *Nthu 'mbiincò mbèe nnú' mbii óo*
10. *Nzi 'ndù'ncò-ma-tèn-mba' mbèe nnú' mbii óo*
11. *Nzandà' ankãm mbèe ndaa nkam óo*
12. *Nsà'ngwa'sòm mbèe njoo ngu' óo*
13. *Nsù'còcò yõh mbèe nzen ngu' óo*
14. *Tàam'anjwè' mbèe nca'si.*

## ÉNEK NGU GYŐZELMI TÁNCCHOZ

- S. A fejedás a győztes csatából fejeket hozott!
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. A félelmetes harcos visszatérhetett!
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. A bátor harcos visszatérhetett!
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. A mi pártfogónk most a Ngut táncolja.
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. Aki elvette a fegyvert az ellenségtől, visszatérhetett.
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. A nagy hadvezér győzött, és megkaparintotta a puskákat.
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. A futóárkok nagy ugrója felpattant, és legyőzte az ellenség országát.
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. A gyáva menekült, és elhagyta puskáját.
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. A leszerelt harcosok a katonákat éllemezik.
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. A nagy tettek megörökítője most a nagy tettek dicséretét zengi.
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!
- S. A fiatal harcosok vezére most a Ngut énekl.
- K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!

- S. A mi nagy hadvezérünk most a Ngut táncolja.  
 K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!  
 S. A harcosok vezére most örvendezik.  
 K. Ó hoja! Gyertek, csodáljátok meg! Ó hoja!<sup>55</sup>

Következő példánk nem több és nem kevesebb mint egy hanglemezes anyag ismertető szövege. Gilbert Rouget, a nemzetközi tekintélyű francia zeneetnológus közvetlenül a második világháború után kiterjedt terepmunkát végzett az egykori Dahomeyben (a mai Beninben), a *yoruba* dialektust beszélő, főleg Nigériában élő yorubák leg-délnyugatibb ágát alkotó *nagók* körében. A hanglemez címe: *Az első ignám áldozati adomány Shangónak, a villámcsapás istenének.*<sup>56</sup> A hanglemez első oldala lényegében az estétől másnap délelőttig tartó ünnepi szertartás kezdetének pontos keresztmetszetét rögzíti. Bár a kivonatos leírás is jól érzékelteti az afrikai rítusok, ünnepek rendkívüli bonyolultságát, ez a hézagos (és nehézkesnek tűnő) bemutatási megoldás azt is kézzelfoghatóvá teszi, miért késik mindmáig mind a folklorisztikai típusú, mind a kulturális antropológiai típusú kutatásban a rítusok komplex megközelítése, a formai és művészeti jelenségekre (szöveg, zene, tánc, mimika, időrend vagy ünnepi szerkezet, másrésztől tartalmi kérdések, háttérproblémák, összefüggések, társadalmi beágyazódás) egyaránt kitérő feltáró tevékenység. És ennek következtében miért tudunk csak általánosságokban mozogni a rítusok, szertartások, ünnepi szokások műnemi-műfaji szinkretizmusát illetően. Egy konkrét magyarázó megjegyzést mindenképpen szükséges tennünk a szertartásleíráshoz. Az orisák, akiket a rítusok során maszkosok jelenítenek meg, a *yorubák* helyileg tisztelt „kisebb istenségei” (bár adott esetben ezek az orisák lehetnek a mitológiájukból legjobban ismert fő istenalakok is). Kultuszaik, a *yoruba* pantheonban elfoglalt helyük némileg emlékeztet arra az Európa-szerte ismert és máig gyakorolt szokásra, amely a helyileg tisztelt szentekhez (illetve gyakorta szűz Máriához) és évente megrendezett ünnepeikhez (búcsúk) kapcsolódnak:

„...A szentély most tele recsegéssel-ropogással. Az oltár mellett a templom felügyelője, ijá Sángó, Sángó anyja, hirtelen megadja a hangot. A zenélést... nem hagyják többé abba egész éjszakán. A legdrámaibb és minden szempontból a legérdekesebb szakasz...egyike az, amikor a templom felügyelője az első alkalommal énekelni kezd, a másik pedig, amelynek során az istenek nyilatkoznak meg. A gyülekezet teljes egészében kint van a szabadban, a megtestesült Sángó pedig a kötelező jókívánságokat éneklí Esunak...

<sup>55</sup> Ongoum 1972, 36–37. old.

<sup>56</sup> Rouget 1965 (1955).

Lehetetlen volt ezt a zenét oly módon rögzíteni, hogy egyben jegyzékbe is foglaljuk mindazt, ami ott történt. Csak nagyjából lehet jelezni, mihez kapcsolódnak a legfontosabb zenei epizódok...

0'00" A szentély felügyelőnöje, ijá Sángó, énekelni kezd.

0'42" Miután egy hosszú szakaszt elénekelték...ijá Sángó egy más típusú szakasz első mondatát szólaltatja meg. Ezután a dal rezponzorikus – szólólista és kórus váltja egymást –, és énekek sorozatát tartalmazza, több-kevesebbszer mindegyiket megismételve.

2'22" A bata dob néhány dobütése hallható, nagyon gyorsan félbeszakítva. A doboszó kis idő múlva ismét megszólal, ekkor már megszakítás nélkül, folyamatosan.

3'23" A széré csörgő belépése.

4'34" ijá Sángó, miután hangja teljesen megtört – egy asszonyról van szó, aki már egyáltalán nem fiatal –, fia, a szintén Sángónak szentelt Orabadade biztosítja az ének szóló részét, ami anyját kimerítette. Ő az, aki most megválasztja az ének egymásutánját.

4'59" Orabadade megszólaltat egy második éneket. Ki kell emelnünk Jemoja, az édes és sós vizek istenségének nevét, aki egyben Sángó anyja. Azt énekli: 'Jemoja nem ismeri a harcot... Jemoja, gyere, segítsd a hangom, a szórakozást, az örömet...'

5'17" Megszólal egy harmadik dal, buzdítva Sángót, hogy jöjjön. Így fogalmaz: 'Ne aludj otthon, ó! Oja férje.'

5'56" Hirtelen fölharsan egy kürt, ami eddig hallgatott. Az emberek egymáshoz szorúlnak. Nagyon meleg van. Az ének gyakran zavaros. A bata dobok dübörgése összekapcsolódik a kürtös szenvedélyes hangjával, ami pattanásig feszült légkört teremt.

Azt éneklik:

*'Sángó, végy a hátadra, hogy együtt menjünk el.*

*Ó! Erős ember, mint egy 'osé' (kétélű fejsze),*

*Engedd meg, hogy elmenjek apámmal,*

*Ő elindul velünk, és haza is jön velünk.*

*Engedd meg ó, hogy elinduljak Woru-val (Sángó neve).'*

6'57" Várakozás, összekeveredve énekléssel: a jelenlévők egy csoportjának deklamált üdvözlése. Egy orisa (*maszkos figura*) megnyilatkozik.

8'02" Az éneket ezúttal újabb üdvözlések szakítják félbe, és nyomják el. Ismét extatikus jelenet kezd kibontakozni (a második). Egy orisa (*maszkos figura*) 'felszáll' egy jelenlévő fejére. Ez Oja... Sokáig éljeneznek. A kürt győzedelmes hangokat hallat, hogy üdvözlje az orisa érkezését.

8'28" Mint a könyörgés, az üdvözlések is az 'okó wo, obo wo, atoto wo ja' szavakkal fejeződnek be; szó szerint: 'pénisz; nézzed! hüvely; nézzed! fityma; nézzed', 'férfiak, nők, gyermekek, nézzétek!'

8'45" ijá Sángó üzenetet mond, Ojának szánva, aki kiáltással válaszol. Újabb üdvözlések Ojának.

9'14" Orabadade újra énekelni kezd, és egy új éneket szólaltat meg, Jemojához intézve:

*‘Jemoja! gyere táncolni a terembe,  
Gyere, táncolj ujjongva.’*

A gyülekezet nagyon izgatott; beszélnek, sűrögnek-forognak. Egyesek azzal foglalkoznak, hogy az isteneket (*a maszkos figurák megjelenítette orisákat, amelyek – többnyire valamilyen élenkítő szer hatására – extatikus állapotba kerülnek – B. Sz.*) lecsillapítsák, akik azért jönnek, hogy birtokba vegyék ‘lovaikat’ (a bünözőket). Rángatódzva bömbölnek, és kapálódnak.

9’30" Az emberek lassan elhagyják a szentélyt. A dobok elhallgatnak, a dobokat kívül helyezik el, közel a kapuhoz, egy lombtető alatt, amit azért készítettek, hogy oltalmat nyújtson másnap a tűző napsugár ellen.

9’40" Nagy ijedt kiáltás.

10’02" Kívül, ijá Sángó, visszanyerve hangját, visszaveszi szerepét, és újra belekezd az énekekbe.

10’30" A kürt utoljára harsan fel. A lelkesedés csillapodik, az énekek egyre összefüggéstelenebbek.

10’50" ijá Sángó az orisákhoz beszél, azután új dalt szólaltat meg. ‘Ase un’ (köszönöm!), felelik az orisák, akik időnként kiáltoznak, és olykor hallatszik, hogy elájulnak. A dalok kimerültek. A dobszó eközben folytatódik. Egy percig ‘premier planban’ hallatszik a széré csörgő...’’<sup>57</sup>

Témánk szempontjából különös figyelmet érdemel H. I. E. Dhlomo dél-afrikai szerző *A törzsi dráma természete és változatai*<sup>58</sup> című tanulmánya. A szerző különféle szokásjeleneteket tekint törzsi drámáknak, és arra vállalkozik, hogy belülről, vagyis a zulu etnikum tagjaként a szokásokat jól ismerve végezzen finom kiigazításokat. Mégpedig azért, hogy érthetővé tegyen olyan rítusjeleneteket, amelyek éppen az írásos lejegyzés (a teljes megjelenítéshez mért) nagyfokú fogyatékosága miatt érthetetlenek a külső szemlélő-olvasó számára. Bővebben foglalkozik például a zulu dicsérő ének, az *izibongo* előadásával, mint a törzsi dráma egy sajátos esetével. Hadd idézzük ezúttal az *ingoma* című tánc néhány töredékes szövegrészletét Dhlomo találó dramaturgiai megállapításaival együtt:

„Az Ingoma ritmikus, kórusos-drámai tánc, dobok ütemes hangja kíséri. A táncosok tagjai egyben a kórusnak is tagjai... Az Ingoma táncok, mint a törzsi művészet sajátos formái, más zulu műfajoknál közelebb álltak a tiszta drámához, mivel a költészetet és a játékot... kapcsolják össze.”

<sup>57</sup> Rouget 1965, 70–73. old.

<sup>58</sup> Dhlomo 1939.

Vizsgáljunk meg egy Vilakazi<sup>59</sup> által idézett példát. Állítsuk vissza abba a formába, ahogyan az eredetileg előadásra kerülhetett:

„INGOMA  
(Törzsi lírikus-drámai töredék)

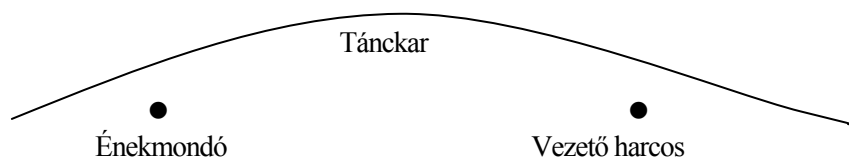
Szereplők

A: Induna (egy vezető harcos személyesíti meg, aki a tánckar előtt beszél és táncol)

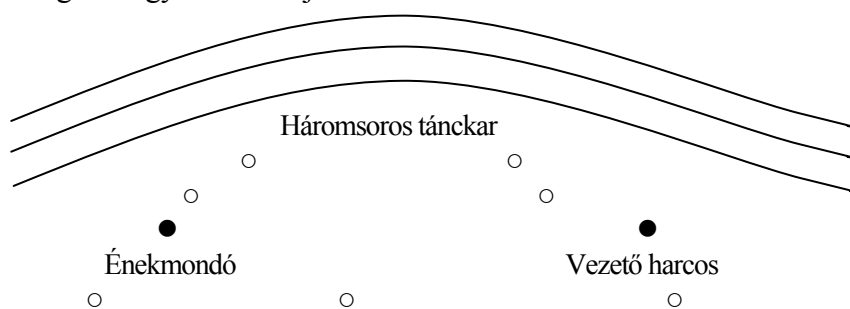
B: Főnök (egy énekmondó személyesíti meg, aki A-val együtt a tánckar előtt mozog)

C: Hímők (inhloli)

D: Tánckar (harcosokból áll)



Néha a harcosok kettes vagy hármassorban állnak, és amikor az Ingoma csúcspontjára ér, és az előadók megittasodnak érzéseikből, a jelenet hatása alá került résztvevők elhagyják az éneklő táncosok sorát, előretörnek, és maguk is szabadon engedik költői őrjöngésüket. Ilyenkor a csúcsponton a teljes Ingomát így ábrázolhatjuk:



alkalmi szólisták

A: *Amikor átkeltem a folyón,  
láttam egy zulu kovácsot,  
egy köteg botot cipelt.*

B: *Akkor Ndaba, a király*

<sup>59</sup> Dhlomo elemző-alkotó munkájához forrásul B. W. Vilakazi 1938 közleményét használta forrásul.

- fegyvert rántott, és rátámadt.*
- A: *Nem lett volna szabad ezt tenned,  
ez csak a te vitád vele.  
Nézd, mögötted egy nagy kő gurul,  
emberek fognak meghalni.  
(izzadt hírnök érkezik)*
- C: *Jönnek a lándzsások,  
a zulu harcosok,  
hogy lekaszaboljanak  
mindannyiunkat.*
- B: *Oh, száműzetés a sorsunk.  
Új hazába kell szöknünk.  
Bárcsak lenne erőm harcolni  
E zsákmányra éhes  
zulu oroslánokkal.  
Óh, jaj! Már nem vagyok az,  
aki voltam.  
Wo, hejja, hhe!*
- D: (a kórus átveszi a témát, kísér és táncol)
- Egy köteg lándzsa.  
Ndaba fegyverkezik és támad.  
Emberek halnak meg,  
Jönnek már a lándzsások.  
Száműzetés lesz a sorsunk.  
Már nem vagyok az, aki voltam.  
Wo, hejja, hhe!’<sup>60</sup>*

A hagyományos zulu Ingoma tánc drámai szerkezetének rekonstrukciója természetesen kevésbé érzékelteti az előadás valóságos minőségét, sőt, időbeli felépítéséről sem kapunk képet. Hiszen az ilyen hagyományos táncjátékok egyrészt mindig rögtönzésszerűen hatnak, másrészt számtalan ismétlésből épülnek fel. Így a fenti szöveganyag esetleg egy teljes órányi drámai játék megvalósítására is elegendő. Talán még annyit, az előbbieken bemutatott Ingoma az előbbi példánál világiasabb, pontosabban történelmibb témát rejt magába: a zulu dicsőítőénekekkel szoros rokonságban a harcokkal teli törzsi múlt egyik mozzanatát idézi fel.

Úgy tűnik, az eddigiekben felsorakoztatott példák mindenképpen meg kell, hogy erősítsenek bennünket abban, a *szinkretizmus* fogalom újraértékelésére előbb-utóbb szükség lesz. Más kérdés, hogy magával a megnevezéssel

---

<sup>60</sup> Dhlomo 1939, 38–41. old.



is vannak problémák. Ugyanis, ha e kifejezést – nem szójátékról van szó – a *szinkrónia*, *szinkronizmus*, illetve a *szintetizmus* kifejezések mellé állítjuk, olyan lényegi minőségi különbségek mutatkoznak, amelyeket szintén számba kell vennünk, ha e fogalom kapcsán a törzsi társadalom és kultúra itt tárgyalt, alapvetően fontos kérdését újra át akarjuk gondolni. Nem elhanyagolható probléma ugyanis az sem, hogy a szinkretizmus (szinkronizmus, szintetizmus?) vagy másként a részek különféle minőségű egymásmelletti-ségének, egymással való összefonódásának a feltárásakor a hagyományos, illetve a törzsi kultúra és társadalom életének különféle szintjeit is számba kell vennünk. Hiszen a közösségi élet kulturális elemeinek a kapcsolatrendszerére a kérdés egészen másfajta megközelítést igényli, mint szó és zene összekapcsolódása.

### *A hagyományos kommunikáció alapformái*

A szinkretizmus problémakomplexumával kapcsolatos kérdőjelek ugyanakkor világossá teszik, hogy költészet, zene és társadalom sajátos együttesének törzsi megjelenése semmiképpen sem vizsgálható megfelelő módon, ha a kommunikáció-elmélet tanulságait figyelmen kívül hagyjuk. Korábban megjelent tanulmányainkban<sup>61</sup> az énekes mese kapcsán próbáltunk rámutatni arra, hogy a törzsi társadalmak kódtípusát (információ átadási mód!) a mai társadalmak kódolási típusától az választja el, hogy míg az előbbiben sokszoros (*nyelvi*: verbális, költői és prózai, elbeszélő és dialogizált, *nem nyelvi*: zenei, mimikus, táncos), az utóbbiban viszont általában kétszeres (nyelvi írott, nem nyelvi zenei stb.) kódolás valósul meg.

Ezt a korábbi elképzelésemet most azzal szeretném kiegészíteni, hogy a hagyományos és modern kódolás között más vonatkozásban is van különbség. Míg a hagyományos formában egy vagy legfeljebb kétlépcsős közlési forma található (1. a kommunikáció során a közösség minden tagja jelen van; 2. a közlésben csak egy meghatározott csoport részesül – lásd például vének tanácsa, titkos társaságok, korosztályok, nemek stb. –, és ilyenkor a zártabb kör tagjai közvetítenek később a teljes közösség számára), addig az ókori vagy az európai típusú társadalmakban szinte áttekinthetetlenül bonyolult, például a valamennyi állampolgár számára fontos közlések soklépcsős rendszere (gondoljunk csak arra, miképpen jut el egy állami döntés információja valamely ország minden falujába, minden életkori rétegéhez).<sup>62</sup>

---

<sup>61</sup> Biernaczky 1976, 1979.

<sup>62</sup> Lásd a magyar szakirodalomból: Hoppál 1970, 1977.

A kommunikációelméleti kutatás egy másik fontos elméleti indítása Voigt Vilmos egyik tanulmányában<sup>63</sup> található meg, aki a paraszti vagy a törzsi világ kapcsán három alapvető szintet, a *mindennapi*, a *népköltészeti* (vagy folklór), illetve a *hivatásos* szájhagyományozó közlésmódot különbözteti meg. E helyütt nincs módunk a kérdés példákkal illusztrált bővebb magyarázatába fogni. Megjegyezzük azonban, hogy ez a többszintű rendszer pusztán csak a szövegelemzés esetén is igen hasznos szempontként szolgál. Ugyanis gondoljuk meg, milyen elemzési eredményeket hozhatna, ha valamely afrikai nagyepikai szövegben (ez a műfaj kétségtől a szakirodalomban korábban félhivatásosnak – Voigt által egyértelműen hivatásosnak – minősített törzsi énekes/előadó/elbeszélő repertoárjába tartozik) azt vizsgálnánk, hogy milyen módon jelenik meg egymás mellett és összefonódva a három közlési szintnek megfelelő stílus, beszédjelleg és forma.

Egyes szerzők ugyanis megállapítják, hogy az éneketétes mesék vagy a nagyepikai művek dalszövegei, ha a dallamot lehántjuk róluk, egyszerű prózai kijelentéseknek hatnak. Tehát a zenei dallamnak feltehetően fontos szerepe van abban, hogy a dalbetétek szövege ne *mindennapi*, hanem *folklór* (éneketétes mese), vagy *hivatásos* (hősepikai szövegek) közlésmódnak hason. Másrészt a tárgyalt kérdéskörhöz kapcsolódnak Daniel Biebuyck észrevételei is, aki a Zaire-i *nyangák Mwindo eposzának* elemzésekor – mintegy a korábban említett szintek sajátos összefonódására szolgáltatva példákat – részletesen kitér arra, hány olyan folklórműfaj (szólás, proverbium, ének, meseszüzsé, legenda stb.) épül be az eposz szövegébe, amely a közösség valamennyi tagjának a birtokában van, és így ezeket az eposzba beépített elemeket az említett csoportosítás szerint a *folklórközlésmód*ba sorolhatjuk.<sup>64</sup> Ugyanakkor világos, hogy mind a *Mwindo*, mind más eposzok teljes szövege egy sor olyan formai jegyet tartalmaz, amely egyértelműen a *hivatásos közlésmód* szintjéhez tartozik. Gondoljunk akár a bonyolult belső ismétlés-rendszerre (szavak, eposzi jelzők, sorok, szakaszok ismétlése, amely kétségtől a szerkezet egységének létrejöttéhez is hozzájárul), vagy az epizodikus szerkezetben kiépülő nagyívű formálásra.

A különféle közlésmódok, egyidejűleg a különféle műfajok között keletkező kapcsolódások, műfaji együttélések ugyanakkor a tárgyalt kommunikáció-elméleti vetületben tehát ismét arra a jelenségre utalnak, amit az elmúlt évtizedekben korszerűtlennek érzett *szinkretizmus* kifejezéssel jelölhetünk meg leginkább. Szeretnénk hangsúlyozni, a kommunikációelmélet fontos új eredményekkel kecsegtető elemzési lehetőségei szintén arra ösztönöznek bennünket, hogy a kultúra és a társadalom alkotóelemei közötti sajátos tradi-

<sup>63</sup> Voigt 1972/A.

<sup>64</sup> Biebuyck, 1969, 1978.

cionális típusú összefonódások kérdését – akár a szinkretizmus fogalom alapján is – újra át kell gondolnunk.

***A hagyományos afrikai költészet és zene alapvonásai:  
műfajok vagy „dramatizált élet-jelenetek”***

Mindaz, amit mi hagyományos szó- vagy zeneművészetnek tekintünk a régi afrikai kultúrákban, lényegében a mindennapi és ünnepi életvitel sajátos kommunikációs, szabályozó, tanító/moralizáló/mintaadó, egyúttal esztétikumot is megvalósító eszköztárán alapul. Egy előadásunkban<sup>65</sup> igyekeztünk kimutatni, miként jelennek meg a hagyományos társadalmak napi életében, a mindennapi közlésmód általános közegében a folklór közlésmódot képviselő – főleg szólások, illetve közmondások képében felbukkanó – „állandósult szókapcsolatok”, kötött beszédformák, nyelvi klisék.

A jelenség érzékeltetésül W. F. P. Burton egy 1943-ban megjelent cikkéből<sup>66</sup> idézünk, amelyben a szerző a Zaire-i *luba* hagyományos beszédmód kategóriáit írja le. E népnél – mondja Burton – megfigyelhetők például bizonyos „földrajzi névleírások”. Ha például a Mwanza hegy szoba kerül, azonnal állandósult szókapcsolatként hangzik el: „A Mwanza hegy terebélyes, a Kilengéig nyúlik, a hegy lába Kansimba falunál van.” S így tovább, minden falunak, dombnak, kőhalomnak, erdőfoltnak, pataknak van hasonló „nyelvi megjelenítése”. Ugyanígy írják le a lubák az embereket, az állatokat és a fákat is. Például: „Az oroszlán, nem ordít ok nélkül, csak akkor, ha felfal valamit.” Vagy: „Az Umbanga fa régóta gyülekezőhelye a pici madaraknak.”

A proverbium alkalmazás sajátos eseteként tér vissza minduntalan a szakirodalom az *asanti* társadalom példájához. A majd ezer éves múlttal rendelkező, és a mai Ghána dél-nyugati részén elhelyezkedő akan államocskák – amelyeket 1700 körül egyesített Osei Tutu, és alapította meg az Arany Trónus népe fővárosát, Kumasit –, sajátos társadalmi rétegződést mutatnak.<sup>67</sup> Ez a tradicionális államszerveződésre utaló rétegződés együtt jár az előkelők rétegének kialakulásával. Hogyan kapcsolódik mindehhez a közmondásanyag? Az *akan* főnökségekben az előkelők „műveltsége” éppen abban nyilvánult meg, milyen sok proverbiumot voltak képesek beszédükben alkalmazni.<sup>68</sup> A proverbiumok sokféle aranyból készült miniatűr kispasztikában is kifejezési formát nyertek. Egyes kutatók szerint e kis szobrászati szimbólumok variációinak száma eléri a 300 ezret. Megjegyezzük még,

<sup>65</sup> Biernaczky 1980.

<sup>66</sup> W. F. P. Burton 1943.

<sup>67</sup> Lásd többek között: Rattray 1923, Meyerovitz 1951, 1952, 1958, 1960, Antubam 1963, Assimeng 1980.

<sup>68</sup> Rattray 1923.

hogy J. G. Christaller a múlt század utolsó harmadában mintegy 3600 tshi nyelvű proverbiumot adott közre<sup>69</sup>, amelyekből R. S. Rattray 830-at fordítással és magyarázatokkal ellátva jelentetett meg újra 1916-ban.<sup>70</sup> J. B. Christensen tanulmányában<sup>71</sup> viszont e folklór műfaj társadalmi szerepkörét írja körül: elemzi megjelenését a jogszokásokban, illetve a klán életével, a főnök és az állam kapcsolatával, az öregekkel, a gyermekneveléssel, a szóra-kozással és a viselkedésformákkal összefüggésben.

Ha már felmerült a közmondásanyag szokásjogi felhasználásának „ese-te”, megemlíthetjük, hogy e sajátos afrikai „élethelyzet” akusztikus megvalósulásáról is alkothatunk bizonyos képet egy hanglemezzészlet jóvoltából. A *Nyugat-Kongó zenéje* címet viselő Folkways Ethnic hanglemez<sup>72</sup> második oldalán találunk egy olyan példát, amely a Torday Emil által is jól ismert *bambalák* (mbala!) szokásjogi gyakorlatát rögzíti. Ebből világosan kitűnik, milyen szoros egységet alkotnak:

– *a társadalmi gyakorlat egyes elemei* (a veszekedők igazságát eldöntendő, a főnök irányításával az egész falu összegyűlik; a perlekedőket egy-egy „hivatalos” személy képviseli; az érvek meghallgatása után a klán ősei nevében hangzik el az ítélet)

és

– *a kulturális-művészeti jellegű megnyilvánulások* (a főnök egy kis beszélő dobbal irányítja a bírósági tárgyalást; a tárgyalás lefolyását szokásszerű dramatikus elemek kísérik; a vádlott szokások szabta helyzetképet fest arról, miért kellett a falu előtt megjelennie; az érvelés helyenként prózában, helyenként ének formájában hangzik el; az érvek részben szimbólikus elemeket tartalmazó dalszövegek, részben olyan proverbiumok, amelyeknek gyakran egészen sajátos jelentéstartományait aknázzák ki a „tradicionális védők”).

Nehezen tudnánk eldönteni, hogy a hagyományos jogszolgáltatás az egykori élet köznapi vagy ünnepi szférájába tartozik inkább. Mindemellett világos, hogy az egyszerűbb folklórformák (proverbium, szólás, énekek) köznapi, közbeszédi alkalmazása ahhoz az afrikai életben minduntalan tapasztalható jelenséghez visz közel, amelynek már egész sor megnyilvánulását figyelhattuk meg az eddig felsorakoztatott példaanyagban. Vagyis arról van szó, hogy a hagyományos afrikai életvitel során különféle köznapi „életdarabok”, ciklusok, időszakok a részvétel, a viselkedésformák formalizációja útján színjátékszerű (dramatizált) jelleget kapnak. Bármely olyan afrikai régenyben, amely a hagyományos világot ábrázolja, felfedezhetők részletek,

<sup>69</sup> Christaller 1879.

<sup>70</sup> Rattray 1916.

<sup>71</sup> Christensen 1958.

<sup>72</sup> Verwilghen 1952.

amelyekben a közösségi együttlét alkalmi, beszélgetés-folyamatai nem „hétköznapi”, hanem emelkedett stílusban, szónokiasan, dikciószerűen, sajátos koreográfia alapján valósulnak meg. Nem véletlen tehát, ha Chinua Achebe világhírű nigériai író egyhelyütt az emelkedett (vagy másként szónoki, oratori) beszédművészetnek az ibó társadalomban betöltött jelentős szerepéről szól.<sup>73</sup> Ruth Finnegan könyvében<sup>74</sup> egy egész fejezetet szentel a szónoki és formalizált beszédnek, mint a prózai folklór egy altípusának. Ebben a már megismert *akan*, *ibó* és *mbala* példákon túl *rundi*, *tuszi* és *limba* beszédformákra hívja fel a figyelmet. Saját *limba* (Sierra Leone) kutatásai alapján rámutat arra, hogy a formalizált köz- (közösségi alkalmakkor elhangzó) beszédformák alkalmazására számos alkalommal sor kerül. Így látogatók, visszatérő utazók köszöntésekor, fiatalok megleckéztetésekor, házassági „tárgyalásokon” (lásd Dufays-tól vett idézeteinket), táncok szüneteiben, felavatási és egyéb szertartások során, vagy látogatásért, ajándékért, közvetítésért mondott köszönetnyilvánítások stb.

A természeti népek „folklójának” dramatikus jellegéről persze már F. Boasnál is találhatunk éles szemű megfigyeléseket. Nevezetes művében, a *Primitív művészetben* a következő mondattal zárja az *Irodalom, zene és tánc* című fejezetet: „A dalok mozgással való kísérésének további fejlődése igazi pantomimig és végül drámai előadásig vezet el.”<sup>75</sup> De M. J. Herskovits is felfedezi a drámai kifejezőmód jelentőségét a „primitívek” szellemi életében. Az amerikai kulturális antropológia és az afrikánisztika e kiemelkedő jelentőségű alakja egyik tanulmányában<sup>76</sup> főleg a rítusok drámai karakterével foglalkozik. Mindemellett rámutat arra, hogy amint a vallás közvetlenül ható erő a primitívek életében, hasonlóképpen a drámai kifejezőmód is az élet fontos része. S e sajátos élet-gyakorlat, önkifejezési igény nagy erővel, különös pszichikai állandósággal ágyazódik bele a közösség életébe. A rítusok, mint a primitív dráma legmagasabbrendű kifejeződései nem pusztán csak a tánc koreográfiája, a dobok ritmusa által kísért, elmondott, elénekelt vagy cselekményesen megjelenített mítoszok. Hanem válaszok is valamely kérdésre: biztosítják az esőt, a jó termést, a társadalom zavartalan életét.

Bár a törzsi társadalmak szájhagyományainak dramatikus természetéről mindeddig nem született összefoglaló munka, a gondolat a szovjet folklorisztikában is felbukkan. Meletyinszkij egy magyarul is megjelent tanulmányában, amely a szóművészet múltját nyomozza, a következő megjegyzést találhatjuk:

„... Az irodalom előtti korban a költészet elválaszthatatlan volt a zenétől.

<sup>73</sup> Idézi Biernaczky 1986/B.

<sup>74</sup> Finnegan 1970, *Oratory, formal speaking, and other stylized forms*, 444–480. old.

<sup>75</sup> Boas 1955 (eredeti kiadás: 1927), 348. old.

<sup>76</sup> Herskovits 1944, 686–687. old.

A rituális és lírai költészet csak dalszerű formában létezett, és nagyon gyakran dramatikusszínpad elemekkel is kiegészült... A dalokban a zenei elem dominál; a ritmus határozza meg őket, amely már közel áll a versmértékhez. A ritmus az új szótagok hozzáadása vagy a meglévők elnyújtása és a nyomatékosító szócskák, felkiáltások stb. révén valósul meg.<sup>77</sup>

Az orosz tudós tanulmánya egyébként – nem kis mértékben A. Veszelovszkij nagyjelentőségű munkája, a *Történeti poétika* elképzeléseire támaszkodva – egy sor olyan „ösköltészeti” vonást is számba vesz, amelyek arra ösztönöznek bennünket, hogy a társadalmi fejlődés kezdeti fokán élő népek szájhagyományainak dramatikusszerű jellegével kapcsolatban beható vizsgálatokat folytassunk, különösen ami az „előadásnak” a szövegek belső világára, stilisztikai vonásaira való hatását illeti.

Az afrikai költészeti/zenei formák dramatizáltságának megközelítési igénye bukkan elő azokban a kísérletekben is, amelyekben a szerzők nemcsak a gyűjtött szövegek és zenék lejegyzésére és kommentálására törekednek, de az előadásmód sajátos eszközeinek, megoldásainak bemutatását is elvégzik.<sup>78</sup> Különösen az eposzok és a mesék kapcsán közzétett megfigyelések gazdagok az újabb publikációkban.<sup>79</sup> De a dalanyagok közreadásainál is találhatunk megjegyzéseket az előadásmód színjátékszerű jegyeire vonatkozóan.<sup>80</sup>

Veszelovszkijjal vitatkozva Meletyinszkij azt állítja<sup>81</sup>, hogy az epika a dallal ellentétben nem a ritualitás szinkretizmusából (műnemi együttéléséből) nőtt ki, hanem attól erősen független formában fejlődött. A vita igen tanulságos, bár erősen teoretikus jellegű, hiszen a több ezer évvel ezelőtti korai művészeti fejlődésre legfeljebb csak következtetni lehet. A ritualitással egyet jelentő drámai karakternek, színjátékszerűségnek az afrikai folklór műfajokban való jelenléte – többek között eddigi példaanyagunk tanulságaként is – azt látszik megerősíteni, hogy a „megjelenítés”, a színpad nélküli színház mindennapi szüksége, mindenütt meglévő készletese egyképpen besugározza a dalformákat (lírai szövegeket), legyen az a szertartás része vagy önálló műfajtypus, a verses vagy prózai jellegű (beszédlejtésű) elbeszélő műfajokat és a hősepiát.

Különösen sokat tudunk ma már a mesék előadásmódjáról. Az afrikai anyagban igen gazdag az úgynevezett dalbetétes mese (chantefable, tale with

<sup>77</sup> Meletyinszkij 1982, 155. old.

<sup>78</sup> E kérdéssel foglalkozom a *Helikon* Afrika-különszámában megjelent tanulmányomban: Biernaczky 1986/A.

<sup>79</sup> Lásd többek között: Innes 1974, 1976, 1978; Okpewho 1979, valamint Scheub 1975, 1977; Noss 1979; Seitel 1980; Cosentino 1982.

<sup>80</sup> Kilson 1971, Ajuwon 1982.

<sup>81</sup> Meletyinszkij 1982, 151–153. old.

songs) műfaja.<sup>82</sup> Tehát az a típus, amelyben a prózai (ritmikus prózai?) szövegeket időről időre többnyire rezponzórikus (szóló és kórus válaszolgtatásából felépülő) dalbetétek szakítják meg. A mese előadója vagy az előadó segédei gyakran pantomimikus, megjelenítő mozgásokkal illusztrálják a történeteket. Ritka esetben olyan meseszöveg is felbukkan, amikor a prózai részekben is valóságos dialógus jön létre. A közönség nemcsak az éneketétek megszólalásakor alkot kórust, de a „prózai” részek esetében is előfordul, hogy „kommentálja” az előadó elbeszélését ismétlő vagy kiegészítő típusú, kórusban megszólaltatott egyszerű mondattal. Lényegesek ezentúl a dramatizáció szempontjából a mesék gyakran rituális típusú szóló-kórus énekléssel, közönséghez forduló felhívással való indításai, másrészt a nyitó- és záróformulák szintén a közönséghez intézett teátrális formulái.<sup>83</sup>

Az egyéni élet eseményeihez számos olyan szorosan kötődő szokásdal<sup>84</sup> (bölcsoadal, szokásjogi helyzetekben alkalmazott „vádoló ének”, csónakos ének, lakodalmi dalok, felnőtt helyzeteket szimuláló gyerekdal, sirató stb.) kapcsolódik, amelyek megszólaltatása ugyancsak tartalmaz egy sor dramatikus elemet. A közösség hiedelemvilágához, történelmi tudatához (a világ teremtése, ősök tisztelete, klánok, nemzetségek kultuszai stb.), természethez való viszonyulásához kötődő szertartások, illetve a halászat, vadászat, földművelés, állattartás stb. eredményességét biztosító varázsló cselekményekkel telített rítusok esetében a drámai elemek fokozott mértékben felszínre kerülnek.

A rítusok jelentős részében szerephez jut természetesen a tánc is, mint a szinkretikus műnemi együttélés további eleme. Az afrikaiak életében azonban világi jellegű szórakozási táncok is helyet kapnak. A táncok mindkét csoportja tartalmaz a maga műnemén belül is dramatikus elemeket, amennyiben a dalszövegekhez gyakran bonyolult koreográfiájú táncok, sőt, táncfűzerek kapcsolódnak. A rítusokhoz kötődő táncok sajátos vonása, hogy színhelyük gyakran változik (például valamely többnapos szertartás során). Másrészt meghatározott „cselekmények” részei, például a teremtmítőszkülönféle szerepköreit vagy az ősöket maszkosok jelenítik meg, akik táncos és pantomimikus eszközökkel idézik fel a múlt mintául szolgáló „történeteket”, vagy más esetben a tradicionális jogszolgáltatás során hozott ítéletet támasztják alá.<sup>85</sup>

<sup>82</sup> E műfaji jelenségről összefoglaló munka mindeddig nem született. Lásd kísérleteimet: Biernaczky 1976, 1979, m. s. (1984), 1986/B, 1994, 2006.

<sup>83</sup> Lásd Seitel 1980 mellett még Scheub 1975. Utóbbi bőven foglalkozik a dramatizáció szempontjából is meggondolandó stilisztikai, illetve kompozíciós kérdésekkel.

<sup>84</sup> Idevágó megjegyzések találhatók Biernaczky 1990.

<sup>85</sup> Az afrikai táncokról lásd mindenekelőtt Lynne Hanna 1980 összefoglaló áttekintését.

Összegzésül elmondhatjuk, a műnemi és műfaji szinkretizmus legteljesebben az életfordulókhöz kapcsolódó ünnepi szokásokban, a közösség fennmaradását biztosító és évente megismételt (jeles napokhoz kötődő) rítusokban figyelhető meg. Hiszen ezekben a szöveg, zene, tánc, pantomim, díszítőművészet (öltözékek, maszkok, hangszerek stb.) mellett az oralitás változatos színskálája vonul fel: különféle daltípusok, epikus karakterű (például dicsérő) énekek, prózai történetek és szövegek (például mítosz-történetek, magyarázatok, szónoklatok stb.) egyaránt helyet kaphatnak bennük. A többi színhagyományozott műfaj önálló megszólaltatásait tekintve már nem ilyen teljes a dramaturgiai eszköztár. De továbbra is dominál szöveg és zene együttélése, az énekmondó kifejező gesztusokkal, megjelenítő eszközökkel hitelesített előadásmódja (például az anya gyermekének nemcsak elénekli, elő is adja az altatót, s a gyermek a mind jobban elhalkuló dal hallatára elalszik), illetve a közönség színházi atmoszférát idéző aktív részvétele a „megjelenített élet-darab” folyamán.<sup>86</sup>

Mindehhez tegyük még hozzá, az afrikai anyagban olyan sajátos átmeneti műfajtípusok is megtalálhatók, mint a J. P. Clark által közreadott *Ozidi Saga*<sup>87</sup>. A kis nigériai nép e teremtésmítosza jellege szerint hatalmas hőseposz, amelyet 5 estét és éjszakát betöltő nagy népünnep során hívnak életre a helyi közösségek.

Ezek az újabban megismert formák, akárcsak az elmúlt két évtized során mérhetetlenül gazdagon feltárt különféle afrikai orális műfajok, nagyjelentőségű összetevő vizsgálatokra adnak módot.<sup>88</sup> S aligha kétséges, hogy a közeljövőben elvégzendő ilyenfajta vizsgálatok eredményeként módosítanunk kell majd mind az egyetemes folklórról kialakított nézeteinket, mind az afrikai műfajok jellegével és rendszerével kapcsolatos tételeinket, mind pedig az ősművészetről, a művészet keletkezéséről vallott feltételezéseinket.

<sup>86</sup> A témakörhöz a merítési anyag rendkívül gazdag: lásd az MLA (Modern Language Association) éves bibliográfiáinak idevágó adalékait.

<sup>87</sup> Clark 1977.

<sup>88</sup> A szinkretizmus, a sajátos kommunikációs rendszer, illetve a hétköznapi és ünnepi életvitel dramatikus vonásai mellett a hagyományos és így az afrikai kultúra az orális társadalom, mint sajátos jellemző szempontjából is vizsgálható. E kérdéskörrel más tanulmányokban foglalkoztam: Biernaczky 1979, 1980, 1986/A.



## BIBLIOGRÁFIA

- ACHEBE, Chinua  
1982 *Széthulló világ*, Budapest, Európa, 291 old. (eredeti kiadás: *Things Fall Apart*, London, 1958, Heinemann, 187).
- ADEDEJI, Joel A.  
1976 The Genesis of African Folkloric Literature, *Yale French Studies*, 5–18. old.
- AJUWON, Bade  
1982 *Funeral Dirges of Yoruba Hunters*, New York – London – Lagos – Enugu, NOK Publishers, 134 old.
- ANDRZEJEWSKI, B. W. – INNES, Gordon  
1975 Reflections on African Oral Literature, *African Languages/ Langues Africaines* (London), Vol. 1., 5–57. old.
- ANTUBAM, Kofi  
1963 *Ghana's Heritage of Culture*, Leipzig, Koehler & Amelang, 222 old.
- ASSIMENG, Max  
1981 *Social Structure of Ghana. A Study in Persistence and Change*, Accra-Tema, Ghana Publ. Corp., 201 old.
- BEN-AMOS, Dan  
1975 Folklore in African Society, *Research in African Literature*, 165–198. old.
- BIEBUYCK, Daniel – MATEENE, Kahombo C.  
1969 *The Mwindo Epic from the Banyanga (Congo Republic)*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 213 old.
- BIEBUYCK, Daniel  
1978 *Hero and Chief. Epic Literature from the Banyanga (Zaire Republic)*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 320 old.
- BIERNACZKY, Szilárd  
1976 Van-e afrikai népmese?, *Ethnographia*, 573–587. old.
- BIERNACZKY, Szilárd  
1977 *Fekete Afrika zenéjéből* (Rádiósorozat programfüzete), Budapest, Magyar Rádió, 19 old.
- BIERNACZKY, Szilárd  
1979 How Many Historical Models of the Communication System of Tales?, *Artes Populares 4-5*, Budapest, ELTE BTK Folklore Tanszék, 49–82. old.
- BIERNACZKY, Szilárd  
1980 *Szólások a mindennapi élet és a folklór határán. Afrikai esettanulmány*, előadás az MTA Néprajzi Kutató Csoport „Folklór és mindennapi élet” címmel 1980-ban rendezett konferenciáján, kézirat, 21 old. (utóbb megjelent: 2007, *Afrika Tanulmányok*, 1, 3, 36–47. old.)

- BIERNACZKY, Szilárd  
1984 On African Oral Literature Genres, *The IAOLA Newsletter – Bulletin de l'AILOA*, Vol. 1, pp 10–20.
- BIERNACZKY, Szilárd  
1985 How African Literature Is Received in Hungary (Introductory Notes to a Bibliography), in: Mihályi Imre: *African Literature in Hungary 1945–1985*, Magyar Könyvkiadók és Könyvterjesztők Egyesülete, 5–26. old.
- BIERNACZKY, Szilárd  
1986/A Oralitás a mai afrikai társadalmak életében, *Helikon*, No. 3–4, 284–331. old.
- BIERNACZKY, Szilárd  
1986/B A szavak hatalma, *Élet és tudomány*, No. 4, Jan. 24, pp 114–116.
- BIERNACZKY, Szilárd  
1990 *Afrikai népköltészet – egyetemes folklór. Összehasonlító műfaji vizsgálatok*, doktori disszertáció, Debrecen, KLTE BTK, 974 pp. (A lírai jelenség a hagyományos afrikai költészetben: 47–229. old.)
- BIERNACZKY, Szilárd  
1994 Oralitás és afrikai társadalom, *Studia Nova – Új tanulmányok*, I. évf., 1. szám, pp 111–122.
- BIERNACZKY, Szilárd  
2007 „Ha szárnyaló madarakat látsz valahol”, Szerelem, erotika, obszcenitás – hagyományos afrikai költői műfajok, *Néprajzi Látóhatár*, 1–2. szám. 167–210. old.)
- BLACKING, John  
1967 *Venda Children's Songs. A Study in Ethnomusicological Analysis*, Johannesburg, Witwatersrand University Press, 210 old.
- BLACKING, John  
1969 Songs, Mimes and Symbolism of Venda Girls' Initiation Schools, *African Studies*, 3–35, 69–118, 149–199, 215–266. old.
- BLACKING, John  
1973 *How Musical Is Man?*, Seattle and London, University of Washington Press, 118 old.
- BOAS, Franz  
1955 *Primitive Art*, New York, Dover Publications, 378 old. (eredeti kiadás évszáma: 1927).
- BOWRA, C. M.  
1962 *Primitive Song*, Cleveland and New York, The World Publishing House, 303 old.
- BRANDEL, Rose  
1961 *The Music of Central Africa, An Ethnomusicological Study*, The Hague, Martinus Nijhoff, 272 old.
- BURTON, W. F. P.  
1943 Oral Literature of Lubaland, *African Studies*, 2, 93–96. old.

- CHRISTALLER, J. G.  
1879 *Twi mmebussem mpensâ-ahansia mmoaano*. A collection of three thousand and six hundred Tshi proverbs, in use among the Negroes of the Gold Coast speaking the Asante and Fante languages, Basel, German Evangelical Missionary Society, XII+152 old.
- CHRISTENSEN, J. B.  
1958 The Role of Proverbs in Fante Culture, *Africa* (London), 232–243. old.
- CLARK, John Pepper  
1977 *The Ozidi Saga*, Ibadan, Ibadan University Press – Oxford University Press/Ibadan, 408 old.
- COSENTINO, Donald  
1982 *Defiant Maids and Stubborn Farmers*. Tradition and Invention in Mende Story Performance, Cambridge, Cambridge University Press, 226 old.
- DHLOMO, H. I. E.  
1939 Nature and Variety of Tribal Drama, *Bantu Studies*, 33–48. old.
- DUFAYS, P. Felix  
1909 Lied und Gesang bei Brautwerbung und Hochzeit in Mulera-Ruanda, *Anthropos*, 847–878. old.
- ENO-BELINGA, Samuel Martin  
1978 *L'épopée camerounaise. Mvet Moneblum ou l'homme bleu*, Yaoundé, CEPER, 287 old.
- FINNEGAN, Ruth  
1967 *Limba Stories and Storytelling*, Oxford, Clarendon, XII+352 old. (Oxford Library of African Literature).
- FINNEGAN, Ruth  
1970 *Oral Literature in Africa*, Oxford, Clarendon, XVIII+558 old. (Oxford Library of African Literature).
- FINNEGAN, Ruth  
1977 *Oral Poetry*, Cambridge, Cambridge University Press, 299 old.
- GANSEMANS, Jos  
1982 *Rwanda (I. Musique Instrumentale, II. Musique vocale, III. Musique de Danse)*, Butare – INRS, Tervuren – Koninklijk Museum voor Midden-Afrika, 4–6–6 old. jegyzet, Alpha 5023/4/5 (három hanglemez).
- GÜNTHER, Robert  
1964 *Musik in Rwanda*. Ein Beitrag zur Musikethnologie Zentral-afrikas, Tervuren, Musée Royal de l'Afrique Centrale, 128 old. + 10 képmell. + 68 tábla (zenei átirások).
- GREENWAY, John  
1964 *Literature among the Primitives*, Hatboro, Folklore Associates, 346 old.
- HERSKOVITS, Melville J.  
1944 Dramatic Expression among Primitive Peoples, *Yale Review*, 683–698. old.
- HOPPÁL, Mihály  
1970 *Egy falu kommunikációs rendszere*, Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 120 old.

- HOPPÁL, Mihály  
1977 *A tér, a közösség és a kommunikáció*, Budapest, MRT Tömegkommunikációs Kutatóközpont, 141 old.
- INNES, Gordon  
1974 *Sunjata*. Three Mandinka Versions, London, SOAS, 326 old.
- INNES, Gordon  
1976 *Kaabu and Fuladu*. Historical Narratives of the Gambian Mandinka, London, SOAS, 310 old.
- INNES, Gordon  
1978 *Kelefa Saane*. His Career Recounted by Two Mandinka Bards, London, SOAS, 118 old.
- JASON, Heda  
1978 *Ethnopoetry*. Form, Content, Function, Bonn, Linguistica Biblica, 313 old.
- JUNGRAITHMAYR, Herrmann  
1981 *Gedächtniskultur und Schriftlichkeit in Afrika*, Wiesbaden, Franz Steiner, 157–175. old. (különnyomat).
- KEIL, Charles  
1979 *Tiv Song*. The Sociology of Art in a Classless Society, Chicago and London, The University of Chicago Press, 301 old.
- KILSON, Marion  
1971 *Kpele Lala*. Ga Religious Songs and Symbols, Cambridge, Mass. Harvard University Press, 313 old.
- LUKÁCS, György  
1975 A regény elmélete, in: *A heidelbergi művészetfilozófia*, Budapest, Magvető, 479–593. old.
- LYNNE HANNA, Judith  
1980 African Dance Research: Past, Present and Future, *Africana Journal*, No. 1–2, 33–51. old.
- MELETYINSZKIJ, Je. M.  
1982 A szó művészetének ősi forrásai, in: *A művészet ősi formái*, Budapest, Gondolat, 147–190. old.
- MERRIAM, Alan P.  
1959 African Music, in: *Continuity and Change in African Cultures*, W. R. Bascom – M. J. Herskovits szerk., Chicago and London, The University of Chicago Press, 49–86. old.
- MEYEROVITZ, Eva  
1951 *The Sacred State of the Akan*, London, Faber and Faber.
- MEYEROVITZ, Eva  
1952 *Akan Traditions of Origin*, London, Faber and Faber, 149 old.
- MEYEROVITZ, Eva  
1958 *The Akan of Ghana*. Their Ancient Beliefs, London, Faber and Faber, 164 old.
- MEYEROVITZ, Eva  
1960 *Divine Kingship in Ghana and Ancient Egypt*, London, Faber and Faber.

- NETTL, Bruno  
1956 *Music in Primitive Cultures*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 182 old. + 60 zenei példa.
- NKETIA, J. H. Kwabena  
1975 *The Music of Africa*, New York–London, W. W. Norton, 278 old.
- NOSS, Philip A.  
1979 Creation and Gbaya Tale, in: *Artist and Audience: African Literature as a Shared Experience*, Washington D. C., Three Continents Press, 3–30. old.
- OGUNBA, Oyin  
1971/1972 Studying Traditional African Literature, *Black Orpheus*, II. 7., 42–50. old.
- OKPEWHO, Isidore  
1979 *The Epic in Africa*, New York, Columbia University Press, 288 old.
- ONGOUM, Louis-Marie  
1972 Chants de guerre (au village de Nwee, Haut-Nkam), *Annales de la faculté des lettres et sciences humaines, Université fédérale du Cameroun*, Vol. 4, 19–37. old.
- PEPPER, Herbert  
1959 *Anthologie de la vie africaine*, Paris, Ducretat-Thomson, No 320 C 126/7/8, ismertető füzet: 100 old. + 3 hanglemez.
- RATTRAY, R. S.  
1916 *The Ashanti Proverbs. The Primitive Ethics of a Savage People*, Oxford, Clarendon, 190 old.
- RATTRAY, R. S.  
1923 *Ashanti*, Oxford, Clarendon, 348 old.
- ROUGET, Gilbert  
1955 *Fête pour l'offrande des premières ignames à Shango au Dahomey*, Edition du Département d'Ethnomusicologie, Paris, LD 2, hanglemez.
- ROUGET, Gilbert  
1965 Notes et documents pour servir à l'étude de la musique yoruba, *Journal de la Société des Africanistes*, 67–107. old.
- SCHEUB, Harold  
1975 *The Xhosa „Ntsomi”*, Oxford, Clarendon, 446 old.
- SCHEUB, Harold  
1977 Performance of Oral Narrative, in: William R. Bascom szerk.: *Frontiers of Folklore*, AAAC Selected Symposium 5, 54–78. old.
- SEITEL, Peter  
1980 *See So That We May See. Performance and Interpretations of Traditional Tales from Tanzania*, Bloomington – London, Indiana University Press, 307 old.
- STONE, Ruth  
1982 *Let The Inside Be Sweet. The Interpretation of Music Event among the Kpelle of Liberia*, Bloomington, Indiana University Press, 180 old.

VERWILGHEN, L. A.

1952 *Folk Music of Western Congo*, Ethnic Folkways Records, FE 4427, ismertető: 4 old. + hanglemez.

VILAKAZI, B. W.

1938 The Conception and Development of Poetry in Zulu, *Bantu Studies*, 105–134. old.

VOIGT, Vilmos

1972/A *Folklór és szociolingvisztika, Általános Nyelvészeti Tanulmányok*, VIII, 249–263. old.

VOIGT, Vilmos

1972/B *A folklór esztétikájához*, Budapest, Kossuth, 383 old.