

MAGYAR AFRIKA TÁRSASÁG
AFRICAN-HUNGARIAN UNION



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

KÁRMÁN, Marianna

Tradíció – rituálé – emlékezet / Tradition – Ritual – Memory / A joruba népi hagyományok jelentkezése Wole Soyinka életművében avagy *Ògún*, az *egúngun* és a *sàarà* találkozása az íróasztalon PhD.

Eredeti közlés /Original publication:

2011, Piliscsaba, Pázmány Péter Tudományegyetem BTK Irodalomtudományi Doktori iskola, 199 old.

Elektronikus újraközlés/Electronic republication:

AHU MAGYAR AFRIKA-TUDÁS TÁR – 000.002.729

Dátum/Date: 2018. március / March.

filename: KARMANmarianna_2011_TradSoyinkaPhD

Az elektronikus újraközlést előkészítette

/The electronic republication prepared by:

B. WALLNER, Erika és/and BIERNACZKY, Szilárd

Hivatkozás erre a dokumentumra/Cite this document

KÁRMÁN, Marianna

Tradíció – rituálé – emlékezet / Tradition – Ritual – Memory / A joruba népi hagyományok jelentkezése Wole Soyinka életművében avagy *Ògún*, az *egúngun* és a *sàarà* találkozása az íróasztalon PhD., *AHU MATT*, 2018, **1-201. old.**, No. 000.002.729, <http://afrikatudastar.hu>

Eredeti forrás megtalálható/The original source is available:

PPTE Egyetemi Könyvtár / PPTE University Library

Kulcsszavak/Key words

magyar Afrika-kutatás, doktori dolgozat Wole Soyinka Nobel-díjas nigériai drámaíró, író és költő színházművészetéről

African studies in Hungary, doctoral thesis on the theatrical art of Wole Soyinka, Nobel Prize-winning Nigerian dramatist, writer and poet

AZ ELSŐ MAGYAR, SZABAD FELHASZNÁLÁSÚ, ELEKTRONIKUS,
ÁGAZATI SZAKMAI KÖNYV-, TANULMÁNY-, CIKK- DOKUMEN-
TUM- 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.

Kármán Marianna

TRADÍCIÓ – RITUÁLÉ – EMLÉKEZET

**A joruba népi hagyományok jelentkezése Wole Şoyinka életművében avagy
*Ògún, az egúngun és a sàarà találkozása az íróasztalon***

2011

Pázmány Péter Katolikus Egyetem

Bölcsészettudományi Kar

Irodalomtudományi Doktori Iskola

Magyar Irodalom Műhely

Vezető: Dr. Nagy László DSc. egyetemi tanár

Témavezető: Prof. emer. Dr. Sipos Lajos CSc. habil.

Sűrű, ragadós, fekete sötétség ez,
mint egy melegfürdő, amibe szeszeket töltöttek
megüllepszik, elárad, fojtogat
Áfrika, Afrika
ilyenkor nőnek a varázsfüvek,
a csillag ég, villog, nem világít,
gyere kedvesem, félek a forró
óriás árnyak alatt.

Négerek ülnek a folyóparton,
boszorkányok susogásától nehéz az éjszaka,
nem hallod a dobokat, a dobokat?
Áfrika, Afrika
különös állatok sírnak a ketrecekben,
a folyó csillog, mint egy meleg mocsár,
a fű mászik, a kígyók merednek
valami bálvány előtt.

Ó, kedvesem, csak titkos kígyók, titkos kígyók
ne csuszkálnának itt minden bokorban,
a bálványok torzak és naivok és nevetségesek
Áfrika, Afrika
de nem tudunk már nevetni rajtuk,
ketten vagyunk majdnem egyedül,
mindenfelől késeket fennek
ebben a rémes és gyerekes világban.

(Babits Mihály: Afrika, Afrika)

TARTALOMJEGYZÉK

ELŐSZÓ	1.
I. BEVEZETÉS	4.
I/1. Az afrikai irodalomkutatás története és helyzete hazánkban	8.
I/2. Az afrikai irodalomtörténet-írás problematikája a koloniális és/vagy posztkoloniális irodalomszemléletek tükrében	11.
I/3. Interdiszciplinaritás és medialitás az afrikai irodalmakban	21.
I/3.1. A hagyományos lírától a népköltészetig	25.
I/3.2. A hagyományos afrikai próza mediális közegváltásai	28.
I/3.3. Az afrikai dráma fejlődése	31.
I/4. Wole Şoyinka munkásságának szocio-kulturális és történeti háttere	34.
I/4.1. Etnikai és vallási háttér	34.
I/4.2. Történeti háttér	37.
I/4.3. Források és hatások	40.
a) négritude – tigritude	40.
b) a politika Wole Şoyinka műveiben	41.
c) eurocentrizmus	42.
d) afrikai irodalmi Nobel-díjasok	43.
I/5. Wole Şoyinka biográfiája	44.
II. TRADÍCIÓ - Joruba népi hagyományok Wole Şoyinka költészetében	48.
II/1. <i>Poems of Black Africa</i> - Şoyinka népköltészeti elméletei	49.
II/2. Joruba népköltészeti típusok	51.
II/2.1. A joruba népköltészet főbb jellemvonásai	51.
a) nyelvi sajátosságok, ritmikai eszközök	54.
b) a képi eszközök és az allúzió problematikája	57.
II/2.2. A joruba népköltészeti műfajok osztályozása	58.
a) ifa	60.
b) ijala	62.
c) oriki	63.
d) iwi	64.
e) ofo	65.
f) orin	65.

g) rara/ege.....	65.
II/3. A joruba népi hagyományok jelentkezése Wole Şoyinka költészetében ...	66.
II/3.1. A népi hagyományok költői használatának előfordulásai	66.
II/3.2. <i>Tizenkét ének a vakbuzgóért</i>	68.
II/3.3. <i>Idanre</i>	76.
II/3.4. <i>Ogun Abibiman</i>	81.
II/3.5. <i>Abiku</i>	86.
III. RITUÁLÉ - Wole Şoyinka drámái, a joruba folklór és a tradicionális színjátszás kapcsolata	90.
III/1. A joruba színház története és a nigériai drámaírás elmélete	90.
III/1.1. A joruba fesztiválok a hétköznapiakban	90.
III/1.2. A fesztiváltól a színházig	93.
III/1.3. A nigériai drámaírás kialakulása és fejlődése	96.
III/1.4. Wole Şoyinka fontosabb színház- és drámaelméleti esszéi	99.
III/2. Fesztiváldrámák – <i>Az erdő tánc</i>	101.
III/2.1. Tradicionális elemek Şoyinka: <i>Az erdő tánc</i> című drámájában	102.
III/2.1.1. Források; a recepció problémája	102.
III/2.1.2. A fesztiválok szerepe a műben.....	105.
III/2.1.3. A dráma szerkezeti sajátosságai	106.
III/2.1.4. Mitologikus elemek a dráma szimbólumaiban, karaktereiben.....	109.
III/2.1.5. Dob, tánc, maszk, ének – kísérlet a rítus elemzésére	120.
III/2.1.6. Közmondások, szólások, bölcsességek	123.
III/2.2. A hatvanas évek drámái: Tradíciók és fesztiválok.....	127.
III/3. Elveszett, de megtaláltatott – <i>Death and the King's Horseman</i>.....	131.
III/3.1. A <i>Death and the King's Horseman</i> keletkezési története	132.
III/3.2. Megújult szerkezeti felosztás	133.
III/3.3. Ellentétek drámája	134.
III/3.4. Karakterek szimbolikája a műben	136.
III/3.5. Tradicionális elemek a drámában.....	137.
III/3.6. A „ne-én madár” anekdotája	139.
III/3.7. A <i>Death and the King's Horseman</i> recepciója.....	139.
III/4. Şoyinka és az afrikai diktátorok – <i>King Baabu</i>	140.
III/4.1. A <i>King Baabu</i> keletkezési története	140.
III/4.2. Szerkezeti újítás.....	141.

III/4.3. Nyelvi sajátosságok.....	142.
III/4.4. Népi elemek a <i>King Baabuban</i>	143.
IV. EMLÉKEZET – Az irodalmi szociográfia elemei és szerepük Wole Şoyinka autobiografikus regényeiben.....	146.
IV/1. Az emlékezés assmann-i kategóriái és a şoyinkai autobiografikus narratíva párhuzamai	146.
IV/2. A tudományos és irodalmi szociográfia és szociografikus memoárirodalom kapcsolatai.....	147.
IV/3. Az afrikai autobiografikus és memoárirodalom	148.
IV/4. Wole Şoyinka prózairodalma	150.
IV/5. <i>Aké: A gyermekkor évei</i>	151.
IV/5.1. A regény szerkezete	151.
IV/5.2 Az Aké narrációs technikája a gyermekek és felnőttek világának viszonylatában	153.
IV/5.3. Anekdóták	157.
IV/5.4. Joruba nyelvű kifejezések és tradicionális elemek a regényben	158.
IV/6. <i>Isara: A Voyage Around 'Essay'</i>	163.
IV/7. <i>Ibadan: The 'Penkelemes' Years</i>	164.
V. Wole Şoyinka neotradicionális narratívájának hatása a kortárs nigériai irodalomra	166.
V/1. A neotradicionális narratíva és kategóriái	166.
V/2. Ahmed Yerima drámája Şoyinka nyomában	167.
V/3. A. Dasylyva költészete az „Okigbo-Şoyinka költészeti iskola” tükrében....	169.
KONKLÚZIÓ.....	171.
TRADITION – RITUAL – MEMORY	174.
BIBLIOGRÁFIA	175.
Wole Şoyinka publikált művei	175.
Wole Şoyinka magyarul megjelent művei.....	178.
Idézett irodalom.....	181.
További felhasznált irodalom.....	188.
Internetes források.....	197.

ELŐSZÓ

A nigériai Wole Şoyinka az afrikai irodalmak kiemelkedő egyénisége. Egyetlen fekete, afrikai Nobel-díjas íróként egy egész kontinens írói számára jelent példát munkássága, mely mind a dráma, költészet, regényirodalom és esszéírás területeire kiterjed. Şoyinka neve hazánkban nem teljesen ismeretlen, de eddig mindössze egy-egy rövid cikk vagy munkáinak fordítói/szakértői utószava foglalkozott írói munkásságával magyar nyelven.

Magyarországon azonban nemcsak Wole Şoyinka életműve, hanem az afrikai irodalmak általában meglehetősen külön és perifériára szorult kérdésnek számítanak, így az előszóban néhány problémát tisztáznom kell.

A „Bevezetés”-ben elhelyeztem egy esszé jellegű részt a magyar afrikai irodalom recepciójáról, melynek nem titkoltan a magyar afrikai irodalomkutatás drámai helyzetének bemutatása volt a célja, a megfelelő érzékeltetéshez pedig az esszé műfajában rejlő szubjektív hangnemet éreztem hatásosnak.

Munkám során mind a „Bevezetés”-ben, illetve a şoyinkai életművet tárgyaló fejezetekben többször is kitérőket kellett tennem a felvetett problémák teljes igényű interpretációjához, az afrikai elméleti háttér bemutatásához, melynek kárára egyes esetekben az európai kutatások elméleti kérdéseit mindössze említés szinten vetettem fel.

Mivel nagyon kevés kutatás, illetve szakirodalom fűződik Magyarországon az afrikai irodalomhoz, egy olyan író, mint Wole Şoyinka esetében, több – elsősorban hazánkban – érdekes probléma is felmerülhet. Az általam felvetett kérdések: Wole Şoyinka írói életművének és a joruba folklór kapcsolatának tárgyalása közben több olyan hipotézist is elemzetlenül, és bizonyítás nélkül kellett hagynom a terjedelmi korlátok miatt, melyek egy nagyobb monográfia szerkesztése esetén valóban kihagyhatatlanok lennének. Ilyen például az afrikai irodalmi műfajok kialakulásának görög, európai vagy akár esetünkben a régi magyar műfajkeletkezési példákkal, illetve elméletekkel való párhuzamba állítása.¹

Wole Şoyinka ugyancsak ritkán áll olyan tanulmányok középpontjában, ahol ne merülne fel a politikai irodalom problémája, de ezek Şoyinkával kapcsolatos túlkutatottsága, és az irodalmon túlmutató előismeretek részletes bemutatása ismét kivitelezhetetlen feladatnak bizonyul egy disszertáció terjedelmű munka során. Itt elsősorban a téma szempontjából

¹ A görög és afrikai irodalmi műfajok kialakulásának összehasonlításához 2009-ben már végeztem előtanulmányokat, melynek tapasztalatait a párizsi Cergy-Pontoise Egyetemen adtam elő egy konferencián.

érdekes posztkoloniális irodalmi elméleteket említtem meg, ezeknek is szigorúan a folklór és irodalom kapcsolatára vonatkozó részeit.

A şoyinkai életmű Nyugaton (Európában és Amerikában), Afrikában, sőt Ázsiában is igen népszerű kutatási téma, így témaválasztásomhoz többesres nagyságrendű tanulmány- és monográfiásort kellett végigolvasnom, hogy olyan hipotézist alkothassak, mely egyszerre Magyarországon érthető kérdéseket is vet fel, illetve a nemzetközi kutatásokhoz is újat tud hozzáadni.

Célom tehát Şoyinka életművében a folklór hatásának vizsgálata volt, és hogy az ehhez kötődő narrációs technikát megnevezem, definiáljam, jellemezzem, változásait bemutassam az ötven évre terjedő életpálya során, mellyel nemcsak Şoyinka irodalmi munkásságát, de az afrikai irodalom hangváltozását is szemléltettem. Munkám címében az egyes műnemek narratíváját egy-egy joruba hagyományból vett példával és egy-egy általános fogalommal jellemeztem. Így például Şoyinka *tradicionális* költészetén alapuló narratíváját *Ogun* mitológiai alakja uralja, hatja át és jellemzi legjobban, míg a drámában a *rituálé* és a joruba fesztiválemek alakítják azt a különleges şoyinkai drámai nyelvet, mely az *egungun* fesztiválok adaptálásával kezdődött. Az autobiografikus *emlékezetet* pedig az Akéban megjelenő gyermeki perspektíva, az anekdotázó stílus egyik szimbolikus darabja, az oroknak bemutatott *saara* története példázza legisztáiban.

Nem utolsó sorban pedig Wole Şoyinka narrációs technikájának napjaink nigériai irodalmára gyakorolt hatásáról is hoztam példákat, melyek bemutatják Şoyinka neotradicionális narratívájának továbbélését és formálódását, jelen esetben a dráma és költészet területeiről.

A disszertáció témáját illetően megkerülhetetlen tudományelméleti, módszertani kérdés az idegen kultúrák irodalmon keresztül történő elemzésének kérdése. Munkám tapasztalataként azonban azon az állásponton vagyok, hogy bár Kulcsár-Szabó Ernő *A különbözőség megértése* című tanulmányában veszélyes és a szubjektivitást magában rejtő próbálkozásnak tartja más kultúrák tanulmányozását az irodalmon keresztül, vagy ahogyan ő fogalmaz, „az irodalmi szövegek kulturális funkciók megnyilvánítóiként, a kulturalitás hálózatába szőtt nyelvi-szövegi cselekvésformákként vagy kulturálisan releváns információként följegyző, tároló és kibocsátó rendszerként”² kezelését, az általam felvetett hipotézisek egyik legfontosabb kultúratudományi következménye, hogy az irodalom az egymásnak idegen kultúrák megismerésének első állomása lehet az afrikai irodalmak esetében, melyből a kutatói

² KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A különbözőség megértése, Avagy olvashatók-e az irodalom kulturális kódjai?* = K. Sz. E., *Szöveg, medialitás, filológia, Költészettörténet és kulturalitás a modernségben*, Akadémiai, Bp, 2004, 148.

szubjektivitás épp annyira zárható ki, mint bármely objektívnek vélt tudományterület esetében.

Munkám véghezvitelének segítségével, hasznos tanácsaiért és támogatásáért köszönettel tartozom Tarjányi Eszter tanárnőnek, Voigt Vilmos és Sipos Lajos tanár uraknak, akik mindig készséggel álltak rendelkezésemre. Segítőim közül ketten már nem lehetnek közöttünk. Bodnár György professzor úrral doktori disszertációm bevezetőjének tervezése közben egy beszélgetés alkalmával rejtélyes ghánai hajóutakról beszélgettünk, vagy az összehasonlító művészettudomány és az irodalomelméleti problémák afrikai vetületeit kutattuk, de akár az egyes művészettörténeti korok primitív művészetek iránti nyitottságáról is kellemesen és elmélyülten tudtam konzultálni Vele. Mellettem állt, amikor veszteség ért, de már nem volt időm megmutatni azt, hogy hová sikerült eljutnom segítségével...

Afrika-képem formálásában, az afrikai irodalom iránti érdeklődésem felkeltésében nagy szerepe volt Füssi Nagy Géza tanár úrnak, a magyar Afrika-kutatás kiemelkedő egyéniségének, aki fél évvel Bodnár professzor úr halála előtt hagyott itt minket.

I. BEVEZETÉS

Több mint húsz éve, hogy Afrika irodalma újra³ elveszett a szemünk elől a kontinens régóta megszokott sötétségébe burkolózva. De mit is tehet egy átlagos irodalomkedvelő, ha afrikai szépirodalmat akar olvasni?

Sietve egy könyvesboltba tart, ahol találhat egy-egy divatos témát felkapó, ponyvairodalomnak számító könyvet, melyek azonban ritkán vetnek fel tényleges, vagy helyesebben szólva az afrikaiak számára is valós, jelentős problémákat. Természetesen kivétel ez alól a már ordítóan fájdalmas és hiteles helyzetek bemutatása, mely már elég sokkolónak és kelendőnek bizonyul ahhoz, hogy kiadható legyen.

De hadd mondjak egy-két példát a szex és vér kimeríthetetlen témaköreiből: ha már szerelmi ponyva, akkor ideális példa lehet Corinne Hofmann regénytrilógiája (*Afrikai szeretők*, *Visszatérés Afrikába*, *Búcsú Afrikától*).⁴ Sikerhajhászó stílusban erősíti meg a negatív sztereotípiákat a maszáikról (gyakrabban használt, de pontatlan formájában a maszájokról). Ishmael Beah regénye pedig – hogy legyen példánk a vérre is – szintén egy igen népszerű témát vett fel, de ő nagyon pontosan és hitelesen mutatja be azt. A *Gyerekkatona voltam Afrikában* című könyvében⁵ az afrikai, az ő esetében sierra leone-i gyerekkatonák brutális világát, szörnyű sorsát írja le.

Ez a pár könyv az elmúlt néhány év legutolsó termése a könyvpiacra. Ez lenne ötvennégy ország irodalmának hiteles tükré?

Azt gondolhatnánk mindezt látva, hogy az afrikai irodalom valószínűleg még csak születőben van, most bújik ki a tojáshéjból. Így nem véletlen, hogy a közvéleményben olyan elképzelések kaphatnak érvényt, hogy Afrikában nincs egyetlen jó író sem. Sőt! Mit író?! Hiszen „ezek” biztos írni sem tudnak. A zebrák és oroszlánok mellett a kunyhókban pedig természetes, hogy nem születnek Petőfik. Nem egyszer hallottam ilyen vagy ehhez hasonló, a rasszizmus felé hajló elképzeléseket az afrikai irodalmakkal kapcsolatban kutatásaim során.

Folytassuk tovább azonban az olvasói kutakodást, hiszen egy meglehetősen fondorlatos olvasó minden bizonnyal itt még nem hagyná abba a keresést. És az első antikvárium ajtaján benyitva bizony érdekes kép tárulna elé: a polcokon nem egy afrikai szépirodalmi alkotás

³ Az afrikai irodalmak először a XX. század elején kezdték foglalkoztatni az írókat és irodalomkutatókat, a 90-es években azonban ez az érdeklődés teljesen elapadt.

⁴ HOFMANN, Corinne, *Afrikai szeretők*, Bp, Ulpius-ház, 2003, 2006, 2008, 2009.

Uő, *Visszatérés Afrikába*, Bp, Ulpius-ház, 2006, 2007, 2008.

Uő, *Búcsú Afrikától*, Bp, Ulpius-ház, 2007.

⁵ BEAH, Ismael, *Gyerekkatona voltam Afrikában, Amíg ti játszottatok*, Bp, Nyitott Könyvműhely, 2008.

várna rá. Itt már nem lehet megállni. Nem szabad véget vetni a kutatásnak. A kíváncsi olvasó leveszi az egyik könyvet a polcról, leporolja csaknem érintetlen, alig töredezett fedelét, és a címlapon rámeredő ismeretlen, de mégis gyanúsan afrikai hangzású név bűvöletében a következő oldalon egy évszámot lát a fordító neve mellé nyomtatva, mely körülbelül tízből nyolcszor az 1975 és 1990 közötti időszakra esik.

1932-ben született az a magyar irodalomtörténész, akinek munkássága fémjelzi ezt az időszakot. Aki kétségtelenül nem egymaga indította el ezt az áradatot, de mindenképpen a legnagyobb jelentőségű munkát hagyta maga után. Az 1950-es évek végén az elsők között publikált az afrikai irodalomról és naprakészen vezette be olvasóit az akkori afrikai irodalmak életébe, problémáiba és világába. Nemcsak írt róluk, hanem fordított is. Munkásságának tetőpontját pedig *Az afrikai irodalom kialakulása és fejlődése napjainkig*⁶ című irodalomtörténeti munka jelentette, melynek jelentőségéről sokat elárul az is, hogy német nyelven⁷ is megjelent.

Keszthelyi Tibor⁸ működésével kezdődött és halálával ért véget Magyarországon az afrikai irodalomkutatás és az afrikai irodalmak publikálása. Ez alatt az időszak alatt csaknem száz műfordítás jelent meg (ami a kötetek számát illeti, és nem a folyóiratokban közölt rengeteg művet).

Természetesen ez sem mutatja hüen, hogy hány jelentős munka születik nap mint nap a fekete kontinensen, de az akkori afrikai irodalmakat kutató kis csapat különleges érzékkel, megfelelő háttértudással és ismeretekkel válogatta ki a kor jelentős íróinak legkiválóbb munkáit. Keszthelyi Tibor, Karig Sára és Füssi Nagy Géza már azok közé az irodalomkutatók és műfordítók közé tartoznak, akik nem gazdagíthatják tovább munkáikkal olvasói ismereteinket, de számos más irodalomtörténész és műfordító él ma is, akik akkor aktívan foglalkoztak, foglalkozhattak afrikai irodalmakkal.

De mi történt napjainkban a magyar afrikai irodalomkutatókkal?

Az afrikai irodalmak esetében tény, hogy a szocialista „termelési terv” a harmadik világ irodalmának kutatására pozitívan hatott, így lehetőséget biztosítottak az afrikai irodalmak kutatására, hiszen fontos volt, hogy a szocialista országok között felzárkózva mi is foglalkozzunk ezzel a témával: tehát megjelentek könyvek, kritikák, tudományos művek. Az 50-es évektől ez a követelmény tehát a magyar afrikai irodalomkutatás megszületését, fejlődését és egyben virágzását eredményezte. A rendszerváltás után – éppen akkor, amikor a

⁶ KESZTHELYI Tibor, *Az afrikai irodalom kialakulása és fejlődése napjainkig*, Bp, Akadémiai, 1971.

⁷ Uő, *Afrikanische Literatur, Versuch eines Überblicks*, Berlin, 1981.

⁸ Keszthelyi Tibor (1932. aug. 24 – 1993. máj. 17.) irodalomtörténész, műfordító és író – Helon László álnéven írta saját műveit.

nemzetközi Afrika-kutatás kezdett kiforrni és egy új korszakot teremteni – Magyarországon az érdeklődés elfordult Afrika felől. Az afrikai irodalmakkal foglalkozó kutatók pedig a témához köthető egyéb (angol, francia, portugál stb.) tanszékeken folytatták kutatásaikat, kevesebb figyelmet fordítva a koloniális/posztkoloniális irodalmakra.

De nem feltétlen a politika az, ami megakadályozta ennek a tudományterületnek a továbbfejlődését, hanem a könyvek iránti érdeklődés megváltozása is. És minden bizonnyal még számos ésszerű érvet találhatnánk arra, miért is hallgattak el Afrika dobjai hazánkban.

Fiatal kutatóként sajnos nem lehet olyan rálátásom az afrikai irodalmak egészére, mint a nagyoknak, de kutatási területem példájából kiindulva szeretném felvázolni, hogy hová haladt el mellettünk a nemzetközi afrikai irodalomkutatás és az afrikai irodalom iránti érdeklődés.

Keszthelyi Tibor és társai idejében születtek az afrikai irodalmak. Akkoriban vívták ki függetlenségüket az egyes afrikai országok, akkoriban fogalmazhatták meg először problémáikat, mutathatták be hétköznapi életüket, világukat szabadon az afrikai írók, és akkor született meg Európában is az afrikai irodalomkutatás.

Nigéria 1960 októberétől független afrikai ország. Bár korábbi időkből is datálhatunk nigériai irodalmi alkotásokat, ez az évszám mindenképpen sorsdöntő jelentőségűvé vált ennek a nagy országnak az irodalmában. Az európai irodalomkutatók nagy erővel vetették bele magukat az egyes művek elemzésébe, kritikájába, és így mi, magyarok is igyekeztünk felzárkózni mellettük. 1990-ig bezárólag számos nigériai író művét olvashattuk magyarul – mint például Wole Şoyinka, Chinua Achebe, Christopher Okigbo vagy Buchi Emecheta. Majd következett a csend.

Mára ezek a szerzők már klasszikusnak számítanak hazájukban. Wole Şoyinka – mind a mai napig egyetlen fekete afrikai szerzőként – megkapta az irodalmi Nobel-díjat 1986-ban, és neve meghatározóvá vált nemcsak a nigériai, de az egész afrikai irodalomkutatás számára. Itthon mindössze három kötet⁹ jelent meg óriási életművéből – mindegyik 1987 előtt.

Míg az európaiak lerakták az afrikai irodalomkutatás alapköveit, az afrikaiak is folyamatosan csatlakoztak ehhez a munkához. Először a nyugati (amerikai és európai) egyetemeken dolgoztak együtt az európai tudósokkal, elsősorban az ő módszereiket követve, majd elsőként Nigériában (pl. Ibadanban) jöttek létre nagyobb kutatócsoportok, ahol európaiak és afrikaiak együtt dolgoztak az afrikai irodalmak és irodalomkritika megteremtésén.

⁹ Ld. Wole Şoyinka magyarul megjelent művei című fejezet.

Nigériában, az egyetemeken időközben megjelent az első nigériai irodalomkutatói generáció, akik értékelní és elemezni kezdtek klasszikusaikat. A korábbi európai és amerikai kritikával szemben bennük végre megismerhetjük az afrikai visszhangokat is az afrikai irodalmakról. Míg az európai kutatók elsősorban az európai mintákat keresték, európai módszerekkel elemezték az afrikai munkákat, az afrikaiak másképp látták saját íróik alkotásait.

Nem is olyan régen személyesen is megtapasztalhattam, hogy Nigériában milyen elméleteket és módszereket az afrikai irodalomkutatás, milyen témákat vetnek fel az ottani egyetemeken dolgozó kutatók, miért tartják jelentősnek a fent említett, klasszikus szerzőiket, és mi az, amiért egy európai kutatónak tényleg nagyon nehéz megértenie, megéreznie az afrikai gondolatvilágot.

A nigériai Ibadanban rendezett „Afrikai Irodalmak Nemzetközi Konferenciáján” (International Conference on African Literature) lehetőségem volt megismerni az igazi afrikai irodalomértelmezés módszertanát, mely merőben különbözik az európai irodalomtörténészek elsősorban filológiai vagy elvont elméleti problémáitól, felvetéseitől. Olyan kérdések lebegnek előttünk, hogy: mi is az az afrikai irodalom pontosan? Hogyan jöhetett létre? Kik lehettek a legfontosabb irodalmi minták a nagy európai kultúrkörből? Kényszeresen dokumentáljuk a tudományág minden egyes mozdulatát... A nigériai irodalomkutatók pedig saját létük problémáit próbálják meg kiérteni ezekből a munkákból.

Az előadásokat egy csokorba fogláló „Az irodalom mint alternatív történelem” cím, mely a konferencia akkori témáját idézte meg, tisztává tette gondolataimban azt, hogy mit jelent egy afrikai irodalomkutató számára országának vagy népének irodalma. Az előadó afrikai doktoranduszok és doktorok, egyetemi professzorok nem azon elmélkedtek, hogy Wole Soyinka vajon alkalmazza-e a de man-i ironia eszközeit munkáiban, hogy Chinua Achebe regénye a bahtyini dialóguselméleten alapszik-e. Nem keresték, hogy Soyinka drámáira Shakespeare vagy Brecht gyakorolt-e erősebb hatást, vagy Okigbónak kik lehettek a poétikai ideáljai. A legfontosabb az volt, hogy a nigériai nép hogyan emelkedhet felül súlyos problémáin, mit tanítanak a nagyok, milyen kiutat látnak, vagy ha nem láttak, miért nem láthattak. A konferencia nem volt más, mint maró önelemzés, mely hol saját, hol az európaiak végzetes hibáit emlegette fel. Több milliós népek életben maradásáról, kulturális elhalásáról volt szó.

Mi lenne tehát a nigériai irodalom és irodalomkutatók feladata? A nigériai népeknek még az oly nehéz gazdasági és politikai körülmények között is segíteni abban, hogy önmagukra találjanak, hogy felismerjék kulturális értékeiket és mindezt a világ elé tárják. A nigériai

népek és népcsoportok legnagyobb problémája a gyarmatosítás örökké kísértő szelleme és a technikai fejlődés léte és nemléte egyszerre.

Utam során rájöttem, hogy mennyire hiányzik az európai irodalmárokból ez az erőteljes küldetéstudat és egyben az afrikai irodalmak üzenetének helyes értelmezése. Hiszen nem az európai eszméket és formákat kellene keresnünk ezekben az irodalmakban, hanem az afrikait, és akkor olyan csodákra lelhetnénk, amelyek hozzásegítenének minket ahhoz, hogy egy igazi Afrikáról beszélhessünk, egy igazi Afrikát ismerjünk és ismertessünk meg.

Bár az irodalmat nem szokás hiteles forrásnak tartani – még a két világháború közötti időszakban népszerű Dreiser elmélete ellenére sem, mégis általa kevésbé homályos képet kaphatnánk Afrikáról, mint a ponyvaregények torz ábrázolásain keresztül. Ha Magyarországon majd nem Corinne Hofmann regényeit, hanem Şoyinka memoárjait látjuk a könyvesboltok toplistáin, akkor mondhatjuk el, hogy valamennyire megismertük ezt a még mindig idegen kontinenst.

I/1. Az afrikai irodalomkutatás története és helyzete hazánkban

Afrika mindig is a misztikumot és az idillt jelentette a magyar tudósok számára. Nem egy magyar utazó járta vadregényes tájait, vadászta állatait, figyelte meg népeit, azok szokásait, de egyiküknek sem volt olyan jelentős hatása az afrikai irodalom megkedveltetésére hazánkban, mint Torday Emilnek.¹⁰

Torday Emil először 1900-ban utazott a Belga Bank és a Belga Gyarmatügyi Minisztérium bankszolgálati és közigazgatási megbízatásával Kongóba. Első utazását több másik út is követte, melyekről a legnevesebb folyóiratokban számolt be. Az 1920-as években több műve is megjelent magyar nyelven. A Nyugatban is ez idő tájt publikálta cikkeit, 1922 és 1924 között. A világhírű utazó néprajzi gyűjtései, embertani megfigyelései, útleírásai páratlan értékűek. Munkásságáról a Nyugat írói közül Halász Gyula írt több cikket és egy monográfia mélységű tanulmányt könyvében.¹¹

¹⁰ A témáról részletesebben *Afrika-kép a Nyugatban 1908-1941* címmel írtam tanulmányt a Pázmány Péter Katolikus Egyetem Bölcsészettudományi Karának 2008-as irodalmi pályázatára, melyen különdíjat kaptam munkámért.

¹¹ HALÁSZ Gyula, *Magyar kutató a Kongó-államban*, Földrajzi Közlemények, 1908/1, 23-26.
Uő, *Torday Emil az afrikai ba-bunda nép országában*, Földrajzi Közlemények, 1911/3, 105-121.
Uő, *T. E. emlékezete*, A Földgömb, 1932.
Uő, *Öt világrész magyar vándorai*, Bp, 1936.

Első Nyugatos írása *Az ifjú Afrika* című beszámoló,¹² mely egy afrikai fiú hősiességét mutatja be. A rövid történet egy napjainkban is sok vitát és mély gondolatokat ébresztő konklúzióval zárul:

Ilyen anyagból van gyúrva Afrika jövő nemzedéke. A fehér ember értelmességén fog megfordulni, akik kormányozzák majd a világrészt: hogy ellene, vagy mellette fog-e lándzsát törni ez a generáció?

Faragjatok a négerekből ügyes, életrevaló gazdálkodókat: gazdagokká teszitek őket és ők gazdagokká teszik mestereiket. Sorozzatok be őket katonának, adjatok fegyvert a kezébe: és eljön a nap, amikor a fehér embert az utolsó szálíig kiirtják Afrikában.

Torday Emil írásaira jellemző, hogy a fenti cikk alkalmával egyszerre sikerül kielégítenie az egzotikum iránt érdeklődők kíváncsiságát, ugyanakkor pedig nyitott gondolkodású olvasókat formálnia a Nyugat közönségéből. Torday munkássága nemcsak az olvasókat, de a Nyugat íróit is egyértelműen befolyásolta. Ő volt a 20-as években megkezdődő Afrika iránti tudományos érdeklődés egyik megindítója.

Az 1920-as években számos Afrika, az afrikaiak vagy pusztán a négerség által ihletett irodalmi alkotás jelent meg a magyar írók művei között, ezek közül való például Babits Mihály *Áfrika, Afrika* című verse is. Az önálló művek között egy-egy irodalomkritika, majd műfordítás is napvilágot látott. Az elsők között volt az 1936-ban kiadott Lobagola-regény, *Egy afrikai vadember önéletrajza*,¹³ majd 1942-ben Karen Blixen *Volt egy farmom Afrikában* című önéletírásának¹⁴ első kiadása. Két évvel később, 1944-ben jelent meg a *Karunga, a holtak ura*,¹⁵ Radnóti Miklós népköltészeti alkotásokat, elsősorban meséket tartalmazó műfordításkötete.

Ez a könyv mérföldkő lett a hazai afrikai irodalomkutatás történetében, mely tulajdonképpen mindig is két szálon futott, az egyik az afrikai népi hagyományok tanulmányozása és értékelése, a másik a szépirodalmi munkák fordítása és kritikája volt. A kutatói munka olyan magaslatokba jutott, hogy megjelenhetett Keszthelyi Tibor fent említett irodalomtörténeti írása, vagy Gergely Ágnes *A beszélő dobok költészete*¹⁶ című tanulmánya, mely naprakész ismeretekkel kalauzol bennünket a nyugat-afrikai népköltészet világába.

¹² TORDAY Emil, *Az ifjú Afrika – Afrika-utazó honfitársunk kongóvidéki naplójegyzeteiből*, Nyugat, 1921/22. (<http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> - 2011.05.30)

¹³ IBN LOGABOLA, Bata Kindai Amgoza, *Egy afrikai vadember önéletrajza*, Bp, Est Lapkiadó, 1936.

¹⁴ BLIXEN, Karen, *Volt egy farmom Afrikában*, Bp, Dante, 1942.

¹⁵ *Karunga, a holtak ura*, vál. KENDE István, ford. RADNÓTI Miklós, Bp, Pharos, 1944.

¹⁶ GERGELY Ágnes, *A beszélő dobok költészete*, Nagyvilág, 1978/8, 1218-1223.

Természetesen a teljesség igénye nélkül – a néprajzkutatók közül ki kell emelnem Görög-Karády Veronika, Dornbach Mária és Voigt Vilmos nevét, akik mind az afrikai néprajz-, mind az irodalomkutatás terén jeleskedtek és napjainkra nemzetközi sikereket értek el. Görög-Karády Veronika a bambarák, Dornbach Mária a kubai jorubák, Voigt Vilmos pedig az afrikai folklórelméletek szakértője. Afrika orális hagyományainak kutatói mellett az irodalomárok között is találhatunk nem egy, nemzetközi szinten is kiemelkedő irodalmárt, mint pl. Vajda György Mihály, Füssi Nagy Géza, Páricsy Pál, Karig Sára vagy Gergely Ágnes.

1986-ban – mintegy a korszak öntudatlan zárásaként – rendezték meg Budapesten azt a nemzetközi afrikanisztikai konferenciát, melyen magyar és afrikai irodalom- és néprajzkutatók egyaránt nagy számban képviseltették magukat.

Az afrikai irodalomkutatás a csúcspontját elérve maradt abba Magyarországon, amikor egy olyan afrikai irodalomtörténet állt a rendelkezésünkre, mely világ szinten az elsők között, mégpedig magyar nyelven tárta elénk az afrikai irodalmak vázlatos, sokoldalú történetét.

Keszthelyi Tibor munkájában külön fejezetet szentelt az afrikai orális irodalmaknak, gyarmatosító nyelvek szerint rendezte az irodalmakat, szem előtt tartva egyúttal az aktuális országhatárok kultúraformáló erejét is. Bevezetőjében nem maradhatott el az afrikai irodalom fogalmának definiálása sem. Az angolszász és francia irodalomtörténetektől eltérően, Janheinz Jahn irodalomtörténetéhez hasonlóan helyet adott az egyes irodalmilag meghatározó irányzatok bemutatásának, mint pl. a négritude, és írt az irodalmat kialakító és formáló tényezőkről, mint pl. afrikai folyóiratok.

Keszthelyi Tibor az első, teljesség igényével megalkotott irodalomtörténeti munkát írta meg, azonban – ami nekünk hasznos, most hátrányként jelentkezik – magyar nyelvre miatt a nemzetközi elismerést, sőt megismerést soha nem kaphatta meg. Műve hiába jelent meg 1981-ben németül is, az elsősorban angol nyelvű szakirodalmak térnyerése miatt elkerülte a nyugati érdeklődés figyelmét ez a kiváló munka.

A magyarországi afrikai irodalomkutatás jelen helyzetében tehát Wole Soyinka életművének vizsgálata egyszerre idézi meg a múlt szellemét, a 60-as évek afrikai irodalmát és az egykori magyar kutatási eredményeket, és emel egy hidat a jelen űrjébe, alapot adva az elkövetkezendő kutatásoknak, melyek egy ilyen jelentőségű író munkásságának ismerete nélkül érthetetlenek és támasz nélküliek lennének.

I/2. Az afrikai irodalomtörténet-írás problematikája a koloniális és/vagy posztkoloniális irodalomszemléletek tükrében

A posztkoloniális irodalomelméletek nélkül nem beszélhetünk afrikai irodalmakról, a bennük felvetett főbb kérdések, mint például a nyelvi problémák, recepció vagy akár a kolonizációhoz való viszonyulás, minden posztkoloniális irodalom rejtett vagy nyilvánvaló szövegelemzési mércéje.

A posztkoloniális irodalmak kolonizált vagy korábban gyarmatosított szerzők munkáit jelentik, melyek nemcsak a gyarmatosító nyelvén, hanem az anyanyelven írott irodalmakat is magukban foglalják.¹⁷ A posztkolonializmus fogalmát több tudós nem választja el élesen a kolonizáció fogalmától, helyesebben szólva olyan tudósok, mint Ania Loomba, Anandan Kavoori, Walter Laqueur vagy Raka Shome azonos módon értelmezik a 'poszt-' előtag szerepét a fogalomban. A poszt- előtag teoretikus értelemben nem jelenti valaminek a végső lezárását, sem a végét annak, amihez csatoljuk, sokkal inkább arra utal, ami az adott fogalom által vagy azon túl következik be.¹⁸ Loomba nemcsak a 'poszt-' előtagot kérdőjelezi meg a fogalomban, de a kolonializmust is, azzal vádolja a posztkoloniális irodalomelméleteket, hogy úgy tekintenek az posztkoloniális irodalmakra, mintha nem lett volna más a történelmükben, csak a kolonizáció, és előtte, utána pedig semmi.¹⁹ Mások a 'poszt-' szócska jelenlétét, mindössze a posztmodern irodalomelméletek kreációjának vélik. Ezzel szemben a neokolonializmus fogalma erőteljesebben sugallja azt, hogy a kolonizáció még mindig nem zárult le, hanem folytatódik elsősorban az elmében, a szellemben, ahogy a politikában és gazdaságban egyaránt.

Ennek nyomai kézzelfoghatóak az afrikai irodalmakban, hiszen a kolonializáció speciális következménye a posztkoloniális irodalmakban az adott irodalmak nehezen definiálhatósága, az írói identitás európaiktól eltérő formálódása, a szerzői nyelvválasztás és recepció problémája, az eurocentrizmus fogalma, a népi irodalmak és a nacionalizmus egyenesen arányos összefonódása vagy akár éppen a szájhagyomány és írott irodalmak közti átmenet.

Linda Hutcheon mindezek alapján hívja fel a figyelmet a hagyományos irodalomtörténetek újragondolására, és azt javasolja, hogy elsősorban etnikai és nyelvi alapon kellene a posztkoloniális irodalmakat meghatározni.²⁰ Ezt Walter D. Mignolo ugyanabban a kötetben

¹⁷ TALIB, Ismail S, *The Language of Postcolonial Literatures, An Introduction*, London, New York, 2002, 17.

¹⁸ SHOME, Raka, *Caught in the Term 'Post-Colonial': Why the 'Post-Colonial' Still Matters*, *Critical Studies in Mass Communication*, 1998, 204.

¹⁹ LOOMBA, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, London, New York, 2005, 17.

²⁰ *Rethinking Literary History, A Dialogue on Theory*, ed. HUTCHEON, Linda, VALDÉS, Mario J, Oxford, 2002, 3.

azzal egészíti ki, hogy az irodalmat az irodalom és történelem kapcsolatának ismeretében kell vizsgálni ezeknél az irodalmaknál.

Mi tehát az afrikai irodalom? Az évek során számos elképzelés felmerült: az egyik geográfiai, a másik tematikus vagy megint más faji alapon határozta meg az afrikai irodalom fogalmát.

A *négritude* filozófiáját valló, a *négritude* stílusirányzatába tartozó afrikai irodalomtörténészek és kritikusok – akiknek doyenjéül ma L. S. Senghort, a szenegáli poeta doctust tekinthetjük – mértéktelenül hígítják a fogalmat. [...] Fekete-afrikai, vagy ahogyan mondják néger-afrikai mindaz, amit afrikai vagy afrikai származású amerikai írók alkottak művészi szinten.²¹

Ehhez a nézethez csatlakoztak az európai afrikanisták is, mint például a belga Lilyan Kesteloot vagy Janheinz Jahn. Ez esetben a közös nevező az írók és költők faji hovatartozása.

Janheinz Jahn alkotta meg az *agisymba* fogalmát a „tisztá fekete-afrikai irodalom” jelölésére. Ezáltal választja ki azokat a szerzőket és műveket, akik és amelyek nem arabok, nem angolszász és búr, illetve nem ezekkel keveredő irodalmak, és amelyeken nem érződik az európai irodalmak hatása – ezeket *neo-afrikai irodalmak*nak nevezi. „Stílus kutatásával arra törekszik, hogy a hagyományos, ősi, úgynevezett reziduális elemekről leválassza az idegen hatásokat, és ez által valami képzelt laboratóriumi lombikba foghassa az afrikai irodalom legtisztább párlatát.”²²

Keszthelyi Tibor szerint az afrikai irodalom az afrikai szerzők afrikai társadalmi valóságot tükröző művészi alkotásainak összessége. Ez a fogalom csatlakozik Christopher Okigbo meghatározásához, mely szerint az afrikai irodalom „gyökereinek mélyen Afrika talajából kell táplálkozni, afrikai tapasztalatokból kell születnie, afrikai érzésektől kell lüktetnie.”²³ Oladele Taiwo kitágítja, egyben egyértelműbbé is teszi az Okigbo-féle fogalmat, és tematikus alapon nemcsak az afrikai szerzők műveit sorolja az afrikai irodalom fogalmába: „Úgy tűnik nekem, hogy bármely művet, amelynek háttere valóságosan afrikai, az afrikai irodalom részének kell tekinteni, függetlenül attól, hogy szerzője afrikai-e vagy sem.”²⁴

Keszthelyi Tiborral ellentétben – ugyanis az ő felvetése jogos, de szubjektivitásból fakadó problémákat rejt magában – dolgozatomban azokat a szerzőket és műveket tekintem az afrikai irodalom részének, melyek az afrikai kontinens egészéről származnak, illetve szerzőjük

²¹ KESZTHELYI, *Az afrikai...*, i. m., 31.

²² *Uo.*, 32.

²³ OKPAKU, Joseph, *Tradition, Culture and Criticism*, Párizs, 1969, 137. (Keszthelyi Tibor fordításában)

²⁴ TAIWO, Oladele, *An Introduction to West African Literature*, London, 1967, 180. (Keszthelyi Tibor fordításában)

életrajzi alapon afrikai származású, és művészetük részben vagy egészében Afrikához köthető.²⁵

Az afrikai író szerepével, helyzetével, történelmi útjával Wole Şoyinka több beszélgetés, interjú, illetve tanulmány alkalmával foglalkozik. Szerinte az afrikai írók eleinte a függetlenségi mozgalmak, a függetlenné válás bűvöletében éltek, az államgépezet részei, támaszai voltak. Feladatuk a nacionalizmus elfogadása és a társadalom stabilizálása volt. Különleges, kiváltságos helyet kaptak az új államszervezetben, de senki nem volt kíváncsi költészetükre. Az afrikai író nem tudta, nem akarta megtagadni társadalmát, bár – legalább ideiglenesen – meg tudta tagadni önmagát.²⁶

A függetlenség kivívása után pár évvel általános kiábrándultság lett úrrá az afrikai irodalomban. „Az irodalmi lendület megtorpant, mert a jelenlegi problémák fejtegetése a katonai diktatúrákban és a neokolonizált struktúrákban politikai tabuvá vált.”²⁷ Az író vagy fegyvercsempész volt, vagy rádióállomáson dolgozott, de mindenképp valamilyen földalatti mozgalom része, rugója lett.²⁸ Az író, költőt börtönbe vetették, önként vagy akarata ellenére száműzetésbe vonult. Maga Şoyinka is börtönbe került, mikor megpróbált véget vetni a polgárháborúnak.²⁹ „[...] Mint ragályos betegség fertőzi az afrikai írókat a pesszimizmus. Holott a borúlátás nem jellemző az afrikai népekre.”³⁰

Ám a politikai helyzet mellett a nyelvi probléma is különös helyzetbe hozza az afrikai író: egy egész kontinenshez szóltak, de a lakosságnak csaknem fele írástudatlan volt.

Az afrikai írók különbözőképpen vélekedtek saját feladatukról. A négritude mozgalom közvetett és közvetlen hívei elhatárolódtak a politikától, a hagyományos afrikai értékekhez való visszatérést hirdették.

A hagyományos afrikai irodalom beleolvasztja az egyént a közösségbe, és nem ad teret önzésnek és énközpontúságnak. A magány témája az afrikai filozófiában ismeretlen; a helyzete ellen lázadó ember nyugati hagyományának nincs afrikai megfelelője.³¹

Mások pedig – épp a nyugati mintákat követve – az egyén szabadságát hirdetik, sürgetik. Maga Şoyinka is azzal ad hangot „programjának”, hogy az afrikai írónak sürgősen ki kell szabadulnia a múlt bűvöletéből.³² Vállalnia kell a dalnok és a látnok szerepét.

²⁵ Egyelőre ezt a meghatározást tartom a legegyszerűbben kezelhetőnek.

²⁶ *The Writer in Modern Africa*, ed. WÄSTBERG, Per, Uppsala, 1968, 14.

²⁷ DIALLO, Alpha A., *Világnyelven vagy anyanyelven*, Nagyvilág, 1980/7, 1088.

²⁸ *The Writer...*, i. m., 18.

²⁹ 1967. december - 1969. október

³⁰ DIALLO, i. m., 1089.

³¹ WÄSTBERG, Per, *Témák a mai afrikai irodalomban*, Nagyvilág, 1979/1, 126.

³² *The Writer...*, i. m., 19.

Afrikában az irodalom alapja, kulcsszava a kapcsolatteremtés. Az afrikai irodalom kapcsolatteremtés az emberekkel, szellemekkel, mitikus alakokkal, totemikus ősökkel. Teret kap az emberi élet minden terén, az ünnepek alkalmával, munka közben. „Az irodalom és művészet nem választhatók el az emberi faj aktivitásaitól.”³³

Az afrikai művészetek, vagy talán általában a művészetek legfontosabb jellemzője, hogy össze vannak kapcsolva egymással. Például egy szobor csak a tánc és az énekelt költemény segítségével valósítja meg teljesen tárgyát. Így mondhatjuk azt, hogy az afrikai irodalom és művészetek egyik legfőbb jellemzője, hogy funkcionálisak. Mindenki alkotja mindenki számára, tehát kollektívak. És mindemellett elkötelezettek: „elkötelezi az embert – és nem csupán az egyént – a közösség révén, olyan értelemben, ahogy ezek lényegre ható eljárások.”³⁴

Felmerült a kérdés bizonyos etnológusok és művészetkritikusok körében, hogy egyáltalán létezik-e afrikai esztétika, hiszen állításuk szerint az afrikai nyelvekből hiányzik a 'szép' szó. Például a joruba nyelvben az *ó dára* kifejezés azt jelenti: 'ez szép', de azt is jelentheti: 'jó ránézni'. Hasonlóan a zulu *-hle* és a szuahéli *-zuri* 'szép' jelentésű szó egyben a 'jót' is jelenti. Mindez azért van, mert az afrikai nyelvek nagy része a szépséget a jósággal azonosítja, mégpedig kihatásában.

Az afrikai stílus két alapvető jellemvonása a kép és a ritmus. Az afrikai kép analogikus kép, szürreális, de ez nem egyezik az európai empirikus szürrealizmussal, az afrikai szürreális misztikus. Egy afrikainál a kép nem ér el hatást, ha nincs ritmizálva. De mi a ritmus? „Az élet architektúrája, a belső dinamizmus, amely formáját adja, hullámrendszer, amit mások címére kibocsát, az életerő tiszta kifejezése. A ritmus a rezgő áramlökés, az az erő, mely az érzékeken át a lét gyökerébe ragad bennünket. A legmateriálisabb, a legszenzuálisabb formákban nyilatkozik meg: vonalakban, felületekben, színekben, terjedelemben, az építészetben, szobrászatban és festészetben; hangsúly révén a költészetben és zenében; mozdulatok révén a táncban.”³⁵

Ám a kép és a ritmus szorosan összeszővődik egy harmadikkal: a beszéddel.

Az afrikai nyelvek konkrét nyelvek. Amellett, hogy egy tárgy kifejezésekor különös nyelvi gazdagság jellemzi őket, európai értelemben mégis számos fogalom hiányozhat belőlük. Éppen ez lehet az afrikai irodalom és európai recepciójának egyik meghatározó problémája.

³³ SENGHOR, Léopold Sedar, *A néger-afrikai esztétika*, Helikon, 1970/1, 60.

³⁴ *Uo.*, 61.

³⁵ *Uo.*, 63.

A világ egészen a hatvanas évekig csak annyit tudott Afrikáról, amennyit a gyarmati hatóságok terjesztettek a saját anyanyelvükön. „Ez az irodalom igyekezett olykor tudományos alapon, humánus színben feltüntetni az afrikai népek tulajdonképpen azóta is tartó kizsákmányolását.”³⁶

A függetlenségi mozgalmak ellenére a gyarmatosítók „szellemei” továbbra is az afrikai országok felett örködnek mind gazdasági, mind kulturális értelemben. A gyarmatosítóktól való elszakadás szinte lehetetlennek tűnik a nyelvi és etnikai problémák miatt. Az oktatási nehézségek miatt pedig továbbra is kezeletlen kérdés az írástudatlanság orvoslása.

Az afrikai nyelvű irodalmak közül mintegy félszáz nyelven adtak ki műveket Afrika csaknem kétezer nyelve közül. Ezeket is főleg az angol gyarmatokon, hiszen a franciák már az iskola első évétől francia nyelven oktatták a gyerekeket, és megtiltották anyanyelvük használatát az iskolában.

Az afrikai nyelvű irodalmak nagy részét az alábbi nyelveken írt irodalmak jelentik: dél-afrikai dél-szotó, észak-szotó, xhosza, zulu; nigériai joruba, ghanai tvi. Dél-Afrikában az anyanyelvű irodalom kiemelkedően nagyszámú, hiszen itt a kormány korábban ösztönözte a törzsi nyelvek használatát, és akadályozta az angol nyelv elsajátítását. Ezzel szemben Nyugat-Afrikában inkább a gyarmatosítók nyelvén születik az irodalom.

„Afrikában, a gyarmati korszak átkos öröksége folytán, ritkán esnek egybe az etnikai és az országhatárok: az újonnan függetlenné vált országok szétszakított népcsoportokat, s ezzel nyelvi atomizáltságot örököltek.”³⁷ A függetlenség kikiáltása után, mikor az egyes országokban áttértek az anyanyelvű oktatásra, a nehézségek ott kezdődtek, hogy egy országban sincs egységes (anya)nyelv. Egy-egy sikeres próbálkozás mellett végül visszatértek az idegennyelvű oktatáshoz. Ennek következtében alakult ki az a jelenség Nyugat-Afrikában, hogy „a fiatalok nagy része már alig beszéli a helyi nyelveket, inkább valamelyik európai nyelvre szorítkozik, [...] a kialakuló értelmiség jó része Európa-centrikus, a saját valódi világtól elszakadt.”³⁸

Az afrikai író talán egyik legnagyobb problémája is a nyelv kérdéséhez kapcsolódik: az alkotás nyelvének kiválasztása. Ha azt akarták, hogy műveiket kiadják, a volt gyarmatosítók nyelvén kellett megszólalniuk. Így „sok helyütt az írásos nemzeti irodalom londoni és párisi

³⁶ DIALLO, i. m., 1086 – ez a megállapítás érdekesen összecseng azzal, amit Edward Said az *Orientalizmus* című munkájában állít. Erre – jelesül, hogy az európai tudományos tevékenységnek létezik egy olyan olvasata, amely az Európán kívüli kultúrákkal kapcsolatban – nem magát a kultúrát vizsgálta, hanem az európai gondolkodásban a kultúrákról megkonstruált képet volt hivatott alátámasztani. És mint ilyen, többek között a gyarmatosítás alátámasztásául is szolgált.

³⁷ KESZTHELYI, *Az afrikai...*, i. m., 35.

³⁸ DIALLO, i. m., 1086-87.

kiadóvállalatoknál tett írói portyákra korlátozódik.”³⁹ De az idegen nyelven írásnak is megvan a hátránya: „külföldön nagy, otthon korlátozott számú olvasóközönség.”⁴⁰

Wole Şoyinka szorgalmazta a szuahéli nyelv adoptálását mintegy pánafrikai nyelvet. Ez megoldaná a nemzeti nyelvek problémáját. A szuahéli Kelet-Afrikában már elnyerte ezt a szerepet, de a kontinensen még mindig nem erőteljes. Şoyinka elméletét az arab mintákat mintegy csodálva, irigyelve, de mindenképp értékadó példaképp szem előtt tartva vizsgálta.⁴¹ Bár az araboknál, és ha szabad kiegészítenem, a muszlimoknál ez erőteljesen vallási alapú egységet jelent, mégis az identitást formáló erő.

Az első afrikai szépirodalmi műveket [...] világszerte politikai érdeklődésből és az egzotikum iránti kíváncsiságból fordították idegen nyelvre, s csak később döbbsen rá, hogy számos irodalmi alkotás megüti a legmagasabbra emelt irodalmi mércét is – egyenértékű a világ bármely más részén született „jó” irodalmi alkotással. [...] Az afrikai irodalom „világirodalmi rangjának” elismertetése még ma is az irodalomtörténészek előtt álló feladatok sorába tartozik.⁴²

Az afrikai kultúra európai recepciójának problémájával Şoyinka hosszasan foglalkozik *Myth, Literature and the African World*⁴³ című művében. „Şoyinka szerint: [...] az európai fragmentáltan lát, a világból nemcsak az értelme, hanem az érzelmei szerint is egy-egy kiragadott részletet tükröz művészetében; az afrikai sokkal intenzívebben éli át a természettel, a létezés élményeivel való közösséget.”⁴⁴

„Az afrikai plasztika olyan alakzatokban ábrázolja azt, ami készítői számára nyilvánvaló valóság, hogy azt az európai látásmód képtelen hierarchikus világrendjébe illeszteni.”⁴⁵ Az afrikai művészet alkotásai az európai kultúra számára megmagyarázhatatlanok.

Ezért felmerülhet a kérdés, hogy az idegennyelvű afrikai irodalom kinek szól. „[...] Nem fordítás-e: Afrika kultúrájának alkotó lefordítása és átadása Európának?”⁴⁶ Mindez indíthatja, illetve kellene, hogy indítsa az európai irodalomtörténészeket arra, hogy minél többet foglalkozzanak az afrikai irodalom kérdéseivel, problémáival, de egyáltalán nem mindegy, hogy milyen eszközöket és nézőpontokat választanak vizsgálódásukhoz.

³⁹ KESZTHELYI, *Az afrikai...*, i. m., 35.

⁴⁰ DIALLO, i. m., 1089.

⁴¹ *Talking with African Writers*, WILKINSON, Jane, London, 1992, 94-95.

⁴² PÁRICSY Pál, *Az afrikai irodalom Magyarországon és az afrikai irodalom tanulmányozásának problémái = Afrika és a szocialista országok gazdasági kapcsolatai, A szocialista országok Afrika-kutatóinak V. nemzetközi konferenciájára, Budapest, 1976. november, készített magyar tanulmányok*, szerk. MÁNDI Péter, Bp, 1977, 153.

⁴³ ŞOYINKA, Wole, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, 1976.

⁴⁴ BENEY Zsuzsa, *A negyedik szín*, Nagyvilág, 1979/2, 290.

⁴⁵ *Uo.*, 289.

⁴⁶ BENEY Zsuzsa, *Kultúrák keresztútján*, Nagyvilág, 1988/4, 607.

A Soyinka műveivel kapcsolatban felvetett probléma: milyen hatással volt az íróra a népi tradíció, nemcsak Soyinka esetében jogos kérdés. Az afrikai irodalomtörténet-írásnak általában figyelembe kell vennie ezt az irodalomkutatás során mellőzött irodalmi korpuszt: a folklór és/vagy orális irodalmat, irodalmi hagyományokat.

Az Afrika függetlenségétől számított ötven évben (1960-2010) rendkívül sokat változott az afrikai társadalmak, az afrikai kultúrák helyzete, így irodalma is. Míg az 1950-es években könnyedén foglalhatták össze az irodalomtörténészek az egész afrikai irodalom történetét egy vagy néhány kötetbe, az elmúlt ötven évben az afrikai irodalmi korpusz robbanásszerűen nőtt és fejlődött. Az ötvenes években az afrikai irodalmak legnagyobb feladata és irodalmi mérföldköve az írott műfajok kialakítása volt, mára generációk formálták, érlelték ezeket a műfajokat igazi afrikai esztétikumává.

Az első afrikai irodalomról szóló összefoglaló munkák feladata elsősorban az afrikai országok irodalmi életének feltérképezése és az afrikai irodalomról való gondolkodás fogalomrendszerének megalkotása volt.

Janheinz Jahn munkája⁴⁷ volt az első jelentős, német nyelvű afrikai irodalomtörténet, mely sokban meghatározta a közép-európai afrikai irodalomtörténet-írás alapjait. A kötet megjelent két angol nyelvű formában is.⁴⁸

Német nyelvű munkája elején Jahn meghatározza, mit ért afrikai irodalom alatt, illetve megalkotja a sokat vitatott *agisymba* fogalmát. A fogalmi bevezető után rövid fejezeteket ír az afro-amerikai, az afrikai orális és az arab nyelvű afrikai irodalmakról. Irodalomtörténetéből nem marad ki a mitológiai és vallási háttér bemutatása sem, sőt olyan kitérőket is megenged magának, melyek során egy-egy fejezet erejéig bemutatja a blues-t vagy a spirituálét, mint irodalmi alkotásokat. A tizennégy fejezetből mindössze négy szól a klasszikus értelemben vett afrikai irodalmakról, itt is elsősorban a *négritude*-ről.

A *Geschichte der neoafrikanischen Literatur* című munkán erősen érződik az a német irodalomtörténeti felfogás, mely a 19. században pl. Magyarországot is beárnyékolta.⁴⁹ Jahn mintegy végigkarcolja az afrikai irodalom felületét, valóban – az alcímhez híven – mindössze rövid bevezetést nyújt az afrikai irodalmak megismeréséhez, elemzéséhez.

Alig egy évvel később, mintha nem is ugyanabból a korból származna a munka, mint Jahn irodalomtörténete, megjelenik Ulli Beier *Introduction to African Literature: An Anthology of*

⁴⁷ JAHN, Janheinz, *Geschichte der neoafrikanischen Literatur, Eine Einführung*, Düsseldorf-Köln, Diederichs, 1966.

⁴⁸ UŐ, *A History of Neo-African Literature, Writing in Two Continents*, London, Faber and Faber, 1968; UŐ, *Neo-African Literature: A History of Black Writing*, trans. O. COBURN, U. LEHRBURGER, Grove Press, 1969.

⁴⁹ Ld. herderi jóslat.

Critical Writing on African and Afro-American Literature and Oral Tradition című irodalomelméleti tanulmányokat tartalmazó kötete,⁵⁰ mely nem gyerekcipőben járó, primitív irodalomként mutatja be az afrikai irodalmakat, hanem aktuális és érdekes irodalomelméleti problémákat tárgyal. Bemutatja a legnevesebb afrikai írókat és költőket, mindemellett pedig teret ad egyes afrikai népi irodalmak vázlatos bemutatásának.

Nem véletlen, hogy Jahn kötetét több irodalmár mély ellenszenvvel fogadta, de egyúttal bírálói között egyhangúan pozitív véleményt váltott ki Jahn munkájának az a szemléleti kérdése, hogy az afrikai irodalmakat széleskörűen, a korábbiaktól, illetve az európai irodalomtörténetektől eltérő szempontok szerint kell bemutatni.

Egyúttal megkezdődött az afrikai irodalmak klasszifikációja is. Az elmúlt 50 év irodalomtörténetei számos szempont szerint osztályozzák az afrikai irodalmakat.

- egy meghatározott időszak szerint:
 - ABRASH, Barbara, *Black African Literature in English Since 1952: Works and Criticism*, New York, 1967.
 - MAJA-PEARCE, Adewale, *A Mask Dancing, Nigerian Novelists of the Eighties*, London, 1992 (New Perspectives on African Literature 4.)
- országok, régiók szerint:
 - KING, Bruce, *Introduction to the Nigerian Literature*, Lagos-London, 1971.
 - *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, szerk. GIKANDI, Simon, MWANGI, Evan, Columbia, 2007.
- etnikumok szerint:
 - DEKKER, Gerrit, *Afrikaans Literatuur-Geschiedenis*, Kaapstad, 1966.
 - GÉRARD, Albert S, *Four African Literatures: Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic*, Los Angeles, 1971.
- nyelvek szerint:
 - TIBBLE, Anna, *African-English Literature*, London, 1965.
 - KANE, Thomas Leiper, *Ethiopian Literature in Amharic*, Wiesbaden, 1975.
 - *Literatures in African Languages: Theoretical Issues and Sample Surveys*, szerk. ANDRZEJEWSKI, B. W; PIŁASZEWICZ, S; TYLOCH, W, Cambridge, 1985.
- műfajok szerint:
 - ETHERTON, Michael, *The Development of African Drama*, London, 1982.

⁵⁰ BEIER, Ulli, *Introduction to African Literature: An Anthology of Critical Writing on African and Afro-American Literature and Oral Tradition*, London, Longman, 1967.

- BOOKER, M. Keith, *The African Novel in English: An Introduction*, London, 1998.
- tematikusan:
 - *Faces of Islam in African Literature*, szerk. HARROW, Kenneth W, London, 1991.
 - OKOLO, M. S. C, *African Literature as Political Philosophy*, Zed, 2007.
- vagy az írott irodalom és szójhagyományok különbsége alapján:
 - FINNEGAN, Ruth, *Oral Literature in Africa*, Oxford, 1970.

De külön kategóriába sorolhatnánk a bibliográfiákat, lexikonokat vagy enciklopédiákat is.

Az afrikai irodalomtörténeteknek napjainkra már nem az egyes afrikai irodalmak felfedezése és bemutatása a célja, hanem az irodalmi kanonizáció is. 2010-re eljutottunk odáig, hogy szinte meg sem lehet fogalmazni egyértelműen, mit nevezünk afrikai irodalomnak, mind területileg, nyelvileg és esztétikailag. Ennek az egyik legjobb szemléltetése a Simon Gikandi és Abiola Irele által szerkesztett *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*⁵¹ (CHACL) fogadtatása, mely 2004-ben jelent meg. A két kötetes munka lényegesen eltér a korábbi irodalomtörténetektől abban, hogy elsősorban önállóan is helytálló tanulmányok füzéréből áll össze egy egésszé. Ez sajnos leginkább hátrányára válik a kötetnek. Egy másik fontos újításának tekinthetjük, hogy a karibi irodalmat egy munkában foglalja össze az afrikai irodalmakkal. Ez az első nyoma O. R. Dathorne⁵² hatásának, azonban a CHACL esetében már extrém példává és nehezen értékelhetővé válik a munka a karibi irodalom hozzátoldása miatt. A bírálók⁵³ első kérdései és vádjai között szerepel e kitérő indokolatlan elhelyezése a műben. Míg Dathorne esetében az Afrika-kép vizsgálata érthetővé tette, és indokolta a karibi irodalom jelenlétét, Irele és Gikandi köteteiben ez erősen eltérő szemléletet mutat.

A *The Cambridge History of African and Caribbean Literature* tanulmányfüzér jellege miatt több problémának és szemléletnek is helyet adott: nyelvi, filozófiai problémák, orális/írott irodalom, területi és műnem szerinti megoszlás.

A huszadik század során keletkezett afrikai irodalomtörténetek napjainkra a több százas mennyiséget is elérték. Az összefoglaló jellegű, – hadd nevezem így: – komplex afrikai

⁵¹ *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, I-II, szerk. IRELE, Abiola, GIKANDI, Simon, Cambridge, 2004.

⁵² DATHORNE, Oscar Ronald, *The Black Mind: A History of African Literature*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1974. – Az első afrikai szerző által írt afrikai irodalomtörténet a *Black Mind*. Szerkesztésében egyértelműen az európai irodalomszemléleteket utánozza. Legmeghatározóbb kategorizálási elvei a nyelv, műfaj és a területi elhelyezkedés. Egyúttal a legtöbbször afrikai szerzők munkáiban megjelenő karibi irodalmat is bevonja az afrikai irodalom fogalmába, helyesebben a karibi irodalomban megjelenő Afrika-képet mutatja be egy zárófejezetben.

⁵³ MILLER, Christopher L, *The Cambridge History of African and Caribbean Literature (review)*, African Studies Review, 2005/2, 181-183; DESAI, Gaurav Gajanan, *The Cambridge History of African and Caribbean Literature (review)*, Research in African Literatures, 2005/3, 158-159.

irodalomtörténetek ideje leáldozott. Mind az elsőrendű irodalmi, mind a kritikai munkásság olyan méretekre duzzadt, mely megnehezíti a teljes, átfogó és mindenre kiterjedő, minden szempontnak megfelelő komplex irodalomtörténetek megírását.

Az afrikai irodalmak recepciója és kritikája szempontjából pedig egy újabb problémát kell felvetni: lehet-e az afrikai tradicionális, az afrikai orális, illetve az afrikai populáris irodalmat irodalmi esztétikumként kezelni, részét kell-e, hogy képezze az elemzendő irodalmi korpusznak?

Annak ellenére ugyanis, hogy a nyugat-európai irodalomelméletek napjainkban minden szöveget esztétikai értékű alkotásként kezelnek, az afrikai irodalmakban mind a populáris, mind az orális irodalmak mellőzött területek.

A legtöbb afrikai irodalmi mű nem tud lélegezni a posztmodern irodalomkritika levegőjében. Természetesen vizsgálhatjuk őket a posztmodern elméletek szerint, de ez nehezíti a megértést és a befogadást, sőt szinte lehetetlenné teszi. Ezek a művek többségükben nem értelmezhetőek kulturális, történelmi és tradicionális kontextusuk nélkül.

Az afrikai irodalmak kritikáját két másik szempont szerint is csoportosíthatjuk: az afrikai és az európai módszerek alkalmazása szerint. Az európai módszer az afrikai irodalmakat általában kulturális ismeretek nélkül vizsgálja, és megpróbálja az európai elméletek szerint értelmezni. Az afrikai kritikák pedig saját kultúrájuk ismeretében, de a fehér-Európa árnyékában még mindig a gyarmatosítás miatt sajnálkoznak politikai irodalom kapcsán.

Az afrikai irodalomtörténetekben a folklór és a populáris irodalmak nem jelennek meg, még ha ír is róluk valaki, figyelmen kívül hagyják munkáikban, bár a hagyományos irodalmak tanulmányozása elengedhetetlen feltétel az afrikai szépirodalmak teljes igényű befogadásához és értelmezéséhez. Egy egyszerű példával bemutatva, ha Ogun és Sango mitológiai szerepét nem magyarázzuk meg, az olyan mintha a görög tragédiákat vagy az *Iliászt* a trójai mondakör és a görög istenek ott betöltött szerepe nélkül tárgyalnánk.

Talán az egyik legfontosabb tanulság és észrevétel, hogy a hagyományos afrikai irodalmak és az afrikai szépirodalom kapcsolatának vizsgálatával nyomon követhetjük az irodalmi műfajok kialakulását és fejlődését egy mai, kutatható példán keresztül!

Az afrikai irodalmak történetírása során az afrikai irodalmakhoz hasonlóan multidiszciplináris eszközökhöz kell folyamodnunk olykor átlépve az irodalomtörténet határát az antropológia, művészetek vagy néprajz irányába közeledve.

I/3. Interdiszciplinaritás és medialitás az afrikai irodalmakban

A kapcsolatteremtés közvetítői a kommunikációs hordozó eszközök, vagyis a médiumok. Ezeknek a médiumoknak az ismerve és a történelem során diakrón változásokat mutató kapcsolatrendszere a mediális irodalomtudományok kutatási területe, vagyis a megértésmódok és az információtechnikák közötti kapcsolat történetileg megvalósult változatai a medialitás, melynek különleges szerepe van az értelmezésben, hiszen „az információt közvetítő textuális technológia révén az interpretáció a nyelven túlra terjed ki.”⁵⁴

Az ember maga a társadalom médiuma, mert magában hordozza a történelmi hagyományokat, megőrzi magában, majd újra és újra felhasználja azokat a nietzschei „újraemésztő gondolkodás” által. „Mindenfajta észlelés és kogníció mint kultúrafüggő antropológiai tevékenység, materiális-mediális eljárások, elsősorban is üzenettechnikák függvényeként gondolható el. [...] A médium ugyanis nem egyszerűen feljegyez, tárol valamit, hanem differenciális rendszere által konstruálja is azt.”⁵⁵

„A kultúratudományi integrálódás vonzereje mindenekelőtt abból a század eleji paradigmaváltásból származik, amely kritikai indítatással aktualizálta újra és terjesztette ki a szellemtudományok «tárgyára» is a kanti észlelésfilozófia kérdezési érdekelttségét.”⁵⁶ „Max Weber felfogásában a kultúra valósága és annak reflexiója olyan új kontaminációban jelent meg, amely (bár még a Rickert-féle értékmetafizika korlátozó érvényével) lényegében az alkotott («értékes») kultúrvilág teljes archeológiáját bevonhatta az értelmezés horizontjába: «A kultúra fogalma értékfogalom.»”⁵⁷

A mediális irodalomelméletek alapján „az emberek elsősorban képekben gondolkoznak, s csak azután szavakban.”⁵⁸ A gondolkodás történetileg egy ívet jár be, melynek kiinduló pontja képi gondolkodás volt, mely az írás megjelenésével verbálissá vált, napjainkban pedig a gondolat egyszerre valósul meg szóbeli és írásbeli szöveg formájában. Míg egyes kultúrák primitív időszakában az írásbeliség nem létezett, az írott szöveg megjelenése nemcsak történeti fejlődést jelentett az egyes kultúrákban, hanem olyan változásokat, melynek

⁵⁴ OLÁH Szabolcs, *Az áttelekített zengés apológiája: Ong értekezése a szó technológizálásáról, A kultúrakutatás dialektikai-retorikai távlat* = *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. K. Sz. E, SZIRÁK Péter, Balassi, Bp, 2003, 117.

⁵⁵ LÖRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus, Az 1900-as lejegyzőrendszer, Friedrich A. Kittler: Aufschreibe systeme 1800/1900* = *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Balassi, Bp, 2003, 160.

⁵⁶ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költésztörténet és a mediális kultúrtechnikák* = *Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. K. Sz. E, SZIRÁK Péter, Bp, Balassi, 2003, 15.

⁵⁷ KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költésztörténet... i.m.*, 16.

⁵⁸ NYÍRI Kristóf, *A gondolkodás képelmélete* = *Kép, beszéd, írás*, szerk. NEUMER Katalin, Bp, Gondolat, 2003, 264.

szociológiai és pszichológiai vonzatairól részletesen Marshall McLuhan *Gutenberg-galaxisában* kapunk felvilágosítást.⁵⁹ A médiumok fejlődésével és változásával tehát párhuzamosan ment végbe az ember, a társadalom változása is. A fejlődéssel együtt pedig az információk mennyisége is gyarapodott, ami olyan technikai újítást követelt meg, mely lehetővé teszi azok hosszabb ideig való tárolását, természetesen változtatások nélkül. Ebből az igényből született meg legelőször az írás, a nyelv vizuális médiuma, majd a nyomtatás. A medialitás kérdésében az újabb fordulópontot az az 1962-ben Marshall McLuhan által tett kijelentés jelenti, mely szerint az üzenet maga a médium.

A diakrón folyamat mellett a medialitás a szinkron interdiszciplináris közeg irányába fejlődik, így például a költészet médiuma lehet a zene (felolvasás, hangzás – Valéry szerint) vagy a kép (betű és papír, látvány – Benn szerint) is. Az észlelés technikai eszközei a XX. század végére a technológiai fejlődésnek köszönhetően az érzékelés minden területére kiterjedtek a média megjelenésével.

Kutatási területem szempontjából a medialitás témaköréből elsősorban a medialitás első közegváltása, az orális irodalom írottá alakulása érzékletesen bemutatatható és nyomon követhető az afrikai irodalmak példáján keresztül. „Mert az írni-olvasni nem tudó világban a legkönnyebb megfigyelni azt a hatást, amellyel a fonetikus betűk működése volt a mi nyugati világunk kialakulására.”⁶⁰ Az interdiszciplinaritás pedig a teljes afrikai hagyományos irodalmat áthatja. Ennek részletes bemutatása a célom a továbbiakban.

Az afrikai irodalomban kulcsszerepe van a hagyománynak. Mint későbbi vizsgálódásom témája lesz, az afrikai műfajok létrejöttében, kialakulásában meghatározó szerepe van a folklórnak. Ehhez egy hosszabb folyamat vezetett, melyet a megfelelő helyeken részletezek.

Az afrikai irodalmakkal kapcsolatban ismét felmerülhet a régi kérdés, hogy van-e különbség a népi és hivatásos irodalom között? Benedetto Croce⁶¹ és Ruth Finnegan⁶² tagadja ezt a lehetőséget. „Ruth Finnegan nagy jelentőségű könyvében az afrikai verbális hagyományokat az irodalom részének tekinti. Vagyis nem lát – az európai tudományos szemléletmódból táplálkozva – különbséget írott és íratlan irodalom között [...]”⁶³ Finnegan tulajdonképpen csak megpróbálja elmosni a határokat az írott és az íratlan irodalom között.

⁵⁹ MCLUHAN Marshall, *A Gutenberg-galaxis, A tipográfiai ember létrejötte*, Trezor, Bp, 2001, 39-55.

⁶⁰ MCLUHAN Marshall, *A Gutenberg-galaxis, A tipográfiai ember létrejötte*, Trezor, Bp, 2001, 40.

⁶¹ CROCE, Benedetto, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933, *La poesia, Introduzione alla critica della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936, *Poesia e non poesia, Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1942.

⁶² FINNEGAN, Ruth, *Oral Literature in Africa*, Oxford, 1970 (Oxford Library of African Literature)

⁶³ BIERNACZKY Szilárd, *Az epikától az afrikai orális irodalomig: Interjú Isidore Oghenerhuele Okpewhóval (Ibadan)* = B. Sz., *Két interjú*, Bp, 1986 (Studia Africanistica Hungarica 12.), 454.

Ezt az álláspontot többen is, több szempontból megkérdőjelezzik, mint például I. O. Okpewho is: „Nem arra gondolok, hogy egyáltalán nincs közös alapja a kétfajta művészetnek [szájhagyományozás és irodalom]. Éppen ellenkezőleg, világos, hogy mivel mindkettő szavak által és a találóan összekapcsolt szavak útján keletkezett képek által igyekszik élményt nyújtani, vannak közös architektonikus tendenciák és hatásaik: egy jó leírás, egy szereplő élethű vagy legalábbis a szereplő világának sajátos vonásaihoz hű portré, ill. egy sor más alkotói ötlet és fogás. E tekintetben, meg kell hagynunk, nehéz különbséget tenni szájhagyományozás és írott irodalom között. Az alapvető eltérés a mű létrejöttének folyamatában jelentkezik, az alkotás körülményeiben.”⁶⁴

Biernaczky Szilárd a kódolási különbségekre hívja fel a figyelmet: „[...] a kódolás módja több értelemben is meghatározó, s így alapvető különbségeket eredményez.” A szóbeli kódolás kulturális tényeket közvetít, az írás pedig az adott társadalmak tárgyi és szellemi eszköztárát juttatja el a társadalmak tagjaihoz, illetve a kultúrák hordozóihoz. Ez a különbség mind formai, mind tartalmi különbségeket is okoz.⁶⁵

A végső következtetéshez Joel Y. Adediji vezet el minket:

Ami a folklór irodalmat az írott irodalomtól elválasztja, az az, hogy az előbbi mindig újjáalkotás folyamán hozható csak létre. [...] A folklór irodalomnak kommunikatív kapcsolatba kell kerülnie azokkal az emberekkel, akiknek azt címezik. [...] Ilyen értelemben az afrikai folklór irodalom művészi formájának a kommunikáció kulturálisan elismert kategóriájának kell lennie, amelynek azonosítható formái elválasztják és megkülönböztetik azt az irodalom másként létrehozott, másféle formáitól.⁶⁶

Az afrikai szájhagyomány első kódolói az európaiak voltak. „Az ősi, félfolyékony kultúrák a hirtelen megállított filmhez hasonlóan megdermedtek, ezzel pedig az élőbeszéd, az improvizált zene, az alkalomhoz kötött tánc leírt szöveggé, lejegyzett, változtathatatlan kottává, színpadon előadható élőképpé vált, és ezt a folyamatot a „szöveg” lényegétől idegen kultúra világnézete irányította. [...] Amikor Afrika szájhagyománya átlépett az írásbeliség kulturális közegébe, a váltás mindenütt a nagy európai nyelvek egyikén történt.”⁶⁷

⁶⁴ Uo., 455.

⁶⁵ BIERNACZKY Szilárd, *Oralitás a mai afrikai irodalmak életében*, Bp, 1986 (Studia Africanistica Hungarica 1.), 300.

⁶⁶ ADEDEJI, Joel Yinka, *The Genesis of African Folkloric Literature*, Yale French Studies, 1976, 5-18; magyarul idézi: BIERNACZKY Szilárd, *Oralitás a mai... i. m.*, 302.

⁶⁷ BENEY, *Kultúrák... i. m.*, 607.

Bár máig fennáll a Finnegan által felvetett probléma, és számos afrikai irodalomtörténész javasolja az afrikai szájhagyományok irodalmi rangú kezelését szóbeli formájában⁶⁸ is, az afrikai folklór Európába csak írott formában jut és juthat el, egyúttal mindig elengedhetetlen részét képezi az afrikai irodalmaknak.

Kelet-Afrikában a folklór közvetlen irodalomba emelése ritka, míg Dél-Afrikában már a múlt század végéről ismerünk nagyobb terjedelmű, hitelesnek nevezhető folklórkiadványokat, melyeket egyúttal fel is használnak az irodalomban. Ez a kettősség is mutatja, hogy az afrikai irodalom mind az afrikaiaknak, mind az európaiaknak szólhat. Nyugat- és Közép-Afrika francia nyelvű területein pedig a négritude keretein belül emelték be a folklórt az irodalomba. „Ez egyszersmind azt is jelenti, hogy a folklór színes, attraktív, olykor borzongató mezben jelenik meg, anélkül azonban, hogy minden esetben „hiteles”-nek lenne nevezhető.”⁶⁹

A szájhagyományok bármely nép kultúrájának szerves részét képezik. A nyomtatás felfedezése előtt a közösségek keresték a lehetőséget arra, hogyan őrizzék meg identitásukat, és a szájhagyományozás által adták tovább örökségüket, kultúrájuk legfontosabb elemeit generációról generációra. Mindez a nyomtatás felfedezése ellenére nem halt ki Afrikában. Először is, mert számos anyagot nem nyomtattak ki, másodsorban bár kinyomtattak közülük néhányat, de még mindig széleskörű az írástudatlanság és a szegénység. Így az egyetlen út a szájhagyományozás maradt arra, hogy a közösség idősebb tagjai a fiataloknak továbbadják szokásaikat és hitüket.⁷⁰

Ezért Afrika példája nemcsak a szóbeli irodalom írottá alakulásában lehet kiváló példa, hanem az eltérő mediális formák együttélésére is.

Afrikában, mint mindenhol, a szájhagyomány az emberek életmódjára reflektál, és elkerülhetetlenül függ az adott ember, emberek karakterétől, temperamentumától és foglalkozásától. Mindez befolyásolja a tradíció témáját is, hiszen a halász a tengerről fog beszélni, a vadász az erdőről, szavannáról, állatokról stb.

Az irodalom és az emberek mindennapi élete szorosan összefonódik a különböző szertartások alkalmával is: házasság, temetés, névadás, közösségi ünnepek (a jam fesztivál, *egungun* ünnep, *oro* fesztivál); zene, tánc és népdalok formájában.

A fekete-afrikai népek hagyományos vallásfilozófiájuk révén úgyszólván tegező viszonyba kerültek környezetüknek még az élettelen létezőivel is. Animista hitük szerint a dolgok lényege a mindenütt jelenlévő és mindenható életerő. Élni cselekvően, örömeiket keresve kell. Az erő a lét, s a lét nem más, mint erő, amely

⁶⁸ Id. O. OGUNBA, C. OKAFOR, I. OKPEWHO.

⁶⁹ VOIGT Vilmos, *Afrika folklórjától Afrika irodalmáig*, Helikon, 1970/1, 53.

⁷⁰ TAIWO, *An Introduction...*, i. m., 11.

hierarchikus rendben nyilvánul meg: legfőbb erő az isten, minden elevenség forrása. Az isten tulajdonságai azonban kirajzolatlanok, alakja elmosódott, fogalma elnagyolt, sok helyütt csak kialakulófélben levő. A tisztelet tárgyai inkább a jó és a rossz szellemek s a törzs ősei. Utánuk következnek más elhalt személyek, a törzs élő vénei és többi tagja, sőt az állatok, növények és ásványok, hiszen hitük szerint ezek szintén részesei a világ életterejének. A mozdulatlan kő vagy a szikladarab is erővel telített. [...] Az animista hitű afrikai érzelmi kapcsolatot teremt környezete tárgyaival, s ez kezdetleges irodalmi tevékenység ihletéséig fokozódhat.⁷¹

Az afrikai irodalmi műfajok és maga az afrikai irodalom is szorosan összefonódik más művészetekkel. „Az afrikai irodalmi formák sajátos, irodalmi áganként, műfajonként és persze koronként, tájegységenként eltérő mértékben megnyilvánuló közös vonása, hogy a líra s a verses epika szervesen kapcsolódik a zenéhez, a tánchoz, sőt a dráma ezen felül a képzőművészetéhez (maszkok) is.”⁷²

A mediális közegváltások az afrikai irodalmakban tehát mind diakrón, mind szinkrón változásokat eredményeznek a nyelvben. A medialitás közegváltásai közül a legelső fordulópont is egyszerre következik be a legfejlettebb technikai megoldások mellett. Illetve a közegváltás az afrikai inherens interdiszciplináris gondolkodásának és nyelvi kifejeződésének következtében szinkrón folyamatként is vizsgálható.

I/3.1. A hagyományos lírától a műköltészetig

A hagyományos afrikai lírában nincs metrum, nincs rím. Ennek legfőbb oka a nyelvek sajátosságaiban keresendő. Pl. az eve nyelvben minden szótag hangsúlyos, így sem az időmértékes, sem a hangsúlyos verselés nem alakulhatott ki költészetükben; a joruba nyelvben pedig zenei hangsúly létezik, ennek metrumalakító hatása pedig nem bizonyított.⁷³ A rímek pedig csak véletlenszerűen fordulnak elő.

Épp a metrum és a rím hiányának köszönhető az afrikai költészet különlegessége: „Metrum és következetesen alkalmazott rím hiányában is a hagyományos lírát a poézis sok ismert ékítménye díszíti. Megkülönbözteti a prózától kivételes tömörsége, a szavak szelektív és asszociatív erejű használata, a szójáték, a gyakran még konkrét jelentéstartalmat fedő tulajdonnevek és közmondások bőséges beékelése, az alliteráció, a gondolatrítmus, a képi

⁷¹ KESZTHELYI, *Az afrikai...*, i. m., 43.

⁷² KESZTHELYI Tibor, *Irodalmi formák Fekete-Afrikában*, Nagyvilág, 1970/6, 908.

⁷³ A kérdéssel Adeboye BABALOLA foglalkozott *Content and Form of Yoruba Ijala* (1966) című könyvében.

kifejezőerő stb. A líra a próza ritmusában él, vagy elválaszthatatlanul kötődik zenei kifejeződési formákhoz.”⁷⁴

A hagyományos afrikai líra elválaszthatatlan a daltól, zenétől. Talán éppen ebből fakad, hogy igbó nyelven *ukwe*, *uri* vagy *ngkwa* egyaránt jelenthet táncformát vagy verset, a *hausza waka* szó pedig verset és dalt is. A legtöbb vers felépítése is dalszerű: improvizált szólók és betanult refrének (kórus) váltakozása adja mind az eve, mind az akan költészet verseinek szerkezetét.

A hagyományos líra főbb témái: munkadalok, szerelmi énekek, imák, siratóénekek, gyermekversek, bölcsődalok, természetleíró költemények, királyköszöntők, esőváró fohások, ördögűzők, termékenységért könyörgő dalok, tűzdalok, vadász- és harci dalok, állatversek stb. Ezekben a művekben egyértelműen megjelenik az afrikai ember kötődése a természethez, kapcsolata az állatokkal. A természettel egy közösségben élő afrikai lelkivilága rajzolódik ki.

Az Afrika különféle tájain gyűjtött líra jellemző vonása, hogy öncélúan sohasem ábrázolja a természetet, nem merül el a táj, egy állat, egy növény vagy egy természeti jelenség szépségében. A természetversek mindig emberi kapcsolatok kifejezései. Érdekes bennük az állati és az emberi tulajdonságok szabad helycseréje.⁷⁵

A dalszerű versekkel szembeállíthatóak a kelet-afrikai szuahéli költészet arab és indiai hatást mutató versszerkezetei: *thania*, *talatia*, *tarbia*, *shairi*,⁷⁶ vagy a madagaszkári *kabary* és *hain-teny*.⁷⁷

„A közmondás Fekete-Afrika nagy részén lírai műfajnak számít. Érzékletes képi kifejezésmód, alliteráció, a prózainál emelkedettebb nyelvhasználat, s nem utolsósorban a zeneiség avatja líraivá.”⁷⁸ A közmondások⁷⁹ a bölcs szavait hangsúlyozzák, illetve az öregek mindennapi segédeszközei abban, hogy erkölcsi leckéket, figyelmeztetéseket és tanácsokat

⁷⁴ KESZTHELYI, *Irodalmi...*, i. m., 908-909.

⁷⁵ KESZTHELYI, *Az afrikai...*, i. m., 52.

⁷⁶ *thania*: páros rímű kettős; *talatia*: hármas; *tarbia*: négysoros strófa, amelyben az utolsó sor, a *bahair*, egy korábbi gondolatot ismételi; *shairi*: egy-egy strófa négy tizenhat szótagos sorból áll, amelyet következetesen középre eső cezúra oszt meg, rímszerkezete a-b, amelyek közül az egyik sorközépre, a másik sorvégre jut, versenyek alkalmával adták elő.

⁷⁷ *kabary*: áttételes hasonlatokkal, nehéz allegóriákkal díszített, s ezért értelmileg is összetett, retorikus hangvételű alkotás; *hain-teny*: a színes, szélsőséig hajtott hasonlatok barokkos bősége jellemzi, jelképek nehezen felfejthető párhuzamossága, gyakran szubjektív elemek, a szavak zeneisége és a hangok varázsa határozza meg benne a szófüzés rendjét; tartalmilag az enigma, a jótanács és a játékos közmondás vegyüléke.

⁷⁸ KESZTHELYI, *Irodalmi...*, i. m., 909.

⁷⁹ Néhány nyugat-afrikai közmondás: A túl gyors birkózásban mindig történik egy rossz esés. Ha nem készül fel az öregkorra, nem várhatod, hogy az öregség jó lesz számodra. A fül, ami nem figyel a tanácsra, általában a fejével együtt lesz levágva. A majom eltörte a borotvát borotválkozás után, nem tudva, hogy a szőr újra ki fog nőni. A szófogadatlan baromfi engedelmes a leveses fazékban. A méret az elefánt jogosultsága. Majomház előtt nem buk fencezünk.

adjanak, hiszen így a hallgatóság sokkal könnyebben megjegyezte őket.⁸⁰ Megfogalmazásuk rendszerint erősen képszerű. Sokszor tulajdonképpen nem más, mint egy-egy önálló életet élő költői hasonlat, egy jelkép egyetlen mondatra zsugorított magja.

A hagyományos afrikai líra poétika nyelv a köznyelv erős képiségéből táplálkozik, egyes joruba szavak annyira összetett képi jelentéstartalommal bírnak, melyet európai nyelven csak többjelzős mondattal lehet megfelelően visszaadni.

A huszadik századi afrikai lírát szinte kivétel nélkül a rím nélküli szabadvers jellemzi. A századforduló táján kezdett jelentkezni angol mintára a kötött szótagszám és a rím. Néhány költő, mint Christopher Okigbo, Wole Soyinka, J. P. Clark és M. J. C. Echeruo utánozták az úgynevezett metafizikai iskola technikáit és szituációit, de elmélyedésük kulturálisan elfogult volt.⁸¹ Az idegen nyelvű műköltészet formáinak átvétele ellenére máig megtalálni az afrikai költészetben a hagyományos líra jellegzetességeit mind tematikailag, formailag és stilisztikailag.

Biernaczky Szilárd a Gergely Ágnes és Karig Sára által szerkesztett verskötetet⁸² és Agosthino Neto kötetét⁸³ elemzi a hagyományos líra nyomait kutatva a modern műköltészetben.

G. Okara *A titokzatos dobszó* című versében József Attilához vagy Nagy Lászlóhoz fogható módon a hagyományok szürrealista feloldását érhetjük tetten. Ch. Achebe modern élménytartalmú versei mögött hagyományos mítoszok stíluselemei rejlenek. Jellegzetesen hagyományos ismétléstípusok, élményelemek, természeti leírások, gondolkodás és szemléletmód rejlik Ch. Okigbo kérdőjelekkel teli, döbbenetes szépségű misztikus magányos verseiben. J. P. Clark költészetében a hagyományos költészetből származó képek szürrealista áthangolása egyenesen a joruba panteon isteneire vonatkozó utalásokkal kapcsolódik össze. P. Ndu esetében az archaikus törzsi közösséget idéző képek ismét csak sajátos formulaképződményekkel együtt jelennek meg. A. Higo-nál az afrikaiak hagyományos filozófiájának alapvető tárházát jelentő proverbium műfaj modern átfogalmazási kísérlete érhető tetten. De megjelennek az ibo múlt elemei Ch. Azuonye szó- és képhasználatában is.⁸⁴

⁸⁰ TAIWO, i. m., 13-26.

⁸¹ OKONKWO, Juliet I., *The Missing Link in African Literature = African Literature Today*, ed. JONES, Eldred Durosimi, London-Ibadan-Nairobi, 1979, 89.

⁸² *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977.

⁸³ NETO, Agostinho, *Vérzünk, virágzunk, Válogatott versek*, Európa, Bp, 1980.

⁸⁴ BIERNACZKY, *Oralitás a mai...*, i. m., 313-315.

A. Neto helyenként sorokat illeszt be verseibe anyanyelvén, törzsi környezeti elemek, afrikai ismétléstípusok találhatók műveiben, versszerkezete, mely a szabadvershez hasonló a tipikus afrikai dalszerkezetet idézi fel az olvasóban.

I/3.2. A hagyományos afrikai próza mediális közegváltásai

A hagyományos afrikai próza főbb műfajai közé tartozik az eposz, a népmese, a legenda, a mítosz, a prózai formájú közmondás és a talány. A történetek, mesék előadása a törzsi élet mindennapos jelenségei közé tartozott. A hallgatóság egy része többnyire már ismerte az előadott történetet. A mesélő taglejtései, arcjátéka, hangszínezései azonban mindig új hangsúlyt adtak az elnyűtt cselekménynek, s biztosították az eleven kapcsolatot a közönséggel. A színes előadásmód egyben küzdelem az álom ellen. A hallgatóság tevékenyen vesz részt a narrátor munkájában: kórusban dalolnak, dobbal, zeneszerszámokkal kísérik egy-egy tömör fogalmazású konklúzióját, szentenciáját hangosan megismétlik. A mesélő gyakran találós kérdésekkel vezeti elő történetét vagy tartja fenn a figyelmet.⁸⁵ „Népszerűek azok a tudatosan félbehagyott történetek, amelyek a befejezést, rendszerint valamilyen ítélet meghozatalát, megoldás keresését a hallgatóságra bízzák.”⁸⁶ A mesemondás tehát kollektív tevékenység.

A népmese az afrikai folklór legelterjedtebb és egyik legjelentősebb műfaja. Állatokról szóló fabulák és emberek tetteit, jellemét, magatartását bemutató történeteket foglalja magában. Mindig didaktikus, erkölcsi tanulsággal szolgál. Fajtái: démonokról szóló mágikus mesék, „miért” történetek, erkölcsi fabulák, mesék, termékenység mesék, csaló mesék.

A népmesékhez való kötődés bizonyult a legerősebbnek a folklór műfajai közül. Napjainkban az Afrikából elhurcolt rabszolgák leszármazottai Amerikában és az afrikaiak fordulataikban ugyanazokat a meséket ismerik.

Mítoszok csak gyér számban maradtak fenn, akárcsak a legendák. A szájhagyomány korai formái, megmagyarázzák az életet, halált, és a természet hatalmas erőit. Szorosan kapcsolódnak a vallási törvényekhez, szokásokhoz, és egyúttal szentnek is tekintik őket. A mítoszok a múlt eseményeivel foglalkoznak: univerzum teremtése, ég és föld kettéválasztása stb.⁸⁷ Taiwo így írja: „Őseink arra használták ezt a kifejezésmódot, hogy megmagyarázzanak valamit, amit nehezen érhetőnek találtak.”

⁸⁵ KESZTHELYI, *Az afrikai...*, i. m., 62-63.

⁸⁶ *Uo.*, 70.

⁸⁷ „Az embert az égből származtatják, az ember és az isten közötti viszony megromlásáért az embert hibáztatják, s az állat-isten kapcsolatot közvetlenebbnek tartják az ember-isten kapcsolatnál.” ld. KESZTHELYI, *Irodalmi...*, i. m., 911.

A legendák a történelem töredékei, a fabulákhoz hasonlóan az erkölcsösségre okítanak, de közelebb állnak a való élethez, mint azok. A legendák jobbára részben igazak, valós személyekről, eseményekről szólnak, csak romantikusabb és lenyűgözőbb formában.

Ákárcsak a lírai műfajokra, az eposzokra is jellemző a dalszerűség, a lírában alkalmazott refrén itt is hangsúlyos helyet, szerepet kap.

Az afrikai irodalom egyik különlegessége, a griot-epika, egy-egy afrikai nép vagy törzs számára a legértékesebb forrás, hiszen „joggal ebben látják múltjuk emlékeit, egész népük történelmének már művészetté finomított momentumát”.⁸⁸ A griot⁸⁹ hivatásos énekes, történetmondó. Mesterségük ősi. „Zárt kasztot alkottak, mesterségük apáról fiúra szállott. Királyi udvarokban éltek mint tanácsadók, nevelők, a hagyományok őrzői, a törvények ismerői és a származástan krónikásai.”⁹⁰ Már Ibn Battuta is megemlíti őket 1352-ben 'djula' néven, a figyelem mégis csak a 20. század közepén terelődött rájuk. Az európai kutatók azonban a mese- és legendagyűjteményekhez sorolták történeteiket, amelyek töredékesen maradtak fenn.

Az afrikai eposzok ezen problémájával a már említett Isidore O. Okpewho is foglalkozik. Az eposzok – és így az afrikai eposzok – kapcsán is felmerül a kérdés,⁹¹ hogy az anyaggyűjtők egy lehetséges eposz részeit külön darabként kezelték, illetve a töredékeposzok,⁹² amelyeket később az anyaggyűjtők apránként összeállítottak, önálló költemények füzerei. Ennek az elméletnek a megalapozója – bár nem az afrikai irodalom kapcsán – Milman Parry.⁹³ „Isidore Okpewho *The Epic in Africa* című, mesteri és átgondolt munkájában Parry (ez esetben Lord révén gondosan feldolgozott) meglátásait és elemzéseit az európaiaktól egészen különböző kultúrák művészeti formáira próbálta alkalmazni, mégpedig úgy, hogy az afrikai eposz és az ókori görög eposz kölcsönösen megvilágítsák egymást.”⁹⁴

Kelet-Afrikában az epikus költészet a 18. század óta írott hagyományokkal rendelkezik. Ezek Fekete-Afrika legrégebbi irodalmi nyelvemlékei. Ezeken az írásos szövegeken elsősorban

⁸⁸ VOIGT, *Afrika...*, i. m., 53.

⁸⁹ A malinke *djeli*, hausza *zabia* megfelelője.

⁹⁰ KESZTHELYI, *Az afrikai...*, i. m., 45.

⁹¹ ld. K. MATENEE, L. KESTELOOT, R. CORNEVIN.

⁹² R. O. BOLAERT *Lianja* (mong), B. BYEBUYCK *Mubila* (legba) *Mwindo* (nyengo), A. H. BA *Da Monzon* (szégu), M. GRIAULE gyűjtése (dogon), M. JAKOBS *Kudukese* (atetela), D. T. NIANE *Soundiata* (malinke).

⁹³ Milman PARRY (1902-35) – párizsi doktori disszertációjában átgondolt és részletezett felismerése a következőképpen foglalható össze: a homéroszi költemények jóformán minden sajátos vonása az alkotás orális metodikájából fakadó költői eljárásokra vezethető vissza. Ezek a vonások maguknak a költeményeknek a gondos tanulmányozásával rekonstruálhatók, mihelyt valaki elvonatkoztat azokról a kifejezésre és gondolati folyamatokra vonatkozó előfeltevésektől, amelyek az írásbeli kultúrákban felnövekvő generációk pszichéjében gyökereznek.

⁹⁴ ONG, Walter J., *The modern discovery of primary oral cultures* = W. J. O., *Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, London - New York, 1982, 16-30. forrás: http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/kmfil/kmkt/ong_felf.htm (2006.02.25.) (ford. SZÉCSI Gábor)

az arab költészet formai hatása a legkiütközőbb. „Dél-Afrikában a század első felében történtek jelentősebb kísérletek a verses epika feltámasztására, többek közt angol minták alapján.”⁹⁵

A találós kérdések⁹⁶ a bölcsességet és a kételyeket testesítik meg. Az emberek legfőbb érdeklődési területeit tükrözik vissza. Általában metaforikusak, olykor vulgárisak vagy szexuális, esetleg obszcén célzásokat tartalmaznak. A történetmondó összejövetelek mindig találós kérdésekkel kezdődtek, hogy felkeltsék a gyerekek figyelmét.

Az írásossághoz kötött legelterjedtebb műfaj a regény – különösen az önéletrajzok, regényes életrajzok – és az elbeszélés. Mindkettőre jellemző a folklór anyag és szemlélet behatolása.

[...] Napjainkra igen bőségesen állnak rendelkezésre olyan elemzések, amelyek mindenekelőtt a mesei témákat, a mesei szerkezeteket igyekeznek felfedezni az afrikai prózairodalomban.⁹⁷ Kisebb már az olyan elemzések száma, amelyek a hagyományelemek különféle típusait (hiedelmek, szokások, tárgyi kultúra stb.), illetőleg a szájhagyományozott verbális formák egyes műfajait (közmondás, ének, rítusleírás, mese, legenda, mítosz stb.) igyekeznek számba venni. Problémát okoz ezeknek az elemeknek a stilisztikai felhasználása, funkciójának és esztétikai szerepének megítélése is. [...] A prózai formákban alkalmazott ismétléstípusok (szó, szócsoporthoz, mondat, esetleg teljes prózai szerkezeti egység) vagy pl. a hangutánzó szavak bőséges alkalmazása egyértelműen a szájhagyományok beszédszerűségére utal.⁹⁸

Az afrikai regények nyelve és leírása többnyire visszafogott; a szituációval és a történettel szemben másodrangú szerepe van a jellemábrázolásnak. Témájában rendkívül ritka az egyes ember érzelmi konfliktusainak központba állítása, szinte nincsenek köztük nagy szerelmi történetek vagy tragédiák.⁹⁹

Írói célkitűzés vagy téma szempontjából is számtalan formáját ismerjük az afrikai regénynek: a hanyatló társadalom ábrázolása, folklór és realizmus összefonódása, humor és ironia mint a lázadás fegyvere, egzisztenciális humanizmus, az abszurditás erkölcsisége, apokaliptikus kegyelem; a fehér ember érkezése előtti Afrika dicső múltja, a mai afrikai

⁹⁵ KESZTHELYI, *Irodalmi...*, i. m., 911.

⁹⁶ Példák a nyugat-afrikai szájhagyományból: A hegyet, amelyet nem tudok megmászni, megmássza egy kis gyerek, ki az? – Egy hangya. Orukunak volt 200 gyereke, akiknek a szemhéjai mind antimonnal voltak díszítve. – Babszemek. Mi az, ami mosolyog rád, ha valahova viszed, de komor lesz, amikor visszaviszed. – Egy flaska pálmabor. Fehér lopótök a menny szemöldökén. – A hold. Az apám ruhája elhasználódott az élen, de nem a közepén. – A folyó.

⁹⁷ pl. DUSSUTOUR-HAMMER, Michele, *Amos Tutuola, Tradition orale et écriture du conte*, Paris, 1976.

⁹⁸ BIERNACZKY, *Oralitás a mai...*, i. m., 312.

⁹⁹ WÄSTBERG, i. m., 127.

művész problémái, kulturális megosztottság. „Az önéletrajzi, moralizálóan szatirikus, a pszichológiai és a múlt-jelen párhuzamát feszegető műveken kívül van még egy szimbolikus és filozófiai csoportja is a regénynek.”¹⁰⁰

A függetlenség kivívása után az afrikai regények a végletekig fokozták a szatírárt és a kritikát. Átértékelték Afrika múltját, és valódi környezetbe helyezték valódi alakjaikat. Ki akartak szabadulni a mese világából.

Az oralitásnak a prózában való megjelenését illetően a leglényegesebb bizonyíték a drámai jellegű kompozíció, ha úgy tetszik, egy másik műfaj behatolása a regénybe vagy elbeszélésbe. Ch. Achebe *Things fall apart (Széthulló világ)*, ill. *Arrow of God (Isten nyílve szöve)* című regénye esetében a kompozíció nem epikai, hanem drámai jellegű. A cselekményszövés (egyébként különös módon Hemingway erősen kihagyásos kompozíciós technikájához közel állóan) állandóan szinteket átugró, újabb és újabb mozaikdarabokból épül, és ezek a mozaikok önmagukban is afféle „hagyományos drámai jelenetek”. Egyébként a jelenetek sorában számos valóságos rítus magas művészi szinten megvalósított „rekonstrukciója” kap helyet. Más kérdés, és Achebe különös írói kvalitásait jelzi, hogy a jelenetező drámai szerkesztésmód nem feszíti szét az írott regény kereteit.¹⁰¹

I/3.3. Az afrikai dráma fejlődése

A drámában, még inkább, mint a lírában és az epikában, együttesen jelen van, egymás mellett létezik az orális hagyomány az írásossághoz kötött, bonyolultabb műformákkal. Ez utóbbiak kifejlődésében a legszámottevőbb külső hatást a francia klasszikus dráma, Shakespeare és az angol viktoriánus kor zenés színpadi formái gyakorolták.¹⁰²

Az afrikai dráma is kultikus eredetű. Ahogy Keszthelyi Tibor fogalmazza: „a primitív, totemisztikus nemzetség mozgásutánzó rítusaiba ereszti gyökereit”.¹⁰³ Nagy része prózai formájú. Nyelve lehet európai és afrikai egyaránt. Finnegan négy csoportra osztja őket: nyelvi elemet nem tartalmazó előadások,¹⁰⁴ bábjátékok,¹⁰⁵ vígjátékok¹⁰⁶ és maszkos előadások (szellemjátékok).¹⁰⁷

¹⁰⁰ Uo., 125.

¹⁰¹ BIERNACZKY, *Oralitás a mai... i. m.*, 312.

¹⁰² KESZTHELYI, *Irodalmi... i. m.*, 912.

¹⁰³ KESZTHELYI, *Az afrikai... i. m.*, 71.

¹⁰⁴ Például a busmanoknál. A ǀkhomani busmanok színjátékait C. M. DOKE tanulmányozta *Garnes, Plays and Dances of the ǀKhomani Bushmen* (1936) című munkájában.

¹⁰⁵ Ld. bornui bábjátékok R. E. ELLISON *A Bornu Puppet Show* (1935) tanulmánya alapján.

Keszthelyi Tibor leírásában az afrikai dráma formái a táncjáték (ez Finnegan maszkos előadásként definiált drámaformája) és a vígjáték. Én ezt a felosztást követem, hiszen témám szempontjából lényegtelenek a Finnegan felosztásában szereplő további csoportok. Érdekes itt megjegyezni, hogy az afrikai drámából – bármilyen felosztás szerint is – hiányzik a tragédia.¹⁰⁸ Inkább patetikus, mint tragikus jellemeket ábrázolnak. „Az afrikai géniuszra inkább a humor, a játékos könnyedség, a múltó bánatok felett könnyen diadalmaskodó életöröm s a belenyugvás a jellemző.”¹⁰⁹

A *táncjáték* főként valamilyen gyászeseeményhez, harchoz, vigassághoz vagy vadászathoz kapcsolódik. „E hagyományos afrikai dráma további jellegzetessége, hogy még érintetlen maradt benne a gyakran párbeszédre és kórusra osztódott szövegmondás és a zene meg a tánc egysége”.¹¹⁰ Az előadást szabályszerűen tánc nyitja meg, s közben is élénkítően hat. Fontos szerepe van benne továbbá a maszknak.

„Az álarc maga is azonosulás. A primitív népek kétféle álarcot ismertek: az egyik a „védő maszk”, amely az ellenséges szemek elől takarta el vonásaikat. Idegen alakba bújtak, s így rejtve maradtak az ártó, gonosz hatalmak elől. A másik a „mágikus maszk”. A drámában ennek van szerepe. Viselőjére az ábrázolt démon vagy istenség átruházza erejét.

Afrikában vallásos ceremóniákhoz kötötték a maszkok szellemeinek zenés-táncos felidézését, a maszkokba költözését, [...]”¹¹¹ mint pl. a termény betakarítása, nagy vadászat után, gyászszertartásokkor, haditáncok alkalmával, titkos társaságokban és a felnőtté válás ceremóniájában.

Anyaguk többnyire fa, de készültek gyapotból vagy rafiából, növényi rostokból, gyümölcshejéből, fakéregből, bőrből, agyagból, elefántcsontból, aranyból és rézből is.

Wole Soyinka az egyik legszórakoztatóbb elemnek a maszkokat tartja a drámai kellékek, motívumok közül: „A maszkos elem igazán sok szórakozást nyújt. Néhányuknak – természetesen – sokszor nagyon mély, vallásos jelentése van, de meg fogod látni, különösen a jorubáknál, hogy a maszkok tényleg – tudod – álruhák. Igazából a hallgatóságnak szól, színházi szempontból.” – meséli Ezekiel Mphahlelének.¹¹²

¹⁰⁶ A *mandingo kote koma nyaga* leírása Henri LABOURET és Moussa TRAVÉLÉ *Le théâtre Mandingue* (1928), illetve a *bambara kote koma nyaga* bemutatása Maurice DELAFOSSE *Contribution à l'étude du théâtre chez les Noirs* (1916) írásaiban található.

¹⁰⁷ Például a nyugat-afrikai maszkos előadásokról G. I. JONES ír *Okorosia* c. cikkében.

¹⁰⁸ Kivéve a nigériai drámairodalomban.

¹⁰⁹ KESZTHELYI, *Irodalmi...*, i. m., 912.

¹¹⁰ KESZTHELYI, *Az afrikai...*, i. m., 73.

¹¹¹ *Uo.*, 71.

¹¹² *African Writers Talking: A Collection of Radio Interviews*, ed. DUERDEN, Dennis, PIETERSE, Cosmo, New York, 1972, 169-170.

Az afrikai dráma másik formája a *vígjáték*, melynek egyik jellemző darabja Nyugat-Afrikában a *koteba*.

A *koteba* egyszerű alaphelyzetet dolgoz fel: két vak koldust lopáson kapnak rajta, a férj tetten éri hűtlen feleségét, a törzsfőnök eldönti két hajba kapott földműves vitáját stb. Rendszerint egyetlen felvonásból áll. Szövege a *commedia dell'arte* szabályai szerint előadásonként módosul; ma már le is írják. Jellegzetesen a falusi életforma tükrözője. Erre mutat, hogy a fő figurák csak a két nem felnőttjei lehetnek, hogy gyermeket, házasulandó lányt, véneket nem vehetnek a nyelvükre, s hogy mindig a feleség csalja meg benne a férjét, sohasem fordítva. Típusokat teremt: a rágalmozó komaasszonyt, a szemtelen szolgát, a hencegő vadászt, a hűtlen feleséget stb. A jellemábrázolás sajátos vonása, hogy a nyomorékok sohasem szánalmat keltő, inkább gonosz és nevetséges figurák. A díszletek jelképesek, a színhely és a cselekmény időpontja a szövegből derül ki – hasonlóan pl. a shakespeare-i színházhoz. Szerves eleme a *kotebának* a zene és a tánc: a tartalomhoz igazodó lassú vagy gyors táncmozgás nyitja és zárja a darabot, a fő figurák gyakran táncos belépővel jönnek színre.¹¹³

A *vígjáték* másik jellegzetes formája Nyugat-Afrikában a *daljáték*. Témája szerint az alábbi csoportokra bonthatók: didaktikus történet, bohózat, történelmi *vígjáték* és mai tárgyú szatirikus komédia.

A hagyományos drámához díszletekre nem volt szükség, csak jelmezekre, a szereplők kifestésére és feldíszítésére. Az esetlegesen alkalmazott díszletek mind jelképes értelműek voltak. A színjátszás erőteljes eszköze továbbá a mimika, a hangsúlyozottan kifejező láb- és karmozgás. A karakterek beszédstílusát, mozdulatait és mimikáját gyakran a narrátor is imitálja, és nem ritkák azok az esetek sem, amikor a történetmondó jellemzi a szereplőket. A narrátor általában egy dallal kezdi a történetet, és előfordul, hogy egy-egy szereplő beszélásaival megszakítja őt.

A fentiek tisztán mutatják, hogy „a rítusok, ünnepek, szertartások természetes táptalajul szolgáltak a modern dráma kialakulásához.”¹¹⁴

A modern drámáról és annak kialakulásáról és fejlődéséről írt egyik legkiemelkedőbb munka Michael Etherton *The Development of African Drama* című könyve. Mint más tanulmányaiban, itt is, Etherton leírja, hogy a színjátszás fejlesztése, mint irodalmi alkotásé, tudatos és átgondolt az afrikai irodalomban. A standard dráma műfajának felemelésének végső célja pedig, hogy alkalmassá tegye az intuíciók és észlelések közvetítésére.

¹¹³ KESZTHELYI, *Irodalmi...*, i. m., 912.

¹¹⁴ BIERNACZKY, *Oralitás a mai...*, i. m., 311.

I/4. Wole Şoyinka munkásságának szocio-kulturális és történeti háttére

Mivel a magyar irodalomkutatásban hosszú ideje perifériára szorultak az afrikai témák, az alábbi bevezető fejezetekben szeretném megkönnyíteni az olvasottak megértését néhány alapvető kérdéskör bemutatásával.

I/4.1. Etnikai és vallási háttér

A 923 768 km² területű Nigéria több mint 250 népcsoport otthona, Nyugat-Afrika legnagyobb országa. A számos etnikum közül három nagyobb csoportot lehet kiemelni, ezek a joruba,¹¹⁵ az igbó (ibó) és a hausza-fulani népcsoportok. Hozzávetőlegesen a jorubák nyugaton, a hauszák északon, az igbók keleten élnek.

Wole Şoyinka ezek közül a második legnépesebb csoport, a jorubák írója. A jorubák Nigéria lakosságának (2011-es adatok szerint mintegy 155 millió fő¹¹⁶) megközelítően 21 %-át teszik ki. Nigérián túl jelentős népességet jelentenek Beninben, Togóban, Kubában és Brazíliában, összesen több mint 20 millió fő.¹¹⁷

A jorubák¹¹⁸ [...] különböző népek, akiket a közös nyelv, a közös ruházat, mitológia és történelem köt össze. A jorubák voltak a gyarmatosítás idején a legvárosiasabb népek. A szomszédos hauszák, fulanik nyelvében a „joruba” szó jelentése: „fortélyos”, „ravasz”.¹¹⁹

Eredetileg a joruba szót csak az ojók (Oyo) megnevezésére használták, egészen pontosan a hauszák hívták így az Ojo királyság lakóit. A terminus kiterjesztésében jelentős szerepe volt a sierra leone-i keresztény misszionáriusoknak, akik már a 19. századtól tanulmányozták a jorubák nyelvét.¹²⁰

A joruba népcsoport a félbantu, idoma, nupe, középső csoport (ehhez tartoznak az igbók) mellett a dél-nigériai csoport, más felosztás szerint a guineai csoport része. Beletartozik az ana, dume, kpedzsi népek; bubu; ekiti, akoko, ondo és ovon-ifon népek; ife, ilesa és illa népek; idzsebu nép; a szorosabb értelemben vett joruba nép, melynek csoportjai¹²¹: ojo, ife, ibadan, eġba, eġbado, ohori, ekiti, igbona/igbomina, kabba, igbolo, ilorin, ketu, şabe, idassa, awori, itsha, èkó (lagoszi jorubák).

¹¹⁵ Joruba nyelven: yórùbá.

¹¹⁶ 155 215 573 fő - <https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ni.html> (2011. 06. 09.)

¹¹⁷ <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/653789/Yoruba> (2011.06.09.)

¹¹⁸ A jorubákkal foglalkozó főbb szaktekintélyek: S. JOHNSON, A. ELLIS, A. KRAUZNER.

¹¹⁹ KISZELY István, *A Föld népei: Afrika*, Bp, Gondolat, 1986, 372.

¹²⁰ WENTE-LUKAS, Renate, *Handbook of Ethnic Units in Nigeria*, Stuttgart, 1985, 350.

¹²¹ *Uo.*, 351-353; KISZELY, i. m., 599.

A jorubák a Guineai-öböl és a Niger alsó folyása mentén élnek. Királyságaik a legrégibbek közé tartoztak Afrikában. Ma Nigéria nyugati részében laknak; nevüket egyik legfontosabb csoportjukról, az Ilorin tartománybeli királyságukról kapták. Elszórt joruba csoportok élnek Beninben és Észak-Togóban is. Lerombolt fővárosuk: Oló-Ojo (Ojole) valaha mintegy 300 km-nyire a tengerparttól, a dombvidéken, szavannás területen épült. Ma a jorubák az erdőkben és a lagúnák mentén élnek. [...] Nigéria fővárosa, Lagos lakóinak mintegy kétharmadát a jorubák alkotják. A Nigériában élő mintegy 8 millió joruba több mint 50 „királyságban” (fejedelemségben) élt; ebből huszonkettőnek a lakossága meghaladta a 250 000-et. Hagyományaik szerint a jorubák soha nem voltak egységesek. Ma a „joruba” kifejezés elsősorban a közös nyelvet beszélő népeket jelöli. Magukat általában nagónak nevezik. Egyes csoportjaikat a királyságok nevével nevezik el, mint pl. Ojo, Ijebu, Ife, Ilesha stb.¹²²

A jorubák őstörténetére egyetlen forrásunk van a joruba szájhagyomány: az *arokin*. Ezek a félig mitikus elbeszélések egészen a 12-13. századig nyúlnak vissza, és ismeretük fényében teljesen világos lehet belőlük, hogy Dél-Nigéria területén már igen régóta fejlett kultúrák voltak jelen.¹²³

A joruba államok keletkezési idejét nem ismerjük. Hagyományaik szerint isten Ifébe egy láncot eresztett le a mennyből, amelyen Odudua, a jorubák őse a mennyből aláereszkedett. A művészeti analógiák a jorubákat a vaskor eleji nok-kultúra (i. e. 900 - i. sz. 200) népeivel hozzák kapcsolatba, amely kultúra ebben az időben a Jos-plató és a Benue folyók között virágzott.

A jorubák, amennyire visszamenőleg csak emlékezni tudnak, városokban laktak. Az 1505-ben elsőnek ide érkező portugálok is megemlékeztek Ijebu Ode városukról, amelyben abban az időben legkevesebb 20 000, de az is lehet, hogy 50 000 ember élt. Amikor a rabszolga-kereskedelem megindult, a joruba államok lettek a legnagyobb „rabszolga-lelőhelyek”. Az európaiak a joruba államokat alaposabban csak a XIX. században ismerték meg. Az utazók hatalmas városokat (Ojo, Ibadan, Ife stb.) találtak, körülöttük megművelt környezetet.¹²⁴

A gyarmatosítás idején a jorubák nagy része Nigériába került, de sokan jutottak Dahomeybe (ma: Benin) is.¹²⁵

Wole Şoyinka egész életművét áthatja a joruba mitológia (itan), bár a jorubák jelentős része keresztény, illetve muszlim, de az animizmus mégis erősen meghatározza még az ő

¹²² Uo., 372.

¹²³ Uo., 316.

¹²⁴ Uo., 317.

¹²⁵ Uo., 24.

hitüket is. A joruba embert istenek és szellemek veszik körül, akikkel az élők érintkeznek. A jorubák több száz istent tartanak számon, általában 401 istent említene, de Wole Şoyinka szerint 1001 isten van.¹²⁶ A jorubák hagyományos vallásában az isten- és szellemvilág lényei négyszintű rendszert alkotnak.

A legfőbb isten Olodumare, más néven: Olorun, a teremtő, a király, a mindenható, a mindentudó és ismerő, a bíró, a halhatatlan, a láthatatlan és szent. Őt imádják a kisebb istenek: a második szint kisebb istenségei és a harmadik szinten levő istenné vált ősök. Ilyen istenségek pl. Orisa Nla, a főisten Olodumare alatt, Esu, a zűrzavar, gonoszság és változás lelke, Sango, a villámlás, mennydörgés és elektromosság istene, Ibeji, az ikrek, Oya, a szél, Eleda, a végzet, Ifa, a jövődőlés, Osanyin, a gyógyszerek és gyógyítás, Osun, a termékenység és a gyermekek istene, vagy akár Sopona/Obaluwaiye, Erinle, Esumare és Şoyinka kedvelt istene, Ogun.¹²⁷ A negyedik szintet a természeti jelenségekhez – a földhöz (Ile), a folyókhoz, a hegyekhez, a fákhöz – kötődő szellemek zárják.

„A jorubák ugyan nem építenek templomokat vagy szentélyeket Olodumare tiszteletére, mégis gyakran szólítják meg, intéznek hozzá kéréseket és dicshimnuszokat. Ezzel szemben az alárendelt isteneknek és más szellemlényeknek megvannak a maguk papjai, templomai, szent helyei és oltárai.

Az Olodumarét övező személyesebb, egyénibb imádat és a kisebb istenségekre irányuló közösségi kultuszok mellett a joruba vallás szerves részét alkotja az ősök tisztelete és a jövődőlés is.”¹²⁸

A joruba vallás és mitológia a kubai santería, az amerikai oyotunji és a brazil candomblé, umdanba és batuque vallások alapja. Mikor az Ojo Birodalomból rabszolgákat hurcoltak el az Újvilágba, ők magukkal vitték hitvilágukat, ez keveredett az idők során a kereszténység, a helyi amerikai mitológia és a spiritizmus elemeivel.

Şoyinka az általános iskolától kezdve az egyetemi szintű képzésig Nigériában alapvetően keresztény-európai oktatásban részesült, de a keresztény hatás műveiben mégsem meghatározó. Többször hivatkozik a *Bibliára*, még hozzá mélyreható pontossággal. A bibliai utalások teljes listája nagyszámú eredményt mutatna. Mind regényeiben és drámáiban is található példa krisztusi hasonlatokra, párhuzamokra, mint például a *The Interpreters*-ben vagy *Az erősfajta* (*The Strong Breed*) című drámában.¹²⁹ De ezek mindössze ismereteiről, nem pedig vallási meggyőződéséről tanúskodnak.

¹²⁶ ŞOYINKA, Wole, *The Forest of Thousand Daemons, A Hunter's Saga*, London, 1968, 3.

¹²⁷ JONES, Eldred Durosimi, *The Writing of Wole Şoyinka*, London-Ibadan-Nairobi, 1973, 4-6.

¹²⁸ MURRAY, Jocelyn, *Az afrikai világ atlasza*, Bp, Helikon, 2003, 38.

¹²⁹ JONES, *The Writing...*, i. m., 8.

I/4.2. Történeti háttér¹³⁰

Nigéria területén már időszámításunk kezdetén viszonylag fejlett kultúrájú népek éltek (ld. Nok-kultúra). A mai Észak- és Nyugat-Nigéria hausza és joruba elemeinek ősei a hagyomány szerint a Nílus völgyén keresztül érkeztek arab területekről, míg a keleti régióban élők kezdettől fogva őserdei népnek számítottak. A hausza államok¹³¹ a 8. században alakultak ki, eredetükről keveset tudunk, mivel a 19. század eleji fulbe hódítás következtében valamennyi tárgyi emlék elpusztult. Fage szerint ezek az államok politikailag sohasem voltak jelentősek, míg Crowder szerint jó diplomáciai képességekkel rendelkeztek. A berber irányítású Vadai állam és Bornu a 10. században alakultak ki, előbbi a Csád-tótól keletre, utóbbi nyugatra. A 12-13. században néhány joruba csoport Iféből kiindulva meghódította Benint, és Jorubaföld új fővárosát Ojóba helyezték át. Jorubaföld, Benin, Bornu feudális szultánságai a 14. századtól kezdve arab hatás alatt fejlődtek.

Az európaiak a 15-19. században főként a partvidéket (Rabszolgapart) látogatták, ahol virágzott a rabszolgakereskedelem; az ország belsejét csak a 19. században hódították meg. A 18. században számos felfedező utat szerveztek Nigéria területén. 1807-ben a britek megszüntették a rabszolgakereskedést, és a tilalmat más európaiak számára is kiterjesztették. A britek 1851-ben foglalták el Lagoszt. Az angolok 1861-1906 között hatalmukat fokozatosan kiterjesztették Nigéria egész területére.

Nigéria mint állam 1914-ben jött létre az Észak- és Dél-Nigéria Protektorátus és a lagoszi brit koronagyarmat összevonásával.

A Brit Nyugat-Afrika dekolonizációja 1948-ban kezdődött. Délen két egymással rivalizáló nacionalista csoport működött: az NCNC, Kamerun és Nigéria Nemzeti Tanácsa, melynek vezetője Nnamdi Azikiwe volt, illetve az ellencsoport, az AG, Akció Csoport, Obafemi Awolowo vezetésével Nyugat-Nigéria jorubáit fogta össze. Így a közvélemény a NCNC-t az igbókkal kezdte azonosítani. A két párt között vetélkedés bontakozott ki azért, hogy az ország más részein is támogatókat szerezzenek. 1957-re föderációvá szervezték Nyugat- és Kelet-Nigériát, de a központi kormányzást nehezen tudták kialakítani. Ott volt északon a harmadik

¹³⁰ Források: ALAGIAH, George, *A Passage to Africa*, London, 2001; CROWDER, Michael, *The Story of Nigeria*, London, 1962; FAGE, John D., *Afrika története*, Bp, Osiris, 2004; FIRST, Ruth, *The Barrel of a Gun: Political Power in Africa*, London, 1973; KISZELY, i. m.; MEZŐ Ferenc, *Nigéria és a kaotikus Afrika*, Valóság, 2000/8, 56-67; MURRAY, i. m.; READER, John, *Africa: A Biography of the Continent*, London, 1998; SÍK Endre, *Fekete Afrika története*, III, Bp, Akadémiai, 1961; SOYINKA, Wole, *The Open Sore of a Continent: A Personal Narrative of the Nigerian Crisis*, New York, 1996; ST. JORRE, John De, *The Nigerian Civil War*, London, 1972; VIRÁG Mária, *A nigériai függetlenségi nacionalizmus fejlődése*, *Africana Hungarica*, 1998/2, 239-262; <http://institutions.africadatabase.org/data/i10880.html> (2006.03.12.)

¹³¹ A hét hausza állam Bakwai: Biram, Daura, Gobir, Kano, Katsina, Rano, Zaria (a legenda szerint: Kano, Rano, Katsina, Zazzau (Zaria), Gobir, Kebbi és Auyo, illetve még sokfajta verziót találtam)

csoport, az Északi Népek Kongresszusa, NPC, mely a Föderációs Gyűlés képviselői helyeinek felét kapta. Végül az NPC és az NCNC koalícióra lépett egymással.

Az NCNC azt remélte a szövetségestől, hogy segítségével Nigéria rövid időn belül elnyeri függetlenségét, és az egész országban megnövelheti befolyását. Az NPC részéről azonban ezt csak taktikai lépésnek szánták, hogy „megfékezzék” a déli területeket, és megakadályozzák, hogy a tettekre kész déli emigránsok megbolygassák az északi társadalmat és politikai berendezkedést, miközben saját embereiket felkészítették arra, hogy átvegyék a britektől az adminisztrációs feladatokat. Mindez korrupciót, szakszerűtlen kormányzást és elviselhetetlen terheket eredményezett, amit elsősorban a nyugaton élő jorubák és azok a népcsoportok szenvedtek meg, amelyeket a hatalmi gépezet kirekesztett magából. Nagy-Britannia mégis ennek az opportunistáknak adta meg Nigéria függetlenségét 1960-ban.¹³²

Nigéria 1960. október 1-jén nyerte el a függetlenséget három régió, az északi – hausza, a keleti – igbó – és a nyugati – joruba – rész szövetségi államaként, első miniszterelnöke alhajji Sir Abubakar Tawafa Balewa¹³³ volt.

1965-re a politikai tapasztalatlanság, a korrupció és a személyes, politikai, regionális és etnikai rivalizálás együttesen megroppantotta az országot. 1966. január 15-én fiatal katonatisztek puccsot hajtottak végre a polgári kormányzat ellen, amelynek során megölték Tawafa Balewát és az északi és nyugati régiók számos vezetőjét. Aguiyi Ironsi¹³⁴ vezérőrnagy került az ország élére, de a túl gyorsan bevezetett reformok és az egyre növekvő fenntartások a déli igbók hatalomra jutásával kapcsolatban Ironsi bukását eredményezte egy újabb puccs során, még ugyanazon év júliusában. A kormány élére az északi keresztény Yakubu Gowon¹³⁵ áll, akinek parancsa alatt 10000-30000 kelet-nigériai származásút mészároltak le északi területeken.

1967. május 30-án a Keleti Régió kikiáltotta a Biafrai Köztársaságot Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu¹³⁶ ezredes vezetésével. Az első időszakban a biafrai erők sikereket könyvelhettek el, de a nemzetközi beavatkozás miatt elhúzódott háború eredménye a biafraiak kapitulációja lett 1970. január 12-én.

¹³² FAGE, i. m., 408-9.

¹³³ 1957.08.30-1966.01.15 miniszterelnök, származása: északi, vallása: muszlim.

¹³⁴ 1966.01.16-1966.07.29 miniszterelnök, származása: ibó, vallása: keresztény.

¹³⁵ 1966.08.01-1975.07.29 államfő, származása: északi, vallása: keresztény.

¹³⁶ 1967.05.30-1970.01.12 államfő, származása: ibó, vallása: keresztény. Frederick Forsyth *Emeka* c. regényét róla írta, illetve *A háború kutyái* c. regénye egyik alakjának ihletője volt.

A gazdasági helyzet az olajbevételek ellenére is tovább romlott, így 1975-ben Murtala Ramat Muhammad¹³⁷ őrnagy egy vértelen puccs során leváltotta Gowont, de a következő évben ellene is – sikertelen – puccsot hajtottak végre, melynek során megölték. Utódja Olusegun Obasanjo¹³⁸ altábornok lett. Ő „folytatta a megkezdett reformokat, 1978-ban új alkotmányt vezetett be. Ennek értelmében Nigériát 19 tagállamra osztották fel, középpontban egy szövetségi körzettel, amelyet az ország szívében a kijelölt főváros, Abuja körül alakítottak ki. Megkezdődött az új főváros felépítése. 1979-ben választásokat tartottak, melyek eredményeként felállt a szenátusból és a képviselőházból álló Nemzetgyűlés.”¹³⁹

Az új kormány vezetője al-hajji Shehu Usman Aliyu Shagari¹⁴⁰ lett, akinek a katonai kormányzat átadta a hatalmat. Shagarit 1983-ban újraválasztották, de egy újabb puccs során ismét a katonaság vette át a hatalmat. A katonai kormányzat vezetője Muhammadu Buhari¹⁴¹ tábornok lett, de 1985-ben Ibrahim Babangida¹⁴² vezérőrnagy véget vetett uralmának.

„Egy 1990-es puccskísérlet és az ogoni törzsi területeken az olajkitermelés miatt egyre növekvő problémák ellenére Babangidának mégis sikerült bizonyos reformokat végigvinnie és az 1992-ben és az 1993-ban tartott választások során megkísérelnie a visszatérést a polgári kormányzáshoz.” A választásokat 1993. június 12-én a muszlim joruba üzletember, Moshood Kashimawo¹⁴³ Olawale Abiola nyerte, de a Babangida-kormányzat a választás eredményét megsemmisítette, bár Babangida lemondott az átmeneti kormány javára. Sani Abacha¹⁴⁴ az átmeneti kormányt szinte azonnal menesztette, és drákói katonai uralmat vezetett be.

Elkezdődött az ellenállóknak minősítettek üldözése, mint pl. Abiola vagy Şoyinka. Abiolát bebörtönözték, és ott is halt meg pár napon belül, Şoyinka pedig 1997-ben száműzetésbe kényszerült. Időközben az ogonik ellenállása az olajkitermeléssel szemben egyre erősödött. Miután radikális ogonik meggyilkoltak négy mérsékelt ogoni főnököt, Kenule Beeson Saro-Wiwát és 18 társát elégtelennek bizonyítékok alapján perbe fogták, és az erőteljes nemzetközi tiltakozás ellenére 1995. november 10-én kivégezték.¹⁴⁵ Nigéria brit nemzetközösségi tagságát felfüggesztették, és az Európai Unió is szankciókkal sújtotta az országot. Bár a

¹³⁷ 1975.07.29-1976.02.13 katonai vezető, származása: hausza, vallása: muszlim.

¹³⁸ 1976.02.14-1979.10.01 miniszterelnök, 1999.05.29-től Nigéria miniszterelnöke a mai napig, származása: joruba, vallása: újjászületett keresztény.

¹³⁹ MURRAY, i. m., 149.

¹⁴⁰ 1979.10.01-1983.12.31 miniszterelnök, származása: fulani, vallása: muszlim.

¹⁴¹ 1983.12.31-1985.08.27 a katonai kormányzat elnöke, származása: fulani, vallása: muszlim.

¹⁴² 1985.08.27-1993.08.26 miniszterelnök, származása: gwari, vallása: muszlim.

¹⁴³ Más források szerint Kastumawo.

¹⁴⁴ 1993.11.17-1998.06.08 miniszterelnök, származása: fulani, vallása: muszlim.

¹⁴⁵ Az említett esemény Wole Şoyinka *The Open Sore of a Continent: A Personal Narrative of the Nigerian Crisis* címen 1996-ban, New Yorkban kiadott politikai és filozófiai elmélkedéseinek tárgya.

gazdaság lassan kezdett helyreállni, belső konfliktusok továbbra is jelentkeztek. Abacha végül 1998. június 8-án váratlanul szívrohamot kapott.

1999-ben az Abacha diktatúrája alatt bebörtönzött Olusegun Obasanjo választották meg a kormány élére, aki 1976 és 1979 között már volt Nigéria elnöke, 2003-ban pedig újraválasztották (ellenfelei között volt Muhammadu Buhari és Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu is). A 2007-es választásokat Umaru Yar'Adua nyerte, aki 2010. május 5-én hosszú betegség után halt meg. Helyére alelnöke, Dr. Goodluck Ebele Jonathan került, aki 2011 áprilisáig látta el elnöki teendőit. 2011. április 19-étől Muhammadu Buhari Nigéria választott elnöke.

A polgárháború alatt több értelmiségi nem írhatott szabadon, mások átformálták a gondolkodásmódjukat, nem kritizálhatták a vezetést, de Wole Şoyinka szabadon akarta kifejezni magát.¹⁴⁶ Versei nagy részében a nigériai polgárháborúról ír, melyet teljesen oktalannak, irracionálisnak tart.¹⁴⁷ A háború számos más író és költő – mint például Chinua Achebe, Christopher Okigbo, Cyprian Ekwensi, Elechi Amadi – pályáját meghatározta, gyökeresen megváltoztatta gondolkodásmódját, életét, kinek-kinek a maga módján, illetve a háború után is befolyásolta költészetét, irodalmi munkásságát.

I/4.3. Források és hatások

Az alábbi fejezetben azokra a forrásokra és hatásokra szeretnék utalni röviden, melyek Şoyinka műveiben a népiesség mellett meghatározóak.

a) négritude – tigrítude

„A „négritude” európai fülnek is ismerős jelszó. Főképp a francia nyelvű afrikai országok bizonyos értelmiségi körei vallották magukénak, s a „feketeség” kultuszát jelentette, sajátosnak tekintett afrikai értékek nosztalgikus védelmezését. Şoyinka a „négritude” szenvedélyes ellenfele. E tárgyban sokat idézett, s szinte szállóigévé vált az a harcias-szellemes megfogalmazása, amely 1962-ben hangzott el az ugandai Kampalában rendezett írókonferencián: a tigris sem hivatkozik minduntalan a maga „tigrisségére” [...], hanem magától értetődően viselkedik tigris módjára, vagyis lecsap. Más szavakkal: ha az afrikai írónak afrikai mondanivalója van, és azt jól adja elő, akkor fölösleges afrikai mivoltát külön bizonygatnia.”¹⁴⁸ – írja Szántó Judit Şoyinka drámáinak utószavában.

¹⁴⁶ EGUDU, Romanus N., *Modern African Poetry and the African Predicament*, London, 1978, 106.

¹⁴⁷ *Uo.*, 105.

¹⁴⁸ SZÁNTÓ Judit, *Wole Şoyinka = ŞOYINKA, Wole, Drámák*, Bp, Európa, 1978, 386-7.

Igaz Soyinka kicsúfolta a négritude mozgalmat, azt sem szabad elfelejtenünk, hogy pályája legelején még erősen hatással volt rá. Majd mire sikeres író lett, a négritude már „kiment a divatból”, hiszen a négritude irodalom kibontakozását az 1932-1946 közé eső évekre tehetjük. Az időszámítás kezdőpontja 1932, amikor megjelenik a négritude híveinek első folyóirata, a *Légitime défense*. Virágkora az 1947-1959 időszakra esik, ekkor volt a mozgalom Soyinkára is hatással. 1947-ben alapítják meg a *Présence Africaine* folyóiratot, az afrikai értelmiség első nemzetközileg is jelentős folyóiratát.

„A *négritude*, igényeiben, nem korlátozódik [...] Afrikára s az afrikai irodalomra. Faji alapon kíván közös platformot nyújtani az amerikai, nyugat-indiai és afrikai értelmiségnek. Sartre 1948-ban tett találó jellemzésével: *anti-raciste racisme*, fajelméletet elutasító fajelmélet [...]”¹⁴⁹ A négritude hatását az irodalomban „a faji eredetű dac, az asszimilációval és az európai értékekkel való szembenállás, a hangsúlyozott afrikaiság, a néger világ egységében a bőrszín mint meghatározó erejű közös nevező kiragadása jelzi legfőképpen. A témák feldolgozásának sajátos módját, tágabb értelemben vett stílusát jelenti az irodalomban, egyfajta jellegzetes hangszerelést. Voltaképpen a gyarmatbirodalmak felbomlásának irodalmi lecsapódása versben és prózában.”¹⁵⁰

Afrikában a mozgalom vezéregyénisége Léopold Sédar Senghor, szenegáli költő, aki kísérletet tett az afrikai esztétika megteremtésére, a fentiekben az ő elképzeléseit vázoltam fel.

A négritude Soyinka lírájára volt hatással (mint például a *Társalgás telefonon* című vers), illetve egyik ihletője volt a népi elemek felhasználásához.

„Soyinka drámái [azonban] csak a modern, öntudatos néger értelmiségi álláspontjáról jöhettek létre, aki számára a maga nemzeti hovatartozása éppoly természetes, mentegetésre-magyarázatra nem szoruló adottság, mint bármely európai nép alkotója számára. Soyinka programja egyaránt fémjelzi a közéleti embert, a magánembert és a művészt: «... immár társadalmunk autentikus, sajátos értékeit kell képviselnünk és kinyilvánítanunk, amelyeket csak a modern világ követelményei módosítanak.»”¹⁵¹

b) a politika Wole Soyinka műveiben

Wole Soyinka műveiben, az elsőtől az utolsóig, fontos szerepe van a politikának. Minden művében igyekszik állást foglalni az afrikai egység és az afrikai öntudat megőrzése mellett,

¹⁴⁹ KESZTHELYI Tibor, *A négritude és a nyugat-afrikai irodalom*, Helikon, 1970/1, 15.

¹⁵⁰ *Uo.*, 15-16.

¹⁵¹ SZÁNTÓ, i. m., 387.

ha néha kritikával is. Nemcsak műveivel, de tetteikkel is részt vett és részt vesz a politikai életben.

A nigériai polgárháborúban „[...] joruba létre az emberség nevében állást foglalt a központi kormánnyal szemben a biafrai igbók védelmében, s ezért két évet börtönben töltött. Erről az időszokról írott naplója a világ börtönirodalmának – mert ilyen is van – egy maradandó és általános érvényű darabja.”¹⁵²

Peter Nazareth mégis erősen elítéli Soyinka politikai megnyilvánulásait. Úgy tartja, hogy Soyinka fölöslegesen állt ki az igbók mellett.

„Mintha Soyinka csak azért fedezné fel a politika és politikai erők jelentőségét a nigériai nép életében, mert ezekről az erőkről lehetetlen tudomást nem venni, s mert látta, hogyan működnek ezek az erők a felszín alatt. Ám ha felismerte volna ezeket az erőket, mielőtt még hatásuk elérte volna a társadalom felszínét, nem lepődött volna meg, mikor végül is kitört a polgárháború.”¹⁵³

Nazareth tanulmányában mindvégig erősen támadja Soyinkát, de írását hiteltelenné teszi a vak ítéletkezés és a tartalmi ellentmondások.

c) eurocentrizmus

Soyinka tanulmányai során először nigériai egyetemi éveiben, egy kutatási program során találkozott többek között Austen, Tennyson, Newman, Hardy, Shaw és Shakespeare műveivel. Itt kezdett görögül tanulni, és ismerkedett meg az egyetemes történelemmel – nem afrikai központból vizsgálódva.

„Az 1850-es évektől kezdve a nyugat-afrikaiak tömegesen érkeztek Edinburghbe, Londonba, Párizsba és más oktatási központokba, hogy felső szintű tanulmányokat folytassanak.”¹⁵⁴ Hasonló módon került Wole Soyinka is csaknem száz évvel később Angliába. Leeds-ben tanult, ahol megismerkedett az angol és európai drámairodalom alakjaival és alkotásaival. Különös hatással volt rá a *commedia dell'arte* hagyománya. Ezek az olasz darabok szintén sokszor alkalmazták a maszkokat, illetve használtak előre kidolgozott alakokat. Számos hasonlóságot fedezett fel e művek és a hagyományos joruba maszkos színjátszás között.¹⁵⁵

Leeds-en túl sokkal nagyobb hatással volt rá a Royal Court Theatre, ahol pályakezdőként dolgozott, és ahol első darabjait előadták. A Royal Court Theatre-hez való kötődés

¹⁵² GÖNCZ Árpád, *Utószó = Soyinka, Wole, Aké: A gyermekkor évei*, Bp, Európa, 1987, 341.

¹⁵³ NAZARETH, Peter, *A politika Wole Soyinka darabjaiban* = N. P., *A fény felé*, Bp, Európa, 1984, 153.

¹⁵⁴ FAGE, i. m., 404.

¹⁵⁵ GIBBS, James, *Wole Soyinka*, Basingstoke, 1986, 26.

kapcsolatba hozta az avantgarde európai színdarabírókkal éppúgy, mint a klasszikusokkal. (Az angol irodalomtörténészek munkáiban Ben Jonsontól kezdve Wycherley-ig, Ibsen és Csehov, Wesker és Pinter hatását is érzékelik munkáiban).¹⁵⁶ Itt válik Soyinka Brecht abszurd drámáinak szenvedélyes követőjévé.¹⁵⁷

d) afrikai irodalmi Nobel-díjasok

Az általam felvázolt afrikai irodalom fogalma alapján Afrikának négy és fél Nobel-díjas írója van: Wole Soyinka, Najib Mahfuz, Nadine Gordimer, J. M. Coetzee és Doris Lessing.¹⁵⁸

Wole Soyinka volt az első afrikai író, aki irodalmi Nobel-díjat kapott. Ebben az egyedülálló kitüntetésben 1986-ban részesülhetett, elsődlegesen drámai munkássága miatt.

Najib Mahfuz, egyiptomi író 1988-ban nyerte el a Svéd Akadémia elismerését, hiszen az arab regény műfajteremtése az arab narratívák eme sokszínű művelőjéhez kapcsolódik. A 94 éves író lassan öt éve hunyt el, élete során soha nem hagyta el Egyiptomot, sőt a pletykák szerint Kairót sem. Regényeiben pedig varázslatos formákban mutatta be az általa mintegy imádott Egyiptomot, az egyiptomi társadalom aktuális problémát, történelmét és polgárait.

Nadine Gordimer, a dél-afrikai fehér írónő három évvel Najib Mahfuz után, 1991-ben kapta meg az irodalmi Nobel-díjat. Hazánkban ennek köszönhetően nem halt el gyökeréig az afrikai irodalomkutatás, illetve a szépirodalom publikálása. Az írónőnek hét kötete jelent meg magyarul, ebből három a Nobel-díj átadása utáni időszakból – 1999, 2001, 2006.

A szintén dél-afrikai J. M. Coetzee a tökéletesen kívülálló író, bár afrikai író, mégis teljesen más kérdésekkel foglalkozik, mint a többi száz meg száz. Dél-Afrika problémái nem megihlették, hanem inkább az irodalom esztétikai élvezetébe menekült. A Nobel-díjat éppen ezért a különleges szerepért kapta 2003-ban.

Az angol Doris Lessing „britsége” ellenére igen közel áll az afrikai író „titulushoz”. Bár az Akadémia és az irodalomkritika is elsősorban angol írónak tartja számon, perzsa származású, aki gyerekkorában és fiatalon Dél-Afrikában élt. Életművében többször is afrikai témák, élmények és emlékek felé fordul. Élete során pedig többször konfrontálódott az elnyomó hatalmakkal, amikor a dél-afrikai apartheid rendszert kritizálta. Az akkor 91 éves Doris Lessing 2007-ben vehette át ezt a megtisztelő díjat.

Wole Soyinka első és napjainkig egyetlen fekete, afrikai Nobel-díjasként személye körül egyfajta kultusz alakult ki Afrikában, melynek hatása mind a világon, mind Soyinka

¹⁵⁶ JONES, *The Writing...*, i. m., 9.

¹⁵⁷ OKONKWO, i. m., 93.

¹⁵⁸ Szemben egy nemrégiben közölt tanulmánnyal (BAGI Judit, *Afrikai irodalmi Nobel-díjasok*, Afrika Tanulmányok, 2011/1, 111-118.), mely Albert Camus-t algériainak nevezi.

munkásságában érezhető. Míg korábban Soyinka szeme előtt közönségként elsősorban a Nigéria-érdekeltségű közönség és elsősorban Afrika lebegett, a Nobel-díj után Az afrikai íróként az egész világ Amerikától Ázsiáig megjelent művei témájaként. Egy univerzális íróársaság tagja lett, sokkal érdeklődőbb és felelősségteljesebben kísérte figyelemmel a nagyvilág kiemelkedő íróinak munkáit. Írói narratívája is ennek megfelelően változott, az afrikai jegyek konformizálódtak a globális közönség recepcióját megkönnyítendő, az afrikai témák közül inkább a divatosabbak felé nyúlt, és inkább kiszolgálta közönségét, mint korábban. Természetesen Soyinka narratívája nem romlott, mindössze kutatásom célkitűzései szempontjából változott negatív irányba, a neotradicionális narratíva folklórban gazdag elemei a nigériai élő folklór alapján változtak, nem feltétlenül csökkentek, ahogy ezt munkámban is bebizonyítom.

I/5. Wole Soyinka biográfiája¹⁵⁹

Akinwande Oluwale Soyinka 1934. július 13-án született Abeokutában, Nyugat-Nigériában, Samuel Ayodele és Grace Eniola Soyinka második gyermekeként. 1944-45-ben végezte tanulmányait az abeokutai gimnáziumban, majd 1950-ig az ibadani Government College-ban, ahol írni kezdett és díjakat nyert verseiért.

Két évig Lagosban dolgozott mint levéltári hivatalnok egy állami gyógyszerárban. 1952-től pedig az ibadani University College-ben tanult két évig.

1954-től 1959-ig Angliában élt. A leeds-i egyetemen tanult, ahol 1957-ben kapott BA fokozatot irodalomból. „1956-ban John Osborne *Dühöngő ifjúság* című drámájának előadásával indult el útjára az a drámaírói mozgalom, amely a szigetország évtizedek óta stagnáló drámairodalmát és színjátszó kultúráját ismét a világ élvonalába emelte. A mozgalom egyik vezető műhelye volt az új angol drámák előadására specializált londoni Royal Court Theatre [...]”¹⁶⁰ 1957-től Soyinka Londonba költözött, ahol a Royal Court Theatre kulcsembere lett: dramaturg, színész, író, rendező és a színházhoz csatlakozó stúdió oktatója.

The Invention című drámáját 1957-ben mutatatták be, ez az első színdarabja, mely a Nyugat és Afrika, fehérek és feketék konfliktusának feldolgozása. Itt mutatatták be Az

¹⁵⁹ OLAYEBI, Bankole, *Wole Soyinka: A Life in Full*, Ibadan, 2004 (Wole Soyinka több mint 600 fényképpel illusztrált biográfiája, melyet hetvenedik születésnapjára készítettek) szemléje az alábbi címen olvasható: <http://www.h-net.org/reviews/showpdf.cgi?path=236741142955183> (2006.04.10.)

¹⁶⁰ SZÁNTÓ, i. m., 384.

oroszlán és az ékszer is, majd 1958-ban a londoni egyetem drámafesztiválján *A mocsárlakókat*, ahol maga Soyinka volt a főszereplő.

1959-ben visszatért Nigériába. Itt elnyert egy kétéves Rockefeller ösztöndíjat a nyugat-afrikai dráma tanulmányozásához, és belevettette magát a nigériai irodalmi-művészeti életbe: írószövetséget szervezett, elvállalta az ibadani egyetem angol tanszékének vezetését, drámafesztiválokat hívott életre és két önálló színtársulatot alapított: 1960-ban a *The 1960 Masks* nevűt Lagoszban, 1964-ben az *Orisun Theatre Company* vándortársulatot, amely Nigéria joruba településeit járta egy teherautóra szerelt egyszerű színpadával.

1960. október 1-jén adták elő *Az erdő tánca* című drámáját Nigériai függetlenségi ünnepségén.

1965-ben mutatták be Lagoszban a *Kongi szüretét*, „a közönség szüntelen és egymásnak ellentmondó véleménynyilvánításaitól kísérve.”¹⁶¹ 1966-ban ez a mű reprezentálta Nigériát a szenegáli Dakarban, a Néger Művészetek Első Fesztiválján.

Az 1967-es év a politikai feszültségek éve volt Nigériában. Májusban kezdődött el a biafrai háború, melynek célja az volt, hogy az olajban gazdag, nagyarányban igbók-lakta Biafra régiót elszakítsa Nigériától. Időközben Soyinka az ibadani egyetem dramatikai tanszékének vezetője lett. Augusztusban titokban és nem hivatalosan találkozott Chukwuemeka Odumegwu Ojukwu igbó vezetővel a nigériai Enugu városban. Soyinka meg akarta győzni Ojukwut, hogy törekedjen az igbók elszakítására. Gowon elnök a találkozás miatt Soyinkát elfogatta és bebörtönöztette. Még ugyanazon évben megjelent *Idanre and Other Poems* című kötete.

1968-ban Soyinka lefordította joruba nyelvről D. O. Fagunwa *The Forest of the Thousand Demons: A Hunter's Saga* című regényét. 1969 októberében, amikor a biafrai elszakadás a végéhez ért, Soyinka amnesztiát kapott, és kiengedték a börtönből. Szabadulása után néhány hónapot Franciaországban töltött. Itt kezdett el dolgozni *The Bacchae of Euripides* című drámáján. Még ebben az évben megjelent *Poems from Prison* című kötete Londonban, az év végén pedig résztvett a *Black Orpheus* című irodalmi folyóirat megalapításának munkálataiban, majd 1970-ben azzal a szándékkal, hogy további színházi tapasztalatokat szerezzen, elutazott New Heavenbe a híres Eugene O'Neil Memorial Theatre Centre-be.

1971-ben jelent meg *A Shuttle in the Crypt* című verseskötete. Párizsban szerepelt a *Murderous Angels* című filmben. Áprilisban pedig a nigériai politikai helyzet miatt lemondott

¹⁶¹ *Uo.*, 385.

az ibadani egyetemen betöltött posztjáról, és néhány évre önkéntes száműzetésbe vonult Párizsba.

1972-ben kinevezték a University of Leeds Honoris Causa doktorává.

Şoyinka a hetvenes évek közepén tudományos munkáknak szentelte életét.

1975-ben kinevezték a ghánai *Transition* folyóirat szerkesztőjévé Accrában.¹⁶² E folyóirat hasábjain támadta a „negrofilokat”, katonai rezsimeket, illetve tüntetett az ugandai Idi Amin katonai felkelése ellen. A nigériai politikai változások után Şoyinka hazatért, és az ifei egyetem összehasonlító irodalomtörténeti tanszékének vezetője lett.

1976-ban jelent meg a *Myth, Literature and the African World* című esszékötete, melyben az afrikai színház eredetét kutatja, és irodalmi példákon keresztül megmutatja a hasonlóságokat és különbségeket az afrikai és az európai kultúrák között. Ebben az évben vendégelőadóként a ghánai University of Legonban is előadásokat tartott, az ifei egyetemen pedig professzor lett.

1977-ben Şoyinka új társulatot alapított Guerrilla Theatre Unit néven. A színtársulat fő célja az volt, hogy a helyi közösségekkel együttműködve elemezze problémáikat, és azokra rövid előadásokban adjanak választ.

1983 júliusában az Unlimited Liability Company kiadott egy hosszú hangfelvételt *I Love My Country* címmel, mely a nigériai popzene leghíresebb sztárjainak előadásában Wole Şoyinka dalait tartalmazta. 1983-1984-ben Wole Şoyinka saját filmjét rendezte *Blues for a Prodigal* címmel, bemutatására 1984-ben került sor.

Az 1986-os év kétségtelenül Wole Şoyinka legnagyobb dicsőségének éve és egyben győzelme a gyűlölt diktatúrák rendelkezései és az afrikai rezsimek politikai erőszakossága felett. A Svéd Akadémia irodalmi Nobel-díjjal tüntette ki drámai munkásságáért. Şoyinka lett az első afrikai Nobel-díjas. A Nobel-díj átadásakor Wole Şoyinka előadását Nelson Mandelának ajánlotta, kritizálta a dél-afrikai kormány faji szegregációján alapuló politikáját és az apartheid rendszert.

Şoyinka művei az egész világon ismertté váltak. Drámáit Olaszországtól kezdve Franciaországban, Angliában és az Egyesült Államokban is előadták.

A nigériai író munkássága – különösen az irodalmi Nobel-díj óta a legtöbb afrikai irodalomkutatónak – ha csak egy tanulmány erejéig is – tárgya, így szinte számtalan kritikusa van munkáinak. Az érdeklődés mind Európában, mind Afrikában óriási iránta, költők és írók munkáját határozzák meg esszéinek irányelvei. Egy nagyhatású író kritikájának viszont

¹⁶² Ghána fővárosa.

megvan az a hátránya, hogy kevés a mélyen szántó elemzés műveivel kapcsolatban. A legtöbben egy kavicsot dobnak a tóba, és inkább csak a víz felszínén gyűrűző hullámokat figyelik meg, közben megfedkeznek róla, vagy csak nem szentelnek figyelmet a tóban rejlő élővilágnak.

Mivel Soyinka hatása kontinenseken áthatoló jelentőségű, ezért elképzelhetetlennek tartom a magyarországi afrikai irodalomkutatás újraéledését az ő munkásságának elmélyült tanulmányozása és ismerete nélkül. A feladat óriási, hiszen Soyinka mindhárom műnem területén nagyszerű és nagyszámú alkotást hozott létre, sőt ezek recepcióját és recenzióját esszéivel még világosabbá tette.

Természetesen több kiváló monográfia jelent meg műveiről, ezek közül a legfrissebb és legteljesebb Biodun Jeyifo *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism* című 2004-ben megjelent monográfiája,¹⁶³ melyben 2000 előtt megjelent munkáit mutatja be. Ez a monográfia elsősorban összefoglaló jellegű írás, az egyes irodalmi művek részletes elemzésére nincs tere.

Soyinka kritikusai között már többször felmerült a kérdés egy-egy művel kapcsolatban, hogy milyen hatással volt Soyinkára a joruba folklór vagy a joruba irodalmi tradíció. Stephan Larsen *A Writer and His Gods, A Study of Importance of Yoruba Myths and Religious Ideas to the Writing of Wole Soyinka* című munkájában¹⁶⁴ figyelmet is szentelt ennek a kérdésnek, de véleményem szerint nem álltak a rendelkezésére olyan források, melyek alapján alapos munkát végezhetett volna. Az 1983-as megjelenés pedig nem is tette lehetővé a Soyinka-életmű több remek darabjának elemzését.

¹⁶³ JEYIFO, Biodun, *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*, Cambridge, 2004.

¹⁶⁴ LARSEN, Stephan, *A Writer and His Gods, A Study of Importance of Yoruba Myths and Religious Ideas to the Writing of Wole Soyinka*, Stockholm, 1983.

II. TRADÍCIÓ - Joruba népi hagyományok

Wole Şoyinka költészetében

„Poetry comes more naturally to the Yoruba than prose.”¹⁶⁵

(A költészet sokkal természetesebb forma egy joruba számára, mint a próza.)

A modern afrikai irodalomban a költészet alapvetően hátrányos helyzetben van a regényirodalommal szemben. Şoyinka életművében pedig versei elsősorban drámai munkásságának, és csak másodsorban regényei árnyékában nőttek.

1967-ben, amikor első verseskötetét publikálta, már jelentős drámaírónak számított. Bár az *Idanre* előtt több verset is publikált,¹⁶⁶ Şoyinka e kötet megjelenésével vált igazi költőóriássá. Tanure Ojaide, nigériai költő és Şoyinka költészetének kutatója, úgy jellemzi ezt a könyvet, mint az ünnep, az irónia és az elmélkedés kötete.¹⁶⁷

Viszonylag rövid hallgatás után jelent meg Şoyinka *Poems from Prison* című második verskötete 1969-ben, melyet 1972-ben *A Shuttle in the Crypt* címmel adott ki újra. Az *Idanre October '66* című ciklusához hasonlóan ezek a versek is a polgárháború eseményeinek élményeiből merítettek témát. Szatirikus, kritikus, önelemző, patetikus és siránkozó hangnem váltja egymást a kötetben. A költő elsősorban áldozat, illetve az áldozatok szónoka, aki az elnyomás, a hazugságok, kínzások, a gyilkosságok és az embertelenség ellen harcol.

1976-ban ismét politikai okokból, de nem az *A Shuttle in the Crypt*, hanem inkább az *Idanre* hangján szólalt meg Şoyinka, amikor megjelentette *Ogun Abibiman* című epikus versét egy önálló kötetben. A vers témája ezúttal nem a polgárháború, hanem a dél-afrikai Apartheid-rendszer elnyomásai, a sowetói mészárlás¹⁶⁸ mintegy a fájdalom utolsó cseppjeként robbantotta ki Şoyinkából ezt a verset.

¹⁶⁵ *Yoruba Poetry, An Anthology of Traditional Poems*, vál., szerk. BEIER, Ulli, London-New York, 1990, 22.

¹⁶⁶ *The Immigrant, And the Other Immigrant, My Next Door Neighbour* című verseket 1959-ben publikálta (ŞOYINKA, Wole, *Three poems*, Black Orpheus, 1959/5, 9-13.), *Telephone Conversation* című verse pedig 1963-ban jelent meg a *Modern Poetry of Africa* című kötetben (ŞOYINKA, Wole, *Telephone Conversation = Modern Poetry of Africa*, szerk. MOORE, Gerald, BEIER, Ulli, Harmondsworth, 1963, 144-145.)

¹⁶⁷ OJAIDE, Tanure, *The Poetry of Wole Şoyinka*, Lagos, 1994, 23.

¹⁶⁸ 1976. június 16-án dél-afrikai középiskolai diákok és tanárok szerveztek tüntetést az oktatásban használt afrikaans nyelv ellen. A katonai erők fegyverekkel verték le a tüntetést, ahol gyerekek százai estek áldozatul. A szülők, bár a hírekben” kisebb fennforgásokról” hallottak a rádióban; a történekről, az elvesztett vagy megsebesült gyerekek állapotáról csak este, a munka után szereztek tudomást. A demonstrálók válaszul kormányzati épületeket gyújtottak fel, és a felkelés végül több hétig elhúzódott. Tüntetések, menetek és sztrájkok követték egymást, melyet a rendőrség többnyire erőszakkal oszlatott vagy számolt fel. A sowetói felkelés során körülbelül 500 ember halt meg, több ezren kerültek börtönbe, vagy menekültek el az országból.

Hosszú hallgatás után, 1988-ban jelent meg a *Mandela's Earth and Other Poems* című verskötet, melyben továbbra is a politikai témájú versek kaptak hangsúlyt. Soyinka egyre messzebbre lát: a nigériai, majd dél-afrikai politikai igazságtalanságok után egyéb afrikai és az Afrikán túli kérdések is szerepet kapnak életművében.

A *Mandela's Earth* után újabb tíz évet kellett várnunk addig, míg Soyinka új versekkel jelentkezett. A *Samarkand and Other Markets I Have Known* 2002-ben jelent meg. Külön érdekesség, hogy Soyinka ebben az időszakban rendezte költeményei sorait, és 1997-ben adta ki első két verseskötetét egy külön kötetben (*Early Poems*), majd 2001-ben addig megjelent verseit – az *Ogun Abibiman* és az *Outsiders* kivételével – *Selected Poems* címmel gyűjtötte egybe, kisebb módosításokkal. Bár 1999-ben megjelent a *Samarkand* első ciklusa, a *The Outsiders* önálló kötetben is, de ebből a vékonyka kiadásból mindössze 250 számozott példány látott napvilágot.

A *Samarkand* minden bizonnyal kiemelkedő helyet foglal el Soyinka költői életművében, mintegy korábbi költői eszközeinek summázatát találhatjuk ebben az utolsó kötetben. Az idős Soyinka kései pesszimizmusával, de a korai frissességgel és lendülettel ostorozza az egész világot. Korai versei az általa később erősen bírált *négritude* jegyében születtek, a *Samarkand*-ban pedig egyfajta letisztult afrikai identitással és írói-költői éntudattal jelentkezik a világhírű író, mégis versei közel állnak a korai versek erős „afrikaiságához”. Bár a *négritude* sok negatív tartalmat hordozott magában, tagadhatatlan, hogy a mozgalom hatására alakult ki Soyinka sajátos népi elemekkel gazdagított írói és költői nyelve, melyet a *Samarkand* során újra megcsodálhatunk.

II/1. *Poems of Black Africa* – Soyinka népköltészeti elméletei

Soyinka esszéiben több alkalommal is segíti, mi több, egyszerűsíti nehezen értelmezhető életművének interpretálását, kutatását. A népköltészeti hagyományokhoz fűződő viszonyát, a műköltészet és népi hagyományok kapcsolatáról vallott nézeteit a *Transition* című folyóiratban, 1975-ben megjelent tanulmánya¹⁶⁹ fedi fel.

Az afrikai kontinens és ezzel együtt az afrikai irodalmak megítélésakor az egyik legnagyobb problémát a nem-afrikaiakban élő téves Afrika-kép szokta jelenteni, mely eleve determinálja az afrikaiakról írt cikkeket, tanulmányokat vagy kritikákat. Soyinka szerint a

¹⁶⁹ SOYINKA, Wole, *Neo-Tarzanism, The Poetics of Pseudo-Tradition*, *Transition*, 1975/48, 38-44.

legnagyobb véték az afrikai tudósok részéről, mikor ezt a téves képet megpróbálják alátámasztani vagy erősíteni a nyugati kritikusokban.

Chinweizu Ibekwe a nigériai, igbó származású költő, kritikus és filozófus, a *négritude* és a pán-Afrika koncepció egyik fő támogatója volt Nigériában, később az Egyesült Államokban. Bár Soyinka elsősorban *négritude*-ellenességéről ismert, esszéiben többször is támogatja a *négritude* által felvetett elképzeléseket.

Az említett tanulmányban Soyinka Chinweizu *Tékozlók, gyertek haza! (Prodigals, Come Home!)*¹⁷⁰ című tanulmányát bírálja. A kritizált tanulmányban Chinweizu megfogalmazza „trojka-elméletét”¹⁷¹ az afrikai költészeti tájról: „elefántok, koldusok, lopótökök, kígyók, kosarak, kikiáltók, vaskolompok, hasított dobok, vasmaszkok, nyulak és mókusok vidéke... Egy táj, ahogyan a helyi emberek szeme látja, kinek a felette repülő gépezetek vasmadaraknak tűnnek. Egy táj, melyen az állatok úgy viselkednek, ahogyan a folklór Afrikájában viselkedniük kell, állatokként, ahogyan az afrikai szem látja őket.”¹⁷²

Az afrikai folklór által megjelenített Afrika-kép ennél sokkal bonyolultabb, árnyaltabb és összetettebb.

Soyinka problémája nem alaptalan, hiszen az afrikai népköltészet hatása egész Európában érezhető volt, különösen a századfordulón. Mivel az egész világon primitívnek vélt kontinens hiteles bemutatásában az úttörő szerepet az afrikai népköltészet kutatói és ezt követően az afrikai költők vállalták magukra, jogosan áll ki Soyinka a népköltészet esztétikai nagysága mellett.

Ezért kéri számon Soyinka mind az európai, mind az afrikai kritikusokon, miért tekintik a költői képekben gazdag afrikai népköltészeti alkotásokat primitívnek. Hiányolja az afrikai népköltészetekkel foglalkozó írásokat és a velük kapcsolatos szakértelmet, melyek nélkül szakszerűtlen és hiteltelen fordítások és értelmezések születnek.

Maga Soyinka is kutatta a joruba népköltészeti és a népművészeti hagyományokat, és ezek segítségével alkotta meg sajátos költői és írói nyelvét, szerkesztési módszerét és témavilágát.

A népköltészet jelentőségét kívánta dokumentálni a *Poems of Black Africa (Fekete-Afrika versei)*¹⁷³ című kötettel. A Soyinka által szerkesztett munkában Afrika legnevesebb kortárs költői és az akkor ismert népköltészeti gyűjtések legszebb alkotásai szerepelnek. A kötet szerkesztése új módszereket rejt.

¹⁷⁰ CHINWEIZU, (Ibekwe), *Prodigals, Come Home!*, Okike, 1973/4, 1-12.

¹⁷¹ Soyinka elnevezése Chinweizu nézeteinek összefoglalására, jellemzésére.

¹⁷² SOYINKA, Wole, *Neo-Tarzanism...*, i. m., 38.

¹⁷³ *Poems of Black Africa*, szerk. SOYINKA, Wole, London-Nairobi-Ibadan, 1975.

A legtöbb afrikai antológia elsősorban területi alapon és költők személyéhez kötötten osztja fel a költeményeket. Soyinka, aki bizonyos értelemben a pán-Afrika koncepció híve, kötetének szerkesztési módjával Afrika egységét hirdeti, és azt a képet mutatja, hogy az afrikai költők származása és költészetük problémái közösek. A szerkesztést egyfajta tematikus felosztás képezi, melynek alapját több esetben is a népköltészeti műfajok adják.

A *Fekete-Afrika versei* című munka fogadtatása vegyes volt. Michael Kelly (University of Hull, Northumbria)¹⁷⁴ szigorú és sok helyen értelmetlenül provokatív bírálatot ír a kötetéről.

Először a cím bírálatával kezdi, melyről csak annyit mond, hogy baljóslatú. Majd a tematikus felosztás helytelenségét hangsúlyozza. Szerinte a kötet tematikusságától elveszti költői jellegét. Azt állítja, hogy Soyinka rosszul válogatott verseket, és sok esetben neves költőket rossz fényben tüntetett fel ezáltal. Kritizálja a szabadversek sokaságát, melyeket ő a próza verssorokra tördelésének tart. Indokolatlannak véli a népköltészeti alkotások keveredését a szépirodalmi versekkel. Feleslegesnek tartja a rasszizmus ellenes vagy identitáskereső versek jelenlétét a kötetben. „A gyűjtemény vastagabb, mint arra jogosult lenne minőségéből fakadóan. Wole Soyinka jobban szolgálhatta volna az afrikai költőket, ha annál marad, amit bevezetésében úgy nevezett: «a szokásos korszakok szerinti, területi, stílusbeli vagy szerzők szerinti felosztás», amelyet ő «megszokottnak és törvényszerűnek» feltételez. Biztos vagyok benne, hogy számos jó afrikai vers kimenekült «tematikusságának» hálójából és érdemes lenne egy olyan antológiába, mely kizárólag költői kritériumokon alapszik.”¹⁷⁵

A kötet mindezek ellenére számos kiadást megért, csak a Heinemann kiadónál megjelent kötetek közül a tizenegyedik újrakiadást tartom épp kezemben. Az egyetemi oktatásban ez az egyik legalapvetőbb és legnépszerűbb kötet mind Afrikában, mind a nyugati kultúrában.

II/2. Joruba népköltészeti típusok

II/2.1. A joruba népköltészet főbb jellemvonásai

Maga a szájhagyományon alapuló költészet, mint az irodalom egyik lehetséges válfaja, számos vitát váltott már ki, különösen a hatvanas években.¹⁷⁶ Vajon a népköltészet tényleg

¹⁷⁴ KELLY, Michael, *Review [on Poems of Black Africa by Wole Soyinka]*, *The Journal of Modern African Studies*, 1977/1, 167-168.

¹⁷⁵ *Uo*, 168.

¹⁷⁶ Pl. Ruth FINNEGAN, SCHAPER, MORRIS, BABALOLA vagy ANDRZEJSKI népköltészetet, mint irodalmi esztétikumot jellemezte és a népköltészeti alkotások irodalmi rangra emelését támogatta.

igazi esztétikum-e? Lehet-e az irodalmi korpusz része? Afrika esetében még hangsúlyosabb lehet a kérdés: vajon a hagyományos népköltészet élő vagy elhalt hagyomány?

Ahogy más népek szájhagyományon alapuló költészete esetében, a joruba népköltészet főbb tényezői is az alábbiak:

- maga az előadás, mint alkalom
- a szájhagyomány jellegből adódó sajátosságok
- az előadó személye
- a hallgatóság
- az emlékezés
- az improvizáció
- irodalmi/művészi készség

Maga a versalkotási folyamat is szoros kapcsolatban áll ezekkel a tényezőkkel. Minden népköltészeti alkotás egy vagy több ismert vagy ismeretlen személy alkotása, mely ismert, de többnyire ismeretlen időben született. Más személyek a memorizálás folyamatával továbbviszik ezt az alkotást többnyire szájhagyomány útján (a jorubák esetében napjainkig szinte ismeretlen az írott hagyomány útján történő továbbítás). Majd az előadás alkalmával, ahol az előadó lehet egy személy vagy egy csoport (énekesek, táncosok, dobosok), válik igazi alkotássá, népköltészeti lényeggé az adott vers. Előadás nélkül, vagy az előadás szándéka nélkül egy joruba népköltészeti vers nem létezik.¹⁷⁷

A joruba népköltészet és néphagyomány egyaránt élő és dinamikus művészet. A rabszolgaság alkalmával a dél-amerikai kontinensre jutottak el a joruba tradíciók egyes elemei, elsősorban a vallási hiedelmek, majd a huszadik században a technika eszközeinek segítségével az afrikai kontinenst hódítják meg – gondolok itt a széles körben elterjedt joruba „homevideókra”, melyek már az irodalomkritikusok figyelmét is felkeltették.¹⁷⁸ A joruba népköltészet egyes formái, típusai is erősen kapcsolódnak a joruba hitvilághoz, vallásossághoz, mely a két világvallás, az iszlám és a kereszténység térhódításai ellenére is mind a mai napig él a jorubák között.

¹⁷⁷ OLAJUBU, Chief Oludare, *Yoruba Oral Poetry, Composition and Performance*, In: *Oral Poetry in Nigeria, Selections from the Papers Presented at the Seminar on Traditional Oral Poetry in Some Nigerian Communities*, ed. ABALOGU, Uchegbulam N, ASHIWAJU, Garba, AMADI-TSHIWALA, Regina, Lagos, 1981 (Nigeria Magazine Special Publications 9.), 72.

¹⁷⁸ ADEJUMO, Arinpe, *Technologizing Oral Texts, Archiving Yoruba Oral Literature Through New Technological Media*, Lumina, 2009/2 (16 pp) – forrás: <http://lumina.hnu.edu.ph/articles/adejumoOct09.pdf> (2012.01.23)

A népköltészet létének és életben maradásának feltétele, hogy szükség van rá, vannak, akiknek szüksége van rá. Így a joruba népköltészet létezését is ez az élő, animista vallási hagyomány biztosítja.

A szájhagyomány terjedésének feltétele az előadó, a hallgatóság és az előadás alkalmának kapcsolatában rejlik. Ennek a kapcsolatnak a szüleménye a szöveg, mely a szájhagyományozás útján tanult és továbbadott szöveg. Fontos, hogy az esetek többségében a tanulás nem gépies vagy egyfajta iskolázottság eredménye (ld. Korán-iskolák a harmadik világban), hanem úgymond tapasztalati. Előadó ugyanis bárki lehet a nép tagjai közül.

Az előadó személye műfajonként változó nemű, korú, foglalkozású és számú személy vagy csoport lehet. Az *oro* költészet¹⁷⁹ alkotásait például csak férfiak adhatják elő, míg az *esa* költészet¹⁸⁰ előadói egyaránt lehetnek férfiak vagy nők, idősek vagy fiatalok.

Az előadó személyéhez, a memória kapacitásához köthető az egyes variánsok kialakulása. Az előadó személye mellett mindig fontos a hallgatóság igénye és az alkalom adta lehetőségek figyelembevétele is. A hallgatóság lehet stabil létszámú, mint pl. az *ifa* költészet¹⁸¹ esetében, ahol többnyire egy személy kéri a jövendölést, és a jövendölés teljes időtartama alatt jelen van; illetve változó számú és összetételű, hiszen legtöbbször nyílt területen adják elő ezeket az alkotásokat, ez pedig szintén lényeges momentum az előadó és a szöveg alakítása szempontjából. A versalkotáshoz nemcsak költészeti tehetségre van szüksége egy előadónak, egyes esetekben a zene és/vagy mozgás (dramaturgia) előkészítése is az ő feladata.

Maga a versalkotás előadás közben történik, vagyis az előadó improvizációs készsége is szükséges hozzá. A joruba népköltészet éppen ezért lejegyezhetetlen állandó változása és életben léte miatt, az eddigi próbálkozások és elért eredmények egy csepp a tengerben. „Amit egy szájhagyományon alapuló kultúra az emlékezetében tud tartani, nem annyi, mint, amit egy írástudó le tud jegyezni, ez pedig sokban meghatározhatja a módszert, mellyel az adott kultúra az információt megőrzi és kifejezi.”¹⁸² A két kultúra alkotásaiban mégis számos azonos vagy hasonló kifejezési eszköz fedezhető fel.

¹⁷⁹ Az *oro* kultuszhoz kapcsolódó költészet; az *oro* kultusz az egyik legmisztikusabb kultusz a jorubák között. Az *orok* rossz szellemek, melyek a halállal állnak kapcsolatban. Korábban az *oro* kultusz tagjai voltak azok, akik az Ogboni udvar által kimondott kivégzéseket végrehajtották. A kultusz alkalmával egyes tájakon a nők, másutt mindenkinek, aki nem a kultusz tagja, el kell rejtőznie a házakba, nehogy egy *oro* magával vigye a lelkét. Az *orok* közeledését a bivaly üvöltése jelzi. Forrás: BEIER, Ulli, *Yoruba Myths*, Cambridge, 1980, 79.

¹⁸⁰ *Egun*gunok dalai, az *egun*gun fesztivál alkalmával előadott költészeti alkotások. Az *egun*gun fesztivál az ősök szellemének megidézésére épül. Részletes ismertetése elsősorban Šoyinka drámai munkássága szempontjából lesz fontos.

¹⁸¹ A jövendölés költészete, mely az *ifa* kultuszhoz kapcsolódik.

¹⁸² HALLEN, Barry, SOPIDO, J. Olubi, *Knowledge, Belief and Witchcraft, Analytic Experiments in African Philosophy*, Stanford, 1997, 120.

a) nyelvi sajátosságok, ritmikai eszközök

E. K. Philips, egy joruba orgonista, úgy jellemezte nyelvét, mint ami a hiányzó láncszem a zene és a beszéd között.¹⁸³ Az európai nyelvekkel szemben ugyanis a joruba tonális nyelv, mely alapjaiban határozza meg a joruba népköltészet sajátosságait. A hangszín a joruba költészet lényege.¹⁸⁴

Hogy mennyire is befolyásolja a szavak jelentését a tónus, és ennek milyen jelentősége van a jorubák életében, azt egy Ulli Beier által ismertetett esemény¹⁸⁵ illusztrálja a legjobban.

Amikor az első rádióadó megindította műsorát Nigériában, az alábbi szöveget dobolták le szlogenként:

„This is the Nigerian broadcasting service.” (Ez a nigériai rádióközvetítési szolgálat.)



Az ötlet azonban nem hozta a várt eredményt. Bár a jorubák az angol nyelvet is egyfajta tonalitással látják el beszéd közben – ez adhatta az alapot a szlogenhez, a hallgatóság mégis a joruba nyelvű megfejtést kereste a dobüzenet mögött. Ilyen példák születtek:

B'ólúbàdàn bákú tanì o joyè

Amikor Ibadan vezetője meghal, ki lesz vajon az utódja?

o jègèdè dudu inú nta bòn ùn

Fekete banánt evett, amitől gyomorrontása lett.

kò sólòsì níbí lo sílé kejì

Itt senki sem szegény, menj a következő házba.

E. L. Lasebikan egy az *Odu* című folyóiratban megjelent cikkében, majd az első néger írók konferenciáján (Párizs, 1956) tartott előadásában is azzal érvelt, hogy a hangszín átveszi a versmérték szerepét a joruba költészetben, és hogy számos joruba versben a hangszín az utolsó szótagon ismétlődő színezetű.¹⁸⁶ Mindez azonban csak bizonyos esetekben mutatható ki, hiszen a rím maga hiányzik a joruba népköltészetből, így az alliteráció és különösen a magánhangzók harmóniája jellemzi ezeket a költeményeket.

Afrikában sem az időmértékes, sem hangsúlyos verselésnek nincsen hagyománya.

Egyikből sem alakult ki valamiféle metrum. A szavak zenei magasságának nincs bizonyítottan ilyen hatása. A. Babalola, a joruba népköltészet tudós kutatója is csak

¹⁸³ *Yoruba Poetry...*, i. m., 11.

¹⁸⁴ FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry, Its Significance and Social Context*, Cambridge, 1977, 96.

¹⁸⁵ *Yoruba Poetry...*, i. m., 13.

¹⁸⁶ *Uo.*, 13-14.

kérdőjellel veti fel, hogy talán a magánhangzók zenei magassága szorítja rendbe az *ijálákat*.¹⁸⁷

Lasebikan felvetéséből adódóan S. A. Babalola egy sokkal bonyolultabb ritmikai rendszert feltételez, mely az alábbi szabályok szerint működik:

- (1) minden ritmikai egységben egy hangsúlyos szótag van;
 - (2) a több mint egy hangsúlyos szótagot tartalmazó egységek igen ritkák;
 - (3) a ritmikai egységek nem szükségszerűen azonos szótagszámnyi hosszúságúak;
 - (4) egy sorban egy, kettő, három, négy vagy öt ritmikai egység lehet;
 - (5) egy ritmikai egységben legalább egy hangsúlyos és legfeljebb tíz hangsúlytalan szótag van;
- (6) a hangsúly a ritmikai egység bármely részén elhelyezkedhet.

A versek struktúráját alapvetően zenei kívánalmak befolyásolják, a tonális hangsúly következményeképp. Megfigyelték, hogy az énekmondók hangszíne kifejezetten megszabhatja, milyen költői formák előadására alkalmasak. Egyfajta tónust igényel pl. a joruba *ijala*: a beszédhanghoz közelálló dal, frappánsan megfogalmazott, bölcselkedő sorok füzére, amelyeket gyakran zenekísérettel hangsúlyozott refrének választanak el egymástól – és megint mást a *rára*: a közemberek dicsérete, az *ege*: elégikus megemlékezés kiváló emberekről, az *ofo* és az *ogede*: ráolvasás, varázsdal, az *evi ogun*: Ogun istennek szentelt dalok vagy az *oriki*: dicsérő. Az olykor lírai műfajnak számítható közmondások közül egyesek a prózához állnak közel, másokat dobkísérettel adnak elő, ezek ritmizáltabbak és prozodikusabbak.¹⁸⁸

A tónus és a ritmus joruba nyelvben játszott kiemelkedő szerepe miatt jöhetett létre maga a dobköltészet, mely más afrikai népek esetében is az afrikai költészet egyik egyedülálló és legjellegzetesebb formája. Minden más kontinensétől megkülönbözteti Afrika népköltészetét. A dobnyelv kialakulásához a joruba nyelv tonalitásának kiemelkedő szerepe vezethetett, ugyanis egy joruba számára annyira meghatározó nyelvének tonalitása, hogy egy-egy kifejezés vagy akár mondat esetében is, maga a dallam és a ritmus is önálló jelentéssel bír. „A tónusban korrekt dobnyelv érthetőbb a joruba számára, mint a rossz hangmagasságban futó emberi beszéd.”¹⁸⁹

A beszélő dobokra a kutatók a harmincas években figyeltek fel. A legelső tudósító R. T. Clarke volt, aki 1934-ben a kongói tumba törzs dobolását vizsgálta. 1949-ben jelent meg John

¹⁸⁷ KESZTHELYI, *Az afrikai...*, i. m., 55.

¹⁸⁸ *Ua*.

¹⁸⁹ *Uo.*, 28.

F. Carrington *Talking Drums of Africa* című könyve, majd 1954-ben R. G. Armstrong tanulmánya a dél-nigériai dobköltészetéről. A hatvanas évek legjelentősebb kutatója a ghánai Joseph Hanson Kwabena Nketia volt, aki a ghánai akan törzsek dobszertartásait vizsgálta.¹⁹⁰ Ruth Finnegan *Oral Literature in Africa* című könyvében egy teljes fejezetet szentelt a dobirodalomnak, Magyarországon pedig Gergely Ágnes írt rövid tanulmányt a beszélő dobokról.¹⁹¹

Finnegan a dobköltészetet két típusra osztja:

1) hagyományos jelrendszerű közlés

2) a beszélt nyelv átvételén alapuló közlés – „A hangszeres közlés magának a beszélt nyelvnek a közvetlen áttételével történik, azáltal, hogy a hangszer a tényleges beszéd hangsúlyait és ritmusát színleli. Úgy kell felfognunk, hogy maguk a hangszerek beszélnek, s hogy a mondandójuk szavakból áll. Ez az utóbbi, a hagyományos jelekkel való közléstől eltérően, szándékoltan nyelvi közlés; jelentősége csak úgy mérhető fel, ha lefordítjuk szavakra, zenei hatása pedig teljesen mellékes.”¹⁹²

A különböző dobfrázisok hosszabbak a hétköznapi beszélt nyelvi fordulatoknál, pl.:

„A misszionárius feljön holnap a folyón a falunkba. Hozzatok a házába vizet és tűzifát.”

Mindez dobnyelven:

Fehér ember erdei szellem
aki levélből csinál háztetőt
feljön a folyón, feljön a folyón
mikor fölkel a holnap
magasan az égen
a városba és a faluba
hozzánk
gyertek, gyertek, gyertek, gyertek
hozzatok lakaila italt
hozzatok apró tűzifát
a zsindelyes házba magasan odafönn
ott van a fehér ember erdei szellem
aki levélből csinál háztetőt. (Carrington példája alapján Gergely Ágnes fordítása)

¹⁹⁰ NKETIA, Joseph Hanson Kwabena (1921-) főbb művei: *Music, Dance and Drama: A Review of the Performing Arts of Ghana, History and the Organization of Music in West Africa, Music in African Cultures: The Meaning and Significance of Traditional Music, Voices of Ghana.*

¹⁹¹ GERGELY, *A beszélő...*, i. m., 1218-1223.

¹⁹² FINNEGAN, *Oral Literature ...*, i. m. (Gergely Ágnes fordítása: G. Á., *A beszélő...*, i. m., 1219.)

A dobköltészet alkalmi költészet: haláleset, tánc, háború, eső, születés vagy házasság bejelentésekor születik. Leggyakoribb fajtái a dobközmondás, a dicsérő ének, személyes költészet, történelmi események előadása, hirdetmények, üdvözetek, dobhistoria, dob-invokáció (szellemek idézése), ébresztés.

Gergely Ágnes megható kerettörténetet ír tanulmányához egy angol altisztről, aki az afrikai kultúra porba dőlését, némaságát siratja. „A beszélő dobok kultúrája sohasem volt néma. A hajnali négykor ébresztő dobos, a gyarmati tisztviselőt kigúnyoló dobszó: egy beszédes kultúra útjelei.”¹⁹³ Ezeket a „dobokat” szólaltatta meg Christopher Okigbo, Wole Soyinka kortársa is a polgárháború idején, melyért életével fizetett.

A joruba népköltészetben mind a mai napig a beszélő dob, *dundun* a nyelv imitációja, legtöbbször az *oriki* költészetben¹⁹⁴ használják.

Elsősorban a ritmikai tulajdonságai kapcsán súrolja és feszegeti a joruba költészet a zene és az irodalom határait.

A joruba népköltészet nyelvi sajátosságai közé tartozik a közmondások, találós kérdések használata a versekben, az alliteráció vagy sorismétlések. Mint a legtöbb afrikai népköltészetben a joruba hagyományok esetében is gyakori a refrén alkalmazása, melyet egy kórus vagy maga a hallgatóság tanul be, ezt pedig az improvizált szólók váltják.

b) a képi eszközök és az allúzió problematikája

A joruba népköltészet ugyanazokat a költői képi formákat használja, mint az európaiak: a metaforát, a hasonlatot, a hiperbolát, az ismétlést, a refrént, a gondolatrítmust, a szinekdochét és a párhuzamot. Ezek azok az elemek, melyek egyúttal a legkönnyebben is fordíthatóak, illetve értelmezhetőek ezekben az alkotásokban. Sajátos képi jelenség azonban az összetett jelentéstartalmú nevek, melyek egy nem joruba származású számára kisebb nyelvtörőket jelentenek, európai nyelvre történő visszaadásuk pedig sokszor összetett mondatokat igényel.

A joruba népköltészet előszeretettel használ olyan jelentéstöbblettel rendelkező szavakat, kifejezéseket is, melyek csak egy bizonyos kulturális háttérismeret birtokában értelmezhetőek, fejthetőek ki. Ezek transzponálása az angol nyelvű joruba műköltészetbe sok esetben értelmezhetetlenné válik az olvasó számára, és ezek azok a részletek, amelyekkel sem az irodalomtörténetek, sem a verskötetek nem tudnak foglalkozni a korpusz nagysága miatt.

Íme, néhány eset a fentiek szemléltetésére:

oba kò so = a király, aki nem akasztotta fel magát

¹⁹³ GERGELY, Ágnes, *A beszélő...*, i. m., 1223.

¹⁹⁴ Királyi vagy isteni dicsérőnevek recitálása.

Oba kò so nem más, mint a villámlás istenének, Sangonak az egyik dicsérőneve, mely mitológiai jelentéstöbblettel bír. Sango ugyanis a joruba mitológia szerint felakasztotta magát, mikor Oyo királya volt, mert elégedetlen volt az ellene lázongó csoportokkal. Ám követői később mindenkit arra kényszerítettek, hogy tagadják ezt a tettet, és nevezzék úgy: *Oba kò so* vagyis 'a király, aki nem akasztotta fel magát'.

Sok esetben fordul elő az is, hogy egy közmondást elkezdenek, majd félbehagyják, hiszen, mindenki tudja, mi a vége. Ahogy a mi magyar példánk esetében: aki másnak vermet ás..., minden bizonnyal mindenki tudni fogja a gondolat befejezését. Egy joruba példa: Tudjuk, hogy kit szeretünk... (de nem tudjuk, ki szeret minket)

Az egyik legnehezebb értelmezési probléma egy európai számára a helyi növények, állatok sajátosságai, jellemvonásai, ételek íze, színe, népszokások részletei, melyek sokszor szerepelnek egy-egy költeményben a metafora képi részeként. Egy joruba számára, aki benne él saját kultúrájában ezek a képek könnyen értelmezhetőek, számunkra azonban semmit sem jelent a kóladió színének változása vagy akár egy-egy jellemzően joruba étel íze.

II/2.2. A joruba népköltészeti műfajok osztályozása

A joruba népköltészetről egyelőre csak részleteiben jelentek meg tanulmányok, melyek elsősorban az egyes műfajokat mutatják be. Az önálló kötetek elsősorban a folklór anyag gyűjtésével foglalkoznak, melyek többnyire egy-egy műforma bemutatását segítik elő. Azok a tanulmányok, amelyek a joruba népköltészetről összegzően írnak, mind érintik a különböző költészeti műfajok osztályozását.

A szakmailag legfelkészültebb joruba tudósok is általában a tematikus felosztást javasolják, ahogy ezt Soyinka is követte a *Poems of Black Africa* című kötet szerkesztésekor. Mégis több esetben vannak átfedések az egyes műfajok között, melyek indokolatlanná tehetik egy-egy külön csoport létrehozását.

Az európai szakemberek többnyire igyekeznek osztályozási formákat alkotni fő- és alcsoportokkal, de ezek szintén önkényes felosztások eredményei, melyek sok esetben a visszajukra fordulnak.

További problémát jelent, hogy egyes műfajok divattá váltak, ezeket a legtöbb tanulmány megemlíti – egyik felszínesen, másik részletesebben; más műfajokat viszont csak érintik egy-egy tanulmányban, de máshol nem található még csak utalás sem az adott műfajra. Sőt előfordul, hogy egyértelműen nem létező műformák neveit olvashatjuk neves európai szakemberek összegzéseiben.

A fenti okokból a megismert műfajok bemutatását minden esetben jelzem, az adott műforma elnevezésének fordításával, hiteles szótár¹⁹⁵ alapján.

Egy másik nehézség a joruba költészeti műformák meghatározásakor a prózai és a költészeti műfajok különválasztása, hiszen több esetben pl. a közmondások vagy találós kérdések stilisztikai eszközként szerepelnek egyes népköltészeti alkotásokban, másik oldalról megközelítve a közmondások és találós kérdések megfogalmazási formája poetikus eszközökkel, sokszor verses formában történik. Ebben a kérdésben az európai felosztásokhoz ragaszkodom, illetve Ademola Dasylya rendszerezéséhez, aki külön monográfiában¹⁹⁶ foglalkozik a prózai műfajok osztályozásának problémáival.

Ebben a munkában is találhatunk példát arra, amikor az általában költészeti alkotások formájaként elismert műfajok esetében mégis felmerül a kérdés, valóban költészeti műfajról van-e szó. Az egyik legmeglepőbb felvetés az *ifa* költészet műfajával kapcsolatos, melyet szinte kivétel nélkül, minden európai szakember a költészethez sorol.

Eltérő nézetek vannak azzal kapcsolatban, hogy az *ifa* jövődölés szövegei prózához vagy költészethez, netán mindkettőhöz sorolhatóak-e. A népszerű nézetek nyilvánvalóak egyes könyvekben, mint pl. Yemitan és Ogundele *Oju Osupa, Apa Kinni* (1970), Olabimtan *Validity in the interpretation of Ifá Literary Corpus* (1976) és Agboola *Ojulowo Oriki Ifá, Apa Kinni* (1989) című munkái. Míg néhány kritikus, mint Olabimtan vagy Ogunpolu úgy vélekedik, hogy az *ifa* szövegek a költészet és a próza keverékei, mások úgy vélik, hogy az *ifa* szövegekben háromféle költészeti forma jelenik meg: az ének, a dal és a beszéd. Az érv pedig az, hogy az egyes *ifa* szövegek előadásmódja közel áll a „természetes” beszédhez. Yemitan és Ogundele azt vallja tanulmányában, hogy bizonyos *ifa* szövegek költészeti formában kerülnek megfogalmazásra, míg az ezek magyarázatát, értelmezését adó *ifa* szövegeket prózai formában adják elő.¹⁹⁷ A két csoport közötti nézeteltérés a származási hely különbségében gyökerezik. Az egy véleményt hangoztató Ogunpolu és Olabimtan egyaránt Ogun államból származik, Ogunpolu Ijebu körzetéből, Olabimtan Yewa körzetből. Mivel Soyinka is ennek az államnak a szülőtte, az ő elképzeléseiket és érveiket fogom követni, mikor az *ifa* költészetről beszélek.

Ugyanilyen éles vitákat találhatunk más műfajok esetében, mint pl. az *itan*, a joruba mítosz kategorizálásakor is.

¹⁹⁵ *A Dictionary of the Yoruba Language*, ed. SOWANDE, E. J, FRY, E, OGUNBIYI, T. A. J, Ibadan, 2003.

¹⁹⁶ DASYLYA, Ademola O, *Classificatory Paradigms in African Oral Narrative*, Ibadan, 1999 (Issue Monograph Series 1.)

¹⁹⁷ *Uo.*, 19-21.

a) ifa – a jövődölés költészete¹⁹⁸

Az *ifa* tehát nem egyértelműen költészeti alkotás; prózát és költészetet is tartalmaz. Ifa a joruba istenségek panteonja, mely számos mítoszban és történetben megjelenik. A hagyományos joruba kultúrában azonban az *ifa* szó már egyet jelent a jóslás tudományával, mely Orunmilához, a bölcsesség, a próféciák és az erkölcsök istenségéhez kapcsolható. Orunmila hozta el az emberek számára a jövődölés tudományát.

Egyszer, amikor az emberek kevés áldozatot mutattak be az istenek számára, azok éhesek maradtak. Esu, aki az utak és kereszteződések istene, ura életnek-halálnak, és hatalma van a szerencse felett, megmutatta nekik a jövődölés tudományát. Mivel maga a jövődölés folyamata (*idafa*) áldozatbemutatással jár, több áldozathoz juthattak az istenek, az emberek pedig megismerhették jövőjüket, alakíthatták sorsukat Orunmila segítségével. Orunmila másik neve így Ifa is lett, vagyis az *ifa* szó egyszerre jelenti magát a jövődölés tudományát, illetve a közvetítő istenséget az emberek és az istenek között; felfedi azt, ami rejtve van az emberek előtt.

Az *idafa* a *babalawo* (jor. „titkok atyja”), a jós feladata, tisztsége. Bepillantást nyer a jóslást kérő személy életébe, és megkapja a szükséges információkat e személy megsegítésével kapcsolatban.

A joruba jóslásnak speciális eszközei vannak:

- 16 db *ikin* (ez általában pálmadió) vagy az *opele* (jóslánc, melyre 8 db félbevágott mangómag vagy az *azfelia africana* magja van fűzve);
- virágpor az *irosun* fáról (*iyerosun*), melyet az európai szakemberek nemlétező növényként tartanak számon, a jorubák viszont vitatják ezt a feltevést; a virágport liszt vagy homok is helyettesítheti;
- jósló tál (*opon* vagy *opan ifa*);
- edény a magok számára (*ajere* vagy *agere ifa*);
- „kopogtató” (*iro* vagy *iroke ifa*);
- légyhessegető (*irukere ifa*).

A jóslásnak két módszere terjedt el:

¹⁹⁸ Számos tanulmány foglalkozik az *ifa* költészettel, a téma legnevesebb szakértője Wande ABIMBOLA, akinek tanulmányaira az összes szakember hivatkozik, aki csak megemlíti ezt a költészeti típust. (A jóslás bonyolult folyamatát interneten elérhető alábbi kisfilmek tehetik érthetőbbé:

<http://www.youtube.com/watch?v=k9IGVF6jYN4> (2010.04.21.) unesco kisfilmje vagy

<http://www.youtube.com/watch?v=83mSEWYropY> (2010.04.21.) abeokutai jóslást bemutató kisfilm

(1) *ifa anwa*: amikor a jós az *opelét* használja, ezt dobja el és annak megfelelően, hogy a magok a homorú vagy a domború oldalukra esnek, rajzolja a jóstálba egy vagy két vonalat; ezek a vonalak adják meg az *odut*, mely az *ifa* alapegysége.

(2) *ifa ebutu*: amikor a *babalawo* a tizenhat darab *ikint* használja, ezeket dobálja egyik kezéből a másikba, míg végül az egyik (általában a jobb) kezében egy vagy két mag marad; ennek megfelelően húz a jóstálba egy vagy két vonalat; mindezt nyolcszor ismétli meg. (Egy másik hagyomány szerint a jós feldobja a magokat, és ha páros számú *ikint* kap el, akkor egy vonalat, ha páratlan számút, akkor két vonalat húz a tálba.)

A jóslásnak meghatározott napja van, vagyis nem lehet bármikor a jóshoz fordulni. Abeokutában pl. tizenhét naponként lehet jövendölést kérni.

Az *ifa* jövendölési rendszer igen bonyolult, matematikai permutációk sorozatán alapuló rendszer, melynek megértése nélkülözhetetlen az egyes irodalmi alkotások és a jövendölés egységei közti kapcsolat áttekintéséhez, befogadásához.

A jövendölési egységek, *oduk* kétszlopnyi vonalkából állnak össze, melyeket a *babalawo* rajzol tányérjába a jóslás alkalmával. A vonalkák összesen tizenhatféle (2^4) variációt adhatnak, míg egy *odu* a vonalak váltakozása alapján 256 féle (2^8) lehet. A vonalkák által rajzolt 16 oszlopnak külön neve van.

Ezek alapján kapja az *odu* is a nevét. Az egyforma oszlopokat tartalmazó *oduk* (16 fajtája lehetséges) az elsődleges *oduk*, a maradék 240 lehetőség a másodlagos *odu* (*omo odu*). Eltérő oszlopok esetén jobboldalról kezdve nevezik meg az *odut*, pl. *iwori irosun*:

I	II
I	I
II	I
II	II

vagy *iwori meji* (két *iwori*):

II	II
I	I
I	I
II	II

Az *odu* nemcsak a jövendölés, hanem a költészet alapegysége is. Minden *oduhoz* tartozik 16 hosszabb, rövidebb költészeti alkotás, így az *ifa* költészet tulajdonképpen 4096 versből áll. Ezek azonban egy szájhagyományon alapuló kultúra esetében emlékezés útján

1	<i>Ogbè</i>	2	<i>Ọ̀yèkú</i>	3	<i>Ìwòrí</i>	4	<i>Ọ̀dì</i>
	1		11		11		1
	1		11		1		11
	1		11		1		11
	1		11		11		1
5	<i>Ìrosun</i>	6	<i>Ọ̀wónrín</i>	7	<i>Ọ̀bàrà</i>	8	<i>Ọ̀kànràn</i>
	1		11		1		11
	1		11		11		11
	11		1		11		11
	11		1		11		1
9	<i>Ọ̀gúndá</i>	10	<i>Ọ̀sá</i>	11	<i>Ìkà</i>	12	<i>Ọ̀túúrápón</i>
	1		11		11		11
	1		11		1		1
	1		1		11		1
	11		11		11		1
13	<i>Ọ̀túá</i>	14	<i>Ìrètẹ̀</i>	15	<i>Ọ̀sẹ̀</i>	16	<i>Ọ̀fún</i>
	1		1		1		11
	11		1		11		1
	1		11		1		11
	1		1		11		1

megőrizhetetlenek. Egy jósnak minimum négy-négy verset kell tudni egy *oduhoz* (ez így is több, mint ezer vers). A tapasztaltabb *babalawok* azonban *odunként* nyolc verset tudnak. A *babalawok* képzése legalább három, de általában tíz évig tart, melyet az *oloriawo* (főjós) irányít.

A versek közül a jóslató dönti el, melyiket választja.

Az *odukhoz* kapcsolódó versek és értelmezéseik a joruba hagyományok globális terjedésének köszönhetően már angol nyelven, elektromos formában is elérhetőek.¹⁹⁹ Természetesen ezek elsősorban a *santéria* hívők számára készült kiadványok, de mai napig őrzik az afrikai joruba hagyományok gyökereit.

Az *odukhoz* tartozó verseket nevezzük *ese ifának*. Ezek általában több részből állnak:

- (1) nyitó rész: a jós és a kliens neve, beszélgetésük oka (a jós általában összetett jelentéstartalmú dicsérőnevet használ önmaga megnevezésére);
- (2) narrációs rész: mi történt a jós korábbi klienseivel, miután hallották a jóvendölést; a történetek többnyire arról szólnak, hogy az istenek valakinek előírták, hogy mutasson be egy áldozatot, de nem tette, ez és ez lett a következménye, majd miután mégis bemutatta az áldozatot, minden helyreállt; ezért kell a jelen jóslatónak is követnie a jós tanácsait, melyeket csak ezután mond el.

Formailag az *ifa* versek két részből állnak: költészeti és prózai részből, ahol a prózai rész többnyire a költészeti részt értelmezi. Minden esetben elhangzanak különböző dicsérőnevek, mitológiai történetek egy-egy istenségről, állatról vagy növényről, melyek példázatul szolgálnak a jóslató számára. Az *ifa* versek legfőbb jellemzője a bennük alkalmazott allúziók sokasága.

b) *ijala* – vadászok éneke²⁰⁰

Az *ijala* egy beszédhez hasonló tonalitású ének, melyet Ogun követői énekelnek vallási összejöveteleiken. Az *ijala* előadói lehetnek férfiak és/vagy nők. Foglalkozásukat tekintve elsősorban vadászok, illetve kovácsok éneklük, hiszen Ogun elsősorban a háború és a vaseszközök, magának a vasnak az istene. De természetesen földművesek is előfordulnak

¹⁹⁹ <http://www.scribd.com/doc/7135221/OLODU-256-ODU> (2010.04.21.)

²⁰⁰ Az *ifa* költészet mellett az egyik legtöbbet kutatott joruba népköltészeti forma. A joruba népköltészet egyik legelismertebb szakértője, Adeboye Babalola professzor foglalkozott legtöbbet ezzel a műfajjal. Munkássága nyomán világszerte ismertté váltak az *ijalák*. (Az általam elért tanulmányai: BABALOLA, Adeboye, *Íjálá, The Traditional Poetry of Yoruba Hunters*, In: *Introduction to African...*, i. m., 12-22; BABALOLA, Adeboye, *Íjálá Poetry Among the Oyo-Yoruba*, In: *Oral Poetry...*, i. m., 3-18 ; BABALOLA, Adeboye, *A Portrait of Ogun as Reflected in Ijala Chants*, In: *Africa's Ogun, Old World and New*, ed. BARNES, Sandra T, Indiana, 1997 (African Systems of Thought), 147-172.)

tisztelői között, ezzel mintegy kitágítva a műfaj kereteit mind az előadás témája, mind a kultuszon résztvevő személyek szempontjából.

Ogun nem utolsó sorban a művészetek és művészeti alkotások istene is, ezért is válhatott Wole Soyinka kedvenc joruba istenségévé. Ogun mitológiai szerepe, személyisége Soyinka teljes életművét áthatja.

Az *ijala*-éneklés nélkülözhetetlen eszközei a pálmabor és a kukoricásör, minden énekes fogyasztja ezeket, majd áldozatot mutatnak be Ogun szentélyénél.

A kultikus szertartásokon kívül a földeken dolgozók is énekelhetnek *ijalákat*, munka közben, így az *ijalához* nagyon közel áll az afrikai rabszolgák által elterjesztett munkadal, mint költészeti műfaj.

Az *ijalák* általában a jorubák életéről, mindennapjaikról szólnak, emberi kapcsolatokról vagy természeti jelenségekről, erdei állatokról, madarokról. Sokszor tartalmaznak intő szavakat azzal kapcsolatban, hogyan kell helyesen vezetni egy közösséget, hogyan kell tevékenyen részt venni a közösség életében, de ábrázolhatják barátok, ismerősök jellemét, megjeleníthetnek mitológiai történeteket is.

Mint a joruba népköltészeti alkotások többsége, az *ijalák* előadása is a rögtönzésen alapul. Előadójától pedig elvárható a szavak esztétikailag és ritmikailag odaillő megválogatása, mely hozzáértő tehetséget és készséget igényel.

Adeboye Babalola korábban említett ritmikai szabályait az *ijalák* ritmusa alapján próbálta felállítani, de minden tanulmányában kételkedik ezek teljes érvényű helyességében. Mindenesetre bizonyítható, hogy az *ijala* szövegek dallamát is a joruba nyelv tonalitása kölcsönzi.

Az *ijalák* jellemzője a refrén.

c) oriki – dicsérő költészet²⁰¹

A joruba költészet egyik alapvető formája, dicsérő megnevezések, díszítő jelzők felsorolása, melyek egy *orisa*,²⁰² emberi személy, származási vonal, nemzetség, város, állat, anyag vagy anyagtalan erő lényegi valóját írják le. Egy *orikit* a nagyfokú névszósításról lehet felismerni.

²⁰¹ Az *orikit* is a népszerűbb műfajok közé lehet sorolni, számos tudós foglalkozik vele egy-egy tanulmányban vagy önálló fejezetben, önálló kötetet pedig az egyik kiemelkedő joruba szaktekintély, Bakare GBADAMOSI szerkesztett e témában.

²⁰² istenség

Az *oriki* előadói a dicséret tárgyától függnnek: a királyok *orikijét* az udvari dicsérő énekesek (*akewi*), az istenekét imádóik, az állatok vagy növények *orikijét* pedig legtöbbször a vadászok adják elő.

Ennek egyik válfaja az *oriki orile* (jor. „az ahonnan az *oriki* ered”), mely a leggazdagabb eszköztárú *orikik* csoportját jelenti, ezek többnyire az istenségeket, *orisákat* dicsérik. Ilyen például a *Sango pipe* (a Sangót dicsérő ének).

Az *orikit* gyakran kísérik dobbal vagy adják elő pusztán a dob nyelvén.

Minden jorubának vannak dicsérőnevei, melyet folyamatosan gyűjt élete során.

Az *orikinek* számos alcsoportját különböztetik meg. Ilyen pl. az *ekun iyawo*²⁰³ (lakodalmi ének).

d) *iwi* – az álarcos felvonulók költészete²⁰⁴

Az álarcos felvonulások alkalmával előadott költészeti alkotások, ennek egyik speciális alfaja az *esa*²⁰⁵ (az egungunok dala) és az *oro*²⁰⁶ (a korábban említett *oro* fesztiválhoz kapcsolódó költészeti forma).

Szintén az *iwi* költemények csoportjához sorolható az *eŋe*,²⁰⁷ mely a *gelede* fesztiválokhoz kapcsolható. Olabiyi Yai egyszerűen gúnyversnek, illetve szatírának fordítja, míg Olabimtan professzor a felvonulás poetikus részeként értelmezi ezt a költészeti formát, természetesen szintén az irónia és gúny eszközeként.

A szájhagyományozott népköltészetnek speciális szerepe van az emberek életében. Az egyik ezek közül ugyanaz, mint a sajtóé vagy a médiáé: informálni, tanítani és szórakoztatni az embereket, de ami ezeknél is fontosabb, a népköltészet a közvéleményt is kifejezi. Ennek legkiválóbb kifejező eszköze napjainkig is az *eŋe*, sőt nemcsak formába önti a közvéleményt, hanem erőteljes nyomást gyakorol a társadalomra vagy egyénre, és el is éri célját. Ez az erő két fő tényezőn nyugszik: (1) a *gelede* kultusz erős kapcsolata a boszorkánysággal és varázslatokkal (melyet mindenki tiszteletben tart); (2) az *eŋe* dalok azok a költészeti formák,

²⁰³ Források a műfaj létezésére: BARBER, Karin, *Literature in Yorùbá, Poetry and Prose; Traveling Theatre and Modern Drama*, In: *The Cambridge History of African and Caribbean...*, i. m., 364; AKPOROBARO, F. B. O, *Introduction to African Oral Literature, A Literary-Descriptive Approach*, Lagos, 2005, 250-259.

²⁰⁴ Források a műfaj létezésére: *Yoruba Poetry...*, i. m., 23-24.

²⁰⁵ Források a műfaj létezésére: OLAJUBU, Chief Oludare, *Yoruba Oral Poetry, Composition and Performance*, In: *Oral Poetry...*, i. m., 73.

²⁰⁶ Források a műfaj létezésére: *Ua*.

²⁰⁷ Források a műfaj létezésére: OLABIMTAN, Afolabi, *The Èŋe/Gèlèdè Poet of Ègbádo Kétu-Yorùbá*, In: *Oral Poetry...*, i. m., 157-167; YAI, Olabiyi, *Influence in Cuban Literature, Nicolás Guillén and the Yoruba Poetic Tradition*, In: *Essays in Comparative African Literature*, ed. FEUSER, Willfried F, ANIEBO, I. N. C, Lagos, 2001, 305.

melyek lehetségessé teszik, hogy valaki kimondja azt nyilvánosan, amit személyesen vagy közvetlenül nem mondana más szemébe.²⁰⁸

e) ofo – ráolvasás, varázsige²⁰⁹

Többször nagy tudású emberek (medicine-man) használják különös erejük miatt, hogy kiengeszteljék a szellemi erőket, megteremtsék az egyensúlyt a szellemi világgal. Számos típusa ismert, mint pl.: *ayajo* (az *ifa* költészetéhez kapcsolódó *ofo*), *awure* (áldást és jószerecsét hozó varázsige). Külön műfajként szokták emlegetni, de szintén sorolható az *ofo*hoz, mint alkategória: *ogede*²¹⁰ – erőteljesebb hatású ráolvasás vagy varázsnak, mint az *ofo*.

f) orin – dal²¹¹

A nagyobb fesztiválokhoz, ceremóniákhoz kapcsolódó énekek. Bár az egyik legkevésbé kutatott műfaj, mindenütt megtalálható a jorubák hétköznapijában. Egyik alkategóriája az *orin aro*²¹², vagyis a ballada.

g) rara – elégikus lakodalmi dal²¹³/ege – elégikus megemlékezés kiváló emberekről, sirató²¹⁴

A *rara* laikus költészeti típus. Vannak, akik az *oriki* csoportjába sorolják. A vers előadásának alaphelyzete, mikor a menyasszony készülődik férje házába, körülötte állnak rokonai és barátai, és dicséretet mondanak édesanyjáról, vagy arról énekelnek, hogy milyen élet vár majd rá új otthonában.

²⁰⁸ OLABIMTAN, *i. m.*, 158.

²⁰⁹ Források a műfaj létezésére: BARBER, *Literature...*, *i. m.*, 362-363; YAI, *i. m.*, 306.

²¹⁰ Források a műfaj létezésére: KESZTHELYI, *Az afrikai...*, *i. m.*, 55; YAI, *i. m.*, 306.

²¹¹ Források a műfaj létezésére: BARBER, *Literature...*, *i. m.*, 363; A *Dictionary...*, *i. m.*, 173.

²¹² Források a műfaj létezésére: YAI, *i. m.*, 304, 310; A *Dictionary...*, *i. m.*, 15.

²¹³ Források a műfaj létezésére: *Yoruba Poetry...*, *i. m.*, 24; KESZTHELYI, *Az afrikai...*, *i. m.*, 55; A *Dictionary...*, *i. m.*, 173.

²¹⁴ Források a műfaj létezésére: KESZTHELYI, *Az afrikai...*, *i. m.*, 55; A *Dictionary...*, *i. m.*, 68.

II/3. A joruba népi hagyományok jelentkezése Wole Şoyinka költészetében

II/3.1. A népi hagyományok költői használatának előfordulásai

- népköltészeti típusok jelentkezése

Şoyinka több versének szerkezetéhez kölcsönzi a népköltészeti hagyomány egyes darabjait. Legkedveltebb formája az *oriki*, mely *Idanre* és *Ogun Abibiman* című epikus költeményeinek struktúráját adja, a gyermekek engesztelő énekére pedig a *Koko Oloro* című versben találhatunk példát.

Egyes verseiben csak utalás vagy töredék szinten jelenik meg egy-egy joruba népköltészeti forma: a *Tizenkét ének a vakbuzgóért* című versben az *ifa* költészet énekrészletei jelentkeznek.

- ének, zene, dob, tánc, maszk

Az ének, dal, zene, dob, tánc és maszk mint az irodalom és a művészetek határterületeinek jelképei Şoyinka számos versében megtalálhatóak. A teljesség igénye nélkül egy-két példa:

ének –

A *Song: Deserted Market* verscímében Şoyinka egy számára nem megszokott versformát jelöl. Rövidebb sorok, eltérő ritmikai képlet és gondolatritmus jellemzi a verset, illetve más énekként megjelölt verseket.

A *Shuttle in the Crypt* című kötetben több esetben is olvashatunk utalást versen belüli énekekre: győzelmi ének (*Conversation at Night with a Cockroach*), gyerekdal (*Bearings*).

tánc –

A tánc elsősorban a vers hangulatának fokozásában, az extázis, illetve a katartikus élmény elérésében használatos megjelenítési forma Şoyinka költészetében, pl. az *Ogun Abibiman* című kötetben: „a táncos lábak önkívületének ideje” (*Sigidi!*), a katarzis állapotának leírása; vagy az *Idanre* című kötetben: „a megújulás visszatérő táncával” (*Visiting Trees*) egyesülnek az ünneplők.

A tánc motívuma legtöbbször egy-egy fesztivál, ünnep részeként, dobok és/vagy más hangszerek kíséretében tér vissza újra meg újra verseiben.

dob –

Şoyinkának szinte nincs is olyan verse, melyben nem hallatszik a dob hangja, ha abban mitológiai események leírását is találhatjuk. Íme, néhány példa:

Ogun Abibiman:

[...] De most,
mivel az ének keserves dolog a szomorú nyelvnek,
és a doboknak el kell hallgatniok, ha majd a keze
gyógyításra és ujjaépítésre emelkednek:
most itt az ének ideje; a táncos lábak
önkívületének ideje. A dobosok
buzdítása megacélozza a szívet.

(Tornai József fordítása²¹⁵)

Samarkand: „Sango ayan dobjai” (*Samarkand*)

maszk és egyéb vallási szimbólumok –

A maszk, az álarcos felvonulás is jellemző képei Šoyinka költészetének, de ugyanúgy az egyes mitológiai vagy vallási tárgyak eszközök: a csengő, a balta, a fémtárgyak, a tökhéj vagy az áldozati állatok bemutatásai sűrűn fordulnak elő verseiben. Míg ezek elsősorban epikus kísérői a vers történeti szálának, a maszk sok esetben a vallási szerepén túlmutató szimbólumot is takar.

A fafaragványok mellett a tradicionális kézművesség, és köztük elsősorban a híres joruba fafaragók képe is kedvelt eleme Šoyinkának.

- mitológiai alakok

A joruba hitvilág alakjai népesítik be Šoyinka költeményeinek világát. Természetesen a legnépszerűbb köztük Ogun, de Esu, Sango és Obatala képe is nem egyszer megjelenik verseiben. Az orisák (istenségek) mellett a természeti világ szellemeit is megismerhetjük. A joruba mitológia egyik történetét mesterien összefoglaló epikus költemény az *Idanre* című vers, melynek elemzésére később térek ki, és külön kiemelem a benne megtalálható mitológiai elemeket is.

- nyelvi hagyományok

Šoyinka elsősorban *oriki* formájú költeményeibe emel joruba nyelvű részleteket. Ezeknek – amennyiben teljes versrészletekről van szó – vagy a lábjegyzetben, vagy a végjegyzetben megadja angol nyelvű fordítását. Ha azonban csak egy-egy szót illeszt költeményébe, előfordul, hogy magyarázat nélkül hagyja olvasóit. Ezekre alább, a részletes verselemzéseknel fogok példát hozni.

²¹⁵ ŠOYINKA, Wole, *Sidigi = Fekete lángok, Nyugat- és Közép-Afrika költészete*, szerk. HÁRS Ernő, KESZTHELYI Tibor, Európa, Bp, 1986, 314-315.

A joruba nyelvű részek versbe helyezésének több oka is lehet, egyrészt a joruba vers tonalitásának ritmusa angol nyelven visszaadhatatlan költészeti élményt nyújt, másrészt a joruba szavak tömör jelentése varázsigeként hangzik fel.

- közmondások

A Shuttle in the Crypt:

„Alkoss – / Napszitta (vagy kimosott) – / Csontokból kupacokat, / Hol a gyűlölet csontvázát tartod”²¹⁶ (*Háttér és szegélydész*)

„A játékonyság egy-irányú utcának tűnik, de igazából egy-emberes életút.”²¹⁷ (*Ever-Ready Bank Accounts*)

„A hiba nem a rossz szándékban, hanem a rossz látásmódban rejtezik.” (*Gulliver*)

Ogun Abibiman:

„Egyszer mindenkinek felragyog a napja.”²¹⁸

„Amikor a kulacs üres, a csaposlegény tántorog / Hazafelé, részegen önmagát dicsérve.”

II/3.2. *Tizenkét ének a vakbuzgóért*

Az európai kritikusok vonakodnak Soyinka költészetének elemzésétől. A 2002-ben megjelent *Samarkand and Other Markets I Have Known* című kötetét például a mai napig nem vette górcső alá egyetlen kritikus sem, még legfrissebb monográfiaírói sem tesznek róla említést. Ez nem jelenti azt, hogy ez a kötet értéktelen lenne, hiszen a benne megjelent versek számos fórumon himnuszaként hangzanak fel, ezek közül is az egyik leginkább méltatott, kedvelt mű a *Tizenkét ének a vakbuzgóért* című költemény.

Soyinka esetében a tizenkettes szám említése a címben és használata a versszerkezetben egyértelműen Sangóra, a villámlás és elektromosság joruba istenségére utal. Ez rögtön két irányelvet is adhat a vers elemzésének.

A Sangóra utalás felvetheti a kérdést, hogy jelen esetben vajon a *sango pipe* (Sango tiszteletére énekelt dicsőítő ének, *oriki*) népköltészeti típussal állunk-e szemben. Továbbá a vers isteni számhoz kötött szerkezete miatt Soyinka első verseskötetének címadó költeményével, az *Idanrével* hozható párhuzamba, mely alapján szintén az *oriki* forma csoportjához sorolhatnánk a művet.

²¹⁶ Uő, *Háttér és szegélydész*, Nagyvilág 1981/9, 1316 (ford. Tandori Dezső)

²¹⁷ A további versrészletek K. M. fordításai.

²¹⁸ Shakespeare *Hamletjéből* származik ez a közmondás (5. felvonás, 1. szín)

Sango kiszámíthatatlan pusztításai és a vakbuzgóság okozta kegyetlenségek és vérontások azonban semmiképp sem indokolják a dicsérő ének formáját, főleg nem a szerkesztési mód. A versek rövideége miatt elsősorban a ráolvasások, az *ofok* formáját lehet felismerni bennük, és szintén párhuzamot vélek felfedezni az *ifa* költészet ciklikus láncolataival. Így formailag talán – a fenn szándékosan megemlített – *ayajo* népköltészeti típus lehet az egyik fő forrása a költeménynek. Sango szellemisége pedig mindvégig uralja a verset.

Az *ayajo* forma magában foglalja az *ifa* és az *ofo* költészeti típusok közös jellemzőit.

Az *ifa* versek többnyire a múlt eseményeinek leírásában mutatják be a jövőt. Mivel Soyinka korábbi versét, az *Idanrét* is egyfajta jövendölésnek nevezte későbbi munkáiban (az 1966-os polgárháború szörnyűségeit jósolta meg), így a vele párhuzamba állítható *Tizenkét ének a vakbuzgóért* című vers is könnyen felfogható jövendölésként, melyet Soyinka a múlt szörnyűségeinek misztikus ábrázolásával jósol meg a zelóták, vallási fanatikusok számára.

Soyinka *Tizenkét éneke a vakbuzgóért* magában rejtí pályafutásának szinte minden olyan eszközét, melytől egy verset igazán afrikai versnek nevezhetünk. Az említett népköltészeti és mitológiai elemek mellett megjelenik a joruba nyelvhasználat, illetve Soyinka kedvelt istensége Ogun, aki rá jellemzően a hetedik versrészletben jelenik meg először. (Sangóval szemben, akinek az említett 12-es illetve gyakran a 6-os szám az isteni száma, Oguné a 7-es.) A korábban említett *Idanre* című verset Soyinka Ogun tiszteletére hét részletben írta meg, *ijala* formában, melyben Ogun történetét írja le. Az *Idanre* bemutatja Ogun és Sango örökös harcát, mely a földre is fenyegetést jelent. A *Tizenkét ének a vakbuzgóért* a plusz egy énekkel kiegészülve ezt a párharcot is szimbolizálhatja (6+7=13).

I

Hosszas lázálomból ébred, esküszik
Hogy látta az Isten arcát.
Isten segíti azt, kinek láza sose tombolt
Vagy nem hagyott alább.

II

Gubbasztva templomtornyon, minareten, kupolán
Pedánsan, mint a rendházterem, örvendezve, mint vízköpők
A jámborság ormain, a vámpír ministráns
Ugrani készül saját poklából
Mind a négy égtáj felé – de nem indul egyedül.

Hamis érméjén ez a választás áll: Gyere velem, vagy –
Menj – *a pokolba!*

III

Egyenlőségre vágyik
Koponyája meglegedésén túl.
Száz ezer ürességét
Az elmének hamarosan
Elfedi majd egy pihekönnyű lepel
Kegyelme és hatalma –
De féld a némát! Féld a mutáns kardjának
Alattomos erejét.²¹⁹

A vers első három egysége keresztény utalásokat tartalmaz, és elsősorban Soyinka gyermekkorának leírásából ismert motívumokat jelenít meg. Soyinka gyerekkorában meglehetősen fontos szerepet játszott a kereszténység és animizmus különös együttélése. Míg édesanyja, akit regényében Vad Kereszténynek nevezett, egyszerre hitt az animista szertartások és rituálék erejében, ugyanakkor mélyen keresztény hitű volt, Soyinka már akkor is őszinte csodálattal és bírálattal élte meg az afrikai gyermekkor képzeletvilágát, a naiv animista szellemvilág tiszteletét és a vele egybeszótt keresztény hitet. Megtanulta elfogadni a vallások gyengeségeit és erőt adó vonásait – hitt a vallás erejében, a vallások békés együttélésében. Most az első három versszak a korábbi játékos, kedves, gyermeki bírálatot meghazudtolva megrendítő ítéletet fogalmaz az Egyházzal és a keresztény értékekkel szemben.

IV

A gyógyítás furcsa kanyarokat tesz.
Orvos és tartalékos katona kutatja a halálos ösvényt
A fanatikusok szívéhez Kelet-Jeruzsálemben,
Hívők tetemeit napkelet felé
Fordítja jámboran – a puskacsövet ezután irányítja
Befelé – még mindig hön keres?
A halál utáni létben nincsen boncolás
Bár hullamerevség lepi a béke
Lélegzetét.

²¹⁹ A disszertáció során fordított versek és versrészletek a saját fordításaim, melyek egy kivételével jelenleg kézirat formájában vannak meg. Publikált versfordításom bibliográfiai adatai a *Wole Soyinka magyarul megjelent művei* címszó alatt találhatóak meg.

V

Akárhogyan is, és akárhol, gyilkosok lennének.
Világuk a hiány. Életbe taszítva
Szopják a jámborság emlőit, gyorsan levedlik
A halál hosszú bábját. Holt szemek,
Halál alázata, halálvágy, holtvágány,
Halálos aszimmetria illeszkedik
A halálba tartó el nem induláshoz.

Mentoraik élnek, virulnak és okítnak
Szemlélik bosszúját az élőhalálnak –
Gyermeki ínyeket kezelnek, ám –
Az iskolában fogzanak.

VI

A saját fajtája volt, odaszegezte
Yitzak Rabint a Kelet keresztútjához
Széttárt karokkal mutat a béke
Hegyére. A Suez túlpartján elődje
Kísértete a színpadon figyelte
Az ismerős rémfilm újravetítését.

Şoyinka életében mindig meghatározó szerepet játszott a politika. A következő három részlet (IV-VI) azonban most nem az afrikai problémákkal foglalkozik: a bírált térség a Közel-Kelet, elsősorban Izrael.

VII

Ogun lovon jött Jeruzsálembe.
A Kiválasztott elállta útját.
Fém kantárja szentségtörésként fénylett,
Egykor szidalmazta a vándortörzset, most őrzője
Utaknak és ösvényeknek, szent napokon bezárva
Az acél és vas énekeibe, s a gyermek kanyargó kerékpárjába,
Csecsemő bölcsőjébe.

*Jöjj, Háború, vajon elutasítják
Majd a vas oltalmát? Jöjj, Halál*

*Gátolhatják-e a kard pengéjét
Szent Ünnepi imával?*

A vakbuzgók keze
Kinyúl s ringatja a tévelygő járművet,
De nem úgy, mint az újszülött béke bölcsőjét.
Gyűlölet karma és bezártság marka, rúdtól
Rúdíg ér, ölelve
Minden hit megtértjeit. Gyilkos,
Csonkító tett mind.

Şoyinka költészetében és a joruba mitológiában egyaránt a 7-es szám Ogunhoz kapcsolható. Ogun a joruba mitológiában a kapcsolat istenek és emberek között. Nem találta a helyét az istenek között, majd az emberek királyukká választották. Ogun azonban nemcsak a teremtés és az emberek és istenek közötti kapcsolat szimbóluma, hanem a harcok és vadászok istene is, és mikor híveivel háborúzni indult a harc hevében sajátjait sebesítette meg. Így az istenek vaksága és önzősége is megtestesül a „földre szállt” Ogunban. Napjaink Nigériájában a közúti balesetekben meghalt embereket Ogunnak szentelt áldozatoknak tartják, mert ő az „utak és ösvények őrzője” is. A joruba istenek kétszínűsége és a hozzájuk kapcsolódó kegyetlen rituálék Şoyinka hetedik versrészletének tárgya.

VIII

Isten sehol sem született, mégis mindenütt.
De Ráma hívei elutasítják e finom különbséget –
A kijelölt hely szent, nem jámborságból hanem –
Elválasztani a tiédet az enyémtől, a gyűlölet politikája –
És a kényszerkereskedés – a béke egy perc extázisért.
Egy mecsetet romokba döntöttek, körül köre,
Elítélték, mert Ráma megálmodott megtestesülésének
Hült helyét bitorolja. Most csak egy körakás
A béke álma helyén – de álmodhatnak-e békét
A képromboló Uttar Pradesben?

A nyolcadik egység az Utter Pradesben, a hinduizmus központjában 1992-ben bekövetkezett mecsetrombolást jeleníti meg, ahol a mecsetet leromboló hindukat maguk alá temették a kövek.

IX

A szelídek öröklík majd a földet...

Áldottak a béke hozói...

Shalom ... Shalom ... Shalom ...

Irosu wonrin, irosu wonrin wonrin.

Szalám alejkum, alejkum

Shanti ... shanti ... shanti ...

Umm ... umm ... umm ... uumm ...

A béke kikötőjét az óceánok mélyén keresd,
Tengermélyi elveszett világban, fekete lyukakban
Kihunyt galaxisokban, remetebárángok mélyén
Őserdők rejtekén és jégmezők szélén
Koronák ékén, ing bolyhán, körömágyban,
A jámbor arc a másik oldalát is odatartja, de –
Nem a szövegekben, nem bemagolt sorokban. Ott leled
A földet végül a nem-szelídek öröklík.

Ők az írás szolgái, birtokolják
A legutolsó aláztos pontig. Akkurátus
Őrzői e jegyzeteknek, alvajáróként vakok mindenre
Csak a végzetes hiányt látják:
Umm helyett *bumm* és – irtás Írás helyett.
Ha hiányzott is valami – már megtaláltatott!

A kilencedik egység akár egy hosszabb lélegzetvételű, tipikus *ifa* formának is megfeleltethető, összefoglalja az előzőekben bírált vallások fanatikusainak vétkeit. És nem utolsó sorban az *irosu wonrin* egy *odu* elnevezése, mely megerősítheti az *ifa* formával kapcsolatos elképzelést:

II	I
II	I
I	II
I	II

A joruba jóslásban ennek az *odunak* különleges hatalmat tulajdonítanak. A két vonás a sötétséget, az egy a világosságot szimbolizálja, ráadásul a két jel egymás inverze. Jobbról kezdve, fentről lefelé haladva a világosságból a sötétségbe, majd a sötétségből a világosságba jutunk.

X

Ile gbogbo nle orisa ee, ile gbogbo nle orisa
Ile gbogbo nle orisa ee, ile gbogbo nle orisa
Enia lo m'orisa w'aiye oo
*Ile gbogbo nle orisa ee*²²⁰

Találd fel istened és keresd akaratát
A jámborság a lélek otthona.
Ogun földjéről jövök, ahol
A nők ültetnek, tanítanak, ápolnak
Fémet öntenek, építenek, földet művelnek,
Terpeszben megvetik izmos combjukat a földön
Nyílt arcukról az izzadságot törlik.
Ogun földjéről jövök, ahol
A nők megvetik a fátlyat, s a férfiak
És a föld örülnek!

XI

Dobd el az álszent követ
Hadd tépjék szét a törékeny szépséget a nyilvános
Szégyen terén. Ez a gyilkosság
A bűn sziklája, szeszélyes fátyol
Egy egyszerű kavics csillanása.

A következő egységben ismét az Ogun-tisztelőket emeli ki, de ezúttal szembeállítja őket a vakbuzgókkal. Majd valószínűleg az iszlámra vonatkozó motívumokat olvashatjuk a tizenegyedik egységben.

XII

Orunmila! Eleri ipin
Ibikeji Olodumare

²²⁰ Az egész föld az istenségek otthona
Az egész föld az istenségek otthona
A halandók hozták az isteneket a világba
Az egész föld istenségek otthona

Ajeju oogun

*Obiriti, Ap'ijo iku da ...*²²¹

Egyes szavak durvák, trágárok, illetlenek.
Cenzúrázásra szorulnak, mint például a
Pogány, istentelen, hitetlen, istentagadó, káfir, stb.
A papság fogadkozik, hogy megtisztítja az utcát
A tisztátalanoktól, Könyvvel és Szakállal felfegyverezve. Mindkettő
Fellobban, és megdönti a fizika törvényeit.
Hisz a tűz mindent felfal, kivéve a gyújtogatót. Túlél
Még egy napot dicsérni. Az Apokalipszis
Megígért szörnye engem hitetlenül hagyott,
Míg egy kóbor pap halált osztott a CNN-en –
Ez valóban az ördög eszköze! – Taslim Nazreemre.
Ő egyenlővé tevő Istenről írt, kétneműről,
Ki kétkezesként Ballal és Jobbal egyformán bánik.

A tizenkettedik rész az *ifa* költészet egy darabjával indítja a versrészletet. Orunmila és a jóslás jelenetei olvashatóak a joruba nyelvű részben. Majd a Soyinka számára igen személyes és fájdalmas tett és emlék következik: az írók és művészek kitaszítása vallási gyűlöletből fakadóan. Az egységben megemlített Taslim Nazreem (helyesen Taslima Nazrin²²²) – bár Soyinka pakisztáninak hiszi, valójában – bangladesi feminista az iszlám megreformálására buzdított. 1994-től száműzetésben élt a világ számos országában, most New Yorkban lakik. Soyinka nem egyszer említi a vele készített interjúkban, hogy a hasonló sorsú, politikai és/vagy vallási száműzött írókkal és művészekkel mindig mélyen együtt érez, hiszen korábban az 1966-os nigériai polgárháború után őt is börtönbüntetésre ítélték közéleti és politikai állásfoglalása és tevékenysége miatt (1967-1969).

XIII

... és a tizenharmadik az egészen babonásokért.

Ez a tizenharmadik ének érted, és hagyd
A balsorsot álmod belengeni, nyomd el félelmeid.
Nem egy, hanem mindkettő – péntek és tizenhárom

²²¹ Orunmila. Kéz, mely a Sorsot kirója

Felette már csak a Legfőbb Istenség.

Ő ki elnyeli a gyógyfüvek erejét

A Hatalmas, ki eltolja a halál napját.

²²² Soyinka maga is megemlíti, hogy a számára idegen hangzású nevekre kevésbé fogékony (Washington Post http://www.smcm.edu/africandiaspora/world_Soyinka0402.htm 2010.02.23.)

Együtt nyomtatja rá világom bejáratát
A te naptáradra. Ha kérkedhetnék
A három hatossal, a Sátán szerint felér egy nagy számsorral –
A világot már régen kozmikus nevetésbe
Süllyesztettem volna el!

A tizenharmadik, „ráadás” egységben szinte önmaga számmisztikai vélekedéseit gúnyolja ki, hiszen a fent említettek is jól mutatják, hogy mind a jorubáknál, mind Soyinka életművében milyen jelentőséggel bírnak a számok, még a jelen költeményben is.

A vers tehát nemcsak a joruba hagyományok és az afrikai vers tipikus eszközeinek tárháza, hanem bemutatja Nigéria – és egyúttal Afrika – sokféleségében a világ vallásainak változatosságát. Míg Soyinka korábbi műveiben – például az *Idanre* című vers vagy az *Aké* című regény – Afrika vallási szinkretizmusát, az animizmus és az eredendően nem-afrikaiak hitének (iszlám, kereszténység stb.) békés együttélését mutatja be, az *Aké*-ben megénekelt utópikus vallási bódulat darabokra hullik e versben. Míg ott a különböző vallások egy nemzetként álltak Nigéria hősi zászlaja alatt, itt együtt állnak vétkesen a zelótáért mondott énekekben.

II/3.3. *Idanre*

Bár időrendi sorrendben az *Idanre* az első vers, de nyelvi nehézsége és terjedelme miatt a *Tizenkét ének a vakbuzgóért* című versre érdemes először gondolni. A *Tizenkét ének* Soyinka költészetének – egyelőre – a záró darabja, az *Idanre* a költői pályafutás kezdetének felütése volt.

Az epikus költeményt 1965-ben írta a Commonwealth Arts Festival alkalmából. A vers nem más, mint Ogun dicsőítésének és ünneplésének himnusza. Ezt jelzi a hetes felosztás is. Nemcsak a versciklusra, de magára az *Idanre* című kötetre is jellemző ez a felosztás.

Soyinka tette Ogunt világhírűvé. Tisztelői az esős évszak és az aratás időszakában fordulnak hozzá. Elsősorban Ondo államban népszerű, itt található az Idanrei dombság is. Soyinka – ahogy a vers előszavában írja – ezeken a dombokon zarándokolt, amikor a verset írta.

Ogun népszerűsége már Soyinka előtt is nyilvánvaló volt a joruba vallási nézetek tisztelői között. Az összes istenség közül ő az, aki a legközelebb áll az emberekhez. Egyszerre mesteri és esendő, zsenialitása és haragvása tiszteletet vált ki az emberekből, kétarcúsága pedig emberi tulajdonságot rejt magában. De népszerűsége a vas istenségéből is eredhet. Az idők folyamán pedig fokozatosan kapcsolta olyan eseményekhez, olyan találmányokhoz, melyek

kétarcúak; így lett az Utak Őrzője, az autósok és a balesetek kiszámíthatatlan istene. Mondhatni Ogun nem avult el, mindig képes a megújulásra – még napjainkban is.

Az *Idanre* első ciklusa, *Deluge...* (Özönvíz) Sango és Ogun találkozásával kezdődik. Ogun lelátogat a földre az eső kíséretében, melyet szolgálja, a költő is szemmel kísér. Ogun leereszkedését Sango, a villámlás „balta-kezű” istene is követi, haragja elől a költő az Ogunnak köszönhető ereszt alá menekül, mely megvédi őt villámoktól.

Istenemnek e fehér perceiben, fényt szedve
A nap megsemmisüléséből, az utolsó parázs
Lángol teremő kezében, vadul forog
Lázadó sörénye, hegygerincet fűr, gyűlik a hágókon
S az odalent földbe szűrt jelein

Háromujjú kezébe most Sangót kapja
És földre hajítja. Ereszeim ma éjjel
Biztos pajzsok, a Vasból Valót állítottam
Minden nyállal szemben.²²³

A fehér villámok és a mennydörgés zaja, Ogun és Sango csatájának mitikus bemutatása után eljön a nyugalom ideje. Az eső, az özönvíz végén, Ogun látogatásával a föld termékennyé válik:

És senki sem beszél titkokról e földön
Csak az esőt fogadó meztelenségről
És a föld a magok duzzadására készül
A gyökerek húst növesztenek benne, és a férfiak
Meztelenül ébrednek az aratásra.²²⁴

Az ember nem lát a felszín alá, az eső jótékony hatása eltűnik a szemünk elől, pedig annak gyümölcsét aratjuk, mikor eljön az ideje.

Ravenscroft tanulmányában megemlíti az aratás keresztényi motívumát,²²⁵ bár Ogun is jelképezheti ezt a momentumot, így ez a feltételezés – a keresztény elem elhelyezése joruba mitológiai keretek közé – vitatható.

A *Deluge* tulajdonképpen nem más, mint a következő egység előkészítése, az ... *And After* (... És utána) című ciklusdarabé.

²²³ ŞOYINKA, Wole, *Idanre* = W. S., *Selected Poems*, London, 2001, 67 (a versrészleteket fordította K. M.)

²²⁴ *Uo.*, 68.

²²⁵ RAVENSCROFT, Arthur, *Religious Language and Imagery in the Poetry of Okara, Soyinka and Okigbo*, *Journal of Religion in Africa*, 1989/1, 9.

A második versrészlet Oya képével indul:

A zarándokok pihenőjénél Idanre hegye alatt
A bor-leány kábultan az isteni enyelgéstől
Tűznyomatú bormagvak vágóját érzi bensejében
Szemei kérdik, ki vagy hát? Ezen az órán
Minek hegyeket kutatni?²²⁶

Oya az anyaföld megjelenítésének szimbóluma, a csaposlány ('bor-lány') formájában testesül meg, egy motorbaleset áldozata, Ogun felesége, később pedig Sango kedvese. Kettejük által mindkét istenség tulajdonságait birtokolja. „Szürke koponya/A véres utakon” utal a versrészlet Oya sorsára. A teljes versrészlet a baleset mitikus leírásával folytatódik, melynek során megjelenik Osumare, a teremtés kígyójának szimbóluma is: „a teremtés kígyója/ki saját farkába harapott”.

[...] Felemelkedtek
A halottak, akiket gyümölcs és olaj vár
Az úton és a szentély küszöbén, ajkaik
Nedvesek az aratás esőjének első cseppjeitől –
Még az istenek is emlékeznek adósságokra.

Ogunt, azon lelkek keresztapját, akik az úton
Hazafelé mentek, az éjszaka új erőivel
Borítva köszöntötték, a bőröm
Tekintetektől fénylett, láttam őket elsodródni
Hogy csatlakozzanak a gyülekezőkhöz

Holnap asztalfőre ülnek, láthatatlan vendégek
Aiknek a kecskék meghajolnak, s nyílt torokkal
Totem-szomjat oltanak, a föld szomját.²²⁷

A versben egy második eljövotelt is megjelenít Soyinka: Ajantaláét, aki „a lázadó gyermek, a képromboló, az anarchia, az anti-matriarchátus, a férfiasság jelképe a nőiességgel szemben.”²²⁸

A világ egy kígyófajzat nedves ölelésében vergődött, várva
Ajantala lázadó születésére
Szörny-gyermek, a mítoszok harcos vastagbőrűje

²²⁶ SOYINKA, *Idanre...*, i. m., 68.

²²⁷ Uo., 71.

²²⁸ SOYINKA, Wole, *Selected Poems*, London, 2001, 90.

S a fény egy távoli négyzetének fészében
Remény szilánkja egy hitvány sírból
Várt, tartószobor a szentélyajtónál.
Kezei a béke ligetei, Oya homloka
Medencékbe és mindig hipnotikus tavaszba mártva.²²⁹

A harmadik részben (*Pilgrimage [Zarándoklat]*) Ogun és a vers lírai alanya elérték az idanrei dombok csúcsát. Ogun lehangolt. Atunda, az első istenség szolgájának árulását gyászolja, aki egy hatalmas sziklatömböt gurított Obatalára, amitől az istenség számtalan darabra hullott szét – így keletkezett a joruba panteon. Ahogyan Obatala, az egyetlen isten darabjaira hullott, úgy lett belőle sok kis istenség, akik megkapták az univerzum egy-egy darabját, hogy azt kormányozzák. Ogun azért is bánatos, mert a múltban elkövetett egy bűnt, melynek következményeként számkivetett lett, és évente egyszer, aratás idején el kell jönnie az emberekhez, hogy megáldja a termést, bűnbánata jeléül. Ebben Tanure Ojaide párhuzamot talál az idanrei Ogun és *Az erdő táncában* megjelenő Demoke személyisége között.²³⁰ Mindketten alkotó bűnbánatot gyakorolnak a múltban elkövetett vétkükért.

A negyedik részben (*The Beginning [A kezdet]*) a beszélő leírja, hogyan próbálják a szilánkokra tört isten fejének istenségei mindhiába helyreállítani a kapcsolatot a földiekkel. Orisa-nla, az istenek vezetője, Orunmila, az ég és a bölcsesség istene, Esu, a lehetőségek és a zavargások istene és Ifa, a jövőmondás és elrendeltetés istene sem találják a kapcsolatot az emberekkel. Mire Ogun megesküszik, hogy megtisztítja az utat feléjük. Ogun sikerrel jár, de visszautasítja a koronát, melyet istentársai ajánlanak fel neki, és visszavonul Idanre dombjaira, ahol az Ire (emberi) királyság vénjei rábeszélnek, hogy legyen földi király.

Az *oriki* szerkezetű egység baljós árnyakat sejtet, az emberek királyukká tettek egy istenséget, anélkül, hogy számoltak volna következményeivel:

Aki egy istent hoz vacsorára, őrizze jól
És hosszú bambuszpálcával jelölje ki helyét

Ogun a buja isten, aki
Hét tökhéjat visz a csatába. Egyet puskapornak,
Egyet varázslatnak, kettőt pálmabornak és hármat
Levegővel lezárt tiszta bronzban,
Amiben magjait tartja.

²²⁹ Uő, *Idanre...*, i. m., 72-73.

²³⁰ OJAIDE, *The Poetry...*, i. m., 48.

Istenem Ogun, az árvák pajzsa, otthona
Teraszos hegy, egekig érő harcban áll önmagával
Ogun, aki utat csinál, odamegy, ahonnan
Más istenek visszafordultak. Árvák pajzsa, a te pajzsod
Ki volt aznap kötve, az életek megóvásánál?

[...]Mi nem égetünk fel egy fát, hogy csapdába csaljunk
Egy mókust; nem kérjük a hegyek
Segítségét, hogy feltörjünk egy diót.²³¹

A következő, ötödik egység (*The Battle [A csata]*) Ogun vérszomjas oldalát, a harc istenét írja le, amint Ire seregét vezeti a háborúba. A vér ízétől azonban megvadul, és gondolkodás nélkül vág le harctársat és ellenséget egyaránt. Ő, aki korábban meghallotta az emberek hangját, most megsüketül, ahogy a fejére ül Esu, a harag istene.

Az *oriki* formát továbbra is megtartja Soyinka, melynek refrénjeiben figyelmeztetően kiált:

Vágy-vakította isten, részeg Vadász
Szörny-istenség, elpusztítod embereid!²³²

vagy:

Gyilkos, állítsd meg vaskezed
Embereid levágva fekszenek – Kannibál!²³³

Majd visszaül az előző versrész végén lévő jóslatra:

Ó, a mókus felszaladt egy iroko fára
És a vadász hajszája
Véget ért.²³⁴

Ismét nincs magyarázata sem a lábjegyzetben, sem a végjegyzetekben az iroko-fának, melynek védelmébe húzódik a versbeli allegória mókusa. Az iroko fát (*Chlorophora excelsa*) a jorubák messziről elkerülik az erdőben, mert úgy tartják, hogy benne lakik egy öregember szelleme, aki éjjelente egy fáklya fényével járja az erdőt, és az utazókat ijesztgeti. Aki meglátja az arcát, az beleőrül és meghal. A fa erőssége miatt azonban a favágók sokszor kivágják, és hasznosítják az irokót házak vagy bútorok építésére. Úgy tartják, hogy azokban a házakban, melyek ebből a fából készültek, vagy iroko-bútorok vannak benne, éjjelente nyöszörgést lehet hallani, az öregember lelke ugyanis be van zárva a fába, és nem tud éjszakai portyázásaira indulni.

²³¹ SOYINKA, *Idanre...*, i. m., 77.

²³² *Uo.*, 79.

²³³ *Uo.*, 80.

²³⁴ *Uo.*, 84.

A hatodik versrészben (*Recessional* [Visszavonulás]) a beszélő, aki Idanre dombjainál tanúja volt az istenség dühöngésének, mint egy „gyermek, aki elvonja tekintetét egy öreg/ Meztelenségéről”, nem szól semmit, hanem meglátja a rosszban a jót: atunda tettének következményeként az újrateremtés szimbólumát, a Möbius-szalagot.²³⁵

A Möbius-szalag nemcsak európai jelkép, a joruba mitológiában is megtalálható Ogun emblémájaként, mely Ogun gyalázatos végzetének örökös ismétlődését ábrázolja. Ugyanez az örök körforgás jelképezi Osumarét is, a szivárványkígyót, mely a Földet uralja, és falánkságában önmaga farkába harapott. A jorubák szerint a világvégét fogja elhozni, mikor felfalja önmagát.

A hetedik, záró részben (*Harvest* [Aratás]) elérkezik a hajnal, mely a felszabadulást hozza az éjszaka szellemeitől. Ogun pedig lejön az emberekhez, akik türelmetlenül várják áldását. Az aratás ünnepén az emberek és istenek közti határok leomlanak:

S meneteltek, hogy ötvözetébe olvadjanak
Telítődjenek az egyesüléssel, a Nap szétszóródásával,
Védelemben és közösségben, mag-idő és aratás, pálma
És villanyoszlop, Ogun útja, a Möbius-pálya, mag
És elektronok, bor az alkímiának.²³⁶

II/3.4. Ogun Abibiman

Az afrikai költészet sikeresen adaptálta az orális költészeti technikákat az írott formába. Bár angolul írnak, a költészet megtartotta az afrikai érzékenységet, kultúrát és világnézetet, ahogy a ritmust, szerkezetet és a szájhagyomány technikáit is. Mindez azt eredményezte, amit Wole Soyinka „kettős írás”-nak nevez. Vagyis összefonódik a különböző etnikai, földrajzi, személyes és sajátos afrikai jellemvonás az európai eredetű írott formákkal. Ezek közé a szóbeli jellemzők közé tartoznak a szertartási énekek, a tonális költészet, az ősi dobköltészet és a furulya, a közmondások és szólások, mítoszok, énekek, népmesék, a kérdés-felelek stílus, és a ritmikus, ismétlődő, csapongó és sablonos nyelvhasználat.²³⁷

A szájhagyomány költészetbe adaptálásának fenti módját természetesen nemcsak a joruba-angol viszonylatban lehet bizonyítani, de ugyanez érvényes pl. a dél-afrikai költészetre is. Az *Ogun Abibiman* tradicionális alapját a zulu népköltészetben is megtalálható hősi epikus költemény adja. A joruba *ijala* a zulu *izibongo* harci énekeivel hozható rokonságba.

²³⁵ A Möbius-szalag egy kétdimenziós felület, aminek különlegessége, hogy csak egyetlen oldala és egyetlen éle van.

²³⁶ SOYINKA, Idanre..., i. m., 88.

²³⁷ ADU-GYAMFI, Yaw, *Orality in Writing, Its Cultural and Political Significance in Wole Soyinka's Ogun Abibiman*, Research in African Literatures, 2002/3, 1104.

A harci ének tehát egyfajta univerzális forma az afrikai költészetben. A legtöbb afrikai nép hagyományaiban előfordul: galla *gheraera* Etiópiában, *gabay* harci énekek Szomáliában, dinka harci és vadász költemények, ngoni *imigubo* és *imihubo* Malawiban, asanti harci költészet Ghánában, shona *detembo rehondo* Zimbabweben, szuahéli *tenzi*, hosszú vallási költemények a muszlim hősök heroikus tetteiről, stb.²³⁸

Tanura Ojaide Homérosz *Odüsszeiájával*, Vergilius *Aeneisével* és Milton *Elveszett paradicsomával* állítja párhuzamba ezt a művet.²³⁹ Hozzáteszi, hogy az *Ogun Abibiman* természetesen eltér az európai formától. Egyszerre ünneplés és érvelés, melyben Soyinka igazolni kívánja a szabadságharc szükségességét Dél-Afrikában, illetve a feketék nacionalista ünnepére hívja az afrikaiakat, hogy felkészüljenek a harcra, melyben megvédik földjüket és jogaikat. Ez a felhívás a 'sigidi' szóban teljesedik ki, melynek eredetét a zulu nyelvben kell keresnünk, jelentése: 'harcolni, mint milliók'.

A megfordított szórend, az ismétlések, az epikus hasonlatok és a vers ritmusa méltóságot és ünnepélyességet ad hangjának. Az emelkedett nyelv pedig a heroikus költészetre utal. Soyinka az általános afrikai hősi eposzok stílusjegyeit ötvözi, és megteremti a neo-afrikai epikus költeményt.

A dicsérő nevek, közmondások és énektörredékekkel gazdagított stílus mind az afrikai hősi eposz jellemzői. Ezeket a hagyományos költészeti formákat azonban az anglofón afrikai költészetben elfojtották a gyarmatosítás hatására, így Soyinka ezek sajátosságait mintegy újjáéleszti, feltámasztja *Ogun Abibiman* című költeményében.

Maga a cím is pánafrikai gondolatokat tükröz, az *Abibiman* akan szó, melynek jelentése: Fekete Nemzet. Ezt a szót használják a Fekete Nemzet Országának megnevezésére is, mely nem más, mint Afrika. Az Afrika szó azonban nem lenne elég hangsúlyos a költeményhez, mert Soyinka Abibimanról beszél: a Feketék Afrikájáról Fehérek nélkül. Egyúttal szembeszegül a fekete szóval (nem Fekete-Afrikának nevezi Abibimant), hiszen a fekete szó negatív konnotációt hordoz az európai és nyugati nyelvhasználatban, a Fehérek Világában. Egy olyan szó felé fordul, melynek nincsenek negatív jelentései, amely a négritude újraértelmezésével még komplexebb tartalmat rejt magában.

Az Abibiman szóval nemcsak a fehérektől választja el magát Soyinka, de ugyanazzal a gondolattal a feketék egységtudatát is formálja, a feketék összetartozását is megfogalmazza a versben.

²³⁸ Uo., 106.

²³⁹ OJAIDE, *The Poetry...*, i. m., 98.

Éppen ezért Soyinka költeménye igen vegyes fogadtatásban részesült. Azt hiszem, valóban kevés olyan fehér ember van, aki a hangzatos költemény hallatán ne érezné rosszul magát, így nem is csoda, hogy radikálisnak és rasszistának titulálták. A legtöbb kritikus elsősorban a tartalmi jegyeket próbálta értelmezni, a vers dél-afrikai forrongásokhoz fűződő viszonyát, vagy a fehérek és feketék párharcának allegorikus megjelenését. Meglepő, hogy a vers hagyományos formákkal való kapcsolatáról mindössze ketten-hárman tesznek említést, és közülük is csak Yaw Adu-Gyamfi és Tanure Ojaide elemzi részletesen ezeket a stílusvonásokat.

Soyinka a verset a „sowetói áldozatok és megcsonkítottak emlékére” ajánlotta, bevezetőjében pedig lelkesen fogadja Samora Machel,²⁴⁰ mozambiki elnöknek azt a lépését, hogy hadat üzent a fehérek kormányozta Rodézia (ma: Zimbabwe) ellen. Soyinka ebben a határozatban a Dél-Afrika elnyomása elleni kontinentális szabadságharc lehetőségét vélte felfedezni.

Hozzá kell tenni, hogy következő verskötetéből már kiderül,²⁴¹ Samora Machel nem teljesítette be Soyinka elképzeléseit, főleg amikor a két ország közötti meg nem támadási szerződést írt alá a Nkomati egyezség²⁴² keretein belül.

Az *Ogun Abibiman* előzményeként Thomas Mofolo *Chaka* című költeményét szokás megnevezni, melyet Mofolo 1925-ben írt sesotho nyelven. Könyvét angolra és több európai nyelvre lefordították. A költemény később a négritude költőinek közkedvelt hősi eposza és ihletője lett, pl. maga Senghor is írt egy költeményt Shakáról Mofoló nyomdokain.

A költemény három egységre oszlik. Az első *Induction: Steel Usurps the Forests; Silence Detrones Dialogue* (Rávezetés: Fém bitorolja az erdőket, csend fosztja meg trónjától a dialógust) című rész az apartheid pusztítását, a szabadságharc szükségességét írja le: „Többé már nem zöld erdők”, „viharoktól megtépett pálmafák”, „törött faágak” jellemzik Dél-Afrika földjét. Majd az eső formájában már felsejlik Ogun képe, az eső megtermékenyíti a földben szétaszott magvakat, megtisztítja a véráztatta faleveleket. Egy ősi sereg készülődik az elnyomás ellen, az áldozati kos pedig várja a kés simogatását. Ogun neve késleltetve jelenik meg a versben, ahogy az apartheid-rendszer alatt is csendjébe burkolózott, visszavonult, és most a felmentő sereg generálisa lesz az elnyomók ellen.

Ogun az *Idanré*-ben leírt epikus tulajdonságokat ölti magára az első egységben. De Soyinka ezúttal óvakodva választja csapatai élére: „Az istenek beszéljenek az istenekkel”; „Hadd

²⁴⁰ Samora Machel (1933-1986) Mozambik függetlenségének elnyerésétől vezette az országot haláláig.

²⁴¹ 'No' He Said és Apologia című költemények alapján

²⁴² 1984. 03.16.

versengjenek az istenek az istenekkel” sorokkal utal az Idanrében bemutatott mitikus történetre.

A Dél-Afrikában történt szörnyű mészárlásokat vázolja fel (Sharpenville, Veld, Cape[town] képében, melyre a feketék a diplomatikusan megoldásokat keresték, párbeszédet akartak kezdeményezni, de ahol a csend uralkodik, nincs helye szavaknak.

A vers első részében a feketék képviselik az életet, a zöld színt, a természetet, a fehérek pedig a fém és technológia élettelenységét. A mi és az ők, a feketék és fehérek szembeállításán építkezik a vers, majd az Afrikai kontinens természeti adottságaival, állataival zárja az első egységet:

A védőbeszéd befejeződtek az Igazság Bíróságán, A Remény
Elmenekült Capetownból, melyet tévesen hívtak Jóreménységnek.

Nem beszélünk többé észérvről vagy megtagadott kegyelemről
Titkos tudással fegyverkezünk fel, mint az öregek.
A verseny idején nincs szépség, mint a bóbitásantilopé,
Az erő idején az elefánt magányosan áll,
A vadászat idején az oroszlán méltósága szent
A repülés idején a kócsag megcsúfolja irigyeit
Harc idején senki sem versenghet Vele
a hét-ösvényű Ogunnal, ki hogy jóvátegye a rosszat,
Kiürítette az ég vér-tartályait,
És még akkor is tombolt a szomjúságtól – látom
Kegyetlen szépségét fekete homlokokon,
olvadtan-lángoló bronz mélyeikben
Szemeik a távolba merednek –
És reszketek.²⁴³

A második rész, *Retrospect for Marchers: Shaka!* (Visszatekintés a menetelőkre: Shaka!) az első egység megerősítése, fokozása és kiterjesztése. Az első résszel Şoyinka *in medias res* kezdte költeményét – hasonlóan az Idanréhez, most azonban visszafordul Shaka történetéhez.

Shaka és Ogun párhuzamba állítása ennek az egységnek a fő témája. Shaka Ogun „testvérlelke”, aki magán hordozza Ogun jegyeit, szintén kettős személyiség, aki egyszerre hős, és ugyanakkor meghamisította az újjáalakulást. De Şoyinka most csak Shaka jó oldalát kívánja megmutatni, akit ezúttal Samora Machel testesít meg.

²⁴³ ŞOYINKA, Wole, *Ogun Abibiman*, London, 1980, 6-7. (ford. K. M.)

A versben a zulu és a joruba nép kultúrája fonódik össze, mind mitológiájában, mind nyelvében, a zulu harci kiáltásokat, harci kifejezéseket joruba nyelvű énekek törlik meg:

Ròbòdiyàn! Ròbòdiyàn!

Ogún re lé e Shákà

Ròbòdiyàn

Ogún gbo wó o Shákà

O di ròbòdiyàn

Zavargások! Zavargások!

Ogun belépett Shaka földjére

Zúrzavar

Ogun kezet rázott Shakával

Minden zavarban van.²⁴⁴

A joruba verziót azonban még Soyinka sem tudja megfelelően visszaadni angol nyelvű glosszáriumában, hiszen minden egyes hangnak külön szerepe van a vers szempontjából. Az 'o' magánhangzó ismétlése, melyet hol magas, hol közepes, hol mély tónusban használ a versrészletben, a 'g', 'b' és 'd' hangokkal olyan energiát ad a költeménynek, mely fokozza az őrjöngő, rituális légkört. A párhuzam szintén igen népszerű a joruba népköltészetben, melyet itt az Ogun és Shaka kapcsolatára utaló két sor idéz fel. Külön érdekesség, hogy a „re lé e” és a „gbo wó o” hangszínezete eltérő, de hanglejtése azonos dallamvonalon mozog.

A joruba vers hatását pedig a „Sigidi! Sigidi! / Sigidi Baba! Bayete!”, „Ròbòdiyàn! Ròbòdiyàn! / Bayete Baba! Bayete!”, „Bayete Baba! Bayete!”, „Shaka! Shaka! / Bayete Baba! Bayete!”, „amaZulu / Shaka! Shaka! / Bayete Baba! Bayete!” felkiáltásokkal fokozza.

A második részben is számos állatnevet használ, köztük a természet és a hangya allegóriája uralja elsősorban ezt az egységet, mely a fehérek és a hangyák harcát szimbolizálja, de megemlíti a panga nevű halat, az oroszlánt vagy a legyeket is.

A rabszolgaság és elnyomás legyőzése, Dél-Afrika felszabadításának történelmi párhuzamává emelkedik.

A harmadik egység, *Sigidi!* magyarul is megjelent Tornai József fordításában.²⁴⁵

A sigidi azt jelenti: 'harcolni, mint milliók', de Soyinka egészen más jelentést kölcsönöz neki: „Megettem!” Mindenesetre Shaka harci kiáltása meglehetősen sokféle konnotációval társult. Vallási kontextusban például a sigidik azoknak az erőteljes szellemeknek is az

²⁴⁴ Uo., 10. (ford. K. M.)

²⁴⁵ SOYINKA, Wole, *Sigidi*, Nagyvilág 1981/9, 1317-1320, majd SOYINKA, Wole, *Sigidi = Fekete lángok, Nyugat- és Közép-Afrika költészete*, szerk. HÁRS Ernő, KESZTHELYI Tibor, Európa, Bp, 1986, 312-315.

elnevezése, melyeket Ologun készített, hogy megölje az ellenséget, megvédje az otthonokat, megzavarja az ellenség álmát, rosszat okozzon neki és ártást küldjön rá. A sigidihez különleges tulajdonságokat társítanak, pl. üzeneteket küldhetnek, és tanítják, hogyan kell bánni velük, hogyan kell felismerni jóságukat vagy ártó szándékukat.

Şoyinka ebben a részben a jelen dél-afrikai helyzetre fókuszál. A korábbi két rész alliterációit, áthajlásait, dicsérőneveit és énekrészleteit használja. Elválík a 'mi' és az 'én', előtűnik a szónok mögül a költő személye. Majd a vers végén a dobok és táncléptek hangja után megnyitja a rituális ünnepet:

Most, mielőtt rossz idők új veszteséget szülnek,
mielőtt a gyöngéket védő pajzsok
elkopnak, most van igaz szükség
éneklésre és költészetre, ünnepi ivótökre,
italáldozatokra, az Akarat átlényegülésének
ide-idézésére! –

Ogun csillaga fölszáll – hát kezdjük az ünnepséget!

(Tornai József fordítása²⁴⁶)

Kritikusai szerint Şoyinka e kötetében az *Idanre* és az *A Shuttle in the Crypt* című kötetek fölé emelkedett költői nyelvének retorikai elemei által. Úgy vélem más vonatkozásokat döntőnek érezve, hogy a *Shuttle* politikai problémáit ezúttal az *Idanre* költői nyelvén szólaltatta meg.

II/3.5. Abiku

Az abiku jelentése: az, aki birtokolja a halált, az ikut; a halálra elrendelt. Ezt a kifejezést használják azoknak a gyermekeknek a lelkére, akik a pubertás, vagyis 12 éves koruk elérése előtt meghalnak, illetve azoknak a gonosz szellemeknek az elnevezésére, akik egy kisgyerek halálát okozzák.

Az általános elképzelés szerint a lakatlan, elhagyatott területek gonosz szellemekben és démonokban bővelkednek, akik szenvednek az éhségtől, szomjúságtól és hidegtől, mivel senki sem ajánl fel nekik áldozatot és nincsenek templomaik. Úgy próbálnak javítani helyzetükön, hogy újszülöttek testébe költöznek. Csak egy abiku tud belépni és ott tartózkodni ugyanannak a kisdédnek a testében, épp ezért az abikuk között nagy versengés szokott kialakulni. Ha egy abikunak sikerül belépnie egy gyermek testébe, előtte jobbra

²⁴⁶ Uő., *Sigidi...*, i. m., 315.

megígéri társainak, hogy cserébe el fogja látni őket is minden jóval, hogy teljes hatalma lehessen az általa megszállt test felett.

Amikor egy abiku belép a gyerek testébe, az étel nagy részét, amit eszik, az abiku és a társai kapják, ezért a kicsi hamar bágyadozni kezd, és sokat veszít súlyából. Ha egy olyan abiku lakik benne, aki nem köteles társait ellátni, nagy baj nem szokott történni, de ha egy olyan, aki ígéretet tett más gonosz szellemeknek is, a bennlakó abiku teljesen elpusztítja a csöppséget. Amikor egy gyerek nyugós és nyugtalan, úgy tartják, hogy a kívül rekedt abikuk bántalmazza azért, hogy a bennlakó ellássa őket. Minden, amit a gyermek érez, azt a benne élősködő abiku is érzi.

Az anyák ilyenkor élelmet tesznek ki az abikuknak, és míg az abiku távol van a gyermektől, a kicsi vasból készült bokaláncot vagy nyakláncot kap, amin kis csengettyűk vannak, hogy azok csörgése távol tartsa a gonosz szellemeket. Ha ez sem segít, akkor az anya apró sebeket ejt rajta, hiszen ezt a fájdalmat az abiku is érzi. Mindezt addig csinálja, míg el nem hagyja a testet a gonosz szellem.

Ha a gyermek meghal – és ha egyáltalán eltemetik, akkor azt mindenféle temetési szertartás nélkül teszik, a falu, a város határán kívül vagy a bozótban. Máskor a holttestet egyszerűen csak kidobják a bozótba, hogy megbüntessék az abikut. Néha az anya megveri a holttestet, hogy az abiku nehogy megpróbáljon visszatérni egy másik utódjának a testébe vagy a még meg nem született gyermekeibe.

Hozzá kell tennem, hogy forrásom²⁴⁷ nagyjából a századfordulós állapotokat és szokásokat mutatja, mindez ma már nem pontosan így történik, viszont Šoyinka életében, gyermekkorában még előfordultak hasonló precedensek, illetve a hit és a mítoszok napjainkig sem változtak.

Douglas McCabe²⁴⁸ azonban megerősíti a fent felvázoltakat. Az ő forrása egy korunkbéli *babalawo*, aki az *ifan itanból* és saját tapasztalataiból meríti történeteit, tudását.

Mivel az abiku kérdése napjainkig egész Nigériában elterjedt probléma, vagyis profán módon, spirituális közeg nélkül fogalmazva a korai gyermekhalálozás aránya igen magas, az abiku jelenléte a köztudatban máig hangsúlyos. A joruba kultúra kiterjedtsége miatt pedig egyéb elnevezései is megtalálhatóak Nigéria-szerte: *èré*, *emèrè*, *eléré*, *egbé òrun*, *elégbé*, *l'olówó-omo*, *abáféférìn*, *elémìkémìí*, *ejínuwon*.

²⁴⁷ <http://www.sacred-texts.com/afr/yor/yor07.htm> (2006.04.01.) - ELLIS, A. B, *Yoruba-speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa*, 1894.

²⁴⁸ MCCABE, Douglas, *Histories of Errancy, Oral Yoruba Àbíkú Texts and Šoyinka's "Abiku"*, *Research in African Literatures*, 2002/1, 45-74.

McCabe forrása, Babalola Ifatoogun²⁴⁹ szerint, aki Ilobu városából származik, az abiku „egy tolvaj az egekből”. Eljön a földre, hogy lopjon az emberektől. Még pontosabban az abikuk *egbé ará òrun*, vagyis égi lények (*ará òrun*) csapata (*egbé*), akik azért jöttek, hogy a földön élő emberek (*ará ayé*) házaiból (*ilé*) raboljanak. Amikor az abiku nagy vagyona tett szert az emberektől – gyerekként enni-inni kapott, ruhával látták el, vagy akár pénzt is adtak neki, akkor az anyagi rablás után, magával viszi a gyerek lelkét, visszamegy az égbe, majd újra visszatér, hogy ugyanazt a házat vagy egy másikat fosszon ki.

Egyetlen út létezik arra, hogy egy ház megállítson egy abikut: le kell bilincselnie, vagyis a földön kell tartania az abikut, ehhez pedig fel kell fedeznie a titkát, azt, hogy miért jött le a földre, milyen esküt tett társainak. Ezt a titkot csak a babalawók tudják megfejtetni, mert csak ők képesek hallani őket. Miután megtudta a jövendőmondó az abiku titkát, három módon tudja „megkötni” őt:

- megakadályozza az abikut abban, hogy meghaljon;
- nyilvánosságra hozza, hogy megfejtette az abiku titkát;
- elrejtí az abikut a társai elől.

Ha sikerül megkötni egy abikut, a társai utánajönnek, hogy kiszabadítsák, és visszavigyék az égbe.

A joruba szájhagyományban és a műköltészetben is igen népszerű az abiku-téma. A tradicionális költészetben belül az *oriki*ben és az *ifa itan*ban fordul elő.

Az abiku az *oriki* költészetben a legelterjedtebb. Az abikuk nevei között megtalálható a kutya szimbóluma is. A kutyát a jorubák tisztátalan állatnak tartják. Néhány példa abiku *oriki*-nevekre: Ajá (=’kutya’), Ayórunbó (=’aki-a-mennybe-megy-és-visszatér’), Málomó (=’ne-menj-sehova’), Dúroyáyé (=’maradj-és-élvezd-az-életet’), Kòkúmó (=’ne-halj-meg-többé’), Mátànmí (=’ne-tévessz-meg-engem’).

Az *Ifa itan*on belül az abiku előfordulhat nevekben, üdvözlésekben, dicsérőnevekben, közmondásokban, dalokban, népmesékben, mondákban és *ifa* versekben.

Az abiku témája – Soyinka mellett – olyan költőknek és íróknak adott ihletet, mint Amos Tutuola, Chinua Achebe, Buchi Emecheta vagy Ben Okri.

Soyinka *Abiku* című verse az 1961/62-es kiadású *Transition* folyóiratban jelent meg először. Épp egy oldallal Soyinka verse előtt publikálták John Pepper Clark azonos című költeményét.

²⁴⁹ Babalola Ifatoogun: *ifa*-pap, babalawo, aki az Ibadani Egyetem Afrika Tanulmányok Intézetében is tanácsadóként és „forrásként” szolgál.

A vers értelmezését megkönnyíti az az 1985-ös előadás anyaga, melyben Soyinka azt nyilatkozta, a verset még angliai tartózkodása alatt írta, amikor épp erős honvágy gyötörte.

A költemény szerkezete az *orikivel* azonosítható. Soyinka abikuja nagyszájú, hencegő jellem, ezért sokan iróniát, sőt paródiát fedeznek fel a versben, az *ifa itan* szövegeinek kigúnyolását.

A versnek egy szubjektív értelmezési lehetősége szerint a benne szereplő abiku nem más, mint Soyinka, aki Afrikából (az egekből) elment Angliába (a földre), hogy „tudást raboljon” az európai emberektől. Éppen úgy, ahogy az abiku, Soyinka sem akart Angliában maradni, de kötötte a „szerződés” társaival, hogy hazavigye nekik a tudást.

III. RITUÁLÉ – Wole Şoyinka drámái, a joruba folklór és a tradicionális színjátszás kapcsolata

„Érdemes volna teljes írott formával rendelkező, ugyanakkor a rítus-anyagból bőségesen merítő szerzők műveinél is kimutatni, hogyan jelenik meg azokban a rítus szerkezete, és miképpen lépi át – az európai dráma felvonás- és jelenetrendszerébe beépítve – a bevett színházi formákat.”²⁵⁰

III/1. A joruba színház története és a nigériai drámaírás elmélete

III/1.1. A joruba fesztiválok a hétköznapiakban

A joruba fesztiválok általában egy-egy istenség ünneplése, engesztelése alkalmából kerülnek megrendezésre, de alkalmanként szellemek, boszorkányok megidézésére vagy kiengesztelésére is szoktak fesztiválokat szervezni. Ezekre a vallási összejövetelekre legtöbbször évente egyszer kerül sor, minden nigériai államban más és más alkalmakkor. Például az Olokun fesztivált Edo államban februárban tartják, Lagosban novemberben.

Több mint egy tucat fesztiválról gyűjtöttem adatokat nigériai tanulmányutam alkalmával:

- **Adimu Orisa vagy Eyo**²⁵¹

Kifejezetten Lagosban ünneplik; álarcos felvonulás zene és tánc kíséretében, melyet az oba²⁵² tiszteletére tartanak. A felvonulás a földről távozó lelkeket szimbolizálja, így egyben egyfajta temetési felvonulás is. A lagosziak a riói karnevál ősi forrásának mondják.

- **Egungun**²⁵³

Az egungun fesztivál a jorubáknál, valamint az Egba és Egbado régiókban élőknel, az ősök tiszteletéhez és segítségül hívásához kapcsolódó rítus. A fesztivál évi vagy kétévi rendszerességgel ismétlődik, illetve esetenként kapcsolódhat temetési szertartásokhoz. A rituálén "mellékszereplőként" különböző tulajdonságokat megjelenítő állatok,

²⁵⁰ BIERNACZKY, *Oralitás a mai...*, i. m., 311.

²⁵¹ Videofelvételek: <http://www.youtube.com/watch?v=9U1iSSnGKFI&feature=related> (2011.06.02),
<http://www.youtube.com/watch?v=8JBjQWEGxLA&feature=related> (2011.06.02)

²⁵² oba = régen 'király', most 'kormányzó'

²⁵³ További információk: <http://www.rootsandrooted.org/?p=236> (2011.06.02),
<http://www.rootsandrooted.org/?p=179> (2011.06.02) és videofelvételek:
<http://www.youtube.com/watch?v=EZnAcLvCPSU> (2011.06.02),
<http://www.youtube.com/watch?v=Q70flvNnBW&feature=related> (2011.06.02)

emberi archetípusok jelennek meg, központi szereplője azonban az egungun - az ős szelleme, amely a rítus idejére átveszi a táncostól a testét a maszk és az egungun öltözet irányítását. Bár magába a fesztiválba nők is bekapcsolódnak dicsérő énekekkel, az egungun maszkot csak férfiak veszik fel, és ők vesznek részt a rituális táncban, amely az ősök aktív jelenlétét szimbolizálja.

- **Epa**²⁵⁴

A város és a benne élő közösség ünnepe; egy viszonylag hosszú ideig tartó fesztivál – általában egyhetes, melynek legfőbb célja a közösségformálás. A fesztiválon a férfiak nagyméretű fából készült fejdíszet hordanak Epa tiszteletére, aki isten létére maga is fafaragó mester.

- **Esu/Elegba**²⁵⁵

Esu tiszteletére rendezett, sokszor más rítusokhoz is kapcsolódó fesztivál. Esu (vagy Elegba) egy orisa (Olodumare, a teremtő isten egy manifesztációja), az isteni üzenet közvetítője. A fesztiválon fehér öltözetben – a férfiak gyakran félmeztelenül – végzik a rítusokat, amelyek a rituális énekek, a tánc és a dobolás mellett állatáldozatok bemutatásával is együtt járnak.

- **Gelede**²⁵⁶

A *gelede* a jó és rossz női mágijája, boszorkányság, a női ősök, és a "mi anyáinknak" ("awon iya wa") nevezett női istenségek számára rendezett sajátos joruba fesztivál.

A rítus célja a női ősök, istenségek és a boszorkányok megnyerése, hogy hatalmukat a közösség megsegítésére használják. A *gelede* a jorubák nőképének kettőségét fejezi ki. A gelede-maszk két részből áll; az alsó fele egyszerű: a türelem, nyugodtság és higgadtság erényeit mint női tulajdonságokat jelképezi. A maszk felső része sokkal mozgalmasabb, a rejtett, sokszor a boszorkánysághoz köthető misztikusabb női tulajdonságokat teszi láthatóvá a közösség számára.

- **Ife**

Szintén a joruba eredethez - Ife városához köthető fesztivál, amelyben arról emlékeznek meg, hogy Olodumare tudást adott az embereknek.

²⁵⁴ További információk: <http://www.lotsofessays.com/viewpaper/1701371.html> (2011.06.02), <http://gallery.sjsu.edu/exhibits/african/africaexhibit/imageswitharrows/epamask.html> (2011.06.02)

²⁵⁵ További információk: <http://thenationonlineeng.net/web2/articles/47297/1/Elegba-Festival-Lagos-kingdom-seeks-peace-prosperity/Page1.html> (2011.06.02), <http://societynowng.com/Oba-Elegushi-At-The-Elegba-Festival> (2011.06.02), <http://www.anamasry.info/video/video/g2icyoICx18/Elegba-Dance.html>

²⁵⁶ További információk: <http://www.rootsandrooted.org/?p=179> (2011.06.02)

- **Jakuta/Sango**²⁵⁷

A jakuta ünnep a Sango-kultusz része. Sango Oyo város félig történeti, félig mitikus joruba uralkodója, a fesztivál a róla való megemlékezés mellett egyben a joruba önazonosság, nemzeti öntudat és hazafiság egyik fontos szimbóluma, egyben politikai, közéleti fórum is.

- **Obaluaiye**

A karácsony és a munka ünnepének keveréke: a téli napforduló és a munka istenségének ünnepe. Obaluaiye vagy más néven Babalú-Ayé egyébként a föld istene is.

- **Oduduwa**²⁵⁸

A jorubák "ősatyja", Oduduwa tiszteletére rendezett fesztivál, melyet valamennyi joruba tartományban megtartanak. A központja azonban mégis Ife, a joruba tradíciók szent városa. A hagyomány szerint Oduduwa fiai innen kiindulva alapították meg a joruba királyságokat.

- **Odun**²⁵⁹ **Olofin**

Az új jam²⁶⁰ ünnepe.

- **Okota**²⁶¹

Az Okota folyónál a folyó tiszteletére évente tartott fesztivál, mely nem tekint vissza régi múltra, manapság elsősorban a turisták számára megtartott rendezvény szépségkirálynő-választással egybekötve. Maga a folyó a 19. század végén vált a joruba identitás fontos elemévé, amikor a folyó szigetei menedéket nyújtottak a jorubáknak a nupe harcosok inváziójával szemben.

- **Olokun**²⁶²

Elsősorban tengerpartoknál ünneplik Olokunt, a tengerek és az afrikai lélek orisáját. Az ünnepség célja Olokun értékeinek felfedezése, elsősorban a halászok között volt elterjedt, de napjainkban felismerték „turistacsalogató” jellegét, hiszen a tengerpart romantikus környezete, a hagyományos tánc- és zenei előadás mindenki számára

²⁵⁷ <http://olokunfestivalfoundation.org/jakuta.htm> (2011.06.02)

²⁵⁸ <http://olokunfestivalfoundation.org/oodua.htm> (2011.06.02)

²⁵⁹ odun = jor. 'fesztivál'

²⁶⁰ Más néven batáta vagy édesburgonya.

²⁶¹ További információk: <http://olokunfestivalfoundation.org/okota.htm> (2011.06.02)

²⁶² További információk: <http://www.nileguide.com/destination/ado-ekiti-nigeria/things-to-do/olokun-festival/1170095> (2011.06.02), <http://olokunfestivalfoundation.org/olokun.htm> (2011.06.02), <http://www.rootsandrooted.org/?p=50> (2011.06.02) és videofelvételek: <http://www.youtube.com/watch?v=sgzpdqgKw50> (2011.06.02); <http://www.youtube.com/watch?v=K2dOVF0W3Sk&feature=related> (2011.06.02).

csábító ajánlat. Olokun, a tengerek istene vagy istennője²⁶³ nagyon bölcs, a testi-lelki gazdagság és hatalom istensége, irányítja az álmokat, képes gyermeket adni a meddő nőknek, ő uralja a hullámokat. Olokun tisztelői makulátlan tisztaságú fehér ruhába szoktak öltözni, arcukat pedig fehér krétával mázolják be.

- **Orunmila/Ifa**

A jóslás ünnepe, Olodumare üzenetének ünnepe, melyben elküldte Ifát a jorubáknak, hogy segítségével megfejtse a jövőt. Ifa fesztiválja az egész joruba nép létének ünnepéje.

- **Osun Osugbo**²⁶⁴

Minden év júliusában és augusztusában megrendezett 12 napos fesztivál az Osun-Osugbo szent erdőben, Osun és más istenségek tiszteletére. Mivel 2005-ben az UNESCO az erdőt a világörökség részévé nyilvánította, mára ez az egyik leghíresebb fesztivállá vált. Osun a joruba mitológiában a szépség a szerelem és a jólét istennője, Sango három felesége közül az első.

- **Oya**²⁶⁵

Női orisa, a szél, a tűz, a villám és a Niger (joruba néven Oya) folyó istene, a harcos női erő megszemélyesítője, Sango felesége. Az Oya fesztivál szorosan kapcsolódik a Sango kultuszhoz, a rítus gyakori eleme Sango és Oya tánca.

III/1.2. A fesztiváltól a színházig

A színházhoz legközelebb álló két álarcos összejövétel, szertartás a *gelede* és az *egungun*.

A *gelede* a boszorkányok létezését a világ szerves részeként fogadja el. Nem teljesen gonosz lények, miként az európai mitológiában, de különösen veszélyesek. Épp ezért a *gelede* kultusz lényege a boszorkányok megbékítése. Az álarcos előadásoknak két fajtája vagy inkább része van: a rituális, melyet este adnak elő, és a szórakoztató, amit általában másnap délután. A rituális táncot áldozatbemutató előzi meg, melyet imaénekek és szövegek kísérik. A szertartás az *efe* maszk megjelenésével éri el tetőfokát, amely előtt egy fiatal lány

²⁶³ Mindkettőre van példa.

²⁶⁴ További információk: <http://www.csun.edu/~vcspc00g/603/JLJ-OSUNFestival.pdf> (2011.06.02), <http://toluogunlesi.wordpress.com/2009/08/17/2009-osun-osogbo-festival-photos-by-tolu-ogunlesi/> (2011.06.02), <http://www.kadmusarts.com/festivals/4357.html> (2011.06.02), <http://whc.unesco.org/en/list/1118> (2011.06.02), és videofelvételek: http://www.youtube.com/watch?v=C9Q_XWq8nmQ (2011.06.02), <http://www.youtube.com/watch?v=LiC5lSZUE4k&feature=related> (2011.06.02), <http://www.youtube.com/watch?v=C38PReem1wE&feature=related> (2011.06.02)

²⁶⁵ További információk: <http://www.youtube.com/watch?v=AOWOteaShc4> (2011.06.02), <http://www.afrikaworld.net/afrel/sevenorishas.htm> (2011.06.02), <http://www.microsoft-3.com/id7.html> (2011.06.02), és videofelvételek: <http://www.youtube.com/watch?v=o3QwwhsAPEg> (2011.06.02)

halad, aki egy lopótökből hoz egy madár formában rejtőző boszorkányt. A színjátszás szempontjából azonban a délutáni szórakoztató táncnak sokkal nagyobb szerepe van. Ennek az eseménynek is fontos kísérő elemei a maszkok.²⁶⁶

Még közelebb áll a színjátszáshoz az *egungun* szertartás, annak is az *agbegijo* néven ismert része.

Legfontosabb szerepe, hogy imádja, illetve megbékítse a halált. A maszkok az őseket testesítik meg, szentek és sérthetetlenek, megérintésük egyet jelent a halállal. Az *agbegijo* tagjai feladatuknál fogva a szent és profán között helyezkednek el: beavatott személyek, akik megtanulják, hogyan kell „tárgyalni” a halállal, de nem jogosultak a jelentős szerepű maszkok viselésére. Így vagy egyáltalán nem hordanak maszkokat, vagy egy lényegében független lény maszkját viselik, melyek megjeleníthetnek egy leopárdot, majmot, krokodilt, kígyót, teknőst vagy más állatot. Minden állatnak megvan a maga szerepe: a majom vakarózik, a leopárd felmászik egy ház tetejére és lecsap egy csirkére. Gyakran egy teljes jelenetet szentelnek neki, melyben a vadász és a leopárd kapcsolatát mutatják be.

Mások megjeleníthetnek embereket. Ők általában humoros alakok, mert abnormális jellemzőket viselő személyeket jelenítenek meg: csőrorrú férfit vagy kiálló fogú nőt. Másik típusba sorolhatóak a különböző törzseket megtestesítő figurák: hausza férfi, fulani nő vagy dahomey harcos. Az egyik legmulatságosabb maszk szokott lenni az európaié: hosszú, hegyes orra van, sima, fekete haja. Körbe járkálnak, és feszesen kezét ráznak az emberekkel, miközben azt mondják: „Howdoyoudo”.²⁶⁷

A joruba dráma legrégebbi formái Nigériában az utcákon, piactereken és a templomokban kerültek bemutatásra. A vallás és művészet szorosan összekapcsolódott, mint a klasszikus görög és a középkori európai színjátszásban. A színész legfőbb szerepe az volt, hogy fenntartsa a kapcsolatot az istenekkel és az ősekkel, és hogy biztosítsa az istenek jóindulatát, jóakarátát, akik nem jók, sem rosszak, egyszerűen csak hatalmasak.

Maga az *egungun* az ősök kultusza. A kultusz szó azonban talán félrevezethető lehet a joruba hagyományokkal kapcsolatban. A joruba társadalomban a különböző kultuszok mindegyike egy istenséghez, a föld szellemeihez vagy a halálhoz való ragaszkodást fejezi ki.

Mint a legtöbb társadalom hiedelmei szerint, a joruba hagyományok szerint is a jelen generációi nincsenek teljesen egyedül, így nincsenek teljesen saját erejükre utalva, sem saját magukra hagyva, mert az elhunyt ősök vigyáznak rájuk, örködnek leszármazottaik felett. Az *egungun* szertartás az ősi szellemek egy sajátos örökösési formája. Alapjában véve ez egy

²⁶⁶ BEIER, Ulli, *Yoruba Theatre = Introduction to African Literature*, ed. U. B, London, 1980, 269.

²⁶⁷ *Uo.*, 270.

kísérlet arra, hogy megnyugtassa az embert egy-egy erkölcstelen tettének következménye felől, és hogy csökkentse a haláltól való félelmét az ősi szellemek drámai megjelenése által.

Amikor egy őst kiválasztanak az „imádat” tárgyául, egy maszkot faragnak neki. Egyszer egy évben, a fesztivál ideje alatt, az *egungun* maszkok kivonulnak az utcákra és végigtáncolják a várost vagy falut. Amikor a maszkok feltűnnek, és a dobszóra táncolnak, az emberek összegyűlnek és kísérik a felvonulást. Azonban senki sem mer közel merészkedni az *egungun*okhoz, mert ezt nagyon veszélyesnek tartják.

Az *egungun* maszkokat néha címezik név szerint egy-egy ősnek, legtöbbször csak egy típusnév szerepel rajtuk: Andu, királyi herceg, Atere, vékony ember, Gbajero, boszorkányok hóhérja; a groteszk maszkok pedig a bűnösöket jelenítik meg.

Amikor az *egungun* táncol, a hagyomány szerint a maszk viselőjének lelke helyébe lép a megidézett ős lelke. A táncos lelke addig fel van függesztve, és ő maga pedig a maszk szolgájává válik.

A versek, illetve költemények, melyek az *egungun* táncát kísérik nem feltétlenül csak verbálisak, hanem ritmikaiak is lehetnek. Itt lehet például fontos szerepe a korábban említett dobköltészetnek, mely néha sokkal kifejezőbb, mint maguk a szavak, melyeket az *egungun*ok a maszkok alatt mormolnak.²⁶⁸

A tradicionális joruba színház a fesztiválok, felvonulások dramatikus részeiből táplálkozik. Céljuk a mitikus történetek megjelenítése olykor didaktikus formában, vagy etikai célzattal.

A hagyományos joruba színjátszás három alappillére: a népi irodalom (népköltészet, a mitológia és a népmesék), a zene és a tánc. A népköltészet legismertebb csokrai az *ifa*, *ofo* és *oriki* költészet darabjainak mindegyike valamilyen hangszerhez kötődik, pl. a Sangot dicsérő *sango pipe* dal a *bata* dob kíséretében hangzik el, de más dobok is igen népszerűek a joruba színi előadások körében, mint pl. a beszélő dob (*gangan*), a *dundun*, a *djembe* vagy az *igbin* dobok. További gyakori hangszerek a *toromagbe*, egy fúvós hangszer, az *agogo* vagy a *sekere*.

Az egyik legősibb és legnépszerűbb hagyományos színház az *alarinjo*, a joruba vándorszínház. Az *alarinjo* színház gyökerei a 16-17. századra nyúlnak vissza, amikor a joruba királyi udvarokban igen népszerűek voltak a drámai előadások. Az *alarinjo* alapeszköze szintén a maszk, mint a *gelede* és az *egungun* fesztiválok esetében, a különbség azonban a hallgatóság megszólításában van. Ebben a műfajban a tudósok átmenetet vélnek felfedezni a modern populáris színház és a hagyományos színház között. Az *alarinjót* már

²⁶⁸ LAURENCE, Margaret, *Voices of Life: Dance of Death* = L. M., *Long drums and cannons: Nigerian dramatists and novelists*, London-Melburne-Toronto, 1968, 12-16.

„színházban” vagyis helyhez kötve adták elő. Megfigyelhetők a színpad több szintre való felosztására való törekvések. Az *alarinjo* esetében leginkább a kétszintű színpadi megjelenítés jellemző.

A joruba színdarabok sajátos elemei közé tartozik az *ijuba*, mely a görög prológusnak feleltethető meg. Ezt az elemet először Esa Ogbin alkalmazta, később pedig Wole Soyinka egyik kedvenc tradicionális jellegű elemeként figyelhetjük meg.

A joruba szertartások rövid jeleneteket mutatnak be, színházzá az afrikai egyházak megjelenésével fejlődtek, ahol bibliai történeteket adtak elő. Az első professzionális joruba drámaíró Hubert Ogunde volt. Az ő nyomán, tanítványai által fejlődött olyan jelentőségűvé a joruba színjátszás, hogy 1964 szeptemberében Duro Lapido *Oba Ko So* című műve Berlinben már világsikert arathatott, és a berlini Színház és Zenei Fesztiválon Stravinsky és Genet művei mellett szerepelt.²⁶⁹

III/1.3. A nigériai drámaírás kialakulása és fejlődése

Az írásos joruba irodalom kezdetei a 19. századra tehetők. Samuel Ajayi Crowther²⁷⁰ 1843-ban adta ki az első joruba szótárt, majd elkezdte lefordítani a *Bibliát* joruba nyelvre. 1852-ben már megjelent az általa írott első joruba nyelvtankönyv is. A század közepétől pedig egyre több közmondás- és mesegyűjtemény jelent meg nyomtatásban. Mindez lehetővé tette, hogy a joruba nyelv irodalmivá fejlődhessen – csaknem száz esztendő múlva.

A joruba irodalom igazi virágzása tehát csak az 1940-es években kezdődött, olyan szerzők munkája nyomán, mint Daniel Olorunfeni Fagunwa,²⁷¹ a Mbari Mbayo Club²⁷² egyik alapítója, Isaac Oluwole Delano,²⁷³ Duro Lapido,²⁷⁴ Ademola Onibonokuta²⁷⁵ vagy Hubert Ogunde.²⁷⁶ Ötven év elteltével pedig Afrika megkapja első irodalmi Nobel-díját, és ha afrikai irodalomról, mint a fekete-afrikaiak irodalmáról beszélünk, egyben – eddig – az utolsó nemzetközi méltatást is.

²⁶⁹ BEIER, *Yoruba Theatre...*, i. m., 280.

²⁷⁰ (1807-1891) felszabadult rabszolgából lett misszionárius, tudós, majd nigériai püspök – az első afrikai anglikán püspök.

²⁷¹ (1903-1963) Fagunwa regényeiben fantasztikus erdőkbe, dzsinnek és tündérek birodalmába vezeti az olvasókat, mindig megőrizve az orális joruba költészet hiedelmeit, fordulatait.

²⁷² Afrikai írók, művészek, zenészek klubja, melyet először 1961-ben alapítottak Ibadanban és Oshogbóban, Nigériában.

²⁷³ (1904-?)

²⁷⁴ (1931-1978)

²⁷⁵ Onibonokuta 1994-1999 között járt Magyarországon.

²⁷⁶ (1916-1990) Ogunde színdarabíró, színész, színigazgató, zenész, az első hivatásos színtársulat, az Ogunde Concert Party alapítója. Gyakran a nigériai színjátszás atyjaként emlegetik.

Az európai értelemben vett színház gyökértelen Afrikában. Az európai színházi formák, játéktípus és téma az 1920-as években jelent meg először, mikorra a hagyományos afrikai színjátszás már csaknem elsorvadt a missziók hatására. Bár a gyarmatosítók és misszionáriusok nagy erővel küzdöttek a pogány fesztiválok ellen, az afrikai lakosság színházigényét később mégis előszeretettel használták a ráhatás eszközeként, miközben saját ideológiájukhoz igazították az afrikai formát.

Az európai alapokon nyugvó színházi élet a 1930-as években indult el az iskolákból. Molière-vígjátékok műhelygyakorlatai után elsőnek 1932-ben rendeztek dahomey-i diákok színi előadást afrikai drámából. A modern nyugat-afrikai színház bölcsője a Dakarhoz közeli Goreé szigeten működő École William Ponty, Francia Nyugat-Afrika egyetlen felsőfokú oktatási intézménye volt. 1933-tól itt rendezték meg évente a Bennezült Művészetek Fesztiválját. A 30-as években mintegy ötven színdarabot mutattak itt be. Az École William Ponty érdeme az európai értelemben vett színház iránti érdeklődés elmélyítésén és az első színvonalasabb előadásokon túl a népi mondavilág színpadi felfedezése is volt.

Az 1930-as években számos nyugat-afrikai országban alakultak társulatok: Elefántcsontparton, Ghánában és Nigériában működtek a legnépszerűbb szintársulatok egész Afrikában, melyeknek híre Európába is elért.

„A nyugat-afrikai anyanyelvű irodalom kibontakozásához nagy segítséget adott a Londonban működő International Institute of African Languages and Cultures nevű szervezet pályázathirdetése afrikai nyelvű szépirodalmi művekre.”²⁷⁷ Ugyancsak a színház afrikanizálódását segítette elő az 1940-es években a négritude mozgalma. Mindez nem annyira a tartalomban, mint inkább az alkalmazott újszerű formákban jutott kifejezésre. Színpadra kerültek a népi ünnepségek jellegzetes eszközei a tánc, a zene és a maszk.

Ekkor indult gyors fejlődésnek Nigériában az anyanyelvű színház, melynek kapcsán különösen nagy figyelmet érdemel a joruba Hubert Ogunde működése, akit a joruba színház atyjaként tartanak számon. Műveiben előszeretettel nyúlt az *osugbo* és *egungun* kultuszok elemeihez, annak ellenére, hogy édesapja baptista lelkész volt. A joruba színház kétarcúsága minden munkájában megjelenik: vallási vonatkozásban pogány és keresztény elemek, a zenében a jazz, a rumba és a joruba beszélő dob, a joruba és az angol nyelv keveredése jellemző műveire. Ogunde munkásságára legnagyobb hatással a joruba fesztiválok és a joruba szóbeli és előadói művészetek voltak.

²⁷⁷ PÁRICSY Pál, *A nyugat-afrikai színház története*, Helikon, 1970/1, 36.

Ogunde prózai művek előadásával kezdte pályáját. Első sikerét a háború utáni nagy munkássztrájk történetét feldolgozó drámájával, *Strike and Hunger (Sztrájk és éhínség)* című darabbal érte el. Más prózai művei azonban kevés sikert hoztak számára.

Darabjaiban nagy szerepe van az ismétlésnek, szatirikus elemként alkalmazza ezt a poétikai eszközt. A ritmikus szövegszerkesztés és feszített tempó eléréséhez gyakran alkalmaz hangutánzó szavakat, melyek a mi Weöres Sándorunkhoz hasonlóan az ő fantáziájának szüleményeiként élnek tovább a joruba nyelvben.

Ogunde később megtanult szaxofonozni, s műveihez zenekísérettül joruba népdalokat, dicsőítő énekeket használt afrikai és európai zeneszerszámok előadásában – mely ismételten kétarcú alkotói módszerét igazolja. E zenekíséretes játékokat joruba nyelven *jeun-jeun*-nak (vajás kenyérnek, átvitt értelemben „zenés prózának”) nevezte. Ogunde művei íratlanok, egyetlen 60-as évekbeli munkája jelent meg nyomtatásban, az észak-nigériai kormányzatot és vezető tisztviselőit bíráló *Yoruba ronu* című szatíra.

A joruba hivatásos színjátszás elsőgenerációs nagyjai közé tartozik Duro Lapido is, akinek legkiemelkedőbb munkája, az *Oba Ko So* a tradicionális színjátszás számos elemét magában hordozza. Lapido nyelve két szinten mozog: a kultikus *ifa* és *ofo* költészet dalainak nyelve és a köznyelv keveredik munkájában. Tudatosan alkalmazza a népi színjátszás legkedveltebb elemeit: az epizódok ismétlését, a dobok megszólaltatását – a darab dramaturgiája teljes egészében a rituálékban és a szájhagyományban gyökerezik, belőle fejlődött ki. Ez igencsak megosztotta kritikusait, egyesek gyenge szerkezetű drámáknak titulálták műveit, mások felismerték nagyságát, a népi elemeket irodalmi rangra való emelés nagyszerű ötletét és kivitelezését.

Lapido tehát Ogundével szemben először alkalmazza tudatosan a népi elemeket és építi be dráma művészetébe szerves részként a tradicionális színház technikáit.

Moses Olaiya *Tokunbo* című művével emelkedik ki a joruba színház íróinak első generációjából. Olaiya tökéletesen alkalmazza a *yeye* hagyomány elemeit ebben a munkájában. A *yeye* tulajdonképpen a helyzetkomikumnak megfelelő népi hagyomány a joruba kultúrában. A nagyobb népi fesztiválok, mint pl. az *okebadan* szerves része. A *yeye* (más néven *eŋe*) tehát a joruba vígjátékok alapjának is tekinthető.

A joruba színjátszás második nagy generációját J. P. Clark,²⁷⁸ Ola Rotimi,²⁷⁹ Wole Soyinka és Zulu Sofola²⁸⁰ neve fémjelzi. Az első különbség Ogundéékhoz képest már a

²⁷⁸ (1935-)

²⁷⁹ (1938-2000)

²⁸⁰ (1935-1995)

nyelvben jelentkezik, hiszen a korábbi drámaírókkal szemben ők angolul írnak. Vagyis a joruba színház közönsége már Jorubaföld határain kívülre terjed. Állandó problémát jelent azonban az értelmezhetőség és a recepciókutatás terén, hogy kik lehetnek az írók célközönsége. Véleményem szerint nem kell túl messzire tekintenünk. A legtöbb negatív kritikát ezek az írók a nyugati kultúrától kapták. Európai emberek számára, annak ellenére, hogy a nyelvi korlátok megszűntek, érthetetlenek ezek a darabok. A népi szerkezet, a népköltészet, a fesztiválok menete, az érthetetlen prolóógus még mindig a drámák része. Tehát a közönséget szerintem elsősorban a 60-as években végleg egy ország határai közé szorított nigériai népek teszik ki, melyek számára könnyen érthető a szomszédos, eddig is uralkodó és erősen befolyásoló erejű joruba nép kultúrája. A nyelv pedig a közösségi tudatot formálja: egy ország népei vagyunk.

Szinte párhuzamosan, nem sokkal a második generáció után és mellett él és lélegzik a joruba politikai színház, melynek kiemelkedő alakjai: Femi Osofisan,²⁸¹ Kole Omotoso,²⁸² Bode Sowande²⁸³ és Tess Onwueme.²⁸⁴ Ezek az írók elsősorban a társadalmi és politikai problémákat jelenítik meg darabjaikban, melyekben az idealizmus totális elutasításaképpen nyúlnak elődeik animista metafizikájához. Míg Soyinka európai példaképe eleinte Shakespeare, Osofisan nemzedéke Brechtet veszi példának.

Mind a mai napig a népi fesztiválok rendkívüli módon befolyásolják a joruba irodalmat, bár a modern színjátszás idejére Afrikában élesen különvált a népszínház és az irodalmi színház. A nyolcvanas évekig meghatározó téma volt az asszimiláció vagy éppen az ellenállás felvetése a gyarmati fennhatósággal szemben. „A mai afrikai dráma másik két központi témája a tradíciók és a változások összeütközése, a választási kényszerben való eligazodás, valamint a rohamosan növekvő nagyvárosok világába bekerülő, addig falusi, törzsi közösségben élő ember illúzióinak elvesztése.”²⁸⁵

III/1.4. Wole Soyinka fontosabb színház- és drámaelméleti esszéi

Wole Soyinka több mint egy tucat dráma vagy színházelméleti esszét publikált, ezek közül több megjelent esszéköteteiben vagy rangos afrikanisztikai folyóiratokban, de egy részüket nigériai lapokban adta ki, ezek elérhetősége pedig elég bizonytalan. Jelen fejezetben a

²⁸¹ (1946-)

²⁸² (1943-)

²⁸³ (1948-)

²⁸⁴ (1955-)

²⁸⁵ GERA Judit, *Színház és társadalom Afrikában*, Nagyvilág, 1978/10, 1569.

legfontosabb esszékről szólok néhány szót, hogy a későbbiekben használt fogalmaik világosak legyenek.

- *The Fourth Stage*²⁸⁶ (A negyedik szín)

Leghíresebb drámaelméleti esszéje, mely egyben a legnehezebben értelmezhető írása is. Az esszé elején Ogun és Obatala mítoszát a görög mitológiával veti össze. Ogun alakját Dionüszoszhoz hasonlítja, és a joruba dráma eredetét benne állapítja meg, az ő emberré válása, az ő első színészkedése ennek a művészetnek a kezdete Afrikában.

Şoyinka úgy magyarázza a negyedik színt, mint az európai hármasságon túli negyediket, azt a teret, mely megbontja az európai rendet, ahol elkülönül pokol, föld és mennyország. A negyedik szín az a terület, ahol a különböző világok szimbolikusan találkoznak, maga a rítus.

- *Morality and Aesthetics in the Ritual Type*²⁸⁷ (Erkölc és esztétika a rituális archetípusban)

A joruba dráma keletkezésének történetére világít rá. Megmutatja, milyen rítusokon keresztül alakult ki ez az afrikai műfaj. A joruba drámák eredetét az Obatala, Ogun és Sango körül kialakult mitológiában és kultuszokban találja, ezeket részletesen megvizsgálja és elemzi.

- *Drama and the African World-View*²⁸⁸ (A dráma és az afrikai világnézet)

Şoyinka az afrikai és az európai drámák közötti alapvető különbséget elsősorban a befogadó világnézetében látja. Egy metaforával magyarázza el a különbség lényegét, mely alapján az afrikai drámát allegóriákkal, naturalista hangzással, szürrealizmussal töltött gőzmozdonyként ábrázolja, mely a konstruktivizmus sín párjain ingázik, majd miután teljesen feltöltődött, neoklasszicista motorral indul útjára.

Egy másik fontos eleme az afrikai drámának az istenek világa, hiszen a rituálé, melyből az afrikai dráma fakad, mindig a láthatatlan külső erőkkel való küzdelmet ír le.

Az esszé további részében két dráma (John Pepper Clark *Song of a Goat* és Duro Lapidó²⁸⁹ *Oba Koso* című drámáinak) elemzésével mutatja be a két világ drámaértelmezési és -elméleti különbségeit.

²⁸⁶ Első megjelenése: ŞOYINKA, Wole, *The Fourth Stage = The Morality of Art*, szerk. JEFFERSON, D. W., London, 1969.

²⁸⁷ ŞOYINKA, Wole, *Morality and Aesthetics in the Ritual Type* = W. S., *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, 1976, 1-36.

²⁸⁸ ŞOYINKA, Wole, *Drama and the African World-View* = W. S., *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, 1976, 37-60.

III/2. Fesztiváldrámák – *Az erdő tánca*

Şoyinka munkásságában a 60-as évek drámaírói tevékenysége a legtermékenyebb időszak a népi elemek irodalmi művekbe emelése szempontjából. Ekkor teremti meg sajátos tradicionális narratíváját, ekkor „próbálgatja szárnyait”.

E korszak műveiben kivétel nélkül találhatunk példát a mitológiai, kulturális és interdiszciplináris elemekre. A dalok és énekek azonban többnyire pszeudo-tradicionális részek, amelyek a tradíció részeként jelennek meg a darabban. Ezeket Oyin Ogunba két csoportra osztja tanulmányában: a modern populáris zene felvételeiből származó hamisításokra, és a szerző saját szerzeményeire.²⁹⁰ *The Road (Az út)* című drámában szereplő dal például az 50-es évek nigériai popzenevilágának egyik slágere:

Ona orun jin o eeee
Ona orun jin dereba rora
Ee dereba rora
Ee dereba rora
Ona orun jon o eeeee
Eleda mi ma ma buru
Esin baba Bandele je l’odan
Won o gbefun o
Eleda mi ma ma buru
Esin baba Bandele je l’odan
Won o gbefun o²⁹¹

Hosszú út a mennybe
Hosszú út a mennybe, Sofőr,
Vezess lassan, vezess lassan, Sofőr,
Hosszú az út a mennybe
Teremtöm, ne légy kíméletlen velem,
Bandeles lova győztesen lovagolt haza
De a verseny kimerítette.

²⁸⁹ Mindketten nigériai szerzők.

²⁹⁰ OGUNBA, Oyin, *The Traditional Content of the Plays of Wole Şoyinka*, *African Literature Today*, 1970, 2-18, 1971, 106-115.

²⁹¹ ŞOYINKA, Wole, *The Road* = W. S., *Collected Plays*, I, London, 1973, 165. (ford. K. M.)

Teremtőm, ne légy kíméletlen velem,
Bande le lova győztesen lovagolt haza
De a verseny kimerítette.

Egy másik esetben, *Az oroszlán és az ékszerben* (*The Lion and the Jewell*) is régi nigériai kocsmadal tűnik fel a tradíció köntösében:

N'ijo itoro
N'ijo isisi, emu ni.
Nba ti l'aya keregbe ni o je o ²⁹²

Amikor lesz három penny-m,
Amikor lesz hat penny-m, lesz pálmaborom.
Megházasodhatnék, a lopótökkel.

Ogunba szerzői hamisítások nyomát fedezi fel a *Kongi szüretében*. A második részben a szüreti ünnepségen több népdal is felhangzik. Ezeknek egy része valós, de előfordul, hogy Şoyinka ugyanazon a versen belül hamisítást követ el: a tradicionális joruba dal egyházi énekbe fordul át. Şoyinka esetében tehát el kell választani egymástól a hamis és a megújult tradíciót az egyes drámai műveken belül.

Az oroszlán és az ékszertől (*The Lion and the Jewell*) *Az útig* (*The Road*) ívelő pályáján az egyik kiemelkedő állomás: *Az erdő tánca* (*A Dance of the Forests*) című dráma.

III/2.1. Tradicionális elemek Şoyinka: *Az erdő tánca* című drámájában

III/2.1.1. Források; a recepció problémája

Nagyon nehéz pontosan megállapítani, hogy Wole Şoyinka *Az erdő tánca* című drámája milyen irodalmi forrásokból táplálkozik. Bár számos író vizsgálta a mű esetleges forrásait, talán a legfontosabbról, a joruba hagyományokról kevesen és hiányosan írnak, mások épp csak megemlítik.

A meghatározó pedig ez: egy alapvetően afrikai kultúrából származó író az európai színházaszközökkel megismerkedve létrehozott egy olyan alkotást, ami különböző kultúrák számára különböző forrásokat mutat fel.

A „naiv” európai olvasónak, azonnal megjelennek a görög drámák szerkezetei, a trójai mondakörrel felhozható párhuzamok. Maga Şoyinka is tesz egy utalást erre a Történész/Adenebi szavaival: „Hallgass, katona! Íme, itt van nálam Trója egész története. Ha

²⁹² ŞOYINKA, Wole, *Az oroszlán és az ékszer* = W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978, 32.

nem lennél olyan moslékember, s olvasni tudnád a nálad bölcsebbek írását, most megmutatnám neked, milyen csodás dolog egy gyönyörű várost elpusztítani. Föltárnám előtted, hogy mi lakozott azokban, akik az emberiséget az istenek és a félistenek rangjára emelték. És ki ihlette ezt az isteni vérengzést? Trójai Heléna, egy asszony, kinek tisztessége éppoly kincset érő fogalommá vált, mint szépsége. Vajon Trója, ha fennállna még, joggal igényelhetné, hogy hírét megőrizték a történelem annalesei, ha nem mészároltak volna le ezer vitéz görögöt a kapui előtt s százezer trójait a falon belül?”²⁹³

De utalás és párhuzam nemcsak a trójai mondakör egyes történeti elemeivel vagy jellemeivel kapcsolatban mutatható fel, maga a görög mitológia istenei is hasonlatosak a joruba istenekhez, szellemekhez. Emellett Eshuoro-Erdőöregje-Ogun hármas egyfajta Lucifer-Atyaisten-Jézus párhuzamot rejtenek magukban. A madáchi Lucifer alak egyértelműen megjelenik Eshuoro több cselekedetében és megszólalásában: érdekes hasonlóságok mutathatóak ki Eshuoro és az európai értelemben vett Sátán (vagy pontosabban Lucifer) jelleme között.

A Wole Şoyinka munkásságával foglalkozó irodalomtörténészek jobbára európaiak, akik főleg Shakespeare, de akár Csehov vagy Brecht hatását is érzik *Az erdő tánca* című drámában. Az afrikai irodalomtörténészek pedig leginkább a nigériai és ezen belül is a joruba irodalomban (ld. Fagunwa, Tutuola) keresik Wole Şoyinka forrásait.

Ian Watson²⁹⁴ a drámában Shakespeare és Nietzsche visszhangjait véli felfedezni. Különösen arra a jelenetre hívja fel a figyelmet, melyben Demoke a Hármaskreket nézi és hallgatja az erdőben, és ezt hozza párhuzamba Shakespeare *Macbeth*jének azon jelenetével, mikor a címszereplő az üstből feltűnő képeket figyeli. Szintén párhuzamot mutat Nietzsche körkörös történelemszemlélete és a Mata Kharibu udvarának története között. G. Wilson Knight²⁹⁵ a *Lear királlyal* és a *Macbeth*tel veti össze Şoyinka drámáját, illetve utal Nietzsche *A tragédia születése* című művének hatására a drámában.

Friedrich Wilhelm Nietzsche 1872-ben adta ki első és egyetlen befejezett munkáját *A tragédia születése a zene szelleméből* című művét, melyben úgy vélekedik, hogy: „A legnemesebb görög művészet két ideálnak, a kicsapongás és a mámor istenének, Dionüszosznak és Apollónak, a szépség és a művészet istenének az egyesítése. A görög dráma legmélyebb vonása a pesszimizmus dionüszoszi legyőzése a művészet útján.”²⁹⁶ Ez a

²⁹³ ŞOYINKA, Wole, *Az erdő tánca* = W. S., *Drámák, i. m.*, 173. (Az idézetek Göncz Árpád fordításai.)

²⁹⁴ WATSON, Ian, *Şoyinka's Dance of Forests*, Transition, 1966/27, 24-26.

²⁹⁵ KNIGHT, G. Wilson, *The Golden Labyrinth*, London, 1962 előszavában.

²⁹⁶ NYÍRI Tamás, *Filozófiatörténet*, Budapest, 1983, 473-474.

gondolat megtalálható Wole Şoyinka drámaszem-léletében *Az erdő tánca* kapcsán, sőt nyílt utalást is tesz rá a *The Fourth Stage* című tanulmányában.²⁹⁷

Donald E. Herdeck szerint *Az erdő táncára* általában Fagunwa történetei és a joruba történetek, illetve folklór hatott a legerősebben. Szerinte a darab erőteljes próbálkozás a nyugati és a joruba hagyományok, a táncjáték összekapcsolására. Egyfajta ovidiusi metamorfózis, még inkább egy bensőséges afrikai beavatási szertartás.²⁹⁸

Martin Esslin a *Szentivánéji álom*hoz hasonlítja,²⁹⁹ Biodun Jeyifo *A viharhoz*, s mindezt a Prospero/Ariel és Erdő öregje/Aroni párhuzammal igazolja.³⁰⁰

Néhány irodalomkritikus Şoyinkát „világírónak” nevezi negatív értelemben, néhányan a legeredetibb afrikai írónak.³⁰¹ James Booth számos író hatását véli felfedezni Wole Şoyinka életművében: ezek Shakespeare, Beckett, Ibsen, Csehov, Dickens, Joyce, Szolzsenyicin, Nietzsche, George Wilson Knight, de senki sem foglalkozott külön a brechti hatásokkal,³⁰² melyet maga Şoyinka a legfontosabb motiváló erőnek tart e drámájában.³⁰³

És hogy – végül, de nem utolsó sorban – egy afrikai példát is említsek, Francis Abiola Irele, jelenleg a Harvard Egyetem vendég-professzora, Şoyinka egyik legfontosabb forrásaként Daniel Olorunfeni Fagunwát és Amos Tutuolát nevezi meg: „Şoyinka Fagunwa spirituális örökösenek és Tutuola lelki testvérének tekinthető.”³⁰⁴

Az általa bizonyított tételek miatt és a joruba hagyományok ismeretében, Şoyinka legfontosabb forrásának nevezhetjük tehát a népi hagyományokat. Ez mind a dráma szerkezetében, nyelvezetében, illetve nyelvi fordulataiban, karaktereiben, előadásmódjában és szimbólumrendszerében egyaránt megmutatkozik.

Şoyinka kiváló ismerője a nigériai drámai örökségnek, a mai totális színházi kísérleteket idéző, rituális misztériumjátékoknak, a törzsi ünnepi szertartásoknak, és nemcsak művészi, hanem elvi szempontból is fontosnak tartja, hogy ez az örökség szervesen beépüljön a kortársi drámaírásba. Nagyra becsüli e hagyományok közösség- és közönségformáló funkcióját. Úgy véli: az európai színházi közönség atomizálódása, a

²⁹⁷ ŞOYINKA, Wole, *The Fourth Stage: Through the Mysteries of Ogun to the Origin of Yoruba Tragedy* = W. S. Myth, Literature and the African World, Cambridge, 1976, 140-160.

²⁹⁸ HERDECK, Donald E., *African Authors: A Companion to Black African Writing 1300-1973*, Washington, 1973, 423.

²⁹⁹ ESSLIN, Martin, *Two Nigerian Playwrights: Wole Şoyinka, J. P. Clark* = *Introduction to African Literature*, ed. BEIER, Ulli, London, 1980, 286.

³⁰⁰ JEYIFO, Biodun, *Wole... i. m.*, Cambridge, 2004, 128.

³⁰¹ BOOTH, James, *Writers and Politics in Nigeria*, New York, 1981, 116.

³⁰² kivétel: GURR, Andrew, *Thrid-World Drama: Şoyinka and Tragedy* = *Critical Perspectives on Wole Şoyinka*, ed. GIBBS, James, London, 1981, 139; GURR megemlíti Brechtet.

³⁰³ *African Writers...*, i. m., 172.

³⁰⁴ IRELE, Abiola, *Tradition and the Yoruba Writer: D. O. Fagunwa, Amos Tutuola and Wole Şoyinka* = *Critical Perspectives on Wole Şoyinka*, ed. GIBBS, James, London, 1981, 60.

közös értékrendszer elsatnyulása kihat az európai dráma egész fejlődésére, s az afrikai színház ma még elkerülheti ezeket a buktatókat, feltéve, ha művelői megbecsülik, s megőrizve továbbfejlesztik az ősi, közismert és közkedvelt teátrális hagyományokat.³⁰⁵

Az erdő tánca mérföldkő az angol nyelvű nigériai színjátszás történetében, mert ez az első dráma, melyben Soyinka megpróbálja egyesíteni a hagyományos színházi technikákat az angol nyelvű drámával.³⁰⁶ Maga is utal arra a Nkosi által készített interjúban, hogy alaposan tanulmányozta a hagyományos színjátszást: „Amikor *Az erdő táncát* írtam ismertem az összes színházi nyelvet, ami akkor Nigériában létezett.”³⁰⁷

III/2.1.2. A fesztiválok szerepe a műben

Az európai kutatók által legnehezebben értelmezhető része a drámának, a törzsek gyülekezetének záró jelenete, mely leginkább az *egungun* szertartásra emlékeztet, pontosabban egy *egungun* szertartás költői leírása.

A joruba fesztiválok szerepéről Soyinka drámaiban Oyin Ogunba³⁰⁸, Deirdre La Pin³⁰⁹ és K. Rajkumar³¹⁰ írt mélyreható elemzést.

A hagyományos fesztivál modellje *Az erdő táncában* nem olyan tiszta és áttekinthető, mint a *Kongi szüretében* vagy *Az erős fajta* című drámában. A megfontolt kísérletezés sokkal egyértelműbbnek tűnik itt, mint a másik két drámában. Van, aki azt mondja, hogy ez sajátos Wole Soyinka-fesztivál. Azonban a halál és a nagyszerű ősök fogadásának gondolata, az öreg és elfelejtett rokonok látogatása a városban, a joruba *egungun* fesztiválra emlékeztet. De ez az *egungun* ünnepség más, mert az egészséges lelkeket és a várt nagyszerű hősöket megelőzték. A helyükre a rosszakarató istenek és a gonosz szellemek másokat küldtek. Mindez olyan, mintha az ország nemzeti ünnepén történe, amikor minden a nagyszerű és győzedelmes ünneplésre készül, de idegen csapatok hirtelen áttörik a határt, átveszik az ellenőrzést, romlást és halált kínálnak a népnek.³¹¹

A joruba fesztiválok kísérő eleme a tánc. Maga a cím is kijelöli a darab tradicionális szerkezeti elemét, a fesztiválokat kísérő aktust: a táncot. Az erdő pedig a szellemek lakhelyét jelenti egy joruba számára. Így a zárójelenet, a fesztivál résztvevői a szellemek, akik a világ teljességét szimbolizálják, és az ünnepet az emberi világ fölé emelik.

³⁰⁵ SZÁNTÓ, i. m., 388.

³⁰⁶ KATRAK, Ketu H., *Wole Soyinka and Modern Tragedy: A Study of Modern Dramatic Theory and Practice*, New York, 1986, 141.

³⁰⁷ *African Writers...*, i. m., 173.

³⁰⁸ OGUNBA, i. m.

³⁰⁹ LA PIN, Deirdre, *The Festival Plays of Wole Soyinka*, M. A. Thesis, Wisconsin, 1971.

³¹⁰ RAJKUMAR, K., *Wole Soyinka As A Play Writer*, New Delhi, 2007 (Creative New Literature Series, 86.)

³¹¹ OGUNBA, i. m., 106.

A fesztiválnak azonban nemcsak a tánc szerves része, hanem a totemoszlop, a maszkok és az áldozat. Nem önfeledt mulatozást jelenít meg művében, hanem a fesztivál minden egyes fájdalmas, gyötrelmes, nehézkes, aprólékosan összetett, szimbolikus elemét.

A fesztivál interpretálása a drámába egyszerre teszi zseniálissá és nehezen érthetővé a művet. Hiszen Soyinka eszközeinek tárháza az irodalmon kívülre is kiterjed a tradicionális elemek behozatalával, a törzsek tánca pedig ezáltal válik az irodalom, zene, tánc- és képzőművészet együttes megtestesítőjévé. A kulturális elemek azonban mély szimbolikus tartalmukat is magukkal hozzák, mely a dráma recepcióját megnehezítik.

Az *egungun* fesztiválnak sajátos szerepe van Wole Soyinka életében és írói munkásságában. Az *egungunok* és a keresztény szentek Soyinka munkáiban összefonódhatnak, ezért *Az erdő tánca* elemzésekor fontos szem előtt tartani a keresztény elemek lehetséges megjelenését egy-egy tradicionális joruba motívum mögött is.

III/2.1.3. A dráma szerkezeti sajátosságai

- Aroni bevezetője

A dráma két nagyobb részből áll, melyek Aroni bevezetője után következnek.

Aroni monológja leginkább klasszikus görög hatást mutat, illetve azon afrikai „előadó estek” szerkezeti elemét eleveníti meg, ahol a történet elmesélése után az eseményeket improvizálva eljátszották.

A bevezető szöveg legfőbb célja, hogy a történet egyes elemeit ismertesse, bemutassa.

Maga Soyinka a bevezetést hat egységre bontja. Az elsőben Aroni felsőbbrendűségéről, mindenekfeletti tudásáról bizonyosodhatunk meg: „Én tudom, hogy kik a holtak.”³¹² Aroni röviden felvázolja a joruba mitológia elemeit: emberek – erdőlakók – holtak szintjei. Ezt a felbontást Peter Nazareth tovább részletezi tanulmányában,³¹³ és a dráma spirituális síkjából öt kategóriát különít el: jelen élők – múltban élők – holtak – erdő szellemei – istenek.

Aroni továbbá röviden vázolja a dráma fő cselekményét: az emberek a Törzsek Gyülekezetére őst kértek az istenektől. Aroni pedig elküldött hozzájuk két szellemet.

A második egységben a kulcsszereplőket mutatja be: Holt Férfi – Holt Asszony – Rola – Demoke – Adenebi – Agboreko.

A harmadik egységben a konfliktust írja le: a holtakat az emberek visszautasították.

A negyedikben, a dráma utolsó egységében: Eshuoro megzavarja a táncot.

³¹² SOYINKA, Wole, *Az erdő tánca* = W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978, 119.

³¹³ NAZARETH, i. m., 137-154.

Az ötödik rész Eshuoro és Ogun jellemzése, személyének értelmezése, a két isten szembeállítása: „Eshuoro Oro szeszélyes teste – Oroé, akinek tettei az állatot táplálják az emberben, s akit rettegést kelteni idéznek” és Ogun, „akit az emberek istenítenek, mert játszótérre a csatatér, de kedveli az üllőt, védi a fafaragókat, kovácsokat, s mindenkit, aki vassal dolgozik.”³¹⁴

Az utolsó egységben Aroni Demoke bűnét meséli el.

A bevezetés a történet elemeit szubjektívan, mégis a legobjektívabb szereplő szempontjából ismerteti. Aroni személye Shakespeare Puck-típusú szereplőéhez hasonlítható, akiket az író szócsövének lehet tekinteni, és – talán éppen ezért – a legtisztábban látja át az eseményeket, konfliktusokat.

Aroni felvezetése egyúttal magyarázat is a nézők/olvasók számára.

Mint említettem, a bevezetés szerepe leginkább az afrikai történetmondással és a görög tragédiákkal hozható kapcsolatba, ahol az előadott történet már ismert, és igazából a történet kidolgozása jelentett újat és meglepőt a nézők számára. Aroni felvázolja a történetet, de számos elemet nem magyaráz meg: milyen kapcsolata van a holt alakoknak az élőkkel, miért utasították el az emberek a holtakat, miért zavarta meg a táncot Eshuoro, de emellett fontos információkat is elárul: Demoke két bűnét (Eshuoro fájának bántalmazása, Oremole meggyilkolása). Így bár ismert lesz a történet, mint a görög drámák esetében, mégis fenntartja a kíváncsiságot a cselekmény bonyolításának szempontjából is.

- Európai vagy afrikai minta?

A dráma tehát három egységből áll: a bevezetés, illetve a két fő rész.

Az első rész további három fő szerkezeti egységre bontható: a Holt Asszony, Holt Férfi, Demoke, Rola, Adenebi és Obaneji találkozása, bemutatása; Murete párbeszédei Aronival, Agborekóval, majd Ogunnal; Demoke, Rola, Adenebi bűneinek leleplezése.

Az első rész beckett staccato nyitással indul:

HOLT FÉRFI: Megkérhetném, uram, hogy a segítségemre legyen? [...] Azt hittem, várnak minket. [...]

HOLT ASSZONY: Pedig ez az a hely.

HOLT FÉRFI: Lehet, hogy korán jöttünk. Ennyi idő után és ilyen messziről.

HOLT ASSZONY: Egy lélek sem vár. Pedig tudom, hogy ez az a hely.³¹⁵

³¹⁴ ŞOYINKA, *Az erdő...*, i. m., 119.

³¹⁵ *Uo.*, 121.

A drámában mindvégig uralkodik a hármas szerkezet, mely az európai irodalomban népi eredetű, azonban nem leltem bizonyítható nyomát az afrikai folklórban. Mind az élők: Demoke-Rola-Adenebi, mind a szellemek: hármasikrek esetében megtalálhatjuk a hármas szám jelentőségét, illetve más részletekben is, de mindez még nem igazol semmit.

A beckett-i kezdet után, miután mindhárom szereplő elutasítja a holtakat, következik a kiválasztottak bemutatása, elmesélik, miért menekülnek az ünnep elől. Obaneji pedig velük játssza a menekülő szerepét (bár a dráma vége azt is igazolhatja, hogy ő is igazat mond).

A következő egységben Murete dialógusai következnek: Aroni szidja le Muretét, Agboreko áldoz Muretének, majd Ogun fenyegeti meg erőszakosan. Murete pedig mindhármasukat kicsúfolja a hátuk mögött.

Folytatódik a három ember és Obaneji jellemének kibontása, bemutatása, a három ember bűneinek felvázolása. Rola könnyen lelepleződik, hírneve megkíméli attól, hogy bevallja tetteit. Ő mutat a legkevésbé megbánást. Demoke verses formában meséli el bűnét. Folyamatos lelkiismeretfurdalás gyötri, még a holt férfiban is Oremolét véli felfedezni. Adenebi pedig mélyen magába rejti bűnét, vakságát és meggondolatlanságát. Miközben bűne kiderül, az öregember és Agboreko Demokét keresik, és megpróbálják elűzni az erdő szellemeit, hogy ne büntessék meg Demokét, illetve fellázadnak ellenük, amiért nem dicső ősokeket küldtek.

A dráma első része európai mintákat mutat, bár a joruba hagyomány számtalan eleme megtalálható benne, szerkezete mégis inkább a nyugati kultúrából kölcsönvett minta, míg a zárójelenet kezd egyre erőteljesebb afrikai jegyeket felmutatni.

A második részben mutatkoznak meg leginkább Wole Şoyinka sajátos dramaturgiai eszközei. Ezt a szakaszt is három fő egységre oszthatjuk: Eshuoro jelenetei, történeti egység és a hosszadalmas rítus.

Először Murete és Eshuoro párbeszédében Eshuoro Ogunhoz hasonló erőszakkal bánik Muretével, aki a két istenség vitájának áldozata. Eshuoróval szemben Murete már bátrabb, és nyíltan ellene fordul.

Eshuoro tánca és éneke következik, majd a kikiáltó tudósít a Törzsek Gyülekezetéről. Utána az Erdőöregje és Aroni visszapergetik az eseményeket nyolcszáz évvel korábbra, Mata Kharibu udvarába. A második résznek ez az egysége az, amely még egyértelműen elemezhető és értelmezhető az európai olvasó számára.

A történeti részben Şoyinka bemutatja Demoke, Rola és Adenebi bűnét, melyet a holt férfival és asszonnyal szemben elkövettek. Az eseményeket Eshuoro értékeli, majd Ogun és Eshuoro szócsatája és összetűzése következik.

A rítus része természetesen a legpoetikusabb rész, ez viseli a legtöbb mitológikus jegyet, rejt a legtöbb misztikus utalást. Eshuoro vallatása, a „Lelkek kórusa”, a „Hangyák kórusa”, a „Hármasikrek maszkjátéka” és a „Meggzületetlen Magzat tánca”³¹⁶ alkotnak egységet ebben a részben.

Şoyinka drámái, különösen a komolyabbak, formájukban nem lineárisak: minden szín visszautal egy őt megelőző vagy követő színre. Egy színt vagy részletet nem lehet izoláltan szemlélni, még akkor sem, ha úgy tűnik, hogy a drámai kontextus egyértelműen elkülöníti a többi résztől.³¹⁷ Például így kell tekinteni a rítus részre is, mely dramatikai szempontból teljesen különbözik a darab korábbi részeitől. A szimbolikus, szellemeknek álcázott emberek beszéde, a groteszk Hármasikrek és az indulatos táncok szerkezetileg teljesen elválasztják ezt a részt az emberek, szellemek és istenek megszokott párbeszédeitől.

A fenti szerkezeti felosztással mindössze azt szerettem volna bizonyítani, hogy a szerkezet nem egyértelműen utal az európai mintákra. Şoyinka a problémák bemutatására, kifejtésére bár európai mintát használ, a teljes katarzis eléréséhez tradicionális afrikai elemek sokaságát viszi a színre, melyek talán egy könyv lapjain nehezebben ragadják magukkal az olvasót, jobban igénybe veszik fantáziáját, sokkal nehezkesebbé tehetik az olvasást.

III/2.1.4. Mitológikus elemek a dráma szimbólumaiban, karaktereiben

- Istenek, szellemek

a) Aroni

A legelső személy, akivel megismerkedhetünk a dráma során: Aroni, a féllábú erdőlakó. Az orvoslás tudományával is rendelkezik, bár ez nem az ő speciális funkciója. A neve azt jelenti: „akinek elsovadt végtagja van”. Mindig emberi formában ábrázolják, de csak egy lábbal, kutyafejjel és kutya farkokkal.

Aroni elragadja és felfalja azt, aki megpróbál elmenekülni előle az erdőben, amikor meglátja; de ha az ember vakmerően szembefordul vele, és nem mutatja a félelem jelét, a lakóhelyére vezeti, és két-három hónapig ott tartja, amíg megtanítja neki a növények és az ő gyógyítási sajátságainak titkait. Amikor a tanítványnak nincs már mit tanulnia tőle, elengedi őt, és ad neki egy szálat a farkából, hogy bizonyítsa a hitetlenkedőnek, hogy tényleg beavatott lett.

³¹⁶ James Gibbs felosztása, elnevezései kiegészítve; forrás: GIBBS, Wole..., i. m., 65.

³¹⁷ WILKINSON, Nick, *Demoke's Choice in Şoyinka's A Dance of the Forests = Critical Perspectives on Wole Şoyinka*, ed. GIBBS, James, London, 1981, 69.

Egy szélörvényt, süvítést az erdőn keresztül és a lehullott levelek felkavarodását Aroni megnyilvánulásainak tartják.³¹⁸

Gerald Moore szerint³¹⁹ Aroni fontos szerepet játszik a jorubák Ogun szertartásaiban. Aroni az, aki lángra lobbantja a kihunyt tűzhelyeket, és ő újítja meg az isteni kapcsolatokat Ogunnal, aki a vadászok, harcosok és kovácsok tetteiért kezekedik.

A hagyomány szerint Aroni Osanyin, az orvoslás istenének hírnöke és hírszerzője.³²⁰

Kiss Tibor úgy vélekedik³²¹ Aroni elsősorban hírnök: az Erdőregjének minden joggal felruházott küldötte, célja, hogy megtanítsa az embereket, hogyan kell üdvözölni a holtakat, és megvédeni magukat velük szemben. Ebből a szempontból Aroni az igazságot keresi múltban és jelenben, akárcsak Demoke. Másodsorban Aroni és az Erdőregje célja, hogy szembeállítsa az élőket a holtakkal, alapvetően azért, hogy felismerjék, hogy rosszat tettek.

Eszerint az értelmezés szerint is Aroni főbb tulajdonságai: tanítás, küldetés, szembeállítás a félelmekkel, saját félelmeinkkel; mind mitológiai eredetűek.

Az európai elemzők véleményével élesen szembeállítható Oyin Ogunba véleménye Aroni személyével kapcsolatban Aroni az álnok hivatalnok megtestesítőjeként dicsekszik tetteivel, hogy az emberi közösséget becsapta. Mindenütt jelenvaló, kártékony és mindentudó szellem. Orikije (dicsőítési neve):

'Aroni gbe'le, gbe'gbe, gb'oko, gbe'ju, gbe'gi.'

'Aroni, aki a házban lakik, a bokorban lakik, az erdőkben lakik, a pusztaságban lakik, tulajdonképpen mindenhol.'

Aroni az örökkévaló szellem, aki a múltat megdöbbentő részletességgel ismeri, és a jövőben messzire ellát. Ezáltal is a legtökéletesebb személy arra a szerepre, hogy az író felöltse alakját.

b) Murete

Murete mitológiai forrását nem találtam, személye sokkal inkább hasonlít azokhoz a tipikus drámaszereplőkhöz, akiket mindenki megvet, akit mindenki bántalmaz, rángat.

Murete talán éppen ezért famanó létének ellenére sokkal inkább az emberekhez hasonlít, hozzájuk kötődik: „Te napról napra emberibb leszel” – jegyzi meg Aroni³²² is.

³¹⁸ <http://www.sacred-texts.com/afr/yor/yor04.htm> (2006. 03. 31)

³¹⁹ MOORE, Gerald, *Wole Soyinka*, London, 1971, 12.

³²⁰ *Uo.*, 31.

³²¹ KISS Tibor, *The Role of Yoruba mythology in 'A dance of forests' (An Attempt to Interpret some Aspects of Wole Soyinka's Play) = Folklore in Africa Today: Proceedings of the International Workshop*, II, ed. BIERNACZKY Szilárd, Bp, 1984, 697.

³²² SOYINKA, *Az erdő...*, i. m., 127.

Ő az istenek legfontosabb információs forrása az emberi társadalomról, illetve az emberek közvetítője az istenek felé, bár korrupt, részeges és megbízhatatlan. Murete nem más, mint az istenek „besúgója”. Egyben Agboreko hiteltelenségét is mutatja, hogy Muretével tartja a kapcsolatot, miközben Demoke Ogun, egy igazi istenség szolgája.

c) Erdőöregje/Obaneji

Nyilvánvalóan a legfontosabb spirituális személyiség a drámában Erdőöregje, akinek az emberi arca Obaneji, ahogyan a városlakók látják. Nincs ilyen isten a joruba mitológiában, személye legközelebb Olorunhoz/Olodumaréhoz vagy Obatalához áll.

Az Erdőöregjének – és egyben Obanejinek is – a legfontosabb célja az, hogy szembesítse a három emberi szereplőt önmagukkal. Végző szándéka, hogy rávegye az embereket, hogy felismerjék hibáikat, és hogy helytelenül jártak el a holt férfival és a holt asszonnyal mind a múltban, mind a jelenben. Amikor Obanejiként tűnik fel, ő az egyetlen emberi lény, aki ismeri és teljesen meg is érti a múlt és jelen hibáit. Így elég egyértelmű, hogy ő az igazság birtokosa, hogy mindentudó, képes látni minden tettet a földön, ahogy ezt egy főistentől várnánk.

Gerald Moore Erdőöregjét nem Olodumaréval, hanem Osanyinnal azonosítja. Igazolhatja a felvetést, hogy Obaneji az, aki az erdőben egyre mélyebbre vezeti az embereket, így főistenhez nem méltó feladatot lát el.

Az Erdőöregje azonban egyértelmű utalást tesz főisten voltára utolsó megszólalásában:

ERDŐÖREGJE (*majdnemhogyan magában*) Többé ne zaklassatok. E sületlenség, azoké, akiket kishíján a magam mintájára szabtam, fáraszt és elkésérít. És mégis, ki kell tartanom, mert tudom, hogy soha, semmi nem változik. Az én titkom az én örök terhem – lélekgyilkos szokások kéréget áttörni, tükörben megmutatni az őseredeti meztelenséget, tudván tudom, teljesen reménytelen. Meg kell tennem, és nem szabad megtennem soha többé, hisz beavatkoznom azt jelenti, hogy magamra vállalom az ellentmondás bűnét, megmaradnom észrevétlennek meg azt, hogy beteljesítem régóta suttogott tehetetlenségemet; ha nagy kinnal önmaguk tudatára ébresztem őket, azt kell remélnem, hogy talán-talán, ha újra kezdik...[...]³²³

Erdőöregjének személye a joruba mitológiában valóban vitatott lehet, hiszen sokkal inkább a keresztény hit szerint ábrázolt jelleme van. Isten fájdalmas monológját írja meg Soyinka, egy olyan istenét, aki minden vallás legfőbb istene.

³²³ Uo., 198.

d) Eshuoro

Eshuoro személye mitológiai szempontból már magában a drámában is értelmezési problémát jelent, ezért maga Soyinka definiálja alakját Aroni bevezetőjében:

„Eshuoro Oro szeszélyes teste – Oroé, akinek tettei az állatot táplálják az emberben, s akit rettegést kelteni idéznek.”³²⁴ Tehát Eshuoro két istenség keveréke Esu és Oroé.

Esu a joruba mitológiában absztrakt fogalom, a legfőbb gonosz hatalom. A gonosz ebben az értelemben magában foglalja a betegségeket, bajokat, szenvedést, szerencsétlenséget, baleseteket, súlyos csapásokat, vészt és katasztrófát. A jorubák bármilyen csapást neki tulajdonítanak, habár – ami a legrosszabb – hiszik, hogy Esut lehet irányítani, ártását kérni az ellenségre, és képes szembeszegülni bármilyen rosszal, ami más forrásból származik.³²⁵

Frobenius szerint³²⁶ sajátos alakja az égő láng, jellemző tartózkodási helye a föld alatt van, a hegyekben, melyekben barlang van, és tűzzel vannak töltve. Néha-néha felszakít egy dombot és az öreg Edju jön belőle elő. Ezek a legendás történetek néhány vulkanikus kitörés emlékéből eredhetnek.

Joruba nézet szerint a tűz a gonosz szimbóluma, és mint olyan Esuval hozható kapcsolatba. Engedetlen istenség, amit a következő dolgok szimbolizálnak: nagyjából kúp alakú vasérc szikla, laterit domb, sárkupac és egy alján lyukas felfordított agyagedény. Más isteneknek készített jókora adag ételt, pálmaolajat, kagylópénzeket, házi állatok és madarak vérének ajánlanak fel neki, illetve a múltban az emberáldozat sem volt ritka. A baglyot neki szentelik. Gonoszsága miatt Esu szenthelyei sokszor csak a városon kívül, útkereszteződéseknél találhatók. Néha kopott, ikinből készült zsúpfedeles kunyhókat állítottak a szenthelyekre. Egész Jorubaföldön, de legfőképpen Egbában és Ileshában tisztelik.³²⁷

Obatala egyik ellenpárjának tartják, keresztény hatásra Obatala egyfajta krisztusi figura, míg Esu lehetne a Sátán.³²⁸

Oro a joruba mitológiában a bosszúálló, megtorló isten.³²⁹ A legtitkosabb kultusz a jorubák földjén. Kapcsolatban van a halál imádatával. A korábbi időkben az orók hóhérok voltak.³³⁰

Az *oro* szó vadságot, vihart vagy provokációt jelent. Oro a végrehajtó hatalmat testesíti meg. A falvakkal szomszédos erdőket szokta látogatni, közeledtét különös bűgő-zúgó hang jelzi. Amint ezt meghallják, a nők bezárkóznak házaikba, és a halálfélelemtől nem mernek

³²⁴ *Uo.*, 119.

³²⁵ OJO, Gabriel Jimoh Afolabi, *Yoruba Culture*, London, 1966, 179.

³²⁶ FROBENIUS, Leo, *Voice of Africa*, I, London, 1913, 234.

³²⁷ OJO, *i. m.*, 179.

³²⁸ KISS, *i. m.*, 694.

³²⁹ LAURENCE, *i. m.*, 35.

³³⁰ BEIER, Ulli, *Yoruba Myths...*, *i. m.*, 79.

kinézni az ablakon.³³¹ A joruba mitológiában ugyanis Orót gyakran gorillaként írják le, aki egyszer megerőszkolt egy asszonyt.

Orót az Ogboni közösség irányítja. A halálraítélt bűnözőket néha Orónak adják, és ez esetben soha többé nem látják őket viszont, csak a ruhájuk látszik a magas fák ágaiba gabalyodva, ahol Oro hagyta őket, mikor a levegőben szállt. Ilyen esetekben Oro felfalja áldozatait, máskor a városon kívül, az erdőben megtalálják a bűnöző fejetlen testét, de senki sem temetheti el.

Akárcsak az *egungun* Oro is csak ünnepnapokon jelenik meg, mikor egy faluban Oro napja van. Ilyenkor Oro hangját éjjel-nappal hallani lehet, és minden asszony bezárkózik, míg Oro kagylókkal teleaggatott hosszú ruhában, fehérre festett fa maszkkal, vértől maszatos ajkakkal vonul végig a falun, nyomában követőivel.

A drámában Eshuoro, e két isten egysége, nemcsak gonosz és ördögi, de kicsinyes és szeszélyes is, Ogunba pedig az óvatosság és a lehetőség istenének nevezi.³³² Legfőbb gondja a bosszúállás, amiért Demoke megcsonkította szent fáját és megölte szolgáját, Oremolét, másrészt azért, mert az emberek megbántották az isteneket:

ESHUORO Hát nem látod, mivel ünneplik a törzsek gyülekezetét? Azzal, hogy minket elpusztítanak. Ma még arra is futotta a bátorságukból, hogy benzinbűzzel űzzék ki az erdei szellemeket. És nem látod, mekkora erdőt kiirtottak, hogy legyen hol devernýázzanak?³³³

e) Ogun

Eshuoro ellenfele, ellenpárja Ogun, Šoyinka kedvelt istensége. Apja Orungan, anyja Yemaja. Ogun nevének jelentése: „az, aki átszúr”.³³⁴

Az istenek közül egyedül Ogun, a vadász az, aki meglátogatta a földet korábban, aki tudta, hogyan kell megolvasztani a vasat, képes volt baltát készíteni és utat vágni a fejlődés felé. Az ő tette egyesítette az isteneket és az embereket, és őt tüntették ki azzal, hogy a „Vezető az istenek” között címet adták neki. De túl nyugtalan és erőszakos volt ahhoz, hogy az emberek között maradjon.

Ogun hozta el a jorubáknak a vasat, és ezért megvéd mindenkit, aki vassal vagy vaseszközökkel dolgozik. Mai napig a nemkeresztények sokszor esküsznek úgy, hogy kezüket

³³¹ <http://www.sacred-texts.com/afr/yor/yor07.htm> (2006.03.31.)

³³² OGUNBA, *i. m.*, 107.

³³³ ŠOYINKA, *Az erdő...*, *i. m.*, 161.

³³⁴ <http://www.sacred-texts.com/afr/yor/yor03.htm> (2006.03.31.)

a vásra teszik, a *Biblia* helyett. Bármely vasdarab használható Ogun szimbólumaként, Ogun meghallja az esküt. Még a földre is tehetnek esküt, hiszen a vasérc ott fordul elő.

Şoyinka műveihez legközelebb az Ogun-fesztivál poétikája áll. Az író a joruba tragédia eredetét az Ogun-misztériumokhoz köti. Korábban Ogunt a háborúk előtt és után ünnepelték, ma már évente, az első jam begyűjtésekor.

Napjainkban az ünnepség közös imával kezdődik, kérik az istenség segítségét, hogy megakadályozza a szörnyű baleseteket. Azután az Ogun-papok, vezetők, szerelők, kovácsok, mind jelmezbe öltözve vonulnak fel. Néhány hívő képeket hordoz az istenről, mások maszkokban jelennek meg. Mindenki dicsérőéneket énekel az istennek. Ilyeneket, mint például ez:

Isten ments, hogy Ogun
Sírhasson a jelenlétemben,
Mert amikor Ogun könnyezik,
Vért hullat...³³⁵

A dobolás, tánc és ének több napig tart, majd a fesztivál csúcspontját egy kutya, Ogun áldozati állatának feláldozása jelenti. Ma már kutyákat áldoznak fel neki, innen van a mondás is: „egy öreg kutyát kell áldozni Ogunnak” – ha Ogunt dicsérik, korábban nem volt ritka az emberáldozat sem, különösen háborúk előtt. Ilyenkor az áldozatot különös tisztelet övezte. Halála előtt 24 óráig minden kívánságát teljesítették, majd halála után úgy vélték, királyként fog újjászületni.

Ogun Şoyinka darabjaiban új dimenzióban tűnik fel. Şoyinka az Ogun-mítosz interpretálásakor különös hangsúlyt ad annak, hogy Ogun az első felfedező egyéniség, harcias volta mellett. Azáltal, hogy utat vágott az alvilágból az emberek világába, megteremtette a harmonikus joruba világot, ahol istenek és emberek élnek egymás mellett. Jelleme – A negyedik szín³³⁶ szerint – három cselekedetében tárul fel a legtisztábban: „az ősi mocsár átszelése”, „a végzetes háború az emberek pártján Irében” és „leszállása és letelepedése Irében”. Bár Şoyinka mindhárom tulajdonságára hivatkozik, mégis az első jellemvonását állítja a joruba drámák középpontjába.

³³⁵ LAURENCE, *i. m.*, 16.

³³⁶ ŞOYINKA, Wole, *The Fourth...*, *i. m.*, 140-160.

f) Abiku

Az erdő tánca című drámában a Megszületetlen Magzat az abikuval azonosítható. Bár a Megszületetlen Magzat a történeti rész alapján még nem szabályszerűen abiku, de amint újjászületik, magán viseli az abiku jegyeit, és holtan születik:

Engem, ki mindig anyára várok,
Kínoz a félsz –
Kínoz a félsz,
S csak menekülök megbélyegzett
Méhről megbélyegzett méhre,
Mely holtan szül –
Mely holtan szül.³³⁷

A Megszületetlen Magzat a halál hírnöke lesz akkor, mikor a veres ruhás alak legyőzi.³³⁸

Az anya következő szavai is arra utalnak, hogy arra lett ítélve, hogy egy abiku anyja legyen az idők végezetéig:

Jobb a szülést nem ismerni,
Jobb magzatot nem viselni.
Kinek méhe megbélyegzett,
Reszketek a büntetéstől,
Hogy a mellemet megfosztják,
És megint csak meg-megfosztják
Attól, ami szent joga.³³⁹

A Megszületetlen Magzat egyszerre testesíti meg a jövőt és az erőszakos múltat, mikor édesanyját ártatlanul megölték.³⁴⁰ Az erőszak és a gátlástalan önérdék eredménye, szülötte, mely nem tud életet kapni, hiszen létének alapja halála. Az *abiku* itt tehát a nemzetek életének és halálának, az új generációk reménytelen jövőjének szimbóluma,³⁴¹ a dráma értelmezésének egyik legfontosabb kulcsa. A hagyományos elemek használata segíti Wole Şoyinkát abban, hogy teljes hatást érjen el üzenete, a totális kiábrándulás: a bűnökkel teli múlt, az Ogun és Eshuoro ellenségeskedéseinek kiszolgáltatott jelen és az *abiku* általános érvényre jutott jövője.

³³⁷ ŞOYINKA, *Az erdő...*, i. m., 189.

³³⁸ WILKINSON, i. m., 70.

³³⁹ ŞOYINKA, *Az erdő...*, i. m., 197.

³⁴⁰ KATRAK, Ketu H., *Wole...*, i. m., 147.

³⁴¹ OGUNBA, i. m., 107-108.

g) Ibeji ³⁴²

Gerald Moore és Margaret Laurence veti fel ezt a fogalmat a Megszületetlen Magzattal kapcsolatban, ezért megvizsgáltam az ibeji mitológiai alapjait is.

Az erdő tánca című drámának kétféle befejezése van, a későbbi verzió szerint a Megszületetlen Magzatnak van egy ibeji bábuja:

A gyermek közömbösen lóbál a kezében egy fa „ibedzsit” – kis ikerfigurát – amit azóta szorongat már, hogy a színpadra belépett. Eshuoro vár, amíg a gyermeket teljesen rabul nem ejti a bolond bohóckodása, akkor kikapja kezéből az ibedzsit, és odadobja a harmadik hármasiernek. Ettől a Megszületetlen Magzat fölriad révületéből és utánaszalad bábujának. A harmadik hármasier, a tolmács és Eshuoro egymásnak hajigálják az ibedzsit, a gyerek meg kétségbeesetten szaladgál közöttük, megpróbálja visszaszerezni [...] ³⁴³

Végül Demoke kapja el a bábút, és adja vissza a Megszületetlen Magzatnak.

Az ibeji szó a *bi* (= nemzeni) és az *ej* (= kettő) szavakból származik. Egy istenség neve, mely az ikrek oltalmazója, és a *Hoho* nevű istenségnek felel meg az eve népnél. Egy kis fekete majom, mely általában a mangrovefák ³⁴⁴ között él, Ibeji szent állata. Ezeknek az állatoknak ajánlanak fel gyümölcsöket, illetve e majmok húsát nem szokták fogyasztani az ikrek vagy az ikrek szülei. A majmot *Edon dudunak* vagy *Edun oriokunnak* nevezik, így az ikrek közül az egyiket általában *Edunnak* vagy *Edonnak* szokták nevezni.

Az ikrek születése korábban sok balszerencsével járt, ezért különös utálat és gyűlölködés övezte a hármasierk szülését Nyugat-Afrikában csaknem mindenütt. Több területen az ikrek egyikét megölték, ha királyi családba születtek, vagy eladták mindkettőt rabszolgának, ha egyszerű családban jöttek világra. Így cselekedtek az Ondo környéki jorubák is, de Jorubaföldön általában mégis nagy tisztelet és öröm fogadja az ikrek érkezését.

Ha az egyik gyerek az ikrek közül meghalt, az anya az élő gyermekkel egy kis faszobrocskát hordozott, hogy a gyermek ne sirassa elhunyt társát, és hogy a halott gyermek lelke beleléphessen a fabábu testébe, és ne zargassa élő testvérét. A kis fafigura általában 7-8 hüvelyk ³⁴⁵ hosszú, nagyjából ember formájú és az elhunyt gyermek nemét viseli. Ezek a figurák meztelenek, akár egy csecsemő, gyöngyökkel a derekukon.

A drámában az ibeji figura a halál jelképe.

³⁴² Források: <http://www.sacred-texts.com/af/yor/yor04.htm> (2006.04.01.), illetve Ojo, i. m., 178.

³⁴³ SOYINKA, *Az erdő...*, i. m., 203.

³⁴⁴ Rhizophora, más néven: gyertyafa vagy osztrigafa.

³⁴⁵ kb. 18-21cm.

- Kettős szerepek – kettős világ

Lukács György drámaszemléletére hivatkozik Oscar Ronald Dathorne, mikor *Az erdő tánca* című dráma idősíkjainak elemzésébe kezd.³⁴⁶ Lukács a generációk konfliktusáról ír a színpadon. A színpad két világra oszlik: múltra és jövőre, egyazon pillanatban jelenik meg egyszerre a „többé már nem” és a „még nem”, s ez időbeli keresztezést okoz. A hagyományos irodalomban az emberek, istenek és állatok világának összekeveredése eredményezi ezt az időbeli keresztmetszetet. Jelen esetben a Törzsek Gyülekezete és Mata Kharibu udvara lesz a két világ.

Kettős szerepeket játszhatnak a drámában emberek, istenek és szellemek is. Az istenek maszkok által játszanak el más személyeket, de nem azonosulnak az eljátszott alakokkal, illetve csak álcázásból nyúlnak ilyen eszközökhöz. Az emberek esetében ez a két szerep két idősíkban játszódik. Az egyik a jelen, ahova az ősök visszatértek, maga a vallásos ceremónia, illetve a másik a modern afrikai környezet, ahol az afrikai ember ugyanazt az életet éli, mint ősai.

A holt férfi Mata Kharibu udvarában hadvezér volt, a holt asszony a hadvezér felesége, Demoke az udvari költő, Rola a teknőcasszony, a királynő, Adenebi a történész, Agboreko pedig az igazlító.

a) Adenebi – Történész és az Ereko Kéménye

Adenebi a legérzékletlenebb figura a darabban. A jelen életben a tanács szónoka, Mata Kharibu idejében pedig az udvari történész, aki retorikus elemekben gazdag beszédet mond Mata Kharibu igazolhatatlan háborújának védelmében. Mellesleg az Adenebi-féle retorika Şoyinka munkáiban a hamisság és üresség jele.³⁴⁷

Adenebi első és legfontosabb jellemvonását akkor ismerhetjük meg, mikor a holtakkal találkozik. Mindhárom főszereplőt erőteljesen meghatározza ez a találkozás. Adenebi, mikor meglátja a holtakat, megtorpan, rájuk bámul, majd elszalad. Menekül a saját maga által megidézett holtaktól, mintegy előtűnik skizoid jelleme.

Adenebi szélsőséges alak: szónok, mégis a holtakat látva elmenekül, sokszor néma marad, nem használja a közmondásokat. Csodálja, tiszteli a történelmet és nagy alakjait, de nem ismeri a népi hagyományokat, egyszer kihúzza magát Demoke és Rola társaságából, máskor a barátainak nevezi őket, segítőkész és szentelen, védelmező és támadó egyszerre.³⁴⁸ Nem is

³⁴⁶ DATHORNE, i. m., 410-411.

³⁴⁷ JONES, *The Writing...*, i. m., 35.

³⁴⁸ 137-139. old. Rolával szemben mindvégig kedves és figyelmes, majd gúnyos és támadó: 139-142. old.

csoda, ha a Törzsek Gyülekezetéről való menekülésének okát így magyarázza: „Gyöngye a szívem. A túlzottan sok indulat kiborít.” Majd később: „Én azért jöttem, hogy megszabaduljak az izgalmaktól.”³⁴⁹

Adenebihez egy fontos jelkép kapcsolható: az Ereko Kéménye.

OBANEJI Az én kedvencem a teherautó. Mármost a személyszállító teherautó. Szerelmes vagyok belé. [...] Vegyük csak azt, amelyiket épp tegnap vizsgáztattam – hogy is hívták – egy pillanat... hogy is volt csak? A rendszámot, azt mindig elfelejtem... igen!... Ereko Kéménye.

ADENEBI Az nem az igazi neve.

OBANEJI Nicsak... maga is ismeri?

ADENEBI Persze hogy. Valamennyi személyszállító teherautó átmegy a kezünkön a tanácsnál. Mi intézzük az összes formákat. Ennek az volt a neve, hogy: Erős várunk az Isten.

OBANEJI Igen, ez a név van ráfestve. De mi jobban szeretjük azon a néven nyilvántartani őket – embereket és járműveket egyaránt –, amelyen általában ismerik. Ez pedig az Ereko Kéménye.³⁵⁰

Ereko Kéménye füstölög, túlélte nyolc balesetet, kétszer-háromszor szakadékba is zuhant. Olyan jármű, ami móresre taníthatja az erdőt, füstje elűzi az erdő szellemeit.

Ez az allegória elkerülte az értelmezők figyelmét. Egy magyarázat mindenesetre kínálkozik. A következő:

Nigériában van egy Ereko nevű metodista közösség, Lagosban. Mivel a drámában a teherautó rendszáma Erős várunk az Isten, valószínűsíthető, hogy az Ereko Kéménye a metodistákat szimbolizálja, akik „kifüstölik” az emberek lelkéből az erdei szellemeket, a joruba babonát. De mint Soyinka más műveiben, itt is, a népi hiedelem élő világgént jelenik meg, melynek részét képezheti csak a kereszténység. Ezzel a jelképpel egy tipikus vallási szinkretizmusra utal.

Adenebi egyik legfőbb bűne hitetlensége, a joruba hitvilág szellemeivel szemben tanúsított vaksága: egy hozzászólásából kiderül, hogy még Erdőregjét sem ismeri. Ez a vakság azonban lehet szándékos, félelemből eredő.

³⁴⁹ SOYINKA, *Az erdő...*, i. m., 126.

³⁵⁰ *Uo.*, 133.

b) Rola – Teknőcasszony és az afrikai művek női szereplői

Rola és egyben Teknőcasszony legfontosabb jellemzője a foglalkozása: prostituált. Mindez modorán, megszólalásain is kiütözik. Személye élesen szembeállítható a holt asszonnyal, aki a családot, a hagyományokat képviseli.

Rola nem tiszteli a hagyományokat, nem akarja fogadni családtagjait a törzsek gyülekezete alkalmával: „Szóval megmondtam annak a nőnek, hogy takarodjék. Szedje a holmiját, és takarodjék. Képzeljék! Képzeljék csak el! Mit gondolt ez, ki vagyok én? Méghogy befogadjak akárkit, csak mert fogja magát és beállít, és azt mondja, hogy a nénikém! A nénikém! [...] Ettől az egész családosdítól okádnom kell. Élje csak mindenki a maga életét.”³⁵¹

A hagyományos élettől elszakadó nők a legtöbb afrikai regényben, drámában marginális foglalkozásokkal jelennek meg, nem pedig egyszerű háziasszonyként. Mondhatnánk, hogy ez az afrikai irodalom antifeminista szemlélete miatt lehet, de ugyancsak afrikai írónők, mint például Grace Ogot vagy Barbara Kimenye, is hasonló alakokat ábrázolnak.

De Rola képes a változásra, a darab végén Demokével együtt megtisztul:

ÖREGEMBER Miféle éjszaka volt ez? Meg tudnád mondani? Volt ebben a vadonban akár egy szemerke fény is?

Rola előrejön. Látszik, visszanyerte szűziességét.

AGBOREKO Nem hittem volna, hogy őt még életben találjuk, őt, aki túlélte mindannyiunkat. Teknőcasszony...

DEMOKE Már nem az. Ugyanaz a villám tette, amely a fejünket, minket kiégetett.³⁵²

c) Demoke – Udvari költő és Ogun

Demoke a művész, Soyinka darabjaiban pedig a művészek és művészetek megváltó szerepet kapnak. Demoke az egyetlen, aki látja a folyamatosságot Mata Kharibu udvara és a jelen között. Demoke a múltban és a jelenben is művész volt. Személyében azonban rendkívüli ellentmondást és ellentéteket hordoz: annak ellenére, hogy nagyszerű művész, mégis féltékeny, képes a pusztításra, ahogy a teremtésre is, gyilkos, de művészete által mégis szociális feladatokat lát el. Teknőcasszonnyal szemben is kétszínű: „Hajad a toll, királynőm, s a kanári melle – a homlokod, királynőm – szolgál ihletője. Asszonyom, nem szabad azt mondanod, hogy elveszítetted a kanáridat... *(félre)* legfeljebb azt, hogy az erényedet, te szajha!”³⁵³

³⁵¹ Uo., 123-124.

³⁵² Uo., 201.

³⁵³ Uo., 167.

Demoke nemcsak saját bűnével kell, hogy szembenézzen, hanem Eshuoro bosszújával is, ugyanis Ogun szavára Oro egyik szent fáját faragta ki és csonkította meg. Demoke Ogun szolgája, épp ezért az ő tulajdonságait hordozza magán emberként.

Demoke megjeleníti azt, ahogy Ogun keresztezte az ősi mocsarat és az alvilágból az emberek közé jött, illetve kisebb mértékben Lear király és Macbeth szerepét is magára ölti. Akárcsak Ogun, ő is kétféle jellemet rejt magában, egyszerre kreatív és destruktív, fafaragó és gyilkos. Majd a Megszületetlen Magzat tánca alatt, annak hatására változik meg. Mikor leesik a totemről, megtisztul a levegő által, és „felsőbbrendű éleslátással” lesz megáldva.³⁵⁴

III/2.1.5. Dob, tánc, maszk, ének – kísérlet a rítus elemzésére

A drámában összesen nyolc kisebb-nagyobb verses vagy zenés egységet különíthetünk el. Az első ilyen rész Rola csúfolódó verse:

Alszik az ágyában egy szál magában,
Eszi a reggelit egy szál magában,
Meghalni ágyban fog, egy szál magában,
Fölmegy a mennyekbe, egy szál magában.³⁵⁵

Ez a vers egy tipikus *ijálá*, refrénnel.

A második verses egység Demoke vallomása és Ogun rövid monológja. Ezek népi eredetűre nem találtam nyomokat, egyszerűen verses formájú megszólalások.

A harmadik egység a siratóember éneke. Tipikusan afrikai motívumok tarkítják: korbácsos, táncosok, jóslatok, dobszó. Fontos szerepe van a szerzői utasításoknak, koreográfiának.

*Berontanak a hajtók, ordítva. A korbácsos nyomban utat tör köztük, s nekilát, hogy hosszú ostorával, amitől senkit se kímél, helyet teremtsen maga körül. Rögtön utána bejön a táncosnő, s nyomában a tanítványa, egy nagyon komoly fiatal lány. Meghinti vízzel a szabad teret, amit a korbácsos teremtett. Alighogy mind bent vannak, a siratóember rákezd a mondókájára. Segítője átnyújtja Agborekónak a jóstáblát, a tálat és a magvakat.*³⁵⁶

A siratóember énekét, melyet itt is a refrénszerű ismétlődések tagolnak: „A holtaknak hely kell a tánchoz”, csak Agboreko jóslatai szakítják meg.

A szertartás folyamán fontos szerepe van a táncnak, illetve a táncosok jellemzésének: a táncosnő tanítványa fiatal, komoly, szenvedélyesen táncol, míg a háttérben közömbösen járják

³⁵⁴ GIBBS, James, *The Origins of A Dance of the Forests*, African Literature Today, 1970/8, 70.

³⁵⁵ ŞOYINKA, *Az erdő...*, i. m., 138.

³⁵⁶ *Uo.*, 154-155.

a táncot. A siratóember a dobos, majd a táncosnő szenvedélyével énekel, és az ének végén a közömbösekhez csatlakozik. A feszültség ívét az ő tánca és éneke határozza meg.

A szertartás a hajtók megjelenésével kezdődik, majd a teherautó zúgásával végződik. Amilyen gyorsan berontanak a színre a táncosok, olyan váratlanul szétszélednek.

A negyedik verses egység Demoke és Ogun monológjaihoz hasonló szerkezetű. Eshuoro monológját azonban tánccal, még hozzá viharos tánccal kíséri. A következő egység sem tartalmaz népi elemeket szerkezeti szempontból, mindössze dramaturgiai szerepe van: mielőtt a szín átvált a történeti részre, figyelmeztet, hogy még lesz visszatérés a jelenbe.

A hatodik verses rész már az erdei szellemek énekeinek bevezetése. Azonban itt a tánc helyett a maszk kap szerepet: Eshuoro rejtőzik a vallató maszkjába, és kérdezi ki és vádolja a holtakat.

A hetedik rész a legkidolgozottabb és a legfontosabb része a drámának. Az erdei szellemek gyülekezete és vádjai az emberek, kifejezetten a három főszereplő ellen.

A jelenet az ibó furulyák halk szavával kezdődik. A három emberi főszereplő arcán fásult belenyugvás látható, ahogy a később őket takaró maszkokon is:

Aroni elvezeti a Holt Asszonyt. Erdőöregje legutóbbi parancsát³⁵⁷ lágy, ritmikus dobszó kíséri. A tolmács megy, s maszkot illeszt a három főszereplő arcára. A maszk a lelkiállapotukat tükrözi – a fásult belenyugvást. Mikor a maszk fölkerült az arcukra, mind a három elindul, lassan táguló köröket ró, amelyik éppen szól, az megáll, majd a kórusban elhangzó végszavak után folytatja a lassú keringést.³⁵⁸

Fontos szerepet kap a hanghatások, a versek és a tánc mellett a mozgás, akárcsak Mata Kharibu udvarában, ahol az éppen nem beszélő szereplők megfagytak. Ebben a jelenetben minden mozdulatnak fontos szerepe van, fontosabb, mint a megszólalásoké.

Soyinka az összes erdei szellem és a Megszületetlen Magzat mondatainak és verseinek szerkezetét is a népi hagyományból meríti, a korábban említett népies formákat és tartalmat imitálja.

Minél több erdei szellem kezd panaszába, annál feszültebb lesz a hangulat. Két fő részre oszlik a színpad: a szellemek, a tolmács és Demokéék keringése, illetve a veres ruhás alak (Eshuoro) és a Megszületetlen Magzat játékának színterévé. Míg a háttérben tartózkodik az Erdőöregje, Aroni és a holtak. Nincs átjárás a terek között, amint Aroni a Megszületetlen Magzat segítségére siet, Erdőöregje visszafogja, és a tolmács is visszatartja őt táncával.

³⁵⁷ „Aroni, vedd le erről az asszonyról a terhét, s oldd meg a megszületetlen, nemzedékekre elnémított magzat nyelvét.” – 188. old.

³⁵⁸ *Uo.*, 188.

A szellemek panaszai után a hangyák vádjai következnek. Majd a tolmács az Erdőöregie parancsára leveszi a három emberi főszereplő maszkját, és megjelennek a hármásikrek. A feszültséget tovább fokozza a tolmács tánca, majd a hármásikrek tánca. Mindhárom iker megjelenése után, újabb leleplezés következik: a veres ruhás alak lerántja csuklyáját, és kiderül, hogy mindvégig Eshuoro volt az.

Eshuoro a Megszületetlen Magzatot szeretné elragadni, de megvédi először Ogun, majd az anyja. A mozgás ismét tovább fokozza a feszültséget: a Megszületetlen Magzat pörögni kezd, majd megáll.

Ismét kettészakad a szín: Eshuoro az egyik oldalról hívja a Megszületetlen Magzatot, aki anyjához bújik, a másik oldalról Ogun hívja az asszonyt.

Dobpergés és tánc következik: a hármásikrek és a tolmács járja az ampét. A dobpergés játékra hívja a Megszületetlen Magzatot. A tolmács elveti maszkját, kiderül az utolsó rejtély is: ő Eshuoro bolondja.

Szeretnék itt egy kis magyarázatot fűzni A tolmács, a hármásikrek és a Megszületetlen Magzat táncához. Mi is az *ampe*? Az *ampe* egy egyszerű ugrálós játék. Bármilyen ritmus szerint lehet játszani. Egy játékos kezdi, mint vezető a játékot. Mindannyian ugrálnak, majd az egyik lábukat előrerúgva érkeznek. Ha a versenytárs(ak) a vezető tükörképét mutatják, nyertek egy pontot. Ez addig megy, amíg el nem rontják, akkor átkerül másra a vezető szerepe, hogy ő is pontot gyűjthessen. Ez egy lehetséges leírása az *ampének*.³⁵⁹

A játékban elfáradt gyermeket Eshuoro és a harmadik hármásiker kezdi dobálni, akrobatikus mozdulatokkal. Demoke megpróbálja kiszabadítani őt a tolmács, Eshuoro és a harmadik hármásiker „labdázásából”, de egyedül nem jár sikerrel. Ogun segítségével azonban már eléri célját. Megfagy a színpad.

Az utolsó verses rész a drámában maga az epilógus, melyet halk *igbale* zene³⁶⁰ kísér.

A dobok, a maszkok, a tánc olyan fontos elemei ennek a munkának, mint a színészek és a szavaik. Egyértelmű, hogy a színdarab tekintélyes mértékben igénybe veszi a színészeket, különösen a gesztikulálás és mozgás különböző területein. Az erdő szellemeinek például kiváló táncosoknak kell lenniük, akik mozdulataikban jól koreografáltak, és megfelelően tudnak rögtönözni. A zene és a tánc mindenütt gazdagítja a szöveget, és kiemeli a cselekvés menetét a jelentés szintjein keresztül.³⁶¹ Azonban a darab éppen ezektől a részekről csak a

³⁵⁹ <http://www.pathawi.net/Dame.pdf> (2006.04.01.)

³⁶⁰ *igbale*: titkos liget, ahol az átváltozáshoz felveszik a maszkot. <http://www.yorubareligion.org/news/n2.html> (2005.04.01.)

³⁶¹ HEYWOOD, Annemarie, *The Fox's Dance, The Staging of Soyinka's Plays = Critical Perspectives on Wole Soyinka*, ed. GIBBS, James, London, 1981, 133-134.

színpadon válhat érthetővé, az egyszerű olvasót összezavarja a jelentések számtalan szintje, és az, hogy a darab egyszerre próbál hatni minden érzékére.

III/2.1.6. Közmondások, szólások, bölcsességek

A jorubáknak van egy mondása, miszerint a szólások a beszéd lovai, ha a kommunikáció elveszik, közmondást használnak, hogy megtalálják a beszélgetés elvesztett fonalát. A közmondások azonban nemcsak akkor alkalmazhatóak, ha helyes irányba akarják terelni az eltévedt beszélgetést. Felgyorsíthatják, de le is lassíthatják a kommunikációt, mély üzeneteket közvetíthetnek, vidám tréfákat, éles köztöködést, nyers kritikát, tisztázhatják a bonyolult gondolatokat és segíthetik a rejtett információk megismerését. Így ugyanaz a közmondás lehet egy átlagos háttér vagy egy ritka telivér.³⁶²

Wole Soyinka a közmondások igazi mestere, a közmondások tárházával rendelkezik, és mindig a megfelelő helyen tudja alkalmazni őket. Nincs más hozzá hasonló író, aki ugyanolyan gyakorlattal kezelné a hagyományos szóbeli formulákat Chinua Achebét és D. O. Fagunwát kivéve.

Soyinka, főleg drámaíróként nehezebb helyzetben van, mint a fent említett két prózaíró. Minden szavát az általa teremtett karakterek szájába kell adnia; nem szólhat a saját hangján vagy a mindentudó krónikás képében.

Az erdő táncában a közmondások alapvetően Agboreko személyéhez kötődnek, de ugyanúgy használja őket Demoke, Eshuoro vagy Rola is. A közmondások, szólások vagy bölcsességek nem feltétlenül, de jellemezhetik az őket kimondó karaktereket. Talán éppen ezért elég sok közmondás fordul elő az első részben, mely alapvetően a jellemek bemutatását szolgálja.

Rola közmondásai vagy inkább szitkozódásai:

Menjen a molyok közé, a porba!³⁶³

Ha csöndet akar, keressen magának temetőt.³⁶⁴

A magafajták megérdemelnék, hogy a fejüket kopaszra borotválják.³⁶⁵

Maguk mást se tudnak, csak maguknak verni a nagydobot.³⁶⁶

Maga a por, amely a molylepke szárnyáról lepereg.³⁶⁷

Demoke közmondásai:

³⁶² LINDFORS, Bernth, *Folklore in Nigerian Literature*, Ibadan, 2002, 105.

³⁶³ SOYINKA, *Az erdő...*, i. m., 137.

³⁶⁴ *Uo.*, 138.

³⁶⁵ *Uo.*, 140.

³⁶⁶ *Uo.*, 141.

³⁶⁷ *Ua.*

Hozomra a boltos sem ád.³⁶⁸

Ha látja a kakaska, hogy ég a tűz a fejin, jobb, ha vizet dűt rá.³⁶⁹

Abból, hogy a veres majom bukfencet hány, meg nem mondod, kölyke volt-e.³⁷⁰

A kés nem faragja meg a saját nyelvét.³⁷¹

Adenebit pedig éppen az jellemzi, hogy nem beszél közmondásokban.

Murete szólásai:

MURETE Ha csak reszket a levél, a gyökérnek nincs mitől félnie.

ARONI Te napról napra emberibb leszel. Én azt hiszem, ezt a mondást a barátodtól, Agborekótól tanultad.

MURETE Ő legalább szórakoztató. S a szava csupa szín.³⁷²

Mi mást találok ilyenkor, mint az üres korsó alján a seprőt.³⁷³

Talán szorítkozzak azokra a reves kis forgácsokra, amelyek akkor hullanak, ha Eshuoro vedlik, mint a tavalyi kígyó?³⁷⁴

Obaneji/Erdőöregje:

Ha nevetnek, én lelátok a torkukon.³⁷⁵

Maga kőért könyörög, hogy megkövezzék vele.³⁷⁶

„Şoyinka karaktereinek személyiségeit gyakran nagyon egyértelműen meghatározzák a közmondások, melyeket használnak. *Az erdő táncában* nem nehéz megállapítani, hogy Agboreko, akit ironikusan a Lepecsételt Ajkak Öregjének nevez, egy öreg beszédes szószátyár. Minden alkalommal, amikor kinyitja a száját, nehézkes közmondások hullanak ki belőle, s követi őket a refrénszerű sor: „Szólás a csontoknak és a csöndnek” vagy „Jóslás az élőknek és a csöndnek”, melyek szavait a tradicionális bölcsességgel azonosítják.”³⁷⁷

Ha a vadász nyomát veszi a zsákmánynak, az égre néz, hogy lássa, hol keringenek a keselyűk. Szólás a csontoknak és a csöndnek.³⁷⁸

Ha a bolhának háza lenne, nem laknék a kutya hátán. Szólás a csontoknak és a csöndnek.³⁷⁹

A kaméleon járja a táncot, az apja tapsol hozzá, s te kiabálsz: „Milyen illedelmes gyerek, hogy csöndben marad!” Szólás a csontoknak és a csöndnek.³⁸⁰

³⁶⁸ Uo., 122.

³⁶⁹ Uo., 124.

³⁷⁰ Uo., 125.

³⁷¹ Ua.

³⁷² Uo., 127.

³⁷³ Uo., 160.

³⁷⁴ Uo., 163.

³⁷⁵ Uo., 132.

³⁷⁶ Uo., 139.

³⁷⁷ LINDFORS, *Folklore...*, i. m., 106.

³⁷⁸ ŞOYINKA, *Az erdő...*, i. m., 130.

³⁷⁹ Uo., 151.

Az éjjel Oro sírt, de Bashiru tűnt el az ágyából. [...] Szólás a csontoknak és a csöndnek.³⁸¹

Bolond likból bolond szél fúj. Szólás a csontoknak és a csöndnek.³⁸²

Ne fessük az ördögöt a falra. Szólás a csontoknak és a csöndnek.³⁸³

Késő bánat, eb gondolat. Szólás a csontoknak és a csöndnek.³⁸⁴

A Pornak, ha le akar üledni nem elérhetetlen a lomb. Jóslat az élőknek s a csöndnek.³⁸⁵

Láttatok már asszonyt, aki szemétbe dobta a mozsarat, ha igazán yamgyökeret akart törni? Mikor Iredade Orunmila elé járult a panaszával, Orunmila azt mondta: „Attól, hogy a féreg nem a kakasülő közelében tekereg, a kakas még csipegethet, csak azt nem mondhatja, hogy a féreg port ver az arcába. Menj haza hát, menj haza, Iredade.” Iredade szomorúan megfordult, olyan szomorúan, hogy Orunmila visszahívta. Azt mondta: „Ki ne tudná, hogy az év minden szakában az erdő az alattomosabb, mégis, ki hevert otthon, s várta, hogy benője a fakusz?” Jóslat az élőknek és a csöndnek.³⁸⁶

Agboreko szólásai azonban kevésbé vagy egyáltalán nem járulnak hozzá egyetlen párbeszédhez sem, eltérnek a vitatott tárgytól. Csupán azért idéz közmondásokat, hogy bizonyítsa műveltségét és hatással legyen másokra, nem pedig azért, hogy elősegítse a kommunikációt.

Agboreko számára a hagyományos forma nyilvánvalóan fontosabb, mint maga a jelentés, hiszen például mikor az öregembernek ad tanácsot, hogy türelmes legyen, egy egész sor közmondást hoz fel, melynek némelyike nem is kapcsolódik az általa kifejezni kívánt jelentéshez:

Lassan járj, tovább élsz. Ki mint veti ágát, úgy alussza álmát. Teli a tál, nyúlj bele, tied lesz az eleje. Nincs a kígyónak két lába, száz se, mint a százlábúnak, de ha Agere türelemmel járja a táncot, mint a kígyó, levethette volna a láncot, ami a holtak birodalmához köti...³⁸⁷

Şoyinka több helyen csúfot is űz Agborekóval:

- egy írói instrukcióban:

Agboreko és az öregember egy darabig állja a sarat, de Agboreko végül enged, mielőtt azonban, csöppet sem méltóságteljesen, kereket oldana, odakiált valamit az

³⁸⁰ *Ua.*

³⁸¹ *Ua.*

³⁸² *Uo.*, 152.

³⁸³ *Uo.*, 153.

³⁸⁴ *Ua.*

³⁸⁵ *Uo.*, 155.

³⁸⁶ *Uo.*, 156.

³⁸⁷ *Uo.*, 153.

*öregembernek, föltehetőleg egy ide illő közmondást, de hogy mit, azt a teherautó zúgásától és a rémült tömeg ordításától nem hallani.*³⁸⁸

- illetve az Erdőöregje és Aroni dialógusában:

ERDŐÖREGJE [...] Ha a gyerekből hiányzik a félsz, az anyja boszorkányt emleget. Szólás a... Hogy is mondja az a fontoskodó ember... az az Agboreko?

ARONI (*utánozza*) Szólás a csontoknak és a csöndnek.³⁸⁹

Agboreko jellemével párhuzamban áll az öregemberé. Igazából egymással versengenek a szólások közlésében:

Ha a vendég nem szedi a sátorfáját íziben, kénytelenek vagyunk ordítva megkérni tőle a vacsora árát.³⁹⁰

Épeszü ember nem gyújtja fel a házát, hogy annak a lángján főzzön levest.³⁹¹

Nem tudja a prűcsök, milyen jól megy a dolga, amíg a verebet nem kéri, hogy a likját megcsodálja.³⁹²

Csak a csótány kiált hiúságot, ha ott parádézik a csirke.³⁹³

Azt mondják, mikor a teknősbékát kő érte, az vállat vont, s így szólt: „Mindig is meg voltam repedve.” De az asszony, mikor találkoztak, megkérdezte: „Te mióta zörögsz?”³⁹⁴

Olyan az erdő sötét éjjel, akár a féltékeny feleség körme.³⁹⁵

Şoyinka *Az erdő tánca* című drámában teremtette meg azt a költői nyelvet, mely egész életművét áthatja: költészetét, prózáját és drámáit egyaránt. Ebben a műben található a legtöbb tradicionális elem Şoyinka munkái közül. Annak a komplex narratívának, mely *Az erdő táncában* megnyilatkozik, igen nehéz a recepciója és interpretációja a tradíció ismerete, értelmezése és feloldása nélkül.

³⁸⁸ Uo., 157.

³⁸⁹ Uo., 166.

³⁹⁰ Uo., 146.

³⁹¹ Uo., 147.

³⁹² Uo., 150.

³⁹³ Ua.

³⁹⁴ Uo., 157.

³⁹⁵ Uo., 200. (további közmondások, szólások: Holt Férfi – Vajon mi járt az eszükben, hogy a levegő egyszerre így megbüdösödött? 143. o.; Aroni Muretének – Még egy szó pimaszság, és hátrakötöm a sarkad, és úgy hagylak itt, hogy nyálhatod minden lehullott levélről a gilisztapiskot. 128. o.; Eshuoro Muretének – Különben hét évig csípetlek a hangyákkal. 162. o.; Ogun Eshuorónak – Óvakodj az olyan álarctól, amelyet skorpiók szegnek. 196. o.; Igazlító – Mata Kharibu láttál már szennyfoltot a hold arcán? [...] Pedig megesik néha, hogy van. Minden milliomodik esztendőben egyszer az egyik juh, amely a holdat tapossa, legeltében hozzá meri fenni taknyos orrát a holdhoz. Minden milliomodik évben. De a hold marad, ami volt. És ki emlékszik arra a megszállott-irigy juhra? 171. o.)

III/2.2. A hatvanas évek drámái: Tradíciók és fesztiválok

Az oroszlán és az ékszer (*The Lion and the Jewell*) volt Soyinka első publikált drámája. A mű eredetisége két dolgon alapul: a tánc és pantomim dramatikailag kifejező és meghatározó szerepe és tényerése; a tudatosan provokatív erkölcsi vég.

A dráma a falu szépe, a tanító és a „falu bikája” szerelmi háromszögét mutatja be.

A dráma három részre bomlik, egy nap eseményeit mutatja be: Reggel, Dél, Este. Mindhárom felvonásban hangsúlyos szerepet kap a tánc, szinte már táncjátéknak nevezhetnénk a darabot. A tánc és a mozgás végigasszisztálja a mondanivalót, melynek egyértelműen feszültségkeltő szerepe van.

Az oroszlán és az ékszer nemcsak a mozgás drámája, rengeteg versbetét, kulturális elem van benne, a darab végül egy esküvői szertartás kezdetével ér véget. A falusi komédia nyelve joruba elemekben bővelkedik, melynek kihatása van az angol szövegre is. Soyinka ebben a drámájában is, mint az összes többiben egy-egy beszélő szájába adja a nigériai jorubák által beszélt *jorubás angolt*. Ez többnyire a beszélőt is jellemzi: a tradíciók világában élő, esetenként buta, sőt primitív személyiség, aki nem tör ki az afrikai világból, sötétségből.

Soyinka *Az erdő tánca* után mindössze egy évvel publikált egy három drámából álló kötetet, benne: *A mocsárlakók* (*The Swamp Dwellers*), *Jero testvér megpróbáltatásai* (*The Trials of Brother Jero*) és *Az erősfajta* (*The Strong Breed*) című művekkel.

A 60-as évek fesztiválszerkezeteivel szemben *A mocsárlakók* című műben Soyinka nem egy spirituális rituálét mutat be, hanem a szent hely fogalmi problémájára világít rá. A vallási fanatizmus mocsarában élő falusiak nem mennek a mocsártól, mert a pap azt mondja, itt él a szent kígyó, akit etetni kell, hogy ne vigye el gyermekeiket. De a fiatalok egyre elmennek a városba, a pap pedig egyre több áldozatot kér a kígyónak. Soyinka leleplező, ironikus hangneme, amely az *Aké* során sokszor megjelenik, itt hangzik fel először:

IGWEZU Rátelepszol a földre, Kadiye, s agyonnyomod egy kígyó bőrébe bújva.³⁹⁶

Keserű kritika ez Afrikáról, mely visszahúzza népét a mocsárba, és ahonnan a függetlenség kivívásának kudarcától egyre többen vándoroltak el, ahol „csak a gyerekek és az öregek maradnak. Csak az ártatlanok és a vénségükben meghibbantak.”³⁹⁷

Soyinka a *Jero testvér megpróbáltatásai* (*The Trial's of Brother Jero*) című drámájában egy olyan főhőst alkot Jeroboam testvér személyében, aki Tartuffe és Esu keveréke. Bár Jero és Esu megjelenése mind külsőben, mind belső jellemvonásokban hasonló. Soyinka

³⁹⁶ SOYINKA, Wole, *A mocsárlakók* = W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978, 110.

³⁹⁷ *Uo.*, 112.

kipróbálja az isten és a próféta összehasonlítását. Mindketten közvetítők emberek és istenek között. Kiszámíthatatlanok, függetlenek, vagyis nem szolgálnak senkit és semmit. Jero és Esu is nagyon kapzsi. Továbbá mindketten kedvelik a tükröket, márpedig Soyinka drámájában felsorolja a tükröt, mint a színpadon elhelyezkedő tárgyat.

Maga Jero is egy többszörösen tradicionális elem a drámában: Esu hasonmása és a joruba mesék csaló archetípusa. A narratíva színezésére szolgál ebben a műben is a tánc, a zene és az ének; nyelve pedig a pidzsin angol.

Az erősfajta című drámában Soyinka a megtisztulási szertartás kereteibe foglalja a történetet. Ebben a sötét hangulatú műben az emberi közösség spirituális választásának szerepét tárja fel. A közösség tagjai az újévre készülve a régi év gonosz szellemeit kívánják elűzni áldozatukkal. A legjobb választásnak Ifada tűnik, a bolond, de végül Emant jelölik ki, akinek már apja is vállalta ezt az áldozatot.

A drámában bemutatott hordár szerepe könnyen azonosítható a művészi hivatással, és Soyinka esetében az írói hivatás szimbolizálása a legkézenfekvőbb. De mennyire veszi észre a közösség a hordár áldozatát? A darab alapján Sumna teljesen félreérti Eman és Jagunáék kapcsolatát. *Az erősfajta* az írói hivatás önvizsgálata Soyinka életművében a megtisztulás tradicionális rítusa közben.

Viszonylag gyors egymásutánban, 1965-ben jelent meg Soyinka *The Road* (*Az út*) című drámája. Ha út, akkor Ogun, így ennek a műnek nem is lehetne más alapja, mint az Ogun-fesztivál.

Az előszóban azonban az Agemo-kultusz versét írja meg Soyinka. Agemo egy istenség, az ijebuk, egy nyugat-nigériai nép főistene. A jorubák Ogunjához hasonló jellemvonásokkal bír. Rendkívül bosszúálló, ha támadják, és azonnal megbocsát, ha rítusokkal és felajánlásokkal engesztelik. Hívei alapvetően olyan férfiak, akik bizonyították már férfiasságukat. Az éves fesztivál idején az utak isteneként ünneplik, mint Ogunt.

A szellem, aki az előszóban beszél, Agemo küldötte vagy az ő megtestesülése, aki különleges mitopoetikus éneket mond el arról, hogy az ősök földjéről az élővilágba tart éppen. A verset átható fő gondolat az idő múlása. Murano, aki egyszerre a múlt és jelen gyermeke, megtapasztalta az életet és halált. Ő az a lélek, aki az előszóban beszél. Murano tehát egy sokoldalú, többszörös személyiség:

- az előszóban megszólaló lélek,
- a megidézett istenség az Ogun fesztiválon,
- az ember, akit megölt Kotonu teherautója,
- a Professzor szolgálója és kocsmárosa.

Az ilyen kettős személyiségek többször is szerepelnek Soyinka műveiben, elég, ha csak Az *erdő táncában* tárgyalt kettős szerepekre gondolunk, vagy az *Idanre* Oya istennőjére, aki egyszerre Ogun felesége, Sango kedvese és az elgázolt lány.

Soyinka több személyiséget magára öltő szereplőit egyfajta speciálisan joruba *deus ex machina*ként használja, akik az idő felett állnak. Ez a típusú idő- és szereplőkezelés az, amiről a sokat emlegetett *Negyedik szín* című tanulmányában is írt: a joruba világnézet megvalósulása a drámában.

A baleset a hídnál a cselekményidő előtt néhány nappal történt. Ugyanazon a napon Kotonu teherautója elgázolt egy álarcos felvonulót, akit épp Ogun szállt meg az ünnep alkalmával. Ugyanazon a napon pedig Kotonu kollégája, Sergeant Burma, a tartálykocsi sofőr meghalt egy autóbalesetben. A dombról lefelé hajtva elromlott a kocsi fékje és a domb aljára érve felrobbant a tartályautó, Burma pedig porrá égett. Ezek a jelenetek a darab során rekonstruálódnak, Soyinka a kórus feladatául tűzi ki, hogy ezeket az eseményeket megjelenítsék.

A másik cselekményszál a fesztivál, az autósok fesztiválja, mely egyszerre berobban az olvasó elé. Csak egy színpadi utasítás árulja el, mi történik: „Autósok fesztiválja van.”³⁹⁸ Táncosok jelennek meg a színen, és akrobatikus mutatványokat mutatnak be zene kíséretében. Amikor Murano a maszk mögé bújik, Soyinka ezt az utasítást adja neki a darabban: „Az egungun teljesen megszállottá válik.”³⁹⁹

Az egész drámán uralkodnak a tradicionális elemek: a tánc, a pantomim, az álarcos felvonulás, a kórus és a rituálé.⁴⁰⁰

A mű két részre oszlik, de szerkezete nem követi a hagyományos drámák rendszerét: a cselekmény először szóban jelenik meg, majd fizikailag is.

A hatvanas évek második felében, az előző néhány év termékeny periódusa után, mindössze egyetlen drámát publikált Soyinka, **Kongi szürete** (*Kongi's Harvest*) címmel.

A műben viszont rengeteg tradicionális elem jelentkezik. A fesztiválok közül a történet keretét az Új Jam Ünnepe adja. A hagyományos Afrikában ez a fesztivál az életadó lélek, a termékenység gyümölcseinek és a föld szorgalmas művelésének ünnepe. Ugyanúgy lehet szexuális szimbólum, a férfiasság megnyilatkozásának és a városlakók közösségének termékenységi ünnepe. Az Új Jam átadása a közösség vezetőjének rituális tett, egy közös áldozat a törzsben élő lelkekért, az aratás lelkéért.

³⁹⁸ Uő, *The Road...*, i. m., 228.

³⁹⁹ *Ua*.

⁴⁰⁰ MADUAKOR, Obi, Wole Soyinka, *An Introduction to His Writing*, New York-London, 1986, 202.

A drámában azonban nemcsak az Odun Olofin⁴⁰¹ fesztivál elemeit találhatjuk meg, rögtön a mű elején az Oba, a király ünnepe jelenik meg. A királyt Afrikában még a huszadik században is Isten földi helyetteseként tisztelik. Egyszerre testesíti meg a spirituális, vallási hatalmat és a politikai uralmat.

A király tánca olyan kiváltságos ünnep a jorubák között, mely magasrangú kezdetet kölcsönözne a drámának, de az ünnep dalai paródiák, a hagyományos uralkodói rend és a gyarmatosítók haladó felfogású vezetőinek harca.

A Kongi szüretében a fesztivál-jelenség mellett tradicionális népköltészeti formákat is találhatunk, mint pl. az *oriki* vagy az *ege*.

Ez az utolsó
Tánc, amit együtt táncolunk,
Utoljára borzonganak
Szőrszálaink a táncban,
S egymásba kunkorodnak,
Ha megdobbán a nagydob,
S fölkelte a holtakat
Oro bús szentélyéből.

(Garai Gábor fordítása⁴⁰²)

A dráma újabb érdekessége, hogy egy napjainkra már kihalt fesztiválemet is őriz, a Bere ünnepét, mely egészen az Oyo birodalom dicsőséges napjaiig nyúlik vissza. A Bere alkalmával az Oyo birodalom obái, királyai összegyűltek, és tiszteletüket tették a Birodalom alafinjánál, uralkodójánál.

De bármit is tartogat a jövő Oba Danlola tradícióinak ugyanígy, hosszú haldoklás után, de el kell tűnnie. A hagyományos rendet felváltják a modern élet eseményei, de mégsem végződik a dráma a haladás mindent elsőprő győzelmével. Şoyinka számára a jelenkor Afrikája mégsem választ határozottan a hagyományok és a modernitás közül, ezek párhuzamos változása és váltakozása eredményezi a mai Afrika állapotát.

⁴⁰¹ Ld. korábban a fesztiválok bemutatásánál.

⁴⁰² ŞOYINKA, Wole, *Kongi...*, i. m., 252.

III/3. Elveszett, de megtaláltatott – *Death and the King's Horseman*

1970-ben, Amerikában Soyinkának egy olyan drámáját mutatták be, mely mindenkit meglepett: a fesztiválhangulatú drámák eltűntek. A *Madmen and Specialists* (*Bolondok és szakorvosok*) egy Brecht hatását tükröző, alaposan felépített abszurd dráma. Nincs fesztivál, nincs többszörösen felépített karakter, nincsenek dobok, táncok, énekek, nincs benne Afrika. Természetesen Soyinka a fennálló politikai rendszert kritizálja darabjában, de sem a karakterek nevei, sem a szájukba adott szöveg nem utal Nigériára.

Több téma is felmerül a drámában, de egy központi téma uralja leginkább a darabot: az emberiség elpusztulása egy jól-rendezett, szigorúan ellenőrzött társadalomban. A Koldusok úgy jelennek meg, mint áldozatok. Ezek az emberek elnyomottak, megnyomorítottak, tehetetlenek, egy robbanás áldozatai, amit 'odaát' történt. Most pedig az a sors jutott nekik, hogy az arra járók pennyjeit kéregezzék. A szerepük azonban kettős, mert ők egyszerre a Szakorvos besúgóí és ügynökei, annak, aki az 'odaáton' uralkodik. A darab nyitójelenete is igen abszurd vonásokat takar: a koldusok épp saját testrészeiket játsszák el kockán.

Stephan Larsen, aki Soyinka korai drámáinak tradicionális tartalmait kutatta, mindössze egy szakdolgozatot talált a kanadai Albertai Egyetemen, ami megpróbálja párhuzamba állítani az Öregember és Obatala személyét,⁴⁰³ de az üdvözlési szokásokon kívül, semmilyen igazi nyoma nincs a joruba hagyományoknak a műben.

A *Madmen and Specialists* után még négy év telik el, mire újra visszatér Soyinka igazi, de megújult tradicionális hangja egy kiemelkedő dráma erejéig: a *Death and the King's Horseman* (*A halál és a király lovasa*) című műben. Ebben a négy évben még publikál három drámát, mindegyiket egy évben, 1973-ban.

A *Camwood on the Leaves* (*Szantálfa a leveleken*) eredetileg rádiójátéknak készült, így mellőz minden interdiszciplináris elemet, és témájában is családi drámáról van szó. Az egyetlen tradicionális vonás, hogy a családfő Ogun-hívő.

A másik '73-as dráma, Soyinka Euripidész-adaptációja, a *The Bacchae of Euripides* (*Euripidész Bacchae-ja*). A drámaíró a darabot újraértelmezi, de a tradicionális elemek még mindig a háttérben maradnak korábbi drámáihoz képest. Egyértelmű párhuzam mutatható ki a darabban szereplő Dionysos és Ogun személyisége között, a mű mintegy magában foglalja az Ogunról szóló vagy vele kapcsolatos tanításokat.

⁴⁰³ SHUMBA, Muzi-Pasi E, *Structure and Ideas in Soyinka's Madmen and Specialists*, Alberta University, 1973.

A *Jero's Metamorphosis* (Jero átváltozása) az 1975 utáni drámák előzménye, az afrikai diktatúrák nyílt bírálata (hiszen a *Madmen and Specialists* alaptémája is ez, de a megjelenítés még burkolt).

III/3.1. A *Death and the King's Horseman* keletkezési története

A dráma kritikusai közül sokan az *Author's Note* (Szerzői előszó) című részt is a mű részeként elemzik. Kétségtől fontos információkat tartalmaz, elsősorban a darab keletkezési történetével kapcsolatban.

Şoyinka leírja, hogy a *Death and the King's Horseman* cselekménye valós eseményeket dolgoz fel, mely 1946-ban Oyo városában történtek. „A változások, amiket véghezvittem, csak a részletekre vonatkoznak: a beszédre és természetesen a jellemekre. Az eseményeket szintén két vagy három évvel visszatoltam, amíg a világháború még tartott, a dramaturgia kedvéért.”⁴⁰⁴

A szerző forrásaiként a Brit Gyarmati Adminisztráció archívumait jelöli meg, illetve drámatörténeti előzményeként Duro Lapidó *Oba Wàjà* című joruba nyelvű drámáját nevezi meg.

A szerzői előszóban Şoyinka a mű recepcióját is igyekszik befolyásolni, amikor leírja, hogy *A fékevesztettség évadja* című regényének amerikai publikálási történetét, ahol a fülszöveget író amerikai a regényt a régi értékek és az új utak, a nyugati módszerek és az afrikai tradíciók összeütközéseként jellemzi. Şoyinka elhatárolódik ettől az értelmezéstől, és óva inti a dráma leendő producereit, hogy ugyanezt tegyék ezzel a művel is. Egy kis iróniával meg is jegyzi, hogy akár a brit kerületi ügyvivőt is megölhette volna, de nem így tette,⁴⁰⁵ tehát nem vádolható azzal, hogy szembeállítja a fehéreket a feketékkel.

Amit Şoyinka nem említ, természetesen azok a saját életművének előzményei és az európai források. A közösségért való önfeláldozásnak ugyanis volt már példája drámai munkásságában, *Az erősfajta* című dráma témájában. Míg ott elsődlegesen a közösségi választás problémája és a művészi hivatás értékelése és befogadása volt a kérdés, a *Death and the King's Horseman*ben a rituálé miertje és az elrendeltetés problémája.

⁴⁰⁴ ŞOYINKA, Wole, *Death and the King's Horseman* = W. S., *Six plays*, London, 1984, 144.

⁴⁰⁵ ŞOYINKA, *Death...*, i. m., 144-145.

Az európai források között Shakespeare-t és a görög tragédiákat keresik kritikusai, Soyinka a vele készített interjúban elsősorban Shakespeare-t emeli ki, de önmaga sem tudja eldönteni, a Lear király, Othello vagy Hamlet áll-e a darab mögött.⁴⁰⁶

III/3.2. Megújult szerkezeti felosztás

A dráma alapvetően európai mintákat követ szerkezetében. A hetvenes évek írói hangváltása kitűnő alkalom volt arra, hogy Soyinka az európai drámaszerkezeteket kipróbálhassa. A *Death and the King's Horseman* így bár ismét tradicionális elemeken bővelkedik, de szerkezetében tipikus európai ötfelvonásos darab. Soyinka továbbá a korábbi joruba prologust sem alkalmazza, drámája ezért a hagyományos egyvonalú drámavezetést alkalmazza, ezúttal elmarad az *in medias res* jellegű kezdet.

Az első felvonásban Elesin Oba, Oyo város királyának *olokun esinje* vagyis helyettese készül arra, hogy feláldozza magát. A hagyomány szerint ugyanis, ha a király meghal, kutájának, lovának, de harminc napon belül még lovasának is vele kell halnia, hogy ne legyen szolgák nélkül a túlvilágon. Elesin utolsó kívánsága még az, hogy hadd vegye feleségül Iyaloja fiának jegyesét. Iyaloja az asszonyok vezetője, és a kérésen meg sem rökönnyödve ajánlja fel leendő menyét Elesinnek.

A második felvonás az európai oldalt mutatja be: a brit kerületi ügyvivő, Simon Pilkings és felesége, Jane gyakorolják a tangó lépéseit az esti álarcosbálra, ahol majd egungun öltözékbe öltöznek. A táncgyakorlás közben is rajtuk van a ruha, és a muszlim rendőrkapitány megrökönnyödésén élcelődnek. Amusa azért jött, hogy jelentse, Elesin rituális öngyilkosságra készül, és ez ellenkezik a Brit Korona törvényeivel. Amusa után, Joseph a keresztény házi szolga is meglátja Pilkingséket az egungun viseletben, de benne már nem okoz félelmet ez a külsőség.

A harmadik felvonás két részre oszlik: először Amusa és asszonyok jelenetével indul, amikor az asszonyok Amusát gúnyolják, mikor az megkéri őket, hogy hagyjanak fel a szertartással, a második részben pedig Elesin halálra készülődését mutatja be az író.

A negyedik felvonás helyszíne az álarcos bál terme. Pilkingsék ismét egungun öltözetben táncolnak, mikor Pilkings megkapja a hírt, hogy Amusa nem járt sikerrel. Gyorsan elsiet, miközben megérkezik Elesin legidősebb fia, Olunde, aki Európában tanul Pilkingsék segítségével. Jane-nek azt mondja, azért jött haza, hogy eltemesse apját. Jane megdöbben Olunde közömbösségén, mellyel azt a tényt közli, hogy tudja, mi a hagyomány, ezért jött csak

⁴⁰⁶ JONES, Laura, GATES, Henry Louis Jr., *Postmortem for a Death...*, Black American Literature Forum, 1988/4, 802.

harminc nap elteltével, nem pedig hamarabb, és esze ágában sincs Elesint megakadályozni. Időközben a dobok Elesin halálát jelzik, ezért Olunde épp indulni akar, amikor megjelenik Pilkings. Megerősíteti az őrséget, és magával hozza Elesint, akit örökkel zárat el, hogy nehogymegölhesse magát. Elesin döbbenetben látja hazatért fiát, és bocsánatáért esedezik, de a fiú megveti, amiért nem áldozta fel magát, és hagyta, hogy Pilkings megmentse.

Az ötödik felvonásban Elesint látjuk fogságában. Pilkings, Jane, majd Iyaloja látogatja meg, az utóbbi megvetéssel közeledik felé, de az örök vigyáznak Elesin épségére, végül az asszonyok kórusa jön a rezidencia felé. Iyaloja kérésére átengedik őket az őrsegen. Az asszonyok elégedettek, a falut már nem érheti baj, Olunde feláldozta magát apja helyett. Elesin rémülten pillantja meg fia holttestét, majd önkezeléssel vett véget életének, senki sem tudja megakadályozni.

III/3.3. Ellentétek drámája

Az *erdő tánca* című drámával ellentétben *A Death and the King's Horseman*ben nem párhuzamos vagy kettős személyiségek vannak, hanem ellentétek sokasága.

- önfeláldozás Afrikában és Európában

A legalapvetőbb ellentét – még, ha Soyinka el is tilt minket tőle előszavában – az európai és az afrikai hagyományfelfogás, tradíciókezelés. Maga az önfeláldozás szerepe más Afrikában, és más Európában. Amikor Jane nem akarja elfogadni Olunde közömbösségét apja halálával szemben. Olunde megpróbál európai példákat felhozni, többek között egy hajóskapitányról, aki hajójával együtt süllyedt el, hogy megmentse mások életét. Amikor Jane még továbbra sem hajlandó elfogadni Olunde érvelését, akkor az a második világháborúval érvel, ahol az európaiak ezreket és ezreket küldenek harcolni a dicsőségért, és sokkal többen halnak meg, mint Oyo város esetében. Ha Elesin halála értelmetlen, akkor milyen az övék?

- Elesin áldozata gyilkosság vagy öngyilkosság

A dráma szereplői megoszlanak abban a kérdésben, hogy Elesin áldozata gyilkosság vagy öngyilkosság-e, hiszen maga Soyinka is tesz utalásokat arra nézve, hogy Elesin nem akarja a halált, de nincs számára más kiút, ha elmenekül, akkor szégyenben marad. Pilkings mentőakciója épp kapóra jön, hiszen így megmentheti életét és becsületét is. Ismét az európai és afrikai felfogás különbségéből adódóan Elesin áldozata nem egyértelmű önfeláldozás, mint inkább rituális gyilkosság, bár a dráma végül öngyilkossággal végződik.

- **feketék és fehérek szembenállása**

És ha még nem lett volna elég példa a fehérek (európaiak) és feketék (afrikaiak) szembenállására, akkor saját szavaiból is kivehetjük az örökös ellentétet.

Pilkings, amikor a helyiekről beszélgetnek feleségével, így fogalmaz: „Ravasz, fondorlatos szemetek”⁴⁰⁷ vagy később a segédtest „pimasz niggernek”⁴⁰⁸ nevezi Olundét.

Sértések nemcsak az európaiak szájából hangzanak el, hanem az afrikaiakéból is. Iyaloja asszonyai „a fehér ember eunuchjának”⁴⁰⁹ nevezi Amusát, Elesin pedig így kiált az őt kísérő öröknek: „Vedd le rólam az albinó kezeid, te...”⁴¹⁰

Természetesen Soyinka éles ellentétbe állítja mind a fehéreket és a feketéket, mind szemléletüket és hozzáállásukat. Az afrikaiak és európaiak is makacsul ragaszkodnak a saját igazukhoz, és amennyire drámaíróként megteheti, objektívan kezeli ezt a több száz éves szembenállást.

- **egyén és közösség konfliktusa**

Az önfeláldozás két szemszögből is megjelenik a műben. Egyrészt a közösségért való hősies önfeláldozás, mely példaértékű, bátor tett. A közösség tagjaiból megbecsülést vált ki. Másrészt az önfeláldozás mint egyéni cselekedet, az élettől való megfosztottság, az elgyengülés, a halállal való szembenézés. Az egyik szemszögből az önfeláldozás rítusa a közösség segítségével történik a közösségért, hiszen az aktus alkalmával az ének és a dob segíti transzba ejteni az áldozatot, másik oldalról az egyénnek egyedül kell szembeszállnia halálfélelmével, egyedül lépi át a túlvilág kapuját.

Az önfeláldozás e kettőssége egyszerre jelenik meg Elesin „félresikerült önfeláldozásában”, míg végül az egyéni áldozatvállalás elszenvedője lesz. Fiát holtan látva Elesin az elgyengült lélek, aki feláldozza magát egyéni szenvedéseiért, Olunde pedig a hős, aki a közösségért adta életét.

- **Olunde és Elesin szembenállása**

Olunde jelleme és Elesin karaktere Ogun két ellentétes énjét takarják. Olunde a dicső, bátor, önfeláldozó arca, Elesin pedig az önző, szenvedő, kicsinyes. Olunde képviseli a bölcsességet, a kultúrát, a tisztaságot, Elesin pedig a hagyományokat nem tisztelő,

⁴⁰⁷ SOYINKA, *Death...*, i. m., 169.

⁴⁰⁸ *Uo.*, 197.

⁴⁰⁹ *Uo.*, 174.

⁴¹⁰ *Uo.*, 202.

romlott személy. Apa és fia, Ogun elesett és sikeres fele, egymást kiegészítő személyiségek.

III/3.4. Karakterek szimbolikája a műben

Három afrikai karakter három eltérő vallás afrikai arcait közvetíti az olvasó felé a drámában. Iyaloja, Amusa és Joseph hármassága Afrika vallási szinkretizmusát szimbolizálja.

- **Iyaloja**

Ő az asszonyok vezetője a piacon. Iyaloja a fanatikus hagyománytisztelő, aki mindent megtesz azért, hogy a tradíciót tiszteletben tartsa. Társai között tiszteletben tartott asszony, akit csak a fehérek mernek megalázni. A joruba vallás nevében ítéli el Elesin gyávaságát.

- **Amusa**

Amusa a rendőrtiszt, aki a fehéreket szolgálja. Hívő muszlim, de – ahogy a jorubák között általában lenni szokott – továbbra is tiszteletben tartja a hagyományos vallási szokásokat. Amikor Pilkings meglátja az egungun ruhájában zavarba jön, és nem mer vele a halálról beszélni, hiszen az egungun öltözéke egyet jelent a halál megidézésével. Gyengeségért Pilkings meg is alázza. Amusa a két társadalom: a fehérek és feketék között áll.

- **Joseph**

Joseph a megkeresztelkedett szolga. Akinek hite még uránál is erősebb. Mikor elbizonytalanítja az esküvői dob hangja, Pilkings ráförmed, mert nem tudja megmondani, miért dobolnak odakint:

„Hogy érted, hogy nem tudod? Csak két éve, hogy megtértél. Nem mondd, hogy mindaz a szentelt vizes hülyeség kitörölte a törzsi emlékeid.”⁴¹¹

Josephet nem riasztja meg sem a tradíció, sem a hitetlenség szava, az európai vallások tiszta szívű afrikai szimbóluma.

- **Mr. Pilkings**

Simon Pilkings a tipikus gyarmatosító, aki onnipotensnek gondolja magát, felette áll mindennek és mindenkinek, akár csak a halál, ostoba döntéseivel lesújt, és nem tisztel senkit. Az ateizmus megtestesítője.

- **Jane**

⁴¹¹ Uo., 170.

Jane a szentimentális fehér asszony, aki Afrikáról romantikus álmokat sző. Nem tisztelik sem az afrikaiak, sem az európaiak. Amikor megpróbál Elesin lelkére beszélni, az csak ennyit mond neki:

„A feleségem ott ül lent. Még mindig ott vár, és nézd, milyen csendben van?

Nekem a férjével van dolgom, nem magával.”⁴¹²

Amikor a cselekmény a tetőpontjához ér, saját férje is leinti, hogy ne szóljon bele az ügyeibe.⁴¹³ Jane-ről mindössze Olunde nyilatkozik pozitívan: „Mindig sokkal megértőbbnek találtam Önt, mint a férjét.”⁴¹⁴

Jane az európai nők szentimentalizmusának, az afrikaiak számára tiszteletlen viselkedés megtestesítője.

III/3.5. Tradicionális elemek a drámában

A tradicionális elemek a *Death and the King's Horseman*ben kevesebb szerepet kapnak, mint *Az erdő táncában*. Ebben a darabban is számos példát találhatunk a joruba folklór jelentkezésére, de míg *Az erdő táncában* minden egyes elemnek funkciója volt, itt a legtöbb csak színezi a cselekményt.

- fesztivál

A *Death and the King's Horseman* is egy fesztiváldráma, kétszeresen is jelentkezik benne a fesztivál képe. Az alaptéma az Oyo város szokásjogaiban jelentkező önfeláldozás, mely mellett az európai részekre beszűrődnek az *egungun* fesztivál kellékei és szimbolikája.

A király helyettesének rituális öngyilkossága nemcsak a joruba kultúrában vagy az afrikai kultúrákban ismert, hanem szerte a világon találunk rá példát.

Az *egungun* fesztivál nem kerettörténete a drámának, mint korábban, hanem vészjósló szimbóluma. Az európaiak tiszteletlen viselkedése a joruba tradíciókkal szemben, Pilkings halálnak öltözése előrevetíti a tragédiát.

- mitológiai alakok

A mitológiának nincs olyan erős szerepe a drámában, mint *Az erdő táncában*, az egyes mitológiai alakok csak a párbeszédekben jelentkeznek. Köztük: Ogun, Sango, Esu, Ifa, Osanyin, Elegbara, Oya és Olokun orisák alakja jelenik meg a párbeszédekben, énekekben. A dalokban szintén elhangzik az *ifa*, jóslás és az *etutu*, engesztelés,

⁴¹² Uo., 209.

⁴¹³ Uo., 216.

⁴¹⁴ Uo., 193.

gyógyítás rítusa, és annak eszközei, elemei. De találhatunk a drámában olyan kultikus képeket is, mint a korábban már elemzett *sigidi* vagy *osugbo*.

Şoyinka továbbra is következetlenül magyarázza, vagy nem magyarázza meg az egyes mitológiai elemeket, bizonytalanságban tartva nem joruba olvasóit.

- **ének-tánc-zene**

A drámában az egyik legfontosabb szerepe az interdiszciplináris elemeknek van: a tánc, a dobok és az énekek hosszú sora Elesin lelki állapotát mutatják be, illetve segítik az önfeláldozás lelki elfogadását.

Rögtön a mű elején Elesin és az Énekes párbeszédében különféle költészeti formák tűnnek fel. Először a közmondások nyelvén beszélnek, megemlítenek mesei archetípusokat, majd Elesin elénekli a „ne-én madár” dalát. A dal felétől kezdve az asszonyok is beszállnak az éneklésbe: az Énekes és az asszonyok reflektálnak a „ne-én madár” allegorikus dalára.

A következő alkalommal az asszonyok Amusát és a fehér embereket csúfolják ki, helyes, tehát nem jorubás angolsággal, a fehéreket utánozva tetszelegnek Amusa előtt. Ez a tetszelgés már-már önálló drámai jelenet, melyből Amusa is riadtan és kalap nélkül ocsúdik föl.

A csúfolódó asszonyokat Elesin újabb gyászéneke váltja fel. Elesin mintha a „ne-én” madár dalát vinné tovább, az Énekes pedig párbeszédet folytat vele vers formában, költői nyelven.

A darabban az *esu*, az *ijala* és a *rara* versformák találhatóak meg.

- **nyelv**

A drámában egyre kevesebb a joruba nyelvű rész. Elsősorban a kulturális és mitológikus elemek nevei maradnak meg eredeti nyelvükön, illetve egyes énekek sorai, például: Olohun-iyo (jelentése: ’ember kellemes hanggal’), melyet Elesin refrénként énekel az Énekesnek.

A nyelvi kifejezési mód szintén az ellentéteket élezi ki. A fehérek válogatott angolsággal, szabályosan, de kevesebb líraisággal beszélnek. A feketék költői eszközökkel díszített nyelven, de nyelvi hibáktól hemzsegő mondatokat mondanak.

A darabban újra helyet kapnak a közmondások, melyek innentől Şoyinka minden művében újra megtalálhatóak. Néhány ezek közül:

„A kakast nem szabad látni a tollai nélkül.”⁴¹⁵

⁴¹⁵ *Uo.*, 149.

„Senki sem tudhatja, mikor vágnak otthonukba a hangyák.”⁴¹⁶

„Milyen bátran parádézik a gyík a galamb előtt, ha tudja, hogy a sas megígérte, hogy majd meg fogja támadni őt.”⁴¹⁷

III/3.6. A „ne-én madár” anekdotája

Az egész művet átívelő allegória, a „ne-én madár” történetét az első szín alkalmával énekli el Elesin, de hatása az egész műre kiterjed, hiszen a konfliktus alapgondolata fakad belőle. A halál szólítgatja az embereket, mire a legbátrabbak is elmenekülnek. Ezt a dalt többféleképpen is lehet értelmezni:

- Elesin tettének hősiességét hangsúlyozza, hogy szembe mer nézni azzal, amivel mások nem, a haláltól még a legbátrabbak is félnek, ő pedig náluk is merészebb.
- Elesin halálfélelme elfogadható, hiszen mindenki fél a haláltól, de nem feltételezi azt, hogy olyannyira megriadna, hogy visszakozzon.
- Elesin ugyanolyan gyáva, mint a dalban szereplők, a közösség tudomására akarja hozni kétélyét saját tetteivel szemben; nem áll szándékában az önfeláldozás.

A dal értelmezése kulcsfontosságú a dráma recepciójában, hiszen a konfliktus alapját képezi.

III/3.7. Recepció

A *Death and the King's Horseman* esetében, ugyanúgy, ahogy az Ogun Abibiman értelmezésénél, megoszlanak a vélemények. Az európai kritika Elesin áldozatát etikátlannak és törvénytelennek tartja, míg az afrikaiak végletekig szubjektív hangú elemzéseket készítenek a drámáról. Ugyanabból az okból kevés drámaelméleti kérdést taglaló tanulmány születik.

Pedig ahogy Soyinka korábbi műveinél, itt is a népi tradíció részletei adják meg a választ és az utat az értelmezési problémák kérdéseire, megoldására.

⁴¹⁶ Uo., 162.

⁴¹⁷ Uo., 210.

III/4. Soyinka és az afrikai diktátorok – *King Baabu*

Soyinka nyolcvanas, kilencvenes években publikált drámái⁴¹⁸ egytől egyig az aktuális nigériai diktátort vagy magát a diktatúra intézményét támadják. A tradíció már csak kiszolgálja a témát ezekben a művekben, *Az erdő táncához* hasonló mélységű népi elemekben gazdag drámát a mai napig nem írt Soyinka, viszont a *Death and the King's Horseman* megteremtett egy olyan nyelvet, mely legutolsó drámájáig is jellemzi narratíváját.

III/4.1. A *King Baabu* keletkezési története

Soyinka 2000 után mindössze egyetlen drámát publikált, a *King Baabut* 2002-ben. A művét egy évvel korábban már bemutatták a Lagoszi Nemzeti Színházban.

1960-tól 2001-ig Nigériában mindössze 6 évig volt hatalmon demokratikus kormány. A maradék 34 évben a katonai diktatúrák sodorták az országot a romlás szélére. 1997-ben Soyinkát árulással vádolta meg az egyik ilyen diktatúra, Sani Abacha tábornok kormánya, ennek a lépésnek két nagyszerű Soyinka-mű is köszönhető. 1999-ben publikálta a már említett *Outsiders* című kötetet, majd nemsokára a *King Baabut*, egy politikai szatírárt, mely az afrikai diktatúrák világát és az emberi természet eltorzulását mutatja be.⁴¹⁹

A *King Baabu*-t Soyinka Alfred Jarry *Ubu Roi* című drámájából adaptálta.⁴²⁰ Sikeresen helyezte át a cselekményt egy afrikai kontextusba, rengeteg humorral fűszerezve. A darab egyes részeinek megírásakor pedig Shakespeare *Macbeth*jéhez fordult segítségért. A dráma főhőse, Basha Bash, a hatalomvágytól fűtött, zsarnok afrikai uralkodó, akinek nevét könnyen össze lehet tévesztetni Abacha tábornok nevével. Soyinkát saját elmondása szerint Sani Abacha azon rendelete ihlette, miszerint azt a drámaíró, aki kritizálta kormányát, le kell tartóztatni.

„Ha valakit nem tudunk felakasztani a legközelebbi lámpaoszlopra, megteszem vele a színpadon.”⁴²¹

A dráma címe: „Baabu”, egy hausza szójáték, melynek jelentése: ’semmi’ vagy metaforikusan értelmezve: ’bevégeztetett’. A darabon keresztül Soyinka a jelen politikai helyzetet elemzi, *King Baabu* múltjaként. Egyúttal felvázolja milyen negatív vagy pozitív,

⁴¹⁸ *Opera Wonyosi, A Play of Giants, Requiem For a Futurologist, Childe Internationale From Zia With Love, A Scourge of Hyacinths, The Beatification of an Area Boy*

⁴¹⁹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1476167.stm> (2011.06.03)

⁴²⁰ http://www.nawao.org/seiten/theater/r_thea_02_e.html (2011.06.03)

⁴²¹ <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1476167.stm> (2011.06.03)

esetenként abszurd következményekkel járhat, ha egy hatalommániás uralkodó kicsinyes, olykor gyermekded elképzelései szerint vezeti az országot.

Habár Abacha már meghalt, a *King Baabu* semmit nem vesz hatásától, hiszen Afrika bővelkedik a hozzá hasonló diktátorokban. Soyinka Mugabét hozza fel példának, aki elfojtja az ellenzéket azért, hogy egy elidegenedett országot tarthasson befolyása alatt. Ő egyike azoknak a diktátoroknak, akik a hivatalukban akarnak meghalni. A legnyersebb módon lesújt minden eltérő nézetre, megöli ellenzékeit, megkínozza őket, és felgyújtja házaikat.

A vele készített interjú során az író azt is elmondta, hogy a dráma történetébe a sierra leone-i polgárháború és Elefántcsontpart elmúlt egynéhány évének politikai eseményeit is beleszötte. A darab nagy nemzetközi népszerűsége tett szert, 2001-ben Európában (Németországban és Svájcban), 2002-ben Dél-Afrikában és Lesothóban is bemutatták a szerző rendezésében.

Soyinkától természetesen már megszokhattuk, hogy egy-egy nigériai aktuálpolitikai esemény kapcsán az egész világ számára szóló üzenetet fogalmazzon meg. Miután 1994-ben külföldre menekült, Soyinka egyfajta önjelölt diplomatává vált, aki erőteljes kampányba kezdett Abacha rezsimje ellen, és arra ösztönözte a nyugati országokat, hogy éljenek szankciókkal a nigériai kormánnyal és szövetségeseivel szemben.

A Nobel-díjas író munkájában nemcsak a diktátort, hanem az őt segítő teljes politikai infrastruktúrát és politikai személyzetet is igyekezett bemutatni, éppen ezért a drámában szereplő karakterek elsősorban a mondanivalót szolgálják, jellemfejlődésük statikus. Az ábrázolásban Soyinka olyannyira valósághű akart maradni, hogy saját bevallása szerint a dráma egyes pontjait újra kellett írnia, amikor látta és hallotta a katonai erők tanúvallomásait, illetve a Human Rights Violations Investigation Commission nigériai munkatársainak beszámolóit. Így bár Guatana, Basha (és Maariya) országa, illetve Batwere Rajinda (és Moriya) diktatúrája kitalált helyek, a drámában ábrázolt jelenségek egytől egyig a valóságon alapulnak.

III/4.2. Szerkezeti újítás

Soyinka legszembetűnőbb változtatása korábbi munkáihoz képest, hogy – bár ezúttal is kétfelvonásos drámát írt – most a shakespeare-i hagyományokhoz visszanyúlva az egyes felvonásokat öt-öt színre bontotta.

A korai drámáira jellemző, a mű végén elhelyezett tradicionális közösségi jelenet elmarad, és az extázishoz szükséges zene és tánc a darab közepén jelentkezik. Ezzel is a diktátori „pályafutás” íveltségét ábrázolja.

Az első felvonás Basha Bash „tündökléséről” szól, bemutatja, hogyan jut feljebb és feljebb a politikai ranglétrán, először egy miniszteri cím várományosa a korábbi elnök leváltása után, aztán mezőgazdasági miniszter, mígnem ő lesz Guatana királya: King Baabu.

A második felvonás, az elsővel szemben, King Baabu „bukását” mutatja be. Bár mint diktátor ér el katonai sikereket, de a darab végén önmaga telhetetlenségének áldozata lesz.

Az ívelt szerkezet egyformán kimutatható felvonásokon belül és a dráma egészére nézve, hiszen King Baabu sikerei szempontjából a második felvonás elejére éri el a legmagasabb pozíciót, míg az első felvonás közepén a puccs gondolatának megérése, a második felvonás közepén pedig a katonai sikerek jelentik King Baabu „karrierjének” fordulópontjait.

Ez a fajta szimmetrikusság és szerkesztettség Soyinka korábbi drámáira nem volt kifejezetten jellemző. Ami külön érdekes, hogy mind Jarry, mind Shakespeare említett művei ötfelvonásos drámák.

III/4.3. Nyelvi sajátosságok

A dráma egész nyelvezete humorban gazdag. Maga King Baabu is egy különleges ún. Yoruba-English (jorubás angol) nyelven beszél. Angolosság tekintetében nyelvi hibák tömkelegét lehet kivenni a szövegből, de mindez persze King Baabu jellemzését erősítő tulajdonság.

- **nyelvi hibák a mondat szerkesztésben:**

„I hear you say 'die paupers' you early morning pestilence on a man's peace?”⁴²²

- **helytelen, „beszédkövető” helyesírásban:**

„[...] I know what *dis* she-cow she talking about.”⁴²³

„*Whas* matter? You not see chequebook before?”⁴²⁴

- **nyelvi humor** – King Baabu nem fogékony az idegenszavakra, így a körülötte levőket nem érti, vagy éppen beszéd közben segítik ki:

„SHOKI (wearily) Then call it a posthumous audit.

BASHA Postu... that meaning?”⁴²⁵

- **stilisztikai humor** – Soyinka kitűnő humoráról tanúskodik az alábbi idézet, amikor Soyinka Shakespeare *Julius Caesar*ját idézi közvetve:

„TUTOR [...] I come to query Basha, not to praise him...

⁴²² SOYINKA, Wole, *King Baabu*, London, 2002, 5. – A dolgozatban szereplő idézetek saját fordításaim, lábjegyzetben az eredeti, angol nyelvű szöveg helyét adom meg.

⁴²³ *Uo.*, 5.

⁴²⁴ *Uo.*, 54.

⁴²⁵ *Uo.*, 18.

CROWD Oh, that's different.
 Querry the whole lot of them...
 And then bury them.”⁴²⁶

- **idegen nyelvek használata** (ez különösen a korábbi drámái miatt érdekes; a joruba nyelv mindössze egyszer jelenik meg, míg az arab vagy a francia többször is, funkciója pedig szintén megváltozott):
 „Baba ni baba nje”⁴²⁷
 „Cherchez la femme”⁴²⁸
 „Al-hamudi-lai!”⁴²⁹
- **szójáték:**
 „First thing now I bash them up and mash them up and smash them up, then flush them down the mess toilet.”⁴³⁰
- **humoros névadás:**
 „Ministry of Goats and Cows”⁴³¹ (= Ministry of Agriculture)
 „Pax Baabunia”⁴³²
 „Dope, representative of the Divine Order of Prelates Ecumenical [= D. O. P. E.]”⁴³³
- **rengeteg köznyelvi és trágár szó használata:**
 „See? Government policy already working. This now democracy, open society.”⁴³⁴ You see my office here, also in the open. When everybody begin to work, eat, sleep and *shit* and *fuck* in the open, then we know we already reach the promised land.”⁴³⁵

III/4.4. Népi elemek a *King Baabuban*

A drámában már nem meghatározó a tradicionális hagyomány elemeinek beemelése a műbe. A joruba szájízt elsősorban a fent leírt nyelvi jelenségek adják, a népi elemek pedig elszórtan helyezkednek el a drámában és nem hatják át annak teljes egészét. Mindezek ellenére találhatunk példákat a korábban felvetett kategóriákra.

⁴²⁶ *Uo.*, 42.

⁴²⁷ *Uo.*, 47.

⁴²⁸ *Uo.*, 59.

⁴²⁹ *Uo.*, 61.

⁴³⁰ *Uo.*, 27.

⁴³¹ *Uo.*, 8.

⁴³² *Uo.*, 64.

⁴³³ *Uo.*, 2.

⁴³⁴ POPPER, Karl, *The Open Society and Its Enemies*, 1945 – Az 'open society' a modern liberális demokrácia szinonímája.

⁴³⁵ ŞOYINKA, *King...*, i. m., 56.

A nyelvi sajátosságok közül egy-két joruba szó vagy közmondás jelentkezik, a vallási és mitológikus részek és interdiszciplináris elemek (zene és tánc) még mindig hangsúlyt kapnak a műben.

- **közmondások**

„Ha nem eszünk jamot az olaj ürügyén, olajat kell ennünk a jam miatt. Igen, ez lenne a népi bölcsességek tanítása ebben az ügyben.”⁴³⁶

- **interdiszciplináris jelenségek**

Egy fontos példát szeretnék kiemelni ezek közül. Az egyik az a jelenet, amikor Basha Bash extatikus tánc közben King Baabuvá változik.⁴³⁷ A jelenet különlegességei közé tartozik Maariya extravagáns tradicionális öltözete és King Baabu óriási agbadája.⁴³⁸ A táncot természetesen dobok és fúvós hangszerek kísérik.

- **fiktív és nem-fiktív mitológikus elemek**

A műben megjelenik egy új, fiktív istenség, mintegy elhatárolva a dráma szereplőit minden hittől, de egyszerre helyezi az összes vallás mögé is őket Dope személyével:

„Ő Sokoriko, a kecskék és kecskepásztorok védelmezője”⁴³⁹

Dope megszólalásaiban pedig megtalálható Orisanla, Ogun Onire, Sango, ezek epikus jelzői, de minden esetben keresztény és iszlám vallási elemekkel társul.

- **kultikus és kulturális elemek**

A második felvonás az uralkodó hagyományos megjelenítésével kezdődik:

„Baabu az udvaron halad, Fatasimu kíséri. Kakaki furulyák és ünnepi dobok hangjára lép be, akrobaták és zsonglőrök mennek előtte és a frenetikus beszélő dob. Elfoglalja helyét a hagyományos királyi ernyő alatt a verandán. Tikim a kíséretében, egy elegánsan varrt öltözetben.”⁴⁴⁰

Şoyinka egy egész színt szentel a vallási jóvendőmondóknak, akik között az ifa jósök is helyet kapnak.⁴⁴¹ Maga a szertartás leírása nem szerepel a drámában, csak a színpadi megjelenítés része, de a jóslás szóbeli egysége – annak ellenére, hogy keleti misztikusok szájából hangzik el – az ifa jóvendőmondás rendjét követi. A végén – az áldozati rész elmondásánál – Şoyinka felveti az emberáldozás problémáját, mely még napjainkban is előfordul Nigériában, sőt egész Afrikában. Ahogy a drámában is írja,

⁴³⁶ Uo., 14.

⁴³⁷ Uo., 43.

⁴³⁸ Tradicionális joruba férfi felsőruházat.

⁴³⁹ ŞOYINKA, *King...*, i. m., 9, 22.

⁴⁴⁰ Uo., 50.

⁴⁴¹ Uo., 57-65.

elsősorban az albinók esnek a kultikus szertartások áldozatául, mégpedig kifejezetten kegyetlen formában.

A kultikus elemek mellett több kulturális utalást is találhatunk, mint például az uralkodót üdvözlő lefekvő meghajlás.

- **vallási szinkretizmus**

Şoyinka teljes életművére jellemző, hogy a kezdeti joruba vallási hagyományörzés után éles kritikával ítéli el a vallási fanatikusokat, illetve kiélezi Afrika vallási sokszínűségét, ennek olykor békés, olykor viharos összefonódását.

A *King Baabuban* e vallási szinkretizmusnak Dope a megszemélyesítője, aki megszólalásaiban igyekszik minden vallás nevében egy-egy szót szólni:

„Ö... ö... nos... ö... Szalám alejkum. Egyedül Allahé minden bölcsesség. Elmélyültem ezekben a dolgokban a szentírások egyike alapján... ö... és úgy gondolom, azt tanácsolhatnám, hogy... ö... add meg a császárnak, ami a császáré, és Istennek, ami az Istené. Hát igen... Hmm... Ez lenne az Ökumenikus Főpapok Isteni Rendjének véleménye ebben a kérdésben. Salom. Egyedül az orisáé minden bölcsesség.”⁴⁴²

A *King Baabu* írása során Şoyinka elsősorban az afrikai irodalomra jellemző, történelmet dokumentálni akaró céllal teremti meg alakjait és a történetet. Drámai vonásaiban azonban kevesebb energiát fektetett például a konfliktus kidolgozására. A karakterek pedig determinált jellemmel bírnak, mint már említettem, minimális jellemfejlődést sem mutatnak. Ez a determináltság, statikusság, megváltoztathatlanság fontos eleme a műnek, különösen, hogy maga a konfliktus a jövőmondók jóslatának elrendeltetéséből fakad.

⁴⁴² *Uo.*, 13.

IV. EMLÉKEZET – Az irodalmi szociográfia elemei és szerepük Wole Şoyinka autobiografikus regényeiben

„A múlt nem természettől fogva van, hanem kulturálisan terem.”⁴⁴³

IV/1. Az emlékezés assmann-i kategóriái és a şoyinkai autobiografikus narratíva párhuzamai

Az emlékezet alapvetően pszichológiai vagy neurológiai jelenséggént definiálható. De az, „hogyan az emlékezet milyen tartalmakat itat fel, hogyan szervezi s milyen hosszan képes őrizni azokat, korántsem belső kapacitás és vezérlés kérdése, hanem külső, vagyis társadalmi és kulturális keretfeltételek dolga.”⁴⁴⁴

Mindezek alapján Jan Assman az emlékezésnek az alábbi fajtáit állapítja meg:

- mimetikus emlékezet, azaz a cselekvés emlékezete;
- tárgyak emlékezete;
- kommunikatív emlékezet;
- kulturális emlékezet.

„A rítusok a kulturális értelem hagyományozási és megjelenítési formáiként a kulturális emlékezet szférájába tartoznak. Ugyanez elmondható a tárgyakról is, ha nem csupán célra, hanem valamilyen értelemre is utalnak: a szimbólumok, ikonok, a megjelenítést szolgáló emlékművek, síremlékek, templomok, idolk stb. túllépik a tárgyi emlékezet horizontját.”⁴⁴⁵ És többé-kevésbé ugyanez vonatkozik a beszéd és kommunikáció területére is.

Az emlékezetnek számos más felosztása lehetséges ezek közül munkám szempontjából az egyéni és a kollektív emlékezet különválasztását fontos megemlítenem. Assman definíciója szerint ugyanis a kollektív emlékezés formái a kommunikációs és kulturális emlékezet.

Az autobiográfia műfajának választása által Şoyinka éppen az egyéni emlékezet formájában, de az elhaló népi kultúra emlékezete által formál identitást a nigériai jorubák számára az alább elemzett műveiben. Így az egyéni emlékezet viszonylagos múltjával igyekszik befolyásolni a nép abszolút múltját. Autobiografikus munkáiban pedig a kulturális emlékezet által egyszerre jelenik meg a mimetikus, a tárgyi és a kommunikációs emlékezet,

⁴⁴³ ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet, Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Bp, 1999, 49.

⁴⁴⁴ *Uo*, 19.

⁴⁴⁵ *Uo*, 20-21.

melyek formai megvalósulásai szoros párhuzamban állnak a művekben megjelenő tradicionális tartalmakkal, melyek témám elsődleges vizsgálati pontjai, ezért ezeket a továbbiakban elsősorban a joruba népi hagyományok felől, nem pedig kizárólag az assmann-i emlékezetkategoróriák felől közelíték meg. Ezeket ugyanis, ha párhuzamba állítom, az egyes történelmi események, illetve vallási rítusok szubjektív dokumentálása az assmann-i mimetikus emlékezet részei, a gasztronómia és egyéb tárgyi elemek a tárgyi emlékezet, míg az anekdoták a kommunikáció emlékezet megfelelői lennének.

IV/2. A tudományos és irodalmi szociográfia és szociografikus memoárirodalom kapcsolatai

A szociográfia irodalmi jellegű műfaja a nyugati irodalmak számára szinte ismeretlen fogalom. Ha egy amerikai, angol vagy francia tanulmány szociográfiáról ír, akkor elsősorban a szociológia körébe tartozó tudományos igényű szakszöveget vagy beszámolót ért alatta. A szociográfia tehát a társadalom kisebb-nagyobb egységeinek életviszonyát vázolja fel tudományos céllal.

Egy kelet-európai számára a szociográfia, mint műforma, már két tudomány esetleges termékét jelentheti, hiszen az alapvetően huszadik századi műfaj egyszerre lehet a szociológia tudományának értekezése vagy irodalmi értékű munka. A különbséget az esztétikai minőségben való eltérés fogja eldönteni.

Magyarországon a szociográfia műfaja a külföldi szociográfiák megteremtésétől eltérő körülmények között született meg. Az első hullámokat az irodalmi szociográfiák képviselték az 1930-as években (Nagy Lajos, Illyés Gyula, Szabó Zoltán, Erdei Ferenc és mások munkái). Az 1970-es években jelent meg hazánkban ennek részben módosított változata (a *Magyarország felfedezése* című sorozatban).

A tudományos műfajt megteremtő irodalmi forma egy olyan sajátos műfajt teremtett meg, ami elsősorban a fejlődő országok körében lett népszerű. Afrikában – ha nem is olyan tudatos és tudományos célokkal, mint hazánkban – szintén az irodalmi szociográfiához hasonló műfajjal találkozhatunk, mely az egész kontinens irodalmára jellemző és népszerű forma.

A szociográfia, bár az irodalom részét, ágát alkotja, és a társadalmi valóság megjelenítését elsősorban írói eszközökkel éri el, a társadalmi körülmények vizsgálatára koncentrál, s ennek sokoldalú tükrözésére felhasználhatja a közgazdaság, a történettudomány, a helytörténet, az etnográfia és a pszichológia ismeretanyagát is. Az

irodalmi szociográfián belül, a műfaj különböző változataiban, azonban e tudományágak nem egyforma szerepet játszanak.⁴⁴⁶

Az afrikai irodalmakban ez az ismeretanyag többnyire mentes a közgazdasági adatoktól. Az irodalmi szociográfia körébe tartozó művekben elsősorban az etnográfia, a helytörténet és a pszichológia ismeretanyaga található meg. Ez a műfaj azonban határműfaj az irodalmi szociográfia és a memoár- vagy autobiografikus irodalmak között. Ezt a műfajt ugyanis nem lehet egyértelműen a Bildungsroman, fejlődésregény, a lélektani regény vagy az önéletírás keretei közé szorítani. Egy afrikai írónak regényével mindig sokkal több célja van, minthogy egyfajta irodalmi funkciót töltsön be. Egy afrikai író meg akarja váltani a rabszolga ősök fájdalmát, küldetésszerűen szegül szembe a fehérek uralmával és a gyarmatosítással és ami Soyinka szempontjából a legfontosabb – egyszerre öleli fel egy kontinens etnikai, vallási és lelki problémáit.

Soyinka és az afrikai önéletírók és memoárszerzők regényei tehát egy olyan műfaj körébe tartoznak, amit szociografikus memoáriródalomnak nevezhetünk.

IV/3. Az afrikai autobiografikus és memoáriródalom

Az önéletírás és memoáriródalom az egyik legfontosabb és legellentmondásosabb műfaj az afrikai irodalmak történetében. Már a modern irodalom kialakulása előtt is megtalálhatjuk az önéletírás, az élettörténetek vagy elbeszélések nyomait az afrikai kultúrákban.

A középkorban elsősorban az arab hagyományokon alapuló önéletírás a jellemző, az arab irodalomban ugyanis nagy hagyománya volt a különböző misztikusok, vallási vezetők életútjának megörökítésében. Ezek eleinte szóbeli, majd írásbeli hagyományokon alapultak. Az arab hagyományok nyomán létrejött önéletírások elsősorban közügyekkel foglalkoztak, és ritkán engedtek bepillantást valakinek a privát életébe, lelki vívódásaiba, belső gondolatvilágába.

Az első európai nyelven író afrikaiak is a rabszolgakereskedelem és a gyarmatosítás problémáival foglalkoztak önéletírásaikban. Ennek egyik klasszikus példája Olaudah Equiano munkája az *Olaudah Equiano vagy Gustavus Vassa, az afrikai, életének érdekfeszítő története* (1789).⁴⁴⁷

⁴⁴⁶ FÖLDES Anna, *Az irodalmi szociográfia harmadvirágzása (A régi Magyarország felfedezésétől az újig)* = F. A., *Próza jelen időben*, Bp, Gondolat, 1976, 342-343.

⁴⁴⁷ *Encyclopedia of African Literature*, szerk. GIKANDI, Simon, London, New York, 2003, 49-56.

A gyarmatosítás elleni küzdelem az autobiografikus és memoáriródalom alapvető formálója lett. Az afrikai regény egyszerre fejlődhetett az ellenszegülés következtében, másrésztől szinte kizárólag ezt a szerepet töltötte be az irodalomban, ami a hagyományos próza átörökítésének kárára volt. Az afrikai író pedig felvette a szemtanú szerepét, aki mindent, amit látott, és mindent, amit hallott, a saját példáján keresztül továbbította a nagyvilágnak.

A dekolonizáció után „a szemtanúk” a független országokban kialakult krízishelyzeteket vázolták fel. A napjainkban igen népszerű formát, melynek több száz darabra tehető a terjedelme, igencsak nehéz kategorizálni, hiszen kulturálisan igen sokszínű anyagról van szó. Műfajelméletileg megtalálható köztük az egyes szám első személyű és harmadik személyű narrációjú autobiográfia, a memoáriródalom és a bildungsroman, ezeknek természetesen akár az átfedései is; csoportosíthatóak területileg és etnikailag, illetve jellemzőek a feminista önéletírások is.

A legtöbb szerző élete krízishelyzetében vagy hazája kaotikus állapotában fordul ehhez a formához. Az afrikai önéletírók nagyjai közé tartozik – természetesen a teljesség igénye nélkül – a dél-afrikai Peter Abrahams (*Dark Testament*, 1942, *Tell Freedom*, 1954, *Cayoba Chronicles*, 2000) és Ezekiel Mphahlele (*Down Second Avenue*⁴⁴⁸, 1959), akiknek több regénye magyar fordításban is megjelent, Bloke Modisane (*Blame Me on History*, 1964), Mark Mathabane (*Kaffir Boy*, 1986), vagy Rian Malan (*My Traitor's Heart*, 1980) és a Nobel-díjas J. M. Coetzee (*Boyhood*, 1997) a fehér dél-afrikai szerzők közül. A guineai Camara Laye (*The African Child*, 1953)⁴⁴⁹ és a kenyai Ngugi wa Thiong'o (*Weep Not, Child*, 1964)⁴⁵⁰ önéletírásait pedig magyarul is olvashatjuk. A női írók közül a legnépszerűbbek: Karen Blixen (*Out of Africa*, 1937), a szenegáli Nafissatou Diallo (*De Tilène au Plateau, une enfance dakaroise*, 1975) és a zimbabwei Tsitsi Dangarembga (*Nervous Conditions*, 1988).

Az önéletírások két nagy csoportját mindenképpen érdemes kiemelni. Az egyik a kulturális nacionalizmus témakörébe tartozó autobiográfiák, melyek elsősorban politikai jellegűek. Olyan híres politikusok kötetei tartoznak ide, mint Kenyatta *Facing Mount Kenya* (1938), a nigériai Obafemi Awolowo *Awo: The Autobiography of Chief Obafemi Awolowo* (1960) és Nnamdi Azikiwe *My Odyssey: An Autobiography* (1970), Kenneth Kaunda *Zambia Shall Be Free: An Autobiography* (1962) és Kwame Nkrumah *Ghana: The Autobiography of Kwame*

⁴⁴⁸ Magyarul megjelent *A fekete utcája* címmel 1961-ben, a Kossuth Kiadó gondozásában (fordította Róna Ilona).

⁴⁴⁹ LAYE, Camara, *A fekete fiú*, ford. LENGYEL Éva, Bp, Európa, 1966.

⁴⁵⁰ NGUGI, James, *Búcsú az éjtől*, ford. KESZTHELYI Tibor, Bp, Európa, 1971.

Nkrumah (1957) című önéletírása. A másik csoportot a történelmi eseményekre: az apartheidre, a bebörtönzésekre, polgárháborúk időszakára reflektálnak.

Az oktatási helyzet és műveltség problémájának minden önéletírásban jut szerep: a nacionalista írók a koloniális államokban részesültek oktatásban, így kiemelt jelentőséget tulajdonítanak az oktatás témájának, a bebörtönzötteknek, polgárháborús hősöknek pedig mondhatni „vesszőparipájuk” volt az oktatási rendszer fejlesztése, megreformálása, az *Aké*-jellegű önéletírások pedig szintén az oktatás élményéről és fontosságáról szólnak.

Kifejezetten szociografikus önéletrajzok közé sorolható Karen Blixen és Wole Şoyinka sokat emlegetett munkája. Külön érdekesség e két munkát egymás mellé állítani, hiszen az egyik a fehér ember szemszögéből, a másik az afrikai feketék oldaláról mutatja be a gyarmatosított Afrika képét.

IV/4. Wole Şoyinka prózairodalma

Şoyinka munkásságának legnagyobb szeletét teszik ki prózai művei. Ezeket a munkákat két nagy csoportra lehet bontani: Şoyinka szépirodalmi és esszéírói munkásságára.

Szépirodalmi prózai munkái kivétel nélkül regények:

- *The Interpreters* (1965)
- *The Man Died* (1972)
- *Season of Anomy* (1973)⁴⁵¹
- *Aké: The Years of Childhood* (1981)⁴⁵²
- *Isara: A Voyage Around 'Essay'* (1989)
- *Ibadan: The 'Penkelemes' Years* (1994)
- *The Open Sore of a Continent* (1995)
- *You Must Set Forth at Dawn* (2006)

Regényei – a *The Interpreters* és a *Season of Anomy* kivételével – memoárok vagy memoár jellegű irodalmak. Munkám szempontjából az *Aké*, az *Isara* és az *Ibadan* című regények említésre méltóak és elemezhetőek, hármuk közül is elsősorban az *Aké*. E három mű az, amely Şoyinka önéletírásaiból, életének jegyzeteiből a legtöbb népi vonást tartalmazza. Nyelvében és stisztikai eszköztárával az író egészen sajátos rangra emeli az afrikai önéletírást.

⁴⁵¹ Magyarul megjelent: ŞOYINKA, Wole, *A fékevesztettség évada*, ford. SZENTMIHÁLYI SZABÓ Péter, Bp, Magvető, 1980.

⁴⁵² Magyarul megjelent: Uő, *Aké, A gyermekkor éve*, ford. Garaczi László, Bp, Európa, 1987.

A három munka közül, a terjedelmi korlátok miatt csak az *Akéval* foglalkozom részletesen, de nemcsak azért, mert ez az a mű, ami a legtöbb információt tartalmazza az író életművének megértéséhez, hanem azért is, mert ez az a regény, melyben először alkalmazza Soyinka egy önéletírásban azt a különleges nyelvezetet, mely mitológiai és népi hagyományokban gazdag világot vetít az olvasó elé.

IV/5. Aké: A gyermekkor évei

IV/5.1. A regény szerkezete

Soyinka önéletrajzi írása tizenöt fejezetre oszlik. Magát a regényt két nagyobb egységre lehet bontani. Az első rész Soyinka felnőtté avatásáig tart (kb. 1943-at írhatunk), míg a következő egység a tizedik fejezettől kezdve Soyinka felnőtté éréséig, az ibadani főiskola felvételiéig tart.

Az első tíz fejezetet sűrű anekdotázás jellemzi, ami szerkezetében meg-megtöri a regény cselekményét, a nyelvi humor és fordulatok mégis lebilincselik az olvasót. Az első rész egyes fejezetei és azoknak történetei akár önálló irodalmi alkotásként is megállják a helyüket.

Soyinka minden fejezetet más technikával alkotott meg. Az elemzést megkönnyítendő címekkel láttam el az egyes fejezeteket, és akkor vettem észre, mennyire adja magát sok esetben egy-egy rész elnevezése. Az egyetlen kivétel az első fejezet volt. Ez az egyszerű „Bevezetés” címet nyerte el. Soyinka életének legkorábbi szakaszaira emlékezik vissza, maga a cselekményszövés is statikus, a történetekben találhatunk csak mozgást. Egy kevesebb, mint három éves gyermek emlékei mutatják be a helyet, ahol Soyinka született, a személyeket, karaktereket, akik körülvették. Aprólékos karakterkidolgozás, hagyományokban gazdag jelenetek, anekdoták tucatja jelenik meg a bevezető részben. A második fejezet az „Iskolakezdés” címet kaphatná. Egy gyermeki nézőpontú, lineáris cselekményszövésű, anekdotázó önéletrajzi fejezetet ismerhetünk meg benne. A gyermeki gondolkodás naiv ábrándjai és a csínytevések szubjektív ábrázolásával, az egyes népi elemek (pl. egungun fesztivál) gyermeki ismertetésével vezeti be Soyinka az olvasót a joruba közösségek világába. A harmadik fejezet („Ibarai kirándulás”) az 1940-es év afrikai városának kivételes szemszögű, részletes és érdekfeszítő leírása. A gyermek a rendőrzezenekart kísérve lelkesen olvasgatja a feliratokat, közben pedig akéi házától Abeokuta túlsó részében levő Ibara nevű városrészig menetel. A leíró rész után egy tematikailag összefogható anekdota-triász következik: a „Víz”. A fürdés, a szócsata a vízről és esőről, majd a kézmosó esete adja ki a negyedik fejezetet. A következő fejezetben („Merengések”) szükségessé válik egy újfajta

világleírás. A gyermeki birodalom egyre kiterjed, az egyes területek pedig újraértékelődnek. A gyermek életében bekövetkezik az a perspektíva-váltás, amikor a rajta kívül álló világnak önálló tudatot tulajdonít. A megrendíthetetlen igazságérzet mellé belopódzik a csínytevés, a hazugság, az elhallgatás és a környező világ („umwelt”) megítélése, bűn és bűnhődés jogszerű egymást követése. A hatodik fejezet („Gyékeny”) számos szociografikus leírást tartalmaz: a temetési menetet, a rossz gyerekek és a tolvajok büntető jellegű felvonultatását.

A gyermekek életében az egyik legfontosabbnak tartják a pszichológusok a rendszerességet. Azonban nyilvánvaló, hogy a rendszeresség olykor változásokkal jár. És a megszokott gyermeki élet egy bizonyos ponton túllép önmaga állandóságán. A gyermek koránál fogva észreveszi, hogy a körülötte levő dolgok, ha észrevétlenül is, de folyamatosan változnak. Változnak a helyek, a jellemek, változnak a szokások. A hetedik fejezet („Változás”) egyes pontokon filozófiai mélységekig hatol. Tetőfokát pedig Folosade halálával éri el. Soyinka életében megkezdődik a gyermeki lázadás, kritikus szemmel vizsgálja maga körül a világot. Egyre több bánatalom éri lelkiileg, a fejezetre jellemző a mély érzelmi leírás.

A változás egyik velejárója lehet a „Fejlődés a világban”. A fejlődés pedig rendszerint kapukat nyit a világ felé. A gyermeki tudat egyre kinyílik. Akéban bevezetik a villanyt, megjelenik a házban a gramofon, az égen repülőgépek suhannak keresztül. Katonák kelnek át a városon, és mindjárt megérkezik Hitler. De ami a leginkább veszélybe kerül a fejlődés megjelenésével, az a hagyomány. A kilencedik fejezet („Isara”) zárja a korábban megjelölt első részt. Az első nyolc abeokutai fejezet után Wole Isarába látogat a szüleivel. A nagyszülők hagyománytiszteletében ismeri meg kedvenc istenét, Ogunt, és a nagypapa kezei közt esik át a felnőtté avatási szertartáson. A tizedik fejezet, „Fejlődés Akéban” szerkezetileg egy anekdotából áll, melyekbe az író kisebb anekdotákat ékel. Sorowanke történetével együtt a hagyományok teljhatalma végleg megtörik.

Az „Essay halálfélelmét” feldolgozó tizenegyedik fejezet a legrövidebb és szerkezetileg legegyszerűbb egység. A többi fejezethez képest kiforratlan, megmagyarázhatatlan, ahogy a benne megjelenített esemény is.

A következő három fejezet a középiskolai életbe vezeti be az olvasót. Wole két iskolai évét foglalja össze, megemlíti a két ibadani felvételit, és történelmi eseményeket ír le: az Egbai, majd a Nigériai Asszonyok Egyesületének megalakulását.

Soyinka a regény megírása során számos szövegformálási lehetőséget kipróbál: eszközei között megtalálhatóak a pszichológiai lélekrajzok, a szociográfiai leírások, az önéletrajzi anekdoták és a tematikus novellaciklusok elemei. Cselekményszövéseben, regényszerkesztésében egyszerre sejtelmesen komplex és tisztán áttekinthető.

IV/5.2 Az Aké narrációs technikája a gyermekek és felnőttek világának viszonylatában

A regény egyik legegységibb vonásai közé tartozik narrációs technikája: pszichológusokat megszegyenítő pontossággal ábrázolja a gyermeki világot, sőt magát a gyermeki szemszöget. Az első fejezetben Akét a gyermek szemével mutatja be. Az első bekezdésben még földrajzi megnevezéseket használ, de a városba kanyarodva a gyermeki gondolkodást követve, gyermeknyelvi vagy inkább zárt közösségi, helyi szavait ismétli (pl. Püspöki Udvar, Kanonok Háza, Vasárnapi Iskola, lányok játszóttere, Gyümölcsös, Alsó Plébánia, Felső Plébánia, Gimnázium), így kalauzolja végig az olvasót élete korai szakaszának helyein.

A gyermeki ábrázolásnak több eszközét is felhasználja regényében:

- **nevek világa;** átnevez dolgokat, vitatja egyes dolgok neveit, elragódik a szavak jelentéseiben:

- édesapját S. A.-nek (Samuel Ayodele) hívták, de a kezdőbetűk angol kiejtéséből ő Essay-nek hívta, vagyis esszének;
- cannon (ágyú) és canon (kanonok) szavak tévesztése;
- konkere (paprikás babgulyás) és a concrete (beton) szavak összehasonlítása (a konkere garival keverve olyan kemény lesz, mint a beton);
- Miss Mekate neve, ami eredetileg angolul Miss McCutter.

- **gyermeki időkezelés;** a regényben folyamatosan változik, pontosodik a történeti idő, mely a regény elején még mintha nem is létezne, összemosódik jelen és múlt. Az író többféleképpen fejezi ki a regényben az időt:

- esetenként elfeledkezik róla vagy egyszerűen csak nincs szerepe, jelentősége a mondanivaló szempontjából, máskor épp ezzel fejezi ki egy adott gyermekkori szakasz időtlen voltát:

Az első fejezetben például az anekdoták által összemosódik a jelen és a múlt, Soyinka gyerekkora, Vad Keresztény gyerekkora és Aké régmúltja Ajayi püspök⁴⁵³ személyében.

- egy felbukkanó évszámmal vagy dátummal:
„Megismerkedtem a naptár működésével, a születésnapok rendjéhez most már ez is hozzátartozott, és kötelességtudóan figyeltem Essayt, mikor a napokat áthúzta az

⁴⁵³ Samuel Ajayi Crowther (1809-1891) az első afrikai anglikán püspök Nigériában, nyelvész, a joruba nyelv írásos alapjainak megteremtője.

IBUKUN OLU STORES 1938 Almanachban [...] Minden készen állt július tizenharmadikára.”⁴⁵⁴

- egy utalással Wole életkorára:

A második fejezetben három,⁴⁵⁵ a kilencedikben nyolc és fél,⁴⁵⁶ a tizenharmadikban tíz,⁴⁵⁷ a tizenötödikben pedig tizenegy⁴⁵⁸ éves.

- egy-egy váratlanul elhelyezett, finom célzásokat rejtő mondattal a leírások közepette:

„Ahogy az idő múlt, a hatalmas fehér és négyszögletes épület összezsugorodott”⁴⁵⁹

„A majomkenyérfa is összezsugorodott az idők folyamán, pedig azt hittem, hogy ez a szilárd védőbástya örökké megmarad és hiába tűnik semmibe a gyerekkor, a megnövekedett távlatokon is uralkodni fog.”⁴⁶⁰

„Már régóta nem hittem Vad Keresztény imáinak erejében”⁴⁶¹

„Az illatok elszálltak örökre. Helyükre hangok kerültek [...]”⁴⁶²

Az Akéban egy-egy fejezet akár több évet is magában foglalhat, máskor mindössze egy nap eseményeit olvashatjuk egy fejezet alkalmával.

- **gyermeki térkezelés:** a regénytér folyamatosan bővül, az otthoni környezetet fokozatosan váltja fel a városi élet, majd a nagyvilág. Az elsőre ismeretlen, sok esetben már a térképeken is nehezen megtalálható abeokutai körzetek neveit (Aké, Ibara, Lantoro stb.) eleinte az Abeokuta vonzáskörzetébe tartozó falvak, majd a szomszédos városok, falvak (Ibadan, Isara, Igbein stb.) váltják fel. Később Jorubaföld Abeokutától távolabbi helyei, Nigéria északi területei is bekerülnek a gyermek látókörébe, míg a tizenharmadik fejezetben már világjáróvá nő: „Életemben először hagytam el Abeokutát a szüleim nélkül.”⁴⁶³ A távoli helyek névtáblái diákok formájában válnak valósággá, Şoyinka nagynénje, Beere pedig Londonba utazik.

- a narrátor gyermeki naivitása mellett a felnőtt kori cinizmus **leleplező hangneme** számos alkalommal megjelenik a regényben. Egyszer például, amikor a férfiak szócsatája alkalmával Essay le akarja vágni a könyvárus kezét, a kis Wole komolyan veszi az előkészületeket, majd

⁴⁵⁴ ŞOYINKA, Aké..., i. m., 49.

⁴⁵⁵ Uo., 43.

⁴⁵⁶ Uo., 211.

⁴⁵⁷ Uo., 277.

⁴⁵⁸ Uo., 339.

⁴⁵⁹ Uo., 24.

⁴⁶⁰ Uo., 97.

⁴⁶¹ Uo., 160.

⁴⁶² Uo., 222.

⁴⁶³ Uo., 277.

a narrátor oldja fel a feszültséget: „A könyvtár hirtelen kitépte magát, kivágta az ajtót, és elrohant. – Utána! Fogd meg! – kiáltoztak a többiek, és kitódultak az utcára, de nem feledkeztek meg arról, hogy búcsút intsenek Vad Kereszténynek és megköszönjék a vasárnapi vendéglátást.”⁴⁶⁴

- a felnőttek kritikus szemlélete:

- „A hangulat a tetőfokára hágott, furcsa volt, hogy ezek a felnőttek ugyanúgy ugráltak és táncoltak, mint délelőtt a kölykök, akik a rendőrszolgálat nyomában viháncoltak, mielőtt magamra hagytak.”⁴⁶⁵
- „A felnőttek világa igazságtalan és értelmetlen.”⁴⁶⁶
- „[...] Egyáltalán tudják ezek a felnőttek, hogy mit csinálnak?”⁴⁶⁷

- az igazság folytonos keresése, a világ megkérdőjelezése;

- **karakterábrázolás:** a külső jegyek mellett a belső vonásokat egyre pontosabban jeleníti meg;

- narrációjában **elkalandozó, csapongó** szellem, melyet az egymásba fűzött anekdotákkal ad vissza.

A gyermeki ábrázolás egyik legjellemzőbb velejárója a humor, a nyelvi és filozófiai merészség. Rögtön a regény első oldalain például Istent gyermeki módon antropomorfizálja:

Ha Isten nincs ott, akkor bizonyára leereszkedett a hegy csúcsára, aztán egy óriásit lépett keresztül a zibongó piacokon – melyek vasárnap is kínálni merészték portékáikat –, be a Szent Péter-templomba, hogy azután meglátogathassa a plébániát és megigyon egy csésze teát a Kanonokkal.⁴⁶⁸

Ugyanez a gyermeki könnyedség jellemzi a tipikus afrikai vallási szemléletmód, szinkretizmus bemutatását: „Az orgona ilyenkor komoly ünnepélyességgel bűgött, hangszíne az egúngún zenéjére emlékeztetett.”⁴⁶⁹ vagy „A Kanonok négyszögletes, fehér háza olyan volt, mint egy erődítmény, mely feltartóztatja a rosszindulatú erdei szellemek ostromát.”⁴⁷⁰

Nemcsak leírásaiban, hanem anekdotáiban is ábrázolja ezt a jellemző afrikai jelenséget:

Aznapi este Vad Keresztény elmesélte a történet hátralevő részét. Egyszer J. J. tisztelendő úr nem volt otthon, hittérítő úton járt, mint oly sokszor. Rengeteget utazott, az egyházmegye minden ágával kapcsolatot tartott fenn, gyalog vagy biciklin közlekedett, és terjesztette Isten igéjét. Sok helyen erős ellenállásba ütközött, de semmi sem rettentette

⁴⁶⁴ Uo., 37.

⁴⁶⁵ Uo., 80.

⁴⁶⁶ Uo., 158.

⁴⁶⁷ Uo., 186.

⁴⁶⁸ Uo., 7.

⁴⁶⁹ Uo., 7-8.

⁴⁷⁰ Uo., 8.

vissza. Ijebu egyik falujában ijesztő kalandba keveredett. Figyelmeztették, hogy egy bizonyos napon ne tartson istentiszteletet, mert az egy *egúngún*⁴⁷¹ megjelenésének a napja, de ő rendületlenül kitartott elhatározása mellett, és elkezdte a misét. A felvonulás is elkezdődött, és az egúngún ősi hangján kiáltva felszólította a papot, hogy hagyja abba a prédikációt, oszlassa szét a híveket, jöjjön ki, és köszöntse őt hódolattal. De J. J. tisztelendő úr figyelemre se méltatta. Erre az *egúngún* elvonult embereivel, de előtte háromszor megérintette a kaput a pálcájával.

Alig hagyta el a körmenet a helyet, a templom összeomlott. A falak egyszerűen ledőltek, a tető kettévált. De csodálatos módon a falak kifelé zuhantak, a tetőtartó szerkezet pedig az oldalhajókba vagy még kijebbe esett – úgyhogy nem érte bántódás a gyülekezetet. J. J. tisztelendő úr nyugalomra intett mindenkit, rövid hálaadó imát iktatott a szertartás menetébe, majd folytatta a misét.

Bizonyára ezt nevezte Hitnek Vad Keresztény. De a dolog nem volt egyértelmű, hiszen végül is az *egúngún* rombolta le a templomot.⁴⁷²

A gyermeki szemszög legszórakoztatóbb részei, mikor a beszélő olyan problémákat vett fel, melyekre sajátos magyarázatokat ad. Mint például, mikor felveti, hogy mi lesz a saját fejéből kiömlött vérrel, mire Essay, édesapja, megnyugtatja: „Dipo cumisüvegével öntöttük vissza a fejedbe.”⁴⁷³

Nemcsak mulatságos, de a Şoyinka életművével foglalkozók számára elengedhetetlenül fontos és tanulságos vallási motívum, amikor Şoyinka Szent Péter és két hittérítő üvegablakos képéről azt hiszi, hogy azok egúngúnokat ábrázolnak:

[...] Szent Pétert szerettem a legjobban, aki középen áll. Egyszer elárultam neki, hogy ő a kedvenc egúngún-om. Majd nálatok találkozunk, aztán elmegyünk a templom-temetőbe, és rávesszük, hogy jöjjön elő a föld alól.⁴⁷⁴

Jól mutatja a gyermeki gondolkodás és ábrázolás formálódását, mikor az afrikai vallási gondolkodást később már párbeszéd közben ilyen módon jeleníti meg:

– Apád csinálja a jujut?

A fejét rázta.

⁴⁷¹ Eredeti jelentése: csont, csontváz; ember, aki feltámadt a halálból; aki egungunnak öltözik, hosszú palástot visel, ami többnyire fűből készül, és fából készített maszkja van, amely többnyire egy visszataszító arcot ábrázol, hosszú, hegyes orral, keskeny szájjal; máskor egy állat fejét jeleníti meg. Az egungun éjjel vagy nappal tűnik fel utcákon, groteszkül táncolva, ugrálva vagy sétálva, és hangosan kiabál. Azért tért vissza a holtak földjéről, hogy kipuhatolja, mi történik az élők földjén, és magával viszi azokat, akik kellemetlenek a szomszédjaik számára. – <http://www.sacred-texts.com/afr/yor/yor07.htm>, ld. még: <http://www.egbaegbado.org/egba14.htm> (2006. 03. 12.)

⁴⁷² ŞOYINKA, Aké..., i. m., 18-19.

⁴⁷³ Uo., 48.

⁴⁷⁴ Uo., 55.

– Régen muzulmán volt. Most keresztény. De szerintem soha nem használt jujut. Lehet, hogy azért olyan szegény.⁴⁷⁵

IV/5.3. Anekdóták

Soyinka regényében több mint félszáz rövidebb-hosszabb anekdota fordul elő. Történeteit tematikus és funkcionális szempontból az alábbi kategóriákba lehet osztani:

- névmagyarázat pl. a Kanonok nevének története⁴⁷⁶
- karakterábrázolás pl. Bukola személyiségének ábrázolása⁴⁷⁷
- egy-egy hiedelem elmesélése pl. a gránátalma története⁴⁷⁸
- egy-egy családi esemény kiemelése pl. Sanya és a cserkészek⁴⁷⁹
- történeti események leírása pl. az abeokutai nőegylet megalakulása⁴⁸⁰
- didaktikus történet pl. Mr. Le-emo története⁴⁸¹
- iskolai történet leírása pl. Iku csirkelopása⁴⁸²
- népek, népcsoportok bemutatása, ábrázolása pl. hausza kereskedők⁴⁸³
- népi hagyományok pl. egungun és oro kultusz, fesztiválok, felnőtté avatási szertartás bemutatása⁴⁸⁴

Az anekdoták jellege a regény elejétől kezdve erőteljesen változik. Eleinte elsősorban meseszerű történetek, karakterábrázolások, majd megritkulnak, főleg családi eseményeket dolgoznak fel, a regény vége felé pedig újra megnövekszik számuk, számos iskolai történetet vagy történeti esemény szubjektív bemutatását olvashatjuk. A felnőtté avatás körül a legtöbb gondolat lelki problémákról szól, családi igazságtalanságokról, tragédiákról, veszteségekről, szenvedésről, majd a felnőtté válás elfogadásával ismét a történetmondás kapja a hangsúlyt a regényben.

⁴⁷⁵ Uo., 281.

⁴⁷⁶ Uo., 25.

⁴⁷⁷ Uo., 30.

⁴⁷⁸ Uo., 10.

⁴⁷⁹ Uo., 20-23.

⁴⁸⁰ Uo., 264-266.

⁴⁸¹ Uo., 109-115.

⁴⁸² Uo., 258-263

⁴⁸³ Uo., 77.

⁴⁸⁴ Uo., 214-221.

IV/5.4. Joruba nyelvű kifejezések és tradicionális elemek a regényben

Şoyinka munkájában több joruba kifejezést, sokszor még mondatokat is elhelyez. Ezeket a legtöbb esetben lefordítja, máskor magára hagyja az olvasót, aki vagy érti, vagy nem az adott kifejezést.

A joruba nyelvű részek között számos a joruba nép folklórához kapcsolódó kifejezés található. De maga a nyelvhasználat is néprajzilag, antropológiailag különösen fontos. Az angol nyelvű Nigériában meglehetősen sok kisebb nép számára okoz problémát saját nyelvének elvesztése, hiszen egy nagyobb nigériai nép és az angol nyelv használata miatt, a harmadik nyelv használata egyszerűen feleslegessé válik. A joruba nyelvnek nem kell ezzel a problémával szembesülnie, de az angol nyelvvel szemben meg kell állnia a helyét.

Az afrikai nyelveket sokszor lealacsonyítják, mert a legtöbbjük alkalmatlan az irodalmi rangra emelésre. Jelentős nyelvújítási mozgalmaknak kellene lezajlaniuk ahhoz, hogy egy-egy afrikai nyelven írott irodalmi korpusz jöhessen létre. A joruba nyelv nem ilyen. Hiszen épp Ajayi püspöknek köszönhetően a 19. századtól írott irodalommal is büszkélkedhetnek a jorubák. Csakhogy ezt az irodalmat nagyon kevesen tudják olvasni mind a mai napig.

A joruba nyelvű kifejezések, mondatok használata Şoyinka munkájában semmi esetre sem önkényes. A joruba nyelvű mondatokat többnyire egy-egy anekdota csattanójában vagy a csattanó eléréséhez alkalmazza, a joruba szavakat pedig nem tudja, nem lehet, vagy túl bonyolult lenne az angollal helyettesíteni.

- joruba nyelvű mondatok, kifejezések

Mint fentebb említettem, ezek elsősorban egy-egy anekdota csattanójában jelentkeznek, de az isarai rokonok vagy az abeokutai vezetők is szívesebben használják a joruba szavakat. A legtöbb esetben lábjegyzetben olvasható a fordítás, így stilisztikai eszközként való használatuk miatt nem válik érthetlenné a mű, de olykor elmarad a magyarázat, vagy éppen nem teljes, mint pl. az *igbàgó* szó esete, mely a regényben egyszerű tükörfordításában hitet jelent, a joruba filozófiában azonban egész könyveket szentelnek csak az *igbàgó* szó jelentésének kifejtésére, olyannyira nem tartják egyértelműnek az angol fordítási lehetőségeket.

Egyes alkalmakkor beceneveket ír le jorubául, melyeknek egyúttal megadja a jelentését is, máskor egy-egy tárgy nevét mondja joruba nyelven.

A joruba nyelvű szavak önkényes kijegyzetelése, de elsősorban ki nem jegyzetelése a fordítóknak is gondot okozhat. Jelen esetben Garaczi László vész el a joruba

kifejezések között, mikor az *obaship*⁴⁸⁵ szót angolos formában hagyta. (Az *oba* egy joruba vezetői rang, *ship* képzővel ellátva körülbelül *obaságnak* fordíthatnák a magyarhoz kicsit közelebb álló *királyság* szó mintájára.)

De nemcsak a fordítóknak okozhat galibát egy joruba szó, a receptkönyvi mennyiségű ételnév közül, melyek egyéb joruba szavak között lapulnak, ugyan ki emlékszik oldalakkal később mi is lehet az az *agidi*? Az pedig külön érdekességként szolgál, mikor Soyinka egy idegen kifejezést többszöri említés után késleltetve, mondjuk a negyedik használatkor lábjegyzeteli.

Mégis érdemes ezekben a szavakban elmerülni, mert általuk tárul ki az olvasó elé a joruba nép mindennapi élete teljes mivoltában.

- **versek, énekek**

Egy joruba életét legjobban nem jellemezheti más, mint a versek és az énekek. A regényben összesen tizenöt verset vagy éneket olvashatunk. Ezek egyetlen kivételével joruba nyelven szólnak az olvasóhoz. Ezt az egyetlen verset pedig Soyinka angolul írta, saját mágikus éneke, amit hazafelé menet énekelgetett.

Az igazán alapos vizsgálódás itt is megállásra készlet. Soyinka tehát elsősorban az angol nyelv mestere. Bár fordította Fagunwa regényét, még egyetlen munkája sem született jorubául. A fentiek fényében pedig világos, hogy Soyinka a joruba nyelvű népi énekeket, mondókákat, szólásokat beemeli munkájába. Azaz a joruba nyelv irodalmilag passzív használója. Az *Aké* során először alkalmazza a joruba nyelvet köznyelvi fordulatokban.

A joruba verseknek, énekeknek egy kivételével megtalálható a Soyinka által készített fordítása a lábjegyzetekben.

- **a joruba társadalmi élet ábrázolása, kifejezései**

Soyinka az *Aké*-ben a joruba mitológia és kultúra egyes részeinek megnevezése mellett a joruba társadalmi élet egységeit is következetlenül, de több esetben jorubául nevezi meg. A joruba kifejezések mellett, pedig színes leírását adja például a hagyományos joruba családi berendezkedésnek, amikor bemutatja apja és anyja szobáját⁴⁸⁶ a hatodik fejezetben. Az isarai fejezetben olyan tradíciókat is az olvasó szeme elé tár, melyek már gyerekkorában is kivesző félben voltak a joruba társadalmi életből, mint például a

⁴⁸⁵ *Uo.*, 214.

⁴⁸⁶ *Uo.*, 118-123.

teljes meghajlás üdvözléskor, melynek során a fiúgyermek mintegy az idősebb férfi családtag előtt hasalva köszönti azt.⁴⁸⁷

Az *agbole*, a joruba család ábrázolása mellett, gyerekkora különböző tisztségeit, hivatásait is emlegeti munkájában, ilyenek az *opidan* (mágus, bűvész), *omọ ọdọ* (cseléd), *oníkaba* (köntöst viselő; idősebb asszony), *arósó* (kendőt viselő; fiatal asszony); *(ol)ogboni* = *osugbo* (joruba politikai és vallási intézményrendszer és azok tagjai), *ajele* (helytartó = Kerületi Parancsnok), *balogun* (parancsnok), *parakoyi* (piaci felügyelő), *adana* („földműveseket és kereskedőket zaklató hivatalos személy”), *akoda* (aki a kardot tartja = őr).

- **a joruba kultúra tárgyi kultúrájának elnevezései és bemutatása**

Az egyik legérdekesebb szociográfiai leírás a már említett harmadik fejezetben leírt városi életet bemutató rész. A kor joruba mesterségei, utcai életképei tárulnak elénk. Ebből mindössze egy részletet ragadok ki itt, mely a népi hagyományokhoz szorosan kapcsolódik, a boszorkányok és tárgyaik bemutatása:

„Hirtelen megtorpantam és hátrahőköltem. Egy összeaszott fej bámult rám, alacsony fapolcról lógott a bódé teteje alatt. Később vettem észre, hogy a fejhez test is tartozik. Egy szárított, preparált állatot ismertem fel. De a java csak ezután következett. Mikor végignéztam a polcon, egy állványra esett a tekintetem, amelyen koponyák sorakoztak, csupasz, fehér koponyák hús és bőr nélkül, nagy lyukak és üregek tátongtak az orr helyén. Mellettük szárított fakéregdarabok és levelek sorakoztak. Az egész piacon ez volt a legkülönösebb bódé. Kő- és gyöngysorgyűjtemény, vasdarabok, kis kupac színes porok, levelekbe burkolt apró csomagok álltak az asztalon és furcsa folyadékokkal töltött üvegcsék, melyekben fakéreg és levelek úsztak jól láthatóan. Szárított kígyók és egerek heverték mellettük. Az asszonyok szenvtelenül ültek portékáik mögött, rettentő öregnek látszottak, és egyáltalán nem érdekelte őket a rendőrszenekar harsogó felvonulása, mely a fiatalabbakat az útra vonzotta. Időnként felemelkedett egy aszott kéz a bódé homályából, és egy légycsapóval lassú kört írt le az asztal fölött. Tátott szájjal bámultam lapos, aszott kebleiket, de aztán hirtelen rájöttem, hogy nem illik. Gyorsan másfelé néztem.”⁴⁸⁸

A regényben felsorakoztatott tradicionális tárgyakat az alábbi csoportokra lehet bontani:

⁴⁸⁷ Uo., 191.

⁴⁸⁸ Uo., 69.

- tisztálkodás: *òri* (illipevaj), *salanga* (emésztőgödör);
- ruha: *dansiki* (köpenyszerű, de manapság csak rövidujjú felső ruházat), *buba* (hosszú ujjú ing), *agbada* (köpeny), *asò òkè* (értékes kéziszőtt), *etù* (értékes, helyi szövésű ruhaanyag);
- egyéb: *ayo* (joruba társasjáték), *wosiwosi* (szatyor), *onini* (pénz), *oja agba* (hordóabroncsból készített sarló), *oguso* (gyújtófa), *omolake* (targonca), *ipeku* (zsámoly), *seré* (varázserejű apró tökfa)

- mitologikus elemek elnevezései és leírása

Şoyinka az *Akéban* aprólékosan elemzi a joruba gondolkodásmódot, a joruba filozófiát és vallásszemléletet. Rögtön az első fejezet elején tisztázza a jorubák viszonyát a szellemvilággal: „A ház hátsó oldala a szellemek és kísértetek birodalmát határolta, akik az erdő sűrűjében éltek, és nyomába szegődtek azoknak a gyerekeknek, akik túlságosan mélyen bemerészkedtek a fák közé, hogy tűzifát, gombát vagy csigát gyűjtsenek.”⁴⁸⁹

Ezeket az információkat egyszer megrendíthetetlen tényként állítja be, máskor kedves mosollyal leplezi le őket. A műben részletes, de elsősorban gyermeki aspektusú leírásokat ad az egúngún⁴⁹⁰ és oro kultuszokról⁴⁹¹, a joruba temetés szertartásáról⁴⁹², különböző felvonulásokról⁴⁹³, szertartásokról, mint a felnőtté avatás szertartása⁴⁹⁴ vagy az áldozatbemutatás leírása, mely mintha saját nigériai utam alatt tapasztalt áldozati maradványok leírása lenne: „A fején egy *ebo* tökhéj volt. A pislákoló fénynél láttam, hogy az edényben egy kutya teteme hever, kettéhasítva a fejétől a farkáig. Csupa mocsok volt, valószínűleg vér, pálmaolaj, hamu vagy valamiféle por keveréke borította. Mellette kóladió és pénzermék – főleg pennyk és *onini*, valamint kagyló és pálmamaghéj.”⁴⁹⁵

A leírások mellett a fent említett *Az erdő tánca* című drámában ábrázolt teknős-motívum ismét megjelenik a şoyinkai műben: a teknős, aki „természetesen

⁴⁸⁹ *Uo.*, 8.

⁴⁹⁰ *Uo.*, 52-59.

⁴⁹¹ *Uo.*, 301.

⁴⁹² *Uo.*, 131-133.

⁴⁹³ *Uo.*, 133-140.

⁴⁹⁴ *Uo.*, 214-221.

⁴⁹⁵ *Uo.*, 290-291.

hazudott”,⁴⁹⁶ a joruba mesevilág egy az európaiótól idegen archetípusát ismerteti meg az olvasóval.

Mindezek mellett különböző mitologikus kifejezések találhatók a regényben, mitológiai személyek, istenségek, szellemek, vagy fesztiválok megnevezései: *egúngún* (ősi álarcos felvonulás, mely a holtakat idézi meg, maga az *egúngún* a megidézett szellem), *òrò* (erdei démon), *iwin* (erdei szellem, mely a föld alatt él), *àbikú* (olyan gyerek, aki megszületik, meghal, majd újjászületik és újból meghal visszatérő ciklusokban), *èmí èşù* (az emberben lakó gonosz lélek), *babalowó* (jós), *agbara* (szellem, természetfeletti lény), *odun* (újévi fesztivál), *Ogun* (vas, vadászat, háború istensége), *abami gidi* (elátkozott gyermek), *osó* (mágus), *ewèlè* (csodatevő, de gonosz szellem), *ànjònuú* (rossz szellem), *oogun* (természetfeletti erővel rendelkező, mágikus személy), *Ifa* (jóslatok istensége), *Sango* (mennydörgés és villámlás istensége), *Obatala* (teremtő istenség), *Erinle* (bőség, gyógyítás istensége), *Osanyin* (az erdő istensége), *orisa* (istenség), *Majeobaje* (istenség, mely nem hagyja, hogy a dolgok elpusztuljanak).

Külön mitológiai érdekesség a regényben, hogy Şoyinka szülei együttesen testesítik meg az író múzsáját, Ogunt. Az anya vadsága Ogun tüzes természetének felel meg, Essay rendszeretete és rendszeresség iránti szenvedélye pedig az istenség megfontolt vonásaival azonosítható.⁴⁹⁷

- **gasztronómiai elnevezések**

Az *Aké* oldalain egy teljes étterem menüsora rejtőzik. Egyes ételeket Şoyinka megmagyaráz, megpróbálja leírni az ízvilágukat, mások ismeretlenek maradnak az olvasó számára. Nigériai utam során engedtem Şoyinka csábításának, és csaknem az összes általa említett ételt kipróbáltam, megfigyeltem elkészítésüket. Az afrikai ételeknek nemcsak az elkészítésük különleges, hanem az elfogyasztás módja is, melyre mindössze egyszer-kétszer tesz utalást Şoyinka.

Az alábbi ételek közül, néhány már teljesen kiveszett a hagyományos joruba gasztronómia világából:

agidi (=eko) (kukoricakása), *ekuru* (feketebabból készült joruba ételkülönlegesség), *chinchin* (nigériai sült tészta), *iyán* (jamkása), *akara* (babból készített sütemény), *ogi* (erjesztett kukorica keményítőből készült kása), *jogi* (fekete babból készült főétel),

⁴⁹⁶ *Uo.*, 125.

⁴⁹⁷ JEYIFO, Wole..., i. m., 194.

moinmoin (sós, párolt babból készült sütemény), *leki*, *omi' kan* (savanykás erjedt folyadék), *gari* (pirított maniókaörlemény), *eba* (gariból készített étel), pálmabor, *ebiripo* (jamból készült étel), *ikokore* (vízi jamból készült főzelék), *ojojo* (jam, tészta, hagyma és chili keveréke), *oko*, *kasada* (lisztpogácsa), *tinkó* (ropogósra sült, sovány hús), *ogiri* (erjesztett, bűzös, olajos magvak), *gbegiri* (babragu), *okamu* (kukoricakása), *wara* (nyugat-afrikai lágy sajt), *robo* (őrölt dinnyemagból sült labdacsok), *guguru* (pattogatott kukorica), *epa* (földi mogoró), *pitó*, *konkere* (paprikás babgulyás), *elubo* (jamliszt).

A változatos, ízekben és illatokban gazdag, joruba gasztronómiai világot a regény során felváltja a külföldről beszivárgó gyorsételek ízvilága: a McDonald's, a Kentucky Fried Chicken; vagy a népszerű készítmények: a rágógumi, a kóla, a hot-dog.

„

IV/6. Isara: A Voyage Around 'Essay'

Nyolc évvel az *Aké* publikálása után jelent meg Soyinka *Isara* című regénye. A műnek mind a narrációja, mind szerkezete különbözik a korábbi önéletírástól. Felvethető a kérdés, miért lett a része a trilógiának? Miben kapcsolódik a másik két regényhez, hiszen az *Aké* az 1945-ös évszámmal végződik, az *Ibadan* az 1946-ossal kezdődik? Akkor mit dolgoz fel ez a regény?

Már a szerzői jegyzetekből kiderül, hogy Soyinka édesapjának állít emléket a kötettel. Tulajdonképpen az ő memoárját írta meg egy bádogdoboz tartalma alapján.

Soyinka édesapja halálakor száműzetésben volt, így jóval halála után vehette kézbe „Essay” hátrahagyott emlékeit. Az iratok között lelt rá egy levelezésre, mely egy amerikai ismeretlen férfi és apja között folyt. A levelek adták a regény alapját.

Mivel az *Aké*-ben használt karakterek és helyek valós neveket takartak – valószínűleg kellemetlenséget okozva ezzel a regényben szereplőknek, Soyinka az *Isara* megírásakor már átgondoltabban kezelte a valós és fiktív tartalmakat: az általa amúgyis kedvelt névadási szertartás keretében átnevezte édesapját (Yode Soditan), az amerikaiakat (Wade Cudeback) és a helyszíneket pl. az amerikaiakat egy Ashtabula helyhez kapcsolta.

Az átnevezési szertartás miatt a regény sokkal személytelenebbé vált, ráadásul a narrációs helyzet is megváltozott, az *Aké*-ben használt egyes szám első személyt egyes szám harmadikra váltotta. A regényben nincsenek személyes élmények, hiszen az emlékirat most nem Wole Soyinka, hanem Yode Soditan és generációjának memoárja.

Megváltozott a főszereplő, megváltozott a narráció perspektívája, és megváltoztak a karakterek is. Az *Aké Essay*-e és az *Isara* Yodéja két élesen különböző személyiség. Nemcsak a narráció és a főszereplő személyének szempontjából, hanem személyiségjegyeiben is különbözik a két Essay. Ennek legfőbb oka az, hogy Soyinka a bádogdoboz tartalma által egy teljesen új szemszögből, szabadon – nem egy néhány éves gyermek szemével – ítélhette meg édesapját.

Yode Isarája és Wade Ashtabulája két egymással ellentétes világot jelenít meg. Az otthon és a távoli hely, a helyi és az idegen, a belső és a külső világ szembeütközését szimbolizálják. A hagyományok világa és a fejlett ország képe, a két távoli kultúra ellentéte a gyarmatosítás problémáját veti fel, mely rendkívül kényes és mérhetetlenül szubjektívan kezelt terület az afrikai irodalmakban.

Továbbra is fennáll a kérdés, miért kerül kapcsolatba az *Isara* az *Aké*val és az *Ibadannal*? Ez a három munka közös vonásainak egyike a hasonló cím. *Aké* a gyermekkor éveinek, *Isara* a nagyszülők otthona, az apai örökség, *Ibadan* a fiatalkori emlékek, az irodalmi pályafutás kezdetének helyszíne.

Az *Aké* és az *Isara* nyelvhasználatában szinte azonos, azzal a különbséggel, hogy Soyinka az *Isarában* a joruba kulturális elemeket csak minimális jegyzettel látta el. Az *Isarában* a tradicionális elemek egy idegen olvasó számára nem élvezetesebbek, hiszen kevesebb bennük a gyermeki aspektusból és az író cinizmusából származó humor. Esztétikailag gyengébb, de informatívabb elemek jelennek meg a műben.⁴⁹⁸

IV/7. *Ibadan: The 'Penkelemes'*⁴⁹⁹ Years

Az *Aké* publikálása után Soyinka fenntartotta azt az álláspontját, hogy nem fogja továbbírni életrajzát. Majd 1989-ben mégis publikálta az *Isarát*, végül 1994-ben az *Ibadant*. Soyinkát sokan vádolták azzal, hogy az *Ibadan* írására kimerült. Ennek oka több területen is kereshető.

Egyrészt szerkezetileg ziláltabb Soyinka munkája, sokkal nagyobb időintervallumot próbál átölelni, elsősorban a tényanyagra koncentrálni, mégis az életútjával kapcsolatos jelentős információk nagy része kimarad.

Az *Ibadan* témája sokkal közelebb áll Soyinka felnőtt gondolkodásához, sokkal több energiát fektett az események leírásába, mint az *Aké*ben elkezdett és az *Isarában* folytatott

⁴⁹⁸ SOYINKA, Wole, *Isara, A Voyage Around „Essay”*, London, 1990, 72-74.

⁴⁹⁹ penkelemes = 'peculiar mess' joruba-angol kifejezés; jelentése kb. 'sajátosan zűrzavaros'

események, gondolatok továbbszövésére. A regényben sokkal kevesebb népi hagyomány öröklődik tovább, mint korábbi műveiben, a joruba kifejezések helyét átveszik a nyugati civilizáció – angol és francia nyelvű – mágikus erejű szavai. Joruba szavak és a joruba kultúra elemei csak az otthon melegében és a honvágy érzetével kerülnek elő ismét az író kellékei közül.

Az *Aké*, az *Isara* és az *Ibadan*, mint memoárok, sok dologban egyeznek, bár első pillantásra a három műben a szerzői szándék és a megvalósult esztétikai hatás különbsége van túlsúlyban.⁵⁰⁰

Fontos egyezés, hogy mindhárom mű végén a tetőpontot egy-egy forradalmi esemény elkészületeinek bemutatásaival éri el. Soyinka az *Aké*ben az egbai asszonyok forradalmát, az *Isará*ban a harcot Isara trónjáért, az *Ibadan*ban a polgárháború kirobbanását írja le.

Bár az *Aké*hez képest az *Isará*ban változik a személyes hangnem, az *Ibadan*ban pedig már az akéi nyelvi és kulturális eszköztár is megfogyatkozik, egy elem állandó marad: Soyinka. A főhős, Maren, Soyinka hasonmása az „okunrin ogun” tökéletesen megvalósított prototípusa. Ogun minden tulajdonságát magában hordozza: ő a konfliktusok és széthúzás végletekig sűrített, emberi mágnes.⁵⁰¹

⁵⁰⁰ JEYIFO, Wole..., i. m., 192.

⁵⁰¹ Uo., 210.

V. WOLE ŞOYINKA NEOTRADICIONÁLIS NARRATÍVÁJÁNAK HATÁSA A KORTÁRS NIGÉRIAI IRODALOMRA

V/1. A *neotradicionális narratíva* és kategóriái

1986-ban Şoyinka abba a kivételes, dicsőséggel teli helyzetbe került, hogy egy kontinens és az afrikai feketék nevében vehette át az irodalmi Nobel-díjat. Neve innentől kezdve egyenlő lett az afrikai irodalommal, Nigériában pedig nemzeti hősként vonult be az irodalomtörténetekbe. Jelenleg több száz méltatója, és számos követője van Nigériában, sőt az egész Afrikában.

Şoyinka a Nobel-díjat a drámaművészetében alkalmazott speciális narrációs technikájáért kapta. Egy olyan sajátos narratívát teremtett meg, melyet nemcsak drámáiban, de költészetében és prózájában is egyaránt használ, és ami a joruba tradíció elemeit hordozza magában.

Şoyinka vallási és népi irodalmi nyelve, mely az angol nyelvbe ötvözi anyanyelvét, az írói narratíva tradíciókkal társult megújulása, ezt a sajátos nyelvi megformálást neveztem el munkámban már korábban is *neotradicionális narratívának*. Ennek pedig két alkategóriáját különböztetem meg: a *pszeudo-tradicionális narratívát*, mely a joruba hagyományokhoz hasonló mitológiák teremtésén alapul (pl. a *King Baabu Shokorikója*); és az *alternatív narratívát*, mely az író, költő szubjektív tradicionális aspektusait alkalmazza narratívaként (pl. *Aké* első fejezetei).

A *neotradicionális narratíva*, melynek bemutatása tulajdonképpen disszertációm tárgya volt, napjainkban már nemcsak Şoyinka irodalmi sajátossága, sőt előzményeit olyan írók munkáiban is megfigyelhetjük, mint Amos Tutuola. Ezek az írók azonban csak egy műnem esetében fejlesztették ki ezt a technikát, Şoyinka pedig egyszerre alkalmazza drámáiban, verseiben és regényeiben.

A şoyinkai neotradicionális narratíva hatása tehát a kortárs nigériai irodalomra is kiterjed. Bár a Nobel-díj elnyerése után ez a narratíva az író életében az 1960-as évekhez képest fokozatosan gyengült és változott, követői ezt az újítást és útvonalat tartják szem előtt műveikben.

V/2. Ahmed Yerima drámája Soyinka nyomában

Ahmed Yerima a lagoszi Nemzeti Színház igazgatója, hazájában elismert drámaíró, de munkásságának nem figyelhető meg hatása a nemzetközi irodalomkritikában. Yerima munkáiban azt a módszert alkalmazza, mely az afrikai drámaírásban igen népszerű. Több fórumon is Soyinkát említi mesterének, akitől megtanulta a *neotradicionális narratíva* alkalmazását, és drámáit Soyinka köntösébe bújva írja.

Yerima munkái között így először figyelhetjük meg a tradíció, az európai minta és egy afrikai klasszikus szerző hatását, melyet *Otaelo* című munkáján keresztül fogok megmutatni.

Ahmed Yerima drámájának címe, *Otaelo* mindenki számára egyértelművé teszi, hogy Shakespeare *Othelló*jának adaptációjával fogunk találkozni műve elolvasása során. Yerima tehát shakespeare-i minta alapján, joruba eszközökkel mutatja be – és ez teszi művét kiemelkedően fontossá – egy másik nigériai nép, az ibók életét. Az ibó szokásjog egyik leggyakrabban és legélesebben kritizált rendszerének, az *osu* kasztrendszer problémáit mutatja be az *Otaelóban*. Az *osuk* alacsonyabb rendűeknek számítanak a többi embernél, így nem házasodnak, még csak nem is tartanak szorosabb emberi kapcsolatot másokkal.

Valójában már a cím is eredeti ibó cím, az *Otaelo* név azt jelenti: *aki megrág és lenyel*. Ahmed Yerima bevezetőjében így ír címadásáról: „Csak az én Otaelóm az, aki nehéznek találta, hogy megrágja és lenyelje, vagyis elfogadja az *osu* kasztrendszert.”

A probléma nagyban hasonlít a shakespeare-i *Othelló*hoz: *Otaelo* az *osu*, egy háború során, istene, Ala védelme alatt legyőz egy félelmetes szörnyet, amiért az uralkodó, az *igwe* meg akarja jutalmazni, és azt mondja, kérhet bármit. *Otaelo* pedig porrá zúzza az *osu* rendszert szavaival, hiszen nemcsak, hogy egy nem-*osu* nő kezét kéri meg, hanem magának az *igwe* lányának kezét. Az *igwe* tartja magát szavához, amit népe előtt tett, és bár mindenki ellenzi, lányát, Chinyerét *Otaeló*hoz adja.

Bár vannak eltérések az alaptörténetben, mégis tökéletes párhuzamokat fedezhetünk fel egyes ibó szereplők és a shakespeare-i alakok jellemei között:

Otaelo	= Othello
Chinyere	= Desdemona
Igwe Ochendu	= a herceg és Desdemona apjának „összekeveredett” változata
Agbo	= Jago
Obiageli	= Emilia
Ichiagu	= Rodrigo

A darab szerkezetében csöppet sem hasonlít a shakespeare-i munkára, ebben elsősorban Soyinkát követi. Ahmed Yerima tizenkét nagyobb egységre osztja fel a drámát, melyet én egyszerűen külön színekként tárgyalok az alábbiakban. Yerima sokkal nagyobb szerepet tulajdonít a konfliktus bemutatásának. A hetedik szín végére kapjuk meg az Othellóban már szinte a mű elején fennálló alaphelyzetet: egy kívülálló házassága egy közülünk valóval. Így lehetséges az, hogy az általában a művek elején álló *ijuba* prológusforma Yerimánál a 8. színben jelenik meg: a „joruba” Jago, Agbo lázad fel Otaelo és Chinyere törvénytelen szerelme ellen. Innen kezdve a dráma minden eleme könnyeden idézi az angol mintát.

Ahmed Yerima *Otaeló*ja ismét felveti a Soyinka esetében is megszokott kérdést, kinek szól a mű. Éppen az *Otaelo* fedi fel ezt a sokszor vitatott és az irodalomkritikusok között máig megválaszolatlan kérdést: a nigériaiaknak szól. Angol nyelven, ibó kulturális betétekkel joruba formában, joruba szerző tollából született ez a dráma. Egy európai számára egyetlen probléma érthető benne: Othello, vagyis az *osu* rendszer problémája. Mellette pedig ízelítőt kaphatunk az ibó kultúra egyes elemeiből. Mindenféle magyarázat nélkül szinte minden oldalon tömegesen olvashatunk ibó nyelvű kifejezéseket, találhatunk elemeket az ibó mitológiából, vagy hallhatunk a *jigidá*ról, mely Othello zsebkendőjének párhuzama. Ezeket a részleteket viszont alapos utánajárás nélkül nem érthetjük meg.

Soyinka hatása egyaránt kivehető a mű szerkesztéséből, a nyelvhasználatból: dalok, közmondások, afrikai nyelven közölt részletek, és az interdiszciplináris elemekből.

Ahmed Yerima Soyinka nyomán alkalmazza drámájában a „negyedik szín” elméletét, mely alapján az afrikai drámák különlegessége, hogy az európai hármas tagolású drámákkal szemben megjelenik bennük a negyedik szín, és ezt hadd nevezzem nemes egyszerűséggel az „animizmus színterének”. A föld-menny-pokol színterek mellett helyet kap az ún. negyedik szín, mely által az afrikai dráma kilép a szoros értelemben irodalmi műfajból, és magában foglalja, szerves részeként kezeli a zenét és a táncot.

Az *Otaeló*ban a konfliktus kibontását ennek a negyedik színnek a megjelenítési eszközei késleltetik. Yerima az olvasót/nézőt először elvarázsolja a táncokkal és dalokkal, varázsigékkel és imákkal, és csak azután fordul a shakespeare-i mintához, melyet saját ízére formál át ibó *Otaeló*vá.

V/3. Ademola Dasylyva költészete az „Okigbo-Şoyinka költészeti iskola” tükrében

Ademola O. Dasylyva az Ibadani Egyetem Angol tanszékének oktatója. Szakterülete az afrikai irodalom és szájhagyományok. *Songs of Odamolugbe* című verses kötete elnyerte a Nigériai Írók Szövetségének költészeti díját 2006-ban. Dasylyva nemcsak a költeményeivel vált ismertté Nigériában és az Egyesült Államokban, hanem két irodalomelméleti munkájával is: *Adelugba on Theatre Practice in Nigeria* című kötetével, *Classificatory Paradigms in African Oral Narrative* önálló kötetben publikált tanulmányával. 2009-ben elnyerte az austini Texasi Egyetem Afrikanista Kutatói Díját.

Körülbelül a hetvenes, nyolcvanas évek határán jelentkezett a nigériai költőknek azon generációja, akik először alkalmazták a Christopher Okigbo és Wole Şoyinka által népszerűsített *neotradicionális narratívát*. Niyi Osundare, Odia Ofeimun és Tanure Ojaide az orális költészet poetikai eszközeit és esztétikai lehetőségeit használta fel költészetében ennek a speciális afrikai nyelvnek a megteremtéséhez. Ez a költői generáció azonban, nem hogy fogyatkozott, hanem inkább bővült az elmúlt évtizedben. Egyik legfrissebb példája Ademola Dasylyva *Songs of Odamolugbe* című kötete.

Dasylyva a joruba költők orális tradícióit örökíti meg, formájában, technikai megoldásaiban, a szóbeli hagyományokhoz való hűségében az egyik legpontosabb nigériai kötetet ismerhetjük meg munkájában. Versszerkezetei között nem egy népköltészeti műfaj átemelését lehet felismerni, és sokszínűségével mestere fölé nőtt.

A szerző egyúttal az *aweki*, joruba hagyományos költő szerepében felvállalja az afrikai író kötelezettségeit: a nép prófétájává, hírnökévé és tanújává válik. Költői szerepvállalásáról *Poetilogue* című bevezetőjében ír. Költészete olykor harcias, dalait sokszor meghatározza a düh, melynek céltáblájává a nigériai uralkodó osztályt állítja.

My Hoe Nips At the Mother Earth (*Kapám az anyaföldet hasítja*) című költeménye Dasylyva *ars poeticája*, melyben megfogalmazza, mit jelent számára a költői hivatás, mely költőket érzi közel költészetéhez (köztük megemlíti Şoyinkát is, bár vak Ogun-szeretetétől elhatárja magát), mi az az újfajta poézis (*kange-kange*), melynek jegyében verseit írja.

Dasylyva kötete öt részből áll. Rögtön első versével az afrikai költészetben egyedülálló formát teremt: a képvers ugyanis háttérbe szorult a szabadverssel szemben. Az első rész, *Declaration* további versei pedig Şoyinka költészetéhez hasonlóan az európai olvasó számára nehezen befogadható, interdiszciplináris és mitológiai elemekben gazdag alkotások. Elsősorban a költői hitvallásról ír, mint a fent már megemlített *My Hoe Nips At the Mother Earth* című versben.

A következő részben, *Songs of Obai (Obai dalai)* az anyaföld, Afrika (Obai) dalai szerepelnek. Verseit sorszámokkal köti egy csokorban, mellyel a köztük lévő tematikus kapcsolatot erősíti. Ebben a részben Afrika általános problémáit boncolgatja „közérthetőbb” formában.

A harmadik egység, *Telling Tales (Mesemondás)* az afrikai népköltészetben népszerű griot-hagyományokat eleveníti fel, népmeséket mond el epikus költemények formájában. A harmadik egység végére a hagyományos témák helyébe aktuális történetek kerülnek: a joruba népmeséktől eljut a világmindenség problémáig témáiban.

A kötet *Requiem for Martyrs (Gyászének a vértanúkért)* című része három verset tartalmaz, melyeket ismét az afrikai költészetben idegen és frappáns költői technikával és nyelvi játékkal alkotott meg.

Az utolsó részben, *Songs of a Drunk (Egy részeg dalai)* az európai olvasó számára is könnyen értelmezhető, európai versképletek szerint alkotott verseket fog egy csokorba.

Dasylva versei között találhatunk példát rímre, képversre, soráthajlásra, nyelvi játékokra és humorra, közmondásokra, népi bölcsességekre, epikus és lírai hagyományokra, dobok szólalnak meg, énekek hangzanak fel, mítoszok alakjai tűnnek fel szemünk előtt. A *Songs of Odamolugbe* egy olyan kötet, mely tömény párlatként tartalmazza magában mindazt, amit Şoyinka költészetének nyelvében megfigyelhettünk, és mindezt Dasylva még európaibbá és még afrikaibbá tudja tenni.

KONKLÚZIÓ

A magyar afrikai irodalomkutatás viszonylag rövidéletű volt, a sajátos helyzete miatt azonban egyedülálló is egyben, hiszen hazánkban párhuzamosan jelentkezett az afrikai népi hagyományok és a szépirodalom kritikája. A folklór és az irodalom effajta értelmezése pedig hiányzik a nemzetközi afrikai irodalomkutatásból. Mindössze néhány úttörő tanulmány foglalkozik a népi hagyományok és a szépirodalmi alkotások kölcsönhatásaival, ezek is elsősorban a 70-es, 80-as években születtek. Napjainkban pedig a magyar irodalomkutatásból tűntek el az afrikai irodalmak. Munkám tehát hazai szempontból új témát vett fel, nemzetközileg új eszközökkel.

Şoyinka életművét vizsgálva egyértelművé és nyilvánvalóvá tettem, hogy az afrikai szájhagyományok rendszeres rögzítése és kutatása, illetve irodalmi elemzése szükséges az afrikai írók műveinek értelmezéséhez. Az afrikai irodalomtörténeteknek pedig fel kell vállalniuk azt a feladatot, hogy hangsúlyosabban foglalkozzanak az afrikai szájhagyomány műfajteremtő szerepével, hiszen a világon egyedülálló módon Afrikában, a most is élő szájhagyomány és az írott irodalom kapcsolatát elemezve az európai irodalom számára is fontos kérdésre kaphatunk dokumentálható választ: hogyan alakultak ki az egyes irodalmi műfajok. Ezzel pedig az ongi felhívásnak is eleget tehetünk, miszerint a „primitív” népek kultúrájában a szó technológizálásának szóbeli-írásbeli közegváltását lépésről lépésre szemmel kísérhetjük, melyre részletesen elemzett példát eddig nem olvashattunk.

Az afrikai irodalmaknak nemcsak műfaj történeti és mediális irodalomelméleti szempontokból van különleges szerepe, hanem az irodalom és a művészetek interdiszciplináris kapcsolatainak elemzésére is alkalmas kutatási területet szolgáltatnak.

Az afrikai irodalomelméletek területén két új fogalmat vezettem be: a neotradicionális narratíva és a szociografikus memoár fogalmát.

A neotradicionális narratíva egyben a posztkoloniális irodalomszemléletek afrikai letükröződése is. Nyelve, stílusa, témája, társadalmi problémái és kérdései a posztkoloniális irodalmak kincses lelőhelye. Şoyinka életművével egy olyan sajátos, tradicionális narratívát teremtett, melynek nemcsak Nigériában, de egész Afrikában akadnak követői és továbbvivői. Ez a költői technika hasonlóan, de mégis eltérően jelentkezik költészetében, drámájában és autobiografikus regényeiben.

Költészetében elsősorban az Ogunnak szentelt vallásos poetikai tradíció megújulását figyelhettük meg, de a joruba népköltészeti formák közül nemcsak az ijalára találhatunk

példát. Az egyik legnehezebb feladat egy-egy soyinkai versben a népköltészeti forma megtalálása, hiszen a források sincsenek még rendezve, én ennek első lépéseit tettem meg munkám során. A joruba népköltészeti formák egységes áttekintése után Soyinka költészetében és általában a nigériai irodalomban is könnyebben fedezhetjük fel a tradicionális eredetet. Az egyes joruba népi irodalmi műfajok pedig mind szerkezetileg, mind nyelvileg eltérnek egymástól, formai és tematikai sajátosságokat, költészeti eszköztárakat tartalmaznak.

A soyinkai poetikai tradicionális narratíva a 60-as években alakult ki a négritude hatására, majd első kötetétől kezdve folyamatosan változott, először a börtönévek, majd a pánafrikai elméletek gyakoroltak rá hatást, az ezredfordulón pedig a Nobel-díj és a globalizáció következményeként univerzalizálódott. Az általam felvetett neotradicionális narratíva fogalmának bevezetése pedig azért vált szükségessé, mert a soyinkai tradíció túlmutat költészetén, továbbélése olyan kortárs nigériai költők munkáiban mutatható ki, mint a disszertációban is bemutatott Ademola Dasyilva.

A neotradicionális narratíva Soyinka életművén belül is változik, a költészetében bemutatott sajátosságok a drámákban éppen, mint a rituális neotradicionális narratíva elemei élnek tovább, ezek a példák lesznek a pszeudo-tradicionális vagy az alternatív tradicionális narratíva mintái. A dráma esetében éppúgy kimutathatóak a joruba tradíció elemei nyelvi, szerkezeti és tematikai szempontból, mint a költészetben, de a szerkezetet már nem a költészeti formák, hanem a rituálék, fesztiválok biztosítják. A soyinkai rituális tradicionális narratíva sajátosságai a kortárs nigériai irodalomban szintén továbbélnek például a napjainkban igen népszerű Ahmed Yerima drámaiban.

Soyinka regényeit a neotradicionális narratíva egy műfaj esetében hatja át, mely az afrikai irodalomban az európai példáktól eltérve, egyedülálló módon jelentkezik, ezt neveztem el szociografikus memoáriródomnak. A műfaj elnevezése és megkülönböztetése az autobiográfiáktól azért volt szükséges, mert a kelet-európai irodalmakban előforduló irodalmi szociográfia és a nyugati önéletírások határán létrejött műfajt fedezhetünk fel a soyinkai memoárookban. A szociografikus önéletírás akéi példája azonban nem követhető tovább a kortárs nigériai irodalomban. Ennek oka elsősorban a viszonylag újkeletű műfajteremtésből adódhat, hiszen Soyinka a 60-as években teremtette meg és népszerűsítette költői és drámai narrációját, önéletírásai azonban évtizedekkel később jelentek meg.

A soyinkai neotradicionális narratíva kialakulásával és fejlődésével, ennek megnevezésével korábban senki sem foglalkozott, létjogosultságát pedig az egész nigériai, sőt afrikai irodalomban kimutatható továbbélése bizonyítja. Míg az egyes afrikai szerzők

esetében felvetett európai minták elsősorban az adott szerzők egyéni választását példázzák, a neotradicionális narratíva az afrikai szerzők munkáin átívelő, folyamatosan továbbélő és fejlődő narrációs technika és általánosan alkalmazható megközelítési mód Soyinka óta.

TRADITION – RITUAL – MEMORY

Yoruba Traditional Content in Wole Soyinka's life-work

Since the independence of Africa in 1960, the state of African societies and cultures as well as African literatures has remarkably changed. While in the 1950s it was easy to collect the history of African literatures into one or several volumes, in the last fifty years the African literary corpus has grown and developed explosively. In the 1950s there was the main challenge and aim of African literatures was to shape written genres which are formed and ripened to real African aesthetic by generations till now.

In African literary summaries folklore and popular literatures do not appear; even if someone wrote about them, they remain neglected in these works. However, the study of traditional literatures needs the complete mapping of the reception and interpretation of African belles-lettres. To take a simple example, if the mythological function of Ogun or Shango was not explained it would resemble a discussion of a Greek tragedy or *The Iliad* without the knowledge of the Trojan cycle and the function of Greek gods in Trojan mythology. By exploring the connection of African traditional literatures and belles-lettres we can closely follow the formation and development of literary genres based on a present-day, researchable example.

Wole Soyinka had a special role in the creation of the African genres with his unique traditional narrative he uses in his poetry, drama and prose. *Idanre, A Dance of the Forests* and *Aké: The Years of Childhood* are examples for his special narrative, I call it *neo-traditional narrative*. Research of traditional contents in his work makes reception much more obvious. His neo-traditional narrative has developed and changed in these 50 years; the poetic voice of *Samarkand*, the language of *King Baabu* or the memories of *Ibadan* are different from the freshness of traditional language he used in the 1960s.

To show the significance of Wole Soyinka we have to examine contemporary Nigerian literature. Ahmed Yerima is one of his followers in drama, Ademola Dasylva in poetry.

The examination of African literatures is an actual lack of Hungarian literary researches. Therefore questing the traditional content in Soyinka's lifework could be a base of a new discipline in Hungary.

BIBLIOGRÁFIA

Wole Şoyinka publikált művei

- *The House of Banigeji* In: *Reflections: Nigerian Prose and Verse*, ed. ADEMOLA, Frances, Lagosz, 1962 [drámatöredék]
- *Salutations to the Gut* In: *Reflections: Nigerian Prose and Verse*, ed. ADEMOLA, Frances, Lagosz, 1962 [periódika]
- *The Lion and the Jewel*, London, 1963 [dráma, magyarul megjelent: *Az oroszlán és az ékszer* In: W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978]
- *A Dance of Forests*, London, 1963 [dráma, magyarul megjelent: *Az erdő tánca* In: W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978]
- *Three Plays: The Swamp Dwellers, The Trials of Brother Jero, The Strong Breed*, Ibadan, 1963; újrakiadva: *Three Short Plays: The Swamp Dwellers, The Trials of Brother Jero, The Strong Breed*, London, 1969 [drámák, magyarul megjelent: *A mocsárlakók, Jero testvér megpróbáltatásai, Az erős fajta* In: W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978]
- *Five Plays: A Dance of Forests, The Lion and the Jewels, The Swamp Dwellers, The Trials of Brother Jero, The Strong Breed*, London, 1964 [drámák]
- *The Interpreters*, London, 1965 [regény]
- *The Road*, London, 1965 [dráma]
- *Kongi's Harvest*, London, 1967 [dráma, magyarul megjelent: *Kongi szürete* In: W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978]
- *Idanre and Other Poems*, London, 1967 [versek]
- *The Forest of a Thousand Daemons*, London, 1968 [D. O. Fagunwa, *Ogboju Ode Ninu Igbo Irunmale* c. joruba regény fordítása]
- *Poems from Prison*, London, 1969 [versek, *A Shuttle in the Crypt* első kiadása]
- *The Trials of Brother Jero and the Strong Breed: Two Plays*, New York, 1969. [drámák]
- *Madmen and Specialists*, London, 1971 [dráma]
- *Before the Blackout*, Ibadan, 1971 [revü karcolatok]
- *A Shuttle in the Crypt*, London, 1972 [versek]

- *The Man Died*, London, 1972 [börtön memoár]
- *The Bacchae of Euripides: A Communion Rite*, London, 1973 [dráma]
- *Camwood on the Leaves*, London, 1973 [rádiójáték]
- *Collected Plays*, I, London, 1973 [drámák] [benne: *A Dance of the Forests*, *The Swamp Dwellers*, *The Strong Breed*, *The Road*, *The Bacchae of Euripides*]
- *The Jero Plays: The Trials of Brother Jero, Jero's Metamorphosis*, London, 1973 [drámák]
- *Season of Anomy*, London, 1973 [regény, magyarul megjelent: *A fékevesztettség évada*, Bp, Magvető, 1980]
- *Collected Plays*, II, London, 1974 [drámák] [*The Lion and Jewell*, *Kongi's Harvest*, *The Trials of Brother Jero*, *Jero's Metamorphosis*, *Madmen and Specialists*]
- *Death and the King's Horseman*, London, 1975 [dráma]
- *Poems of Black Africa*, London, 1975 [általa szerkesztett antológia]
- *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, 1976 [kritikák]
- *Ogun Abibiman*, London, 1976 [versek]
- *Aké: The Years of Childhood*, London, 1981 [önéletrajzi regény, magyarul megjelent: *Aké: A gyermekkor évei*, Bp, Európa, 1987]
- *Opera Wonyosi*, London, 1981 [dráma]
- *The Critic and the Society: Barthes, Leftocracy and Other Mythologies*, Ife, 1982 (Inaugural Lecture Series) [előadások]
- *A Play of Giants*, London, 1984 [dráma]
- *Six Plays: The Trials of Brother Jero, Jero's Metamorphosis, Camwood on the Leaves, Death and the King's Horseman, Madmen and Specialists, Opera Wonyosi*, London, 1984 [drámák]
- *Requiem for a Futurologist*, London, 1985 [dráma]
- *Childe Internationale*, Ibadan, 1987 [dráma]
- *Art, Dialogue and Outrage: Essay on Literature and Culture*, Ibadan, 1988 [esszék]
- *Mandela's Earth and Other Poems*, New York, 1988 [versek]
- *Isara: A Voyage Around 'Essay'*, New York, 1989 [memoár]
- *The Credo of Being and Nothingness*, Ibadan, 1991 [kritika]
- *From Zia With Love*, London, 1992 [dráma]
- *A Scourge of Hyacinths*, London, 1992 [rádiójáték]
- *The Black Man and the Veil, Beyond the Berlin Wall*, Accra, 1993 [előadások]

- *Iku olokun-esin*, Ibadan, 1994.
- *Ibadan: The 'Penkelemes' Years*, London, 1994 [memoár]
- *The Beatification of Area Boy: A Lagosian Kaleidoscope*, London, 1995 [dráma]
- *The Open Sore of a Continent: A Personal Narrative of the Nigerian Crisis*, New York, 1996 [politikai és filozófiai elmélkedések]
- *Early Poems*, New York, 1997 [az *Idanre* és *A Shuttle in the Crypt* újrakiadása]
- *The Seven Signposts of Existence: Knowledge, Honour, Justice and Other Virtues*, Ibadan, 1999.
- *The Burden of Memory: The Muse of Forgiveness*, New York, 1999 [kritikai, politikai és filozófiai elmélkedések]
- *Outsiders*, Canton, 1999 [versek] [később a *Samarkand and Other Markets I Have Known* önálló ciklusaként jelenik meg]
- *Selected Poems*, London, 2001 (versek) [az *Idanre*, *A Shuttle in the Crypt* és a *Mandela's Earth* újrakiadása]
- *King Baabu*, London, 2002 [drámák]
- *The Deceptive Silence of Stolen Voices*, Ibadan, 2003 [előadás]
- *Samarkand and Other Markets I Have Known*, London, 2003 [versek]
- *The Climate of Fear*, London, 2004 [periódikák]
- *You Must Set Forth at Dawn: A Memoir*, New York, 2006 [memoár]

Wole Soyinka magyarul megjelent művei

- *A bevándorló*, Nagyvilág, 1974/6, 811-13 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Börtönben*, Nagyvilág, 1974/6, 811 (ford: Gergely Ágnes – vers; később Az elítélt címmel)
- *Kongi szürete (részletek)*, Nagyvilág, 1974/11, 1670-1726 (ford: Garai Gábor – dráma)
- *Társalgás telefonon*, Nagyvilág, 1974/6, 810 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Első fehér hajszálaimhoz*, Nagyvilág, 1976/9, 1307 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Kongi szürete (részletek)* = GARAI Gábor, *Napkeltenyugta*, Bp, Szépirodalmi, 1976, 451-454 (ford: Garai Gábor – dráma)
- *A bevándorló* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 39-41 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *A menet* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 49-50 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Abiku* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 43-44 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Az elítélt* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 46-47 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Christopher Okigbónak* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 51 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Egy vajúdó nőhöz* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 44-45 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Első fehér hajszálaimhoz* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 45 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Halál hajnalban* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 41-42 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Post mortem* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 46 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Társalgás telefonon* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 38-39 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Vérfürdő, 66. október* = *Dobsirató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977, 48-49 (ford: Gergely Ágnes – vers)

- *A mocsárlakók* = W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978, 77-112 (ford: Gspann Veronika – dráma)
- *Az erdő tánca* = W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978, 113-204 (ford: Göncz Árpád – dráma)
- *Az erős fajta* = W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978, 339-380 (ford: Mihályi Gábor – dráma)
- *Az oroszlán és az ékszer* = W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978, 5-76 (ford: Tandori Dezső – dráma)
- *Jero testvér megpróbáltatásai* = W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978, 205-240 (ford: Osztoivits Levente – dráma)
- *Kongi szürete* = W. S., *Drámák*, Bp, Európa, 1978, 241-338 (ford: Garai Gábor – dráma)
- *A fékevesztettség évada*, Bp, Magvető, 1980 (ford: Szentmihályi Szabó Péter – regény)
- *Háttér és szegélydész*, Nagyvilág, 1981/9, 1316-1317 (ford: Tandori Dezső – vers)
- *Szigidi*, Nagyvilág, 1981/9, 1317-1320 (Tornai József – vers)
- *A dráma és az afrikai világszemlélet = Ars poeticák a XX. századból*, szerk. SÍK Csaba, Gondolat, Bp, 1982, 316 (ford: Szántó Judit – gondolatok)
- *Aké: A gyermekkor évei*, Nagyvilág, 1982/11, 1634-1645 (ford: E. Gábor Éva – regényrészlet)
- *Koldusopera (részletek)*, Nagyvilág, 1982/5, 685-689 (ford: Göncz Árpád – drámarészlet)
- *Társalgás telefonon* = GERGELY Ágnes, *Képtelen világ*, Kozmosz, Bp, 1982, 104-105 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *A menet* = GERGELY Ágnes, *Lélekvesztő, Válogatott versfordítások, 1954-1984*, Európa, Bp, 1986, 315-316 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Abiku* = GERGELY Ágnes, *Lélekvesztő, Válogatott versfordítások, 1954-1984*, Európa, Bp, 1986, 311-312 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Az elítélt* = GERGELY Ágnes, *Lélekvesztő, Válogatott versfordítások, 1954-1984*, Európa, Bp, 1986, 313-314 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Éjszaka = Fekete lángok*, *Nyugat- és Közép-Afrika költészete*, szerk. HÁRS Ernő, KESZTHELYI Tibor, Európa, Bp, 1986, 311 (ford: Tornai József – vers)

- *Első fehér hajszálaimhoz = Fekete lángok, Nyugat- és Közép-Afrika költészete*, szerk. HÁRS Ernő, KESZTHELYI Tibor, Európa, Bp, 1986, 317-318 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Évszak = Fekete lángok, Nyugat- és Közép-Afrika költészete*, szerk. HÁRS Ernő, KESZTHELYI Tibor, Európa, Bp, 1986, 310 (ford: Tornai József – vers)
- *Gyázmise = Fekete lángok, Nyugat- és Közép-Afrika költészete*, szerk. HÁRS Ernő, KESZTHELYI Tibor, Európa, Bp, 1986, 318-321 (ford: Keszthelyi Tibor – vers)
- *Szigidi = Fekete lángok, Nyugat- és Közép-Afrika költészete*, szerk. HÁRS Ernő, KESZTHELYI Tibor, Európa, Bp, 1986, 312-315 (ford: Tornai József – vers)
- *Társalgás telefonon = Fekete lángok, Nyugat- és Közép-Afrika költészete*, szerk. HÁRS Ernő, KESZTHELYI Tibor, Európa, Bp, 1986, 316-317 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *A tábornagy szobra (részlet)*, Nagyvilág, 1987/1, 26-31 (ford: Mesterházi Márton – dráma)
- *Aké: A gyermekkor évei*, Bp, Európa, 1987 (ford: Garaczi László – regény)
- *Hamlet*, Nagyvilág, 1988/2, 195. (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Utazás*, Nagyvilág, 1988/2, 198. (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Virágok szülőhazámnak*, Nagyvilág, 1988/2, 195-197 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Jegyzetek a börtönből*, Nagyvilág, 1989/12, 1842-1847 (ford: Tömöry Anna – jegyzetek)
- *Azt hiszem, esik*, Nagyvilág, 1993/9, 903 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Polgár és katona*, Nagyvilág, 1993/9, 902 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Zsoltár*, Nagyvilág, 1993/9, 903-904 (ford: Gergely Ágnes – vers)
- *Tizenkét ének a vakbuzgóért = „...friss szellő eleven virágból...”, Versértelmezések Sipos Lajos tiszteletére*, szerk. FINTA Gábor, Piliscsaba, 2010 (Pázmány Irodalmi Műhely, Tanulmányok), 185-189 (ford: Kármán Marianna – vers)

Idézett irodalom

1. *A Dictionary of the Yoruba Language*, ed. SOWANDE, E. J, FRY, E, OGUNBIYI, T. A. J, Ibadan, 2003.
2. ABRASH, Barbara, *Black African Literature in English since: 1952: Works and Criticism*, New York, 1967.
3. ADEDEJI, Joel Yinka, *The Genesis of African Folkloric Literature*, Yale French Studies, 1976, 5-18.
4. ADEJUMO, Arinpe, *Technologizing Oral Texts, Archiving Yoruba Oral Literature Through New Technological Media*, Lumina, 2009/2.
5. ADU-GYAMFI, Yaw, *Orality in Writing, Its Cultural and Political Significance in Wole Soyinka's Ogun Abibiman*, Research in African Literatures, 2002/3, 104-124.
6. *Africa's Ogun, Old World and New*, ed. BARNES, Sandra T, Indiana, 1997 (African Systems of Thought)
7. *African Writers Talking: A Collection of Radio Interviews*, ed. DUERDEN, Dennis, PIETERSE, Cosmo, New York, 1972.
8. AKPOROBARO, F. B. O, *Introduction to African Oral Literature, A Literary-Descriptive Approach*, Lagos, 2005.
9. ALAGIAH, George, *A Passage to Africa*, London, 2001.
10. ASSMANN, Jan, *A kulturális emlékezet, Írás, emlékezés és politikai identitás a korai magaskultúrákban*, Atlantisz, Bp, 1999.
11. BAGI Judit, *Afrikai irodalmi Nobel-díjasok*, Afrika Tanulmányok, 2011/1, 111-118.
12. BEAH, Ismael, *Gyerekkatona voltam Afrikában, Amíg ti játszottatok*, Bp, Nyitott Könyvműhely, 2008.
13. BEIER, Ulli, *Yoruba Myths*, Cambridge, 1980.
14. BENEY Zsuzsa, *A negyedik szín*, Nagyvilág, 1979/2, 289-291.
15. BENEY Zsuzsa, *Kultúrák keresztútján*, Nagyvilág, 1988/4, 606-608.
16. BIERNACZKY Szilárd, *Az epikától az afrikai orális irodalomig: Interjú Isidore Oghenerhuele Okpewhóval (Ibadan)* = B. Sz., Két interjú, Bp, 1986, 452-460. (Studia Africanistica Hungarica 12.)
17. BIERNACZKY Szilárd, *Oralitás a mai afrikai irodalmak életében*, Bp, 1986. (Studia Africanistica Hungarica 1.)
18. BLIXEN, Karen, *Volt egy farmom Afrikában*, Bp, Dante, 1942.
19. BOOKER, M. Keith, *The African Novel in English: An Introduction*, London, 1998.

20. BOOTH, James, *Writers and Politics in Nigeria*, New York, 1981.
21. CHINWEIZU, (Ibekwe), *Prodigals, Come Home!*, Okike, 1973/4, 1-12.
22. CROCE, Benedetto, *La poesia, Introduzione alla critica della poesia e della letteratura*, Bari, Laterza, 1936
23. CROCE, Benedetto, *Poesia e non poesia, Note sulla letteratura europea del secolo decimonono*, Bari, Laterza, 1942.
24. CROCE, Benedetto, *Poesia popolare e poesia d'arte*, Bari, Laterza, 1933.
25. CROWDER, Michael, *The Story of Nigeria*, London, 1962.
26. DASYLVA, Ademola O, *Classificatory Paradigms in African Oral Narrative*, Ibadan, 1999 (Issue Monograph Series 1.)
27. DATHORNE, O. R., *The Black Mind: A History of African Literature*, Minneapolis, 1974.
28. DEKKER, Gerrit, *Afrikaans Literatuur-Geskiedenis*, Kaapstad, 1966.
29. DESAI, Gaurav Gajanan, *The Cambridge History of African and Caribbean Literature* (review), *Research in African Literatures*, 2005/3, 158-159.
30. DIALLO, Alpha A., *Világnyelven vagy anyanyelven*, Nagyvilág, 1980/7, 1086-1089.
31. *Dobsírató, Mai nigériai költők*, vál. GERGELY Ágnes, KARIG Sára, Európa, Bp, 1977.
32. DUSSUTOIR-HAMMER, Michele, *Amos Tutuola, Tradition orale et écriture du conte*, Paris, 1976.
33. EGUDU, Romanus N., *Modern African Poetry and the African Predicament*, London, 1978.
34. ELLIS, A. B, *Yoruba-speaking Peoples of the Slave Coast of West Africa*, 1894.
35. *Encyclopedia of African Literature*, szerk. GIKANDI, Simon, London, New York, 2003.
36. *Essays in Comparative African Literature*, ed. FEUSER, Willfried F, ANIEBO, I. N. C, Lagos, 2001.
37. ETHERTON, Michael, *The Development of African Drama*, London, 1982.
38. *Faces of Islam in African Literature*, szerk. HARROW, Kenneth W, London, 1991.
39. FAGE, John D., *Afrika története*, Bp, Osiris, 2004.
40. FINNEGAN, Ruth, *Oral Literature in Africa*, Oxford, 1970 (Oxford Library of African Literature)
41. FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry, Its Significance and Social Context*, Cambridge, 1977.
42. FIRST, Ruth, *The Barrel of a Gun: Political Power in Africa*, London, 1973.
43. FÖLDES Anna, *Az irodalmi szociográfia harmadvirágzása (A régi Magyarország felfedezésétől az újig)* = F. A., *Próza jelen időben*, Bp, Gondolat, 1976, 333-362.
44. FROBENIUS, Leo, *Voice of Africa*, I, London, 1913.

45. GERA Judit, *Színház és társadalom Afrikában*, Nagyvilág, 1978/10, 1568-1569.
46. GÉRARD, Albert S, *Four African Literatures: Xhosa, Sotho, Zulu, Amharic*, Los Angeles, 1971.
47. GERGELY Ágnes, *A beszélő dobok költészete*, Nagyvilág, 1978/8, 1218-1223.
48. GIBBS, James, *The Origins of A Dance of the Forests*, African Literature Today, 1970/8, 66-71.
49. GIBBS, James, *Wole Soyinka*, Basingstoke, 1986.
50. GÖNCZ Árpád, *Utószó = Soyinka, Wole, Aké: A gyermekkor évei*, Bp, Európa, 1987, 341-344.
51. GURR, Andrew, *Thrid-World Drama: Soyinka and Tragedy = Critical Perspectives on Wole Soyinka*, ed. GIBBS, James, London, 1981, 139-146.
52. HALÁSZ Gyula, *Magyar kutató a Kongó-államban*, Földrajzi Közlemények, 1908/1, 23-26.
53. HALÁSZ Gyula, *Öt világrész magyar vándorai*, Bp, 1936.
54. HALÁSZ Gyula, *T. E. emlékezete*, A Földgömb, 1932.
55. HALÁSZ Gyula, *Torday Emíl az afrikai ba-bunda nép országában*, Földrajzi Közlemények, 1911/3, 105-121.
56. HALLEN, Barry, SOPIDO, J. Olubi, *Knowledge, Belief and Witchcraft, Analytic Experiments in African Philosophy*, Stanford, 1997.
57. HERDECK, Donald E., *African Authors: A Companion to Black African Writing 1300-1973*, Washington, 1973.
58. HEYWOOD, Annemarie, *The Fox's Dance, The Staging of Soyinka's Plays = Critical Perspectives on Wole Soyinka*, ed. GIBBS, James, London, 1981, 130-138.
59. HOFMANN, Corinne, *Afrikai szeretők*, Bp, Ulpus-ház, 2003, 2006, 2008, 2009.
60. HOFMANN, Corinne, *Búcsú Afrikától*, Bp, Ulpus-ház, 2007.
61. HOFMANN, Corinne, *Visszatérés Afrikába*, Bp, Ulpus-ház, 2006, 2007, 2008.
62. IBN LOGABOLA, Bata Kindai Amgoza, *Egy afrikai vadember önéletrajza*, Bp, Est Lapkiadó, 1936.
63. *Introduction to African Literature*, ed. BEIER, Ulli, London, 1980.
64. IRELE, Abiola, *Tradition and the Yoruba Writer: D. O. Fagunwa, Amos Tutuola and Wole Soyinka = Critical Perspectives on Wole Soyinka*, ed. GIBBS, James, London, 1981, 45-67.
65. JAHN, Janheinz, *A History of Neo-African Literature, Writing in Two Continents*, London, Faber and Faber, 1968.

66. JAHN, Janheinz, *Geschichte der neofrikanischen Literatur, Eine Einführung*, Düsseldorf-Köln, Diederichs, 1966.
67. JAHN, Janheinz, *Neo-African Literature: A History of Black Writing*, trans. O. COBURN, U. LEHRBURGER, Grove Press, 1969.
68. JEYIFO, Biodun, *Wole Soyinka: Politics, Poetics and Postcolonialism*, Cambridge, 2004.
69. JONES, Eldred Durosimi, *The Writing of Wole Soyinka*, London-Ibadan-Nairobi, 1973 (Studies in African Literature)
70. JONES, Laura, GATES, Henry Louis Jr., *Postmortem for a Death...*, Black American Literature Forum, 1988/4, 787-803.
71. KANE, Thomas Leiper, *Ethiopian Literature in Amharic*, Wiesbaden, 1975.
72. *Karunga, a holtak ura*, vál. KENDE István, ford. RADNÓTI Miklós, Bp, Pharos, 1944.
73. KATRAK, Ketu H., *Wole Soyinka and Modern Tragedy: A Study of Modern Dramatic Theory and Practice*, New York, 1986.
74. KELLY, Michael, Review [on Poems of Black Africa by Wole Soyinka], The Journal of Modern African Studies, 1977/1, 167-168.
75. KESZTHELYI Tibor, *A négritude és a nyugat-afrikai irodalom*, Helikon, 1970/1, 11-21.
76. KESZTHELYI Tibor, *Afrikanische Literatur, Versuch eines Überblicks*, Berlin, 1981.
77. KESZTHELYI Tibor, *Az afrikai irodalom kialakulása és fejlődése napjainkig*, Bp, Akadémiai, 1971.
78. KESZTHELYI Tibor, *Irodalmi formák Fekete-Afrikában*, Nagyvilág, 1970/6, 908-912.
79. KING, Bruce, *Introduction to the Nigerian Literature*, Lagos-London, 1971.
80. KISS Tibor, *The Role of Yoruba mythology in 'A dance of forests' (An Attempt to Interpret some Aspects of Wole Soyinka's Play) = Folklore in Africa Today: Proceedings of the International Workshop, II*, ed. BIERNACZKY Szilárd, Bp, 1984, 693-698.
81. KISZELY István, *A Föld népei: Afrika*, Bp, Gondolat, 1986.
82. KNIGHT, G. Wilson, *The Golden Labyrinth*, London, 1962.
83. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *A különbözőség megértése, Avagy olvashatók-e az irodalom kulturális kódjai?* = K. Sz. E, *Szöveg, medialitás, filológia, Költészettörténet és*
84. KULCSÁR SZABÓ Ernő, *Költészettörténet és a mediális kultúrtechnikák = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. K. Sz. E, SZIRÁK Péter, Bp, Balassi, 2003, 15-30.
85. *kulturalitás a modernségben*, Akadémiai, Bp, 2004, 147-165.
86. LA PIN, Deirdre, *The Festival Plays of Wole Soyinka*, M. A. Thesis, Wisconsin, 1971.

87. LARSEN, Stephan, *A Writer and His Gods, A Study of Importance of Yoruba Myths and Religious Ideas to the Writing of Wole Şoyinka*, Stockholm, 1983.
88. LAURENCE, Margaret, *Voices of Life: Dance of Death = L. M., Long drums and cannons: Nigerian dramatists and novelists*, London-Melburne-Toronto, 1968, 11-76.
89. LAYE, Camara, *A fekete fiú*, ford. LENGYEL Éva, Bp, Európa, 1966.
90. LINDFORS, Bernth, *Folklore in Nigerian Literature*, Ibadan, 2002.
91. *Literatures in African Languages: Theoretical Issues and Sample Surveys*, ed. by ANDRZEJEWSKI, B. W; PIŁASZEWICZ, S; TYLOCH, W, Cambridge, 1985.
92. LOOMBA, Ania, *Colonialism/Postcolonialism*, London, New York, 2005.
93. LÖRINCZ Csongor, *Medialitás és diskurzus, Az 1900-as lejegyzőrendszer, Friedrich A. Kittler: Aufschreibe systeme 1800/1900 = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. KULCSÁR SZABÓ Ernő, SZIRÁK Péter, Balassi, Bp, 2003, 156-173.
94. MADUAKOR, Obi, *Wole Şoyinka, An Introduction to His Writing*, New York-London, 1986.
95. MAJA-PEARCE, Adewale, *A Mask Dancing, Nigerian Novelists of the Eighties*, London, 1992 (New Perspectives on African Literature 4.)
96. MCCABE, Douglas, *Histories of Errancy, Oral Yoruba Àbíkú Texts and Şoyinka's "Abiku"*, Research in African Literatures, 2002/1, 45-74.
97. MCLUHAN Marshall, *A Gutenberg-galaxis, A tipográfiai ember létrejötte*, Trezor, Bp, 2001.
98. MEZŐ Ferenc, *Nigéria és a kaotikus Afrika*, Valóság, 2000/8, 56-67.
99. MILLER, Christopher L, *The Cambridge History of African and Caribbean Literature (review)*, African Studies Review, 2005/2, 181-183.
100. *Modern Poetry from Africa*, ed. MOORE, Gerald, BEIER, Ulli, Middlesex, 1963.
101. MOORE, Gerald, *Wole Şoyinka*, London-Ibadan, 1971 (Modern African Writers)
102. MURRAY, Jocelyn, *Az afrikai világ atlasza*, Bp, Helikon, 2003.
103. NAZARETH, Peter, *A politika Wole Şoyinka darabjaiban = N. P., A fény felé*, Bp, Európa, 1984, 137-154.
104. NETO, Agostinho, *Vérzünk, virágzunk, Válogatott versek*, Európa, Bp, 1980.
105. NGUGI, James, *Búcsú az éjtől*, ford. KESZTHELYI Tibor, Bp, Európa, 1971.
106. NYÍRI Kristóf, *A gondolkodás képelmélete = Kép, beszéd, írás*, szerk. NEUMER Katalin, Bp, Gondolat, 2003, 264-278.
107. NYÍRI Tamás, *Filozófiatörténet*, Budapest, 1983.
108. OGUNBA, Oyin, *The Traditional Content of the Plays of Wole Şoyinka*, African Literature Today, 1970/4, 2-18, 1971/5, 106-115.

109. OJAIDE, Tanure, *The Poetry of Wole Soyinka*, Lagos, 1994.
110. OJO, Gabriel Jimoh Afolabi, *Yoruba Culture*, London, 1966.
111. OKOLO, M. S. C, *African Literature as Political Philosophy*, Zed, 2007.
112. OKONKWO, Juliet I., *The Missing Link in African Literature = African Literature Today*, ed. JONES, Eldred Durosimi, London-Ibadan-Nairobi, 1979, 89-105.
113. OKPAKU, Joseph, *Tradition, Culture and Criticism*, Párizs, 1969.
114. OLÁH Szabolcs, *Az átlelkesített zengés apológiája: Ong értekezése a szó technológizálásáról, A kultúrakutatás dialektikai-retorikai távlata = Történelem, kultúra, medialitás*, szerk. K. Sz. E, SZIRÁK Péter, Balassi, Bp, 2003, 116-145.
115. OLAYEBI, Bankole, *Wole Soyinka: A Life in Full*, Ibadan, 2004.
116. ONG, Walter J., *The modern discovery of primary oral cultures = W. J. O., Orality and Literacy, The Technologizing of the Word*, London - New York, 1982, 16-30.
117. *Oral Poetry in Nigeria, Selections from the Papers Presented at the Seminar on Traditional Oral Poetry in Some Nigerian Communities*, ed. ABALOGU, Uchegbulam N, ASHIWAJU, Garba, AMADI-TSHIWALA, Regina, Lagos, 1981 (Nigeria Magazine Special Publications 9.)
118. PÁRICSY Pál, *A nyugat-afrikai színház története*, Helikon, 1970/1, 33-42.
119. PÁRICSY Pál, *Az afrikai irodalom Magyarországon és az afrikai irodalom tanulmányozásának problémái = Afrika és a szocialista országok gazdasági kapcsolatai A szocialista országok Afrika-kutatóinak V. nemzetközi konferenciájára, Budapest, 1976. november, készített magyar tanulmányok*, szerk. MÁNDI Péter, Bp, 1977, 153-157.
120. *Poems of Black Africa*, ed. introd. SOYINKA, Wole, London-Nairobi-Ibadan, 2004 (African Writers Series 171.)
121. POPPER, Karl, *The Open Society and Its Enemies*, London, 1945.
122. RAJKUMAR, K[acharia], *Wole Soyinka As a Play-Writer*, Delhi, 2007 (Creative New Literature Series 86.)
123. RAVENSCROFT, Arthur, *Religious Language and Imagery in the Poetry of Okara, Soyinka and Okigbo*, Journal of Religion in Africa, 1989/1, 2-19.
124. READER, John, *Africa: A Biography of the Continent*, London, 1998.
125. *Rethinking Literary History, A Dialogue on Theory*, ed. HUTCHEON, Linda, VALDÉS, Mario J, Oxford, 2002.
126. SENGHOR, Léopold Sedar, *A néger-afrikai esztétika*, Helikon, 1970/1, 60-63.
127. SHOME, Raka, *Caught in the Term 'Post-Colonial': Why the 'Post-Colonial' Still Matters*, Critical Studies in Mass Communication, 1998.

128. SHUMBA, Muzi-Pasi E, *Structure and Ideas in Soyinka's Madmen and Specialists*, Alberta University, 1973.
129. SÍK Endre, *Fekete Afrika története*, III, Bp, Akadémiai, 1961.
130. ŞOYINKA, Wole, *Myth, Literature and the African World*, Cambridge, 1976.
131. ŞOYINKA, Wole, *Neo-Tarzanism, The Poetics of Pseudo-Tradition*, Transition, 1975/48, 38-44.
132. ŞOYINKA, Wole, *The Forest of Thousand Daemons, A hunter's saga*, London, 1968.
133. ST. JORRE, John De, *The Nigerian Civil War*, London, 1972.
134. SZÁNTÓ Judit, *Wole Soyinka = ŞOYINKA, Wole, Drámák*, Bp, Európa, 1978, 383-393.
135. TAIWO, Oladele, *An Introduction to West African Literature*, London, 1967.
136. TALIB, Ismail S, *The Language of Postcolonial Literatures, An Introduction*, London, New York, 2002.
137. *Talking with African Writers*, WILKINSON, Jane, London, 1992.
138. *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, ed. IRELE, Abiola, GIKANDI, Simon, Cambridge, 2004.
139. *The Cambridge History of African and Caribbean Literature*, I-II, szerk. IRELE, Abiola, GIKANDI, Simon, Cambridge, 2004.
140. *The Columbia Guide to East African Literature in English Since 1945*, szerk. GIKANDI, Simon, MWANGI, Evan, Columbia, 2007.
141. *The Writer in Modern Africa*, ed. WÄSTBERG, Per, Uppsala, 1968.
142. TIBBLE, Anna, *African-English Literature*, London, 1965.
143. TORDAY Emil, *Az ifjú Afrika – Afrika-utazó honfitársunk kongóvidéki naplójegyzeteiből*, Nyugat, 1921/22.
144. VIRÁG Mária, *A nigériai függetlenségi nacionalizmus fejlődése*, Africana Hungarica, 1998/2, 239-262.
145. VOIGT Vilmos, *Afrika folklórjától Afrika irodalmáig*, Helikon, 1970/1, 49-54.
146. WÄSTBERG, Per, *Témák a mai afrikai irodalomban*, Nagyvilág, 1979/1, 125-132.
147. WATSON, Ian, *Soyinka's Dance of Forests*, Transition, 1966/27, 24-26.
148. WENTE-LUKAS, Renate, *Handbook of Ethnic Units in Nigeria*, Stuttgart, 1985.
149. WILKINSON, Nick, *Demoke's Choice in Soyinka's A Dance of the Forests = Critical Perspectives on Wole Soyinka*, ed. GIBBS, James, London, 1981, 69-73.
150. *Yoruba Poetry, An Anthology of Traditional Poems*, comp. ed. BEIER, Ulli, London-New York, 1990.

További felhasznált irodalom

151. ABOYADE, Bimpe, *Wole Soyinka and Yoruba Oral Tradition in Death and the King's Horseman*, Ibadan, 1994.
152. ADEDEJI, Joel Yinka, *Wole Soyinka and the Growth of the Drama = European-Language Writing in Sub-Saharan Africa*, II, ed. GÉRARD, Albert S., Bp, Akadémiai, 1986, 716-739.
153. ADEJARE, Oluwole, *Language and Style in Soyinka, A Systemic Textlinguistic Study of Literary Idiolect*, Ibadan, 1992.
154. ADENIRAN, Tunde, *The Politics of Wole Soyinka*, Ibadan, 1994.
155. ADU-GYAMFI, Yaw, *Wole Soyinka's "Dawn" and the Cults of Ogun*, A Review of International English Literature, 1997/4, 73-88.
156. AFEJUKU, Tony E., *Language as Sensation: The Verse of Poetic and Exocative Language in Five African Autobiographies*, Neohelicon, 1992/1, 267-282.
157. AFEJUKU, Tony E., *Mythologization of Character in the Autobiographies of Camara Laye, Wole Soyinka and Ezekiel Mphahlele*, Neohelicon, 2001/2, 243-249.
158. *African Folklore*, ed. DORSON, Richard M., Bloomington, London, 1972.
159. AJUWON, Bade, *The Folklore of Myth: Yoruba Myth of Cosmogonic God as a Case Study = Folklore in Africa Today: Proceedings of the International Workshop*, I, ed. BIERNACZKY Szilárd, Bp, 1984, 239-248.
160. ANOZIE, Sunday O, *Equivalent Structures in Soyinka's Poetry, Toward a Linguistic Methodology in African Poetry Criticism*, Research in African Literatures, 1985/1, 20-37.
161. ARTHUR, Doug, *Review*, Educational Theatre Journal, 1974/2, 257-258.
162. BADEJO, Diedre L., *Unmasking the Gods: Of Egungun and Demagogues in Three Works by Wole Soyinka*, Theatre Journal, 1987/2, 204-214.
163. BALOGUN, F. Odun, *Wole Soyinka and the Literary Aesthetic of African Socialism*, Black American Literature Forum, 1988/3, 503-530.
164. BEIER, Ulli, *Wole Soyinka on Yoruba Religion, A Conversation with Ulli Beier*, Isokan Yoruba Magazine, 1997/3.
165. BIERNACZKY Szilárd, *Africa: African Books in Hungary 1945-1984: Folklore and Literature*, Bp, 1985.
166. BIERNACZKY Szilárd, MORENTH Péter, *Afrikai irodalom és kultúra Magyarországon 1970-1984*, Bp, 1986.

167. BIERNACZKY Szilárd, *Oralitás és afrikai társadalom*, Studia Nova, 1994/1, 111-122.
168. BISHOP, Norma, *A Nigerian Version of A Greek Classic: Soyinka's Transformation of "The Bacchae"*, Research in African Literatures, 1983/1, 68-80.
169. BOOTH, James, *Myth, Metaphor and Syntax in Soyinka's Poetry*, Research in African Literature, 1986/1, 53-72.
170. BOOTH, James, *Self-Sacrifice and Human Sacrifice in Soyinka's "Death and the King's Horseman"*, Research in African Literatures, 1988/4, 529-550.
171. COOK, David, *Of the Strong Breed*, Transition, 1964/13, 38-40.
172. CREHAN, Stewart, *The Spirit of Negation in the Works of Soyinka*, Research in African Literatures, 1990/4, 15-31.
173. CSOMOR Tibor, *Afrika: Bibliográfia*, Bp, 1968.
174. DAVID, Mary T., *The Theme of Regeneration in Selected Works by Wole Soyinka*, Black American Literature Forum, 1988/4, 645-661.
175. EADES, Jeremy S., *The Yoruba Today*, Cambridge, 1980.
176. ECSÉDY Andorné, GÁLICZKY Éva, *Fekete Afrika szépirodalma magyar nyelven: Ajánló bibliográfia*, Bp, 1975.
177. EGUDU, Romanus N., *The Study of Poetry*, Oxford, 1977.
178. ERINLE, Oyewole, *Yoruba Language Culture*, Ibadan, 2000.
179. ESSLIN, Martin, *Two Nigerian Playwrights: Wole Soyinka, J. P. Clark = Introduction to African Literature*, ed. BEIER, Ulli, London, 1980, 281-288.
180. ETHERTON, Michael, *Trends in African Theatre = African Literature Today*, ed. JONES, Eldred Durosimi, London-Ibadan-Nairobi, 1979, 57-85.
181. EUBA, Femi, *Soyinka's Satiric Development and Maturity*, Black American Literature Forum, 1988/3, 615-628.
182. EUBA, Femi, *Wole Soyinka = Postcolonial African Writers: A Bio-Bibliographical Critical Sourcebook*, ed. PAREKH, Pushpa Naidu, JAGNE, Siga Fatima, London, 1998, 438-454.
183. FEUSER, Willfried F., *Wole Soyinka: The Problem of Authenticity*, Black American Literature Forum, 1988/3, 555-575.
184. FODOR István, *Fekete-Afrika nyelvi problémái*, Helikon, 1970/1, 55-59.
185. FRASER, Robert, *Adamantine Mockery*, Third World Quarterly, 1989/4, 293-295.
186. FRASER, Robert, *Four Alternative Endings to Wole Soyinka's "A Dance of the Forests"*, Research in African Literatures, 1979/3, 359-374.
187. FRASER, Robert, *Review*, Third World Quarterly, 1990-1991/3-4, 206-207.

188. GARUBA, Harry, *The Island Writes Back: Discourse/Power and Marginality in Wole Soyinka's "The Swamp Dwellers," Derek Walcott's "The Sea at Dauphin," and Athol Fugard's "The Island"*, *Research in African Literatures*, 2001/4, 61-76.
189. GATES, Henry Louis Jr., *Censorship and Justice: On Rushdie and Soyinka*, *Research in African Literatures*, 1990/1, 137-139.
190. GEORGE, Olakunle, *Cultural Criticism in Wole Soyinka's Death and the King's Horseman, Representations*, 1999/67, 67-91.
191. GERGELY Ágnes, *A lélek útra kel*, *Nagyvilág*, 1976/9, 1302.
192. GERGELY Ágnes, *A szelíd Soyinka*, *Nagyvilág*, 1982/11, 1632-1633.
193. GERGELY Ágnes, *Nigériai költők*, *Nagyvilág*, 1974/6, 803-804.
194. GIBBS, James, *Biography into Autobiography: Wole Soyinka and the Relatives Who Inhabit 'Ake'*, *The Journal of Modern African Studies*, 1988/3, 517-548.
195. GIBBS, James, *Review*, *Research in African Literatures*, 1983/1, 98-102.
196. GIBBS, James, *Tear the Painted Masks. Join the Poison Stains: A Preliminary Study of Wole Soyinka's Writings for the Nigerian Press*, *Research in African Literatures*, 1983/1, 3-44.
197. GIBBS, James, *The Writer and the Road: Wole Soyinka and Those Who Cause Death by Dangerous Driving*, *The Journal of Modern African Studies*, 1995/3, 469-498.
198. GIBBS, James, *"A Storyteller on the Gbohun-Gbohun": An Analysis of Wole Soyinka's Three Johnny Stories*, *Research in African Literatures*, 1989/1, 50-59.
199. GOODWIN, Ken L., *Understanding African Poetry*, London, 1982.
200. GÖNCZ Árpád, *Koldusopera és koldusopera*, *Nagyvilág*, 1982/5, 683-684.
201. GÖNCZ Árpád, *Utószó = Soyinka, Wole, A fékevesztettség évada*, Bp, Magvető, 1980, 417-425.
202. GUGLER, Josef, *African Literary Comment on Dictators: Wole Soyinka's Plays and Nuruddin Farah's Novels*, *The Journal of Modern African Studies*, 1988/1, 171-177.
203. GUGLER, Josef, *African Writing Projected onto the Screen: Sambizanga, Xala, and Kongi's Harvest*, *African Studies Review*, 1999/1, 79-104.
204. GUGLER, Josef, *Wole Soyinka's Kongi's Harvest from Stage to Screen: Four Endings to Tyranny*, *Canadian Journal of African Studies*, 1997/1, 32-49.
205. HABILA, Helon, *Drama and Poetry by Wole Soyinka*, In: *New Direction in African Literature*, 25, ed. EMENYONU, Ernest N, Ibadan, 2006, 138-143.
206. HANEY, William S. II, *Soyinka's Ritual Drama: Unity, Postmodernism, and the Mistake of the Intellect*, *Research in African Literatures*, 1990/4, 33-54.

207. HARDING, Frances, *Şoyinka and Power: Language and Imagery in Madmen and Specialists*, African Languages and Cultures, 1991/1, 87-98.
208. HUGHES, Langston, *An African Treasury: Articles, Essays, Stories, Poems by Black Africans*, New York, 1961.
209. IJI, Edde M., *Three Radical Dramatists, Brecht, Artaud, Şoyinka*, Lagos, 1991.
210. *Index of Subjects, Proverbs, and Themes in the Writings of Wole Şoyinka*, comp. COGER, Greta M. K, New York-West Port, Connecticut-London, 1988.
211. INGARDEN, R[oman], *A kép és az irodalmi műalkotás*, Helikon, 1968/3-4, 396-403.
212. IZEVBAE, Dan S., *Language and Meaning in Şoyinka's The Road*, African Literature Today, 1976/8, 52-65.
213. IZEVBAE, Dan, *Issues in the Reassessment of the African Novel = African Literature Today*, ed. JONES, Eldred Durosimi, London-Ibadan-Nairobi, 1979, 7-31.
214. IZEVBAE, Dan, *Review: Elesin's Homecoming: The Translation of "The King's Horseman"*, Research in African Literatures, 1997/2, 154-170.
215. JOHAE, Antony, *Wole Şoyinka's "Gulliver": Swift Transposed*, Comparative Literature, 2001/1, 27-41.
216. JOHNSON, Lemuel A., *Strong Breeds: Wole Şoyinka and the Head of the Head of State in A Play of Giants*, Callaloo, 1986/27, 354-370.
217. JOHNSON, Lemuel A., *The Middle Passage in African Literature: Wole Şoyinka, Yambo Ouologuem, Ayi Kwei Armah*, African Literature Today, 1980/11, 63-81.
218. JONES, Eldred Durosimi, *Naked Into Harvest-Tide, The Harvest Image in Şoyinka's Idanre*, African Literature Today, 1973/6, 145-152.
219. JONES, Eldred Durosimi, *The Essential Şoyinka* = KING, Bruce, *Introduction to the Nigerian Literature*, Lagos-London, 1971, 113-134.
220. JULY, Robert W., *The Artist's Credo: The Political Philosophy of Wole Şoyinka*, The Journal of Modern African Studies, 1981/3, 477-498.
221. KADA Júlia, *Az életformaváltás lehetőségei*, Nagyvilág, 1979/2, 292-293.
222. KATRAK, Ketu H., *Theory and Social Responsibility: Şoyinka's Essays*, Black American Literature Forum, 1988/3, 489-501.
223. KERR, David, *Népi színház és nemzeti ideológia a modern Afrikában*, Bp, 1986 (Studia Africanistica Hungarica 5.)
224. KESZTHELYI Tibor, *A mai afrikai dráma*, Nagyvilág, 1966/8, 1264-1267.
225. KESZTHELYI Tibor, *Nigéria irodalmi életéről*, Nagyvilág, 1964/10, 1544-1546.
226. KLEIN, Leonard S., *African Literatures in the 20th Century*, New York, 1987.

227. KLÍMA, Vladimír, RUŽIČKA, Karel František, ZIMA, Petr, *Black Africa: Literature and Language*, Prága, 1976.
228. KRIZSÁN László, *Magyar utazók Afrikában*, Bp, Tankönyvkiadó, 1994.
229. KRONNENFELD, J. Z., *The "Communalistic" African and the "Individualistic" Westerner: Some Comments on Misleading Generalizations in Western Criticism of Soyinka and Achebe*, *Research in African Literatures*, 1975/2, 199-225.
230. KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Intertextualitás: létmód és/vagy funkció?* = K. Sz. Z., *Hagyomány és kontextus*, Bp, Universitas, 1998, 5-58.
231. LINDEBORG, Ruth H., *Is This Guerilla Warfare? The Nature and Strategies of the Political Subject in Wole Soyinka's "Ake"*, *Research in African Literatures*, 1990/4, 55-69.
232. LINDFORS, Bernth, *Black African Literature in English: A Guide to Information Sources*, Detroit, 1973.
233. LINDFORS, Bernth, *Chinua Achebe és a nigériai regény*, Helikon, 1970/1, 22-32.
234. LINDFORS, Bernth, *Early Nigerian Literature*, Ibadan, 2002.
235. LINDFORS, Bernth, *Wole Soyinka, When Are You Coming Home?*, *Yale French Studies*, 1976/53, 197-210.
236. LORIGGIO, Francesco, *Antropológia, irodalomelmélet és a modernitás tradíciói*, Helikon, 1999/4, 572-589.
237. LOSAMBE, Lokangaka, *Death, Power and Cultural Translation in Wole Soyinka's Death and the King's Horseman*, *The Journal of Commonwealth Literature*, 2007/1, 21-30.
238. M. G., *Soyinka drámája elé*, Nagyvilág, 1974/11, 1668-1669.
239. MADUAKOR, Obi, *Soyinka's Animystic Poetics*, *African Studies Review*, 1982/1, 37-48.
240. MADUAKOR, Obiajuru, *Soyinka as a Literary Critic*, *Research in African Literatures*, 1986/1, 1-38.
241. MAJA-PEARCE, Adewale, *Punching Holes inside People: Words of Wole Soyinka*, *Third World Quarterly*, 1987/3, 986-992.
242. MAZRUI, Ali A., *Wole Soyinka as a Television Critic: A Parable of Deception*, *Transition*, 1991/54, 165-177.
243. MCLUCKIE, Craig W., *Soyinka's Two "Godspeak" Texts: Comedy as an Instrument of Social Development*, *Black American Literature Forum*, 1988/4, 695-704.
244. MÊDJIGBODO, Nicole, *Review: Wole Soyinka: Art et Politique*, *Canadian Journal of African Studies*, 1983/3, 549-553.
245. MESTERHÁZI Márton, *Wole Soyinka óriásai*, Nagyvilág, 1987/1, 24-25.

246. MIKLÓS Pál, *Az összehasonlító művészettudomány nehézségei*, Helikon, 1968/4, 323-341.
247. MSISKA, Mpalive-Hangson, *Wole Soyinka*, Plymouth, 1998 (Writers and Their Work)
248. MUDRICK, Marvin, *Review: String Hoppers and Feary Fathers*, The Hudson Review, 1983/3, 568-576.
249. MUTISO, G.-C. M., *Socio-Political Thought in African Literature*, London, 1974.
250. N. KOVÁCS Tímea, *Kultúra – szöveg – reprezentáció: kulturális antropológia és irodalomtudomány*, Helikon, 1999/4, 479-493.
251. NGARA, Emmanuel, *Stylistic Criticism and the African Novel: A Study of the Language, Art and Content of African Fiction*, London, 1982.
252. NOURYEH, Andrea J., *Soyinka's Euripides: Postcolonial Resistance or Avant-Garde Adaptation?*, Research in African Literatures, 2001/4, 160-171.
253. NWAHUNANYA, Chinyere, *Nigerian Drama and the Theatre of Absurd*, Neohelicon, 1994/2, 169-189.
254. OBAFEMI, Olu, *Contemporary Nigerian Theatre, Cultural Heritage and Social Vision*, Lagos, 1996.
255. OBI, Joseph E., *Art, Ideology and the Militarized African Postcolony: A Sociological Reading of Wole Soyinka's Season of Anomy*, Neohelicon, 1998/2, 403-415.
256. OBILADE, Tony, *The Stylistic Function of Pidgin English in African Literature: Achebe and Soyinka*, Research in African Literatures, 1978/3, 433-444.
257. ODUARAN, Akpofure, *Linguistic Function and Literary Style: An Inquiry into the Language of Wole Soyinka's "The Road"*, Research in African Literatures, 1988/3, 341-349.
258. *Ogun's Children, The Literature and Politics of Wole Soyinka Since The Nobel*, ed. OKOME, Onookome, Trenton-Asmara, 2004.
259. OGUNDELE, Wole, *"Death and the King's Horseman": A Poet's Quarrel with His Culture*, Research in African Literatures, 1994/1, 47-60.
260. OGUNGBESAN, Kolawole, *Wole Soyinka and the Poetry of Isolation*, Canadian Journal of African Literature, 1977/2, 295-312.
261. OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo, *An Abiku-Ogbanje Atlas: A Pre-Text for Rereading Soyinka's "Aké" and Morrison's "Beloved"*, African American Review, 2002/4, 663-679.
262. OGUNYEMI, Chikwenye Okonjo, *Iconoclasts Both: Wole Soyinka and LeRoi Jones*, African Literature Today, 1978/9, 25-38.

263. OJAIDE Tanure, *The Voice and Viewpoint of the Poet in Wole Şoyinka's "Four Archetypes"*, Research in African Literatures, 1983/1, Special Issue on Wole Şoyinka, 58-67.
264. OKANLAWON, Olatunde L, *On the Problems of Oral Literature Research in Nigeria: The Position Today = Folklore in Africa Today: Proceedings of the International Workshop*, I, ed. BIERNACZKY Szilárd, Bp, 1984, 41-62.
265. OKANLAWON, Olatunde L, *The Narrator in the Nigerian Community = Folklore in Africa Today: Proceedings of the International Workshop*, I, ed. BIERNACZKY Szilárd, Bp, 1984, 277-292.
266. OKPEWHO, Isidore, *Şoyinka, Euripides, and the Anxiety of Empire*, Research in African Literatures, 1999/4, 32-55.
267. OLANIYAN, Tejumola, *Dramatizing Postcoloniality: Wole Şoyinka and Derek Walcott*, Theatre Journal, 1992/4, 485-499.
268. OLOROUNTO, Samuel B., *Modern Scheming Giants: Satire and the Trickster in Wole Şoyinka's Drama*, Callaloo, 1988/35, 297-308.
269. OLURODE, 'Lai, OLUSANYA, P. O, *Nigerian Heritage, The Yoruba Example*, Lagos, 2005.
270. ONWUEME, Tess Akaeke, *Visions of Myth in Nigerian Drama: Femi Osofisan versus Wole Şoyinka*, Canadian Journal of African Studies, 1991/1, 58-69.
271. OSAKWE, Mabel I, *Wole Şoyinka's poetry as bilingual's creativity*, World Englishes, 1999/1, 63-77.
272. PÁRICSY Pál, *A fekete-afrikai irodalom kérdései és története*, Helikon, 1970/1, 77-94.
273. PEEL, J. D. Y, *Religious Encounter and the Making of the Yoruba*, Bloomington-Indiana, 2003.
274. *Perspectives on Wole Şoyinka, Freedom and Complexity*, ed. JHEYIFO, Biodun, Jackson, 2001.
275. PIZZATO, Mark, *Şoyinka's Bacchae, African Gods, and Postmodern Mirrors*, The Journal of Religion and Theatre, 2003/1, 35-104.
276. *Poems from Black Africa*, ed. HUGHES, Langston, Bloomington, 1963.
277. QUAYSON, Ato, *Strategic Transformations in Nigerian Writing, Orality and History in the Work of Rev. Samuel Johnson, Amos Tutuola, Wole Şoyinka and Ben Okri*, Oxford-Bloomington, 1997.
278. RALPH-BOWMAN, Mark, *"Leaders and Left-Overs": A Reading of Şoyinka's "Death and the King's Horseman"*, Research in African Literatures, 1983/1, 81-97.

279. READY, Richard M., *Through the Intricacies of "The Fourth Stage" to an Apprehension of Death and the King's Horseman*, Black American Literature Forum, 1988/4, 711-721.
280. REED, Ishmael, *Şoyinka among the Monoculturalists*, Black American Literature Forum, 1988/4, 705-709.
281. *Reflections: Nigerian Prose, Verse*, ed. ADEMOLA, Frances, Lagos, 1962.
282. *Research on Wole Şoyinka*, ed. GIBBS, James, LINDFORS, Bernth, Trenton, 1993.
283. SCHIPPER, Mineke, *Beyond the Boundaries, African Literature and Literary Theory*, London, 1989.
284. SEKONI, Ropo, *Metaphor as Basis of Form in Şoyinka's Drama*, Research in African Literatures, 1983/1, 45-57.
285. SEKONI, Ropo, *Toward a New Taxonomy of Yoruba Oral Prose Fiction = Folklore in Africa Today: Proceedings of the International Workshop*, II, ed. BIERNACZKY Szilárd, Bp, 1984, 523-530.
286. SEKONI, Ropo, *Trickster Narrative: Tradition among the Yoruba = Folklore in Africa Today: Proceedings of the International Workshop*, I, ed. BIERNACZKY Szilárd, Bp, 1984, 139-148.
287. SÉVERAC, Alain, *The Verse of Şoyinka's Plays: "A Dance of the Forests"*, Research in African Literatures, 1992/3, 41-51.
288. SIMPSON, George, *Yoruba Religion and Medicine in Ibadan*, Ibadan, 1994.
289. SOTTO, Wiveca, *Comets and Walking Corpses: A Reading of Wole Şoyinka's Play Requiem for a Futurologist*, Black American Literature Forum, 1988/4, 683-693.
290. SOTTO, Wiveca, *The Rounded Rite: A Study of Wole Şoyinka's Play The Bacchae of Euripides*, Lund, 1985.
291. STAEWEN, Christoph, SCHÖNBERG, Friderun, *Ifa, Das Wort der Götter, Orakeltexte der Yoruba in Nigeria*, Wiesbaden, 1982.
292. STAHL, Sandra D[olby], *Literary Folkloristics and the Personal Narrative*, Bloomington, Indianapolis, 1989.
293. STANDING, Sue, *Book Reviews*, Africa Today, 2002/3, 127-129.
294. STRATTON, Florence, *Wole Şoyinka: A Writer's Social Vision*, Black American Literature Forum, 1988/3, 531-533.
295. SZABÓ N. Balázs, *Afrikai irodalmi folyóiratok*, Helikon, 1970/1, 95-99.
296. SZEGEDY-MASZÁK Mihály, *Az irodalom és a zene párhuzamos vizsgálatáról*, Helikon, 1968/3-4, 433-447.
297. *The Cambridge History of Africa*, VIII, ed. CROWDER, Michael, Cambridge, 1984.

298. *The Companion to African Literatures*, ed. KILLAM, Douglas, ROWE, Ruth, Oxford, 2000.
299. *The Penguin Book of Modern African Poetry*, ed. MOORE, Gerald, BEIER, Ulli, Middlesex, 1984.
300. *The Writer as Myth Maker, South Asian Perspectives on Wole Şoyinka*, ed. LINDFORS Bernth, KOTHANDARAMAN, Bala, Trenton-Asmara, 2004.
301. THOMSON, Jeff, *The Politics of the Shuttle, Wole Şoyinka's Poetic Space*, *Research in African Literatures*, 1996/2, 94-101.
302. TODOROV, Tzvetan, *A műfajok eredete = Tanulmányok az irodalomtudomány köréből*, szerk. KANYÓ Zoltán, SÍKLAKI István, Bp, Tankönyvkiadó, 283-295.
303. *Traditional Religion in West Africa*, ed. ADEGBOLA, E. A. Ade, Ibadan, 1998.
304. VARGO, Edward P., *In What Direction?, Trends in West African Literatures in English during the 1970's*, Taipei, 1975.
305. VARTANOV, A, *Az idő eldönti a vitát (Az irodalom és a képzőművészet viszonya)*, Helikon, 1964/4, 367-383.
306. VOIGT Vilmos, *A folklorisztika és a modern irodalomtudomány kapcsolatai*, Bp, 1970.
307. VOIGT Vilmos, *Today's African Folklore – as seen from Hungary = Folklore in Africa Today: Proceedings of the International Workshop*, I, ed. BIERNACZKY Szilárd, Bp, 1984, 1-20.
308. WALZEL, O[skar], *A művészetek kölcsönös megvilágítása*, Helikon 1968/3-4, 404-418.
309. WAUTHIER, Claude, *The Literature and Thought of Modern Africa*, London, 1978.
310. WEÖRES Sándor, *A vers születése = W. S. Egybegyűjtött írások*, I, Bp, Magvető, 1975, 217-260.
311. WILHELMUS, Tom, *Reviews: Reading Africa*, *The Hudson Review*, 1990/3, 521-524, 526-527.
312. WILLIAMS, Adebayo, *Ritual and the Political Unconscious: The Case of "Death and the King's Horseman"*, *Research in African Literatures*, 1993/1, 67-79.
313. WRIGHT, Derek, *Şoyinka Past and Present*, *The Journal of Modern African Studies*, 1992/4, 715-719.
314. WRIGHT, Derek, *The Festive Year: Wole Şoyinka's Annus Mirabilis*, *The Journal of Modern African Studies*, 1990/3, 511-519.
315. YERIMA, Ahmed, *Modern Nigerian Theatre, The Geoffrey Axworthy Theatre*, 1956-1967, Ibadan, 2005.

316. YERIMA, Ahmed, *Playwright Thinking, Essays in Play Making and Dramaturgy*, Lagos, 2007.
317. YESUFU, Abdul Rasheed, *Review*, African Studies Review, 1982/1, 103-104.
318. YESUFU, Abdul Rasheed, *Review*, Journal of Black Studies, 1983/4, 496-499.

Internetes források

- <http://epa.oszk.hu/00000/00022/nyugat.htm> (2011.05.30)
- <http://gallery.sjsu.edu/exhibits/african/africaexhibit/imageswitharrows/epamask.html> (2011.06.02)
- <http://institutions.africadatabase.org/data/i10880.html> (2006.03.12)
- <http://news.bbc.co.uk/2/hi/africa/1476167.stm> (2011.06.03)
- http://nyitottegyetem.phil-inst.hu/kmfil/kmkt/ong_felf.htm (2006.02.25)
- <http://olokunfestivalfoundation.org/jakuta.htm> (2011.06.02)
- <http://olokunfestivalfoundation.org/okota.htm> (2011.06.02)
- <http://olokunfestivalfoundation.org/olokun.htm> (2011.06.02)
- <http://olokunfestivalfoundation.org/oodua.htm> (2011.06.02)
- <http://societynowng.com/Oba-Elegushi-At-The-Elegba-Festival> (2011.06.02)
- <http://thenationonlineng.net/web2/articles/47297/1/Elegba-Festival-Lagos-kingdom-seeks-peace-prosperity/Page1.html> (2011.06.02)
- <http://toluogunlesi.wordpress.com/2009/08/17/2009-osun-osogbo-festival-photos-by-toluogunlesi/> (2011.06.02)
- <http://whc.unesco.org/en/list/1118> (2011.06.02)
- <http://www.afrikaworld.net/afrel/sevenorishas.htm> (2011.06.02)
- <http://www.anamasry.info/video/video/g2icyoICx18/Elegba-Dance.html> (2011.06.02)
- <http://www.csun.edu/~vcspc00g/603/JLJ-OsunFestival.pdf> (2011.06.02)
- <http://www.egbaegbado.org/egba14.htm> (2006. 03. 12.)
- <http://www.h-net.org/reviews/showpdf.cgi?path=236741142955183> (2006.04.10)
- <http://www.kadmusarts.com/festivals/4357.html> (2011.06.02)
- <http://www.lotsofessays.com/viewpaper/1701371.html> (2011.06.02)
- <http://www.microsoft-3.com/id7.html> (2011.06.02)
- http://www.nawao.org/seiten/theater/r_thea_02_e.html (2011.06.03)
- <http://www.nileguide.com/destination/ado-ekiti-nigeria/things-to-do/olokun-festival/1170095> (2011.06.02)

<http://www.pathawi.net/Dame.pdf> (2006.04.01.)
<http://www.rootsandrooted.org/?p=179> (2011.06.02)
<http://www.rootsandrooted.org/?p=236> (2011.06.02)
<http://www.rootsandrooted.org/?p=50> (2011.06.02)
<http://www.sacred-texts.com/afr/yor/yor03.htm> (2006.03.31.)
<http://www.sacred-texts.com/afr/yor/yor04.htm> (2006.04.01.)
<http://www.sacred-texts.com/afr/yor/yor07.htm> (2011.06.02)
<http://www.scribd.com/doc/7135221/OLODU-256-ODU> (2010.04.21)
http://www.smcm.edu/africandiaspora/world_Soyinka0402.htm (2010.02.23)
<http://www.yorubareligion.org/news/n2.html> (2005.04.01.)
<http://www.youtube.com/watch?v=83mSEWYropY> (2010.04.21)
<http://www.youtube.com/watch?v=8JBjQWEGxLA&feature=related> (2011.06.02)
<http://www.youtube.com/watch?v=9U1iSSnGKFI&feature=related> (2011.06.02)
<http://www.youtube.com/watch?v=AOWOteaShc4> (2011.06.02)
<http://www.youtube.com/watch?v=C38PReem1wE&feature=related> (2011.06.02)
http://www.youtube.com/watch?v=C9Q_XWq8nmQ (2011.06.02)
<http://www.youtube.com/watch?v=EZnAcLvCPSU> (2011.06.02)
<http://www.youtube.com/watch?v=K2dOVF0W3Sk&feature=related> (2011.06.02)
<http://www.youtube.com/watch?v=k9lGVF6jYN4> (2010.04.21)
<http://www.youtube.com/watch?v=LiC5lSZUE4k&feature=related> (2011.06.02)
<http://www.youtube.com/watch?v=o3QwwhsAPEg> (2011.06.02)
<http://www.youtube.com/watch?v=Q70flvNnBW&feature=related> (2011.06.02)
<http://www.youtube.com/watch?v=sgzpdqgKw50> (2011.06.02)
<https://www.cia.gov/library/publications/the-world-factbook/geos/ni.html> (2011. 06. 09)