

CAMARA LAYE: FRA EPOS TIL ROMAN OG TILBAKE

Ingse Skattum

I det sorte Afrika er eposet fortsatt levende i sin muntlige form, samtidig som skriftlige genre har gjort sitt inntog. Jeg vil her vise hvordan eposet kan påvirke – og i sin tur påvirkes av – den skriftlige fortellingen, og belyse dette kulturmøtet ved en av Afrikas første, mest leste og samtidig mest omstridte forfattere, Camara Laye fra Guinea.

1. CAMARA LAYE

Camara Laye (1928-1980) utga 4 bøker, foruten spredte noveller og essays. De mest omtalte er den selvbiografiske fortellingen *L'enfant noir* (1953) og den allegoriske romanen *Le regard du roi* (1954), som begge gir et bilde av afrikansk kultur som verdig og vendt mot åndelige verdier. *L'enfant noir* fikk sin oppfølger i *Dramouss* (1966), som samtidig er en pamflett mot Guineas diktator Sékou Touré. Endelig ga han ut *Le maître de la parole* (1978), som er en gjendiktning av Vest-Afrikas mest kjente epos, *Soundiata* eller *L'épopée mandingue*.¹

Striden om Camara Laye gjelder både hans politiske holdning og hans kunstneriske evne. Ideologisk tilhører de to første romanene negritude-bevegelsen. Men bevegelsens revalorisering av afrikansk kultur, som hadde vært rådende i 30- og 40-årene, ble i 50-årene avløst av en mer politisert anti-kolonialisme, uttrykt i den sosialrealistiske roman. Camara Layes to første romaner falt utenfor disse rammene, og han ble beskyldt for å være både sentimental og påvirket av fransk «klassisk» skrivemåte. I dag ville vi sagt at han var «politisk ukorrekt».

Det andre punktet det står strid om, er hvorvidt han egentlig var sine bøkernes opphavsmann. Et hårdnakket rykte vil ha det til at en fransk *ghost writer* eller *nègre* har det meste av æren for stilen. En fremtredende forsker påstår å ha dette fra forfatterens egen munn. Mistanken har blitt styrket av den ujevne litterære

¹ Mandingfolket, som Camara Laye tilhører, er spredt over flere land i Vest-Afrika, bl. a. Guinea, Mali, Elfenbenskysten og Senegal.

kvaliteten: først to bøker som hører til afrikansk litteraturs mest anerkjente, og så to som er tilsvarende lite omtalt og ansett. Noen forskere har nevnt Camara Layes slektskap med muntlig litteratur, men dette har ikke blitt undersøkt nærmere – det er få som behersker mandingspråk og dermed kan studere originale, muntlige beretninger. Har man imidlertid adgang til dette stoffet, vil man, som denne analysen viser, finne påfallende likhetstrekk mellom stil og teknikk i mandingepos og Layes litterære produksjon på fransk.

Camara Layes tilfelle har også mer almen interesse da han er representativ for forfattere som har vokst opp med både muntlig og skriftlig litteratur, knyttet til henholdsvis afrikanske og europeiske språk. Også resepsjonen av Laye har overføringsverdi fordi det alltid vil være et langt større publikum som kan bedømme det europeiske språket og dets litterære tradisjon enn det afrikanske «substratet». Dermed er innflytelsen fra afrikanske forfatters morsmål og muntlige litteratur ganske sikkert undervurdert. Endelig er det 20. århundres Afrika et laboratorium der vi kan studere overgangen fra muntlighet til skriftlighet, et fenomen som mange andre steder hører fortiden til.

Camara Layes gjendiktning i *Le maître de la parole* er basert på et lydbånd-opptak han gjorde i 1963 av en *griot* eller tradisjonell forteller, Babou Condé fra Guinea. Det gjengir eposet om Soundiata, som på 1200-tallet grunnla det store Mali-riket. To andre epos ble tatt opp ved samme anledning, en skapelsesberetning og fortellingen om Samori, som på 1800-tallet på nytt grunnla et mandingrike. Disse foreligger i hans upubliserte dr.avhandling ved Sorbonne, *Le Haut Niger vu à travers la tradition orale* (1970). Camara Laye har dermed nedtegnet tre epos som omhandler avgjørende epoker i mandingenenes historie: skapelsen, samt grunnleggelsen av det første og av det siste mandingrike.

2. EPOS-STILEN

Mandingepos har mange trekk som svarer til hva *The Oral-Formulaic Theory* har definert som typisk for muntlige beretninger. Det gjelder bl.a. gjentakelser både på mikro- og makro-nivå: retoriske figurer og litterære formler og motiver.

Camara Layes stil inneholder på samme vis mange klanglige og rytmiske gjentakelser på mikro-nivå. (Skattum 1989, 1991) Samtidig går et stort antall formler og motiver igjen i alle Camara Layes skrifter. Disse formlene og motivene er også ofte attestert i tradisjonen. Vi skal her se på et motiv som finnes i Babou Condés Samori-epos og i Layes andre roman, *Le regard du roi* 'Kongens blikk'. Romanen er en allegori over et fallent menneskes søken etter frelse og er original i afrikansk litteratur ikke bare fordi den tar for seg åndelige

verdier istedenfor politiske, men også fordi hovedpersonen Clarence er hvit og kongen sort, og det «normale» maktforholdet dermed er snudd på hodet.

3. ANALYSE AV MOTIVET «KONGEN KOMMER»

Motivet «Kongen kommer» foreligger i 4 versjoner: a) mandingversjonen;² b) en ordrett oversettelse;³ c) Layes litterære franske oversettelse; d) Layes versjon i *Le regard du roi*. Analysen vil foregå i to etapper: først vil jeg se på veien fra mandingspråk (a) til fransk (c), dernest sammenligne Layes litterære oversettelse (c) med hans romanversjon (d). De tre franske versjonene har jeg oversatt så ordrett som mulig til norsk, og kommentarene vil basere seg på oversettelsene.

3.1.«Kongen kommer»

b) Ordrett oversettelse

Alltid når fredagsbønnen var ferdig, ble gårdsplassen til kongens borg straks fylt av folk. Også trommeslagere kom til den åpne plassen, festen fant som regel sted på den åpne plassen der de kom for å slå på tromme. Disse musikerne, disse gjøglerne, blant dem var der en koraspiller⁴ og en balaspiller⁵ og de som hadde en krin⁶ og bøffelhornblåsere også, med hornene foran munnen. Der var de for at man skulle blåse i dem. Kinnene deres var fylt med luft. Da disse instrumentene ble spilt, begynte straks mengden å danse. Mange mennesker: menn, kvinner og uomskårne, alle kom løpende til for å slutte seg til kongen. Så reiste hele mengden seg (og den var stor, den befant seg ved inngangen til den åpne plassen), mange mennesker, alle, reiste seg for å danse, nesten alle danset. Etter fredagsbønnen var mengden stor; vel innenfor, var den som eltet sammen. Hvis én person rørte seg, spredte denne bevegelsen seg i mengden. De som sto bak, så ikke med mindre de klatret opp på mortere, hvis det ikke var på krakker. Andre, og de var også tallrike, hadde klatret opp i trærnes grener. [...] De stirret på den, inngangsdøren til festningen,

² Denne versjonen har jeg ikke inkludert i sin helhet, men det vil bli sitert fra den under avsnittet «Fra mandingspråk til fransk». Den inneholder en god del feil m.h.t. til segmentering av ord, syntaks og ortografi. Jeg har ikke rettet på dette, da det er denne analysen utedkommende. Feilene forklares ved at Laye ikke hadde språkvitenskapelig bakgrunn, og at språket i praksis ikke var brukt i skrift.

³ Den ordrette oversettelsen har jeg normalisert noe, da Layes versjon er av typen: 'Stund stund, Fredagsbønn når ferdig, straks Keiser sin festning indre ble fylt av folk.'

⁴ *Kora*: instrument med 21 strenger og resonanskasse laget av en calebasse.

⁵ *Bala(fon)*: en slags xylofon der resonanskassene er laget av calebasser.

⁶ Laye skriver i en note: «'Krin' er et strengeinstrument som har samme form som koraen, men lyden er forskjellig. 'Krin' blir alltid spilt for jegere og krigere.» I ordbøkene er *kirin* definert som en enstrengt gitar.

inngangsdøren som vendte mot den åpne plassen. Før dansen så du Almami⁷ komme.

Han bar et hvitt antrekk, med en stor turban tvunnet rundt hodet. Han satt på en helt hvit hest, en hvit hest som hadde fått den ytterste del av halen og føttene farget røde med henna. Stoffet på denne hestens rygg, det falt helt ned i bakken, det var som silke, fargen var laget som trærnes blader. Vår leder Mamadi – måtte Allahs nåde være med ham – , hvis verk Almami førte videre, de tingene han likte, det var de ting, de ting hvis farge var som blader på trærne. En slave gikk foran med macheten trukket ut av skjeden og leiet hesten. En annen som også gikk foran, holdt en lang lanse i hånden, og jernet skinte, skinte som solen. Grunnen til at noen leiet hesten, var at hestens hodepynt hang foran øynene, slik at man kunne si at den ikke så noe. [...]

Da han var kommet frem til den åpne plassen, steg Almami ned av hesten. (Samori-eposet, i *Le Haut Niger*. S. 275-283)

c) Layes litterære oversettelse

Etter bønnen klokken fjorten ble keiserens borggård fylt av folk – Straks skred paukeslagere frem i prosesjon, stilte seg opp på den åpne plassen der festen fant sted og hamret hårdt på trommene. Denne mengden av musikere, av gjøglere, besto av folk som spilte kora, balafon, krin og av hornblåsere som med umåtelig oppsvulmete kinn blåste i bøffelhorn. Meget lenge og lidenskapelig i sine horn. Denne voldsomme musikken, slynget mot ettermiddagens hete, var som en oppfordring til dans – mengder av menn, kvinner, *bilakoro* eller uomskårne, kom da løpende til keiserens borggård. Og med ett var hele denne mengden – og den var veldig; den bredte seg fra utkanten av den åpne plassen, liksom musikerne – hele denne mengden var med ett i ferd med å rope og hoppe av glede. Om fredagen var mengden så tettpakket, så tett sammensmeltet at den minste bevegelse måtte spre seg, nødvendigvis – for bedre å se festen over hodene på de radene som sto nærmest, klatret de bakerste radene enten opp på mortere eller på krakker, eller de satte seg omtrent som fugler på trærnes grener – [...] Når man da så mot slottets dør, den døren som vendte mot den åpne plassen, så man der keiseren gjøre sitt inntog. Han var kledd i hvitt linnet, med hodet hyllet i en imponerende turban; han red på en helt hvit hest, en ‘dafegbe’, hvis hale og ytterste del av føttene var farget med henna. Denne hesten hadde et sadeldekken som slepte i bakken, et sadeldekken av grønn fløyel, yndlingsfargen til profeten Mohammed, i hvis fotspor han fulgte på

⁷ Religiøs tittel valgt av Samori, av arabisk *imam*.

Islams vei. En tjener med trukket sabel førte hesten ved tømme; foran ham gikk en annen, som høyt over hodet holdt et langt spyd, hvis egg skinte som en sol. Hovedføreren, han med trukket sabel, var uunnværlig, for hestens hode var prydet med så mange dusker og pomponer at den ganske sikkert ikke kunne se noe. [...] Vel fremme ved tribunen steg Almami ned av paradehesten [...]. (Samori-eposet, i *Le Haut Niger*. S. 275-283)

d) *Layes romanversjon*

Paukeslagere skred frem i prosjesjon mens de hamret hårdt på trommene, den mannlige trommen til høyre, den kvinnelige trommen til venstre, fulgt av hornblåsere som med umåtelig hovne kinn blåste i lange elfenbenshorn. Deres voldsomme musikk virket uten enhver mening, virket som støy slynget mot heten, slynget mot himmelen [...].

Og med ett tok hele denne mengden – og den var veldig; den befant seg i utkanten av den åpne plassen, men den strakte seg sikkert helt ned til hjertet av byen; og kanskje hadde den, som den store skyen, endt med å bre seg utenfor selve byen -, hele denne mengden ga seg med ett til å rope og hoppe opp og ned, uten at man visste hva den ropte og uten at man visste hvorfor den hoppet opp og ned. Men kanskje var det ganske enkelt de siste radene som hadde begynt å hoppe opp og ned i håp, et skuffende håp, om endelig å få se en flik av den åpne plassen over hodene på de radene som sto nærmest, og så hadde hoppingen deres til sist spredt seg til hele massen, for det var en mengde så tett sammensmeltet at den minste bevegelse nødvendigvis måtte spre seg.

- Kongen! ropte tiggeren ut i tumulten.

Clarence oppdaget da en yngling kledd i hvitt og gull, ridende på en hest hvis sadeldekken slepte i bakken, et sadeldekken av grønn fløyel bestrødd med sølvblomster. En tjener med trukket sabel førte hesten ved tømme; denne føreren var nok uunnværlig, for hestens hode var prydet med så mange dusker og pomponer at den ganske sikkert ikke kunne se noe. En annen tjener, som holdt seg litt i bakgrunnen, strakte en stor parasoll med frynser over fyrsten.

Kongen steg nå ned av paradehesten; [...] (*Le regard du roi*. S. 20-22)

3.2. *Fra mandingspråk til fransk*

Forskjellene mellom originalen og den litterære oversettelsen i Samori-eposet skyldes flere forhold som vi nå skal nærmere på: språkernes egenart, den muntlige eller skriftlige konteksten, behovet for økt informasjon, eposets stilnivå og

forfatterens temperament. I eksemplene som følger, er mandingversjonen med ordrett oversettelse (a-b) satt opp mot den litterære oversettelsen (c).

En del forskjeller springer som sagt ut av språknes egenart:

1. a-b. *anya keeni iko yiri fida* ‘fargen var laget som trærnes blader’
c. ‘grønn’
2. a-b. *wo diyanan fen ne teeree fen nu di, men meenu nya teeree iko yiri fida* ‘de tingene han likte, det var de ting, de ting hvis farge var’
c. ‘yndlingsfargen’

Mandingspråket har ikke noe adjektiv for fargen ‘grønn’, men bruker sammenligninger av typen *binkènènama* ‘som er som friskt gress’ (Bailleul 1998).⁸ Oversettelsen innebærer derfor ingen reduksjon av billedbruken, men er en korrekt gjengivelse av en språklig forskjell. Språket har heller ikke noe uttrykk som svarer til ‘yndlings-’ i en sammensetning som ‘yndlingsfarge’.

Andre endringer skyldes forskjeller mellom skriftlig og muntlig uttrykksmåte:

3. a-b. *kora foola ye alu doo* ‘blant dem var der en koraspiller og [...]’
c. ‘denne mengden av [...] besto av folk som spilte kora, [...]’
4. a-b. *kora foola [...] ani balafoola, ani krintii lu, ani sii kre fella lu* ‘en koraspiller og en balaspiller og de som hadde en krin og bøffelhornblåsere også’
c. ‘folk som spilte kora, balafon, krin og av hornblåsere som [...] blåste i bøffelhorn’
5. a-b. *meene meene* ‘skinte, skinte’
c. ‘skinte’
6. a-b. *dinaa fanan, gbee keenee do* ‘kom til den åpne plassen’
c. ‘skred [...] frem i prosesjon, stilte seg opp på den åpne plassen’

Skriftspråket bringer i følge den muntlige formelteorien med seg en viss avstand til det man forteller om. Således er det situasjonsbetingede uttrykket ‘blant dem var der’ erstattet med det mer distanserte ‘denne mengden besto av’ (3). Skriftspråket reduserer også gjerne talespråkets redundans. I (4) er den parataktiske akkumulasjonen blitt asyndetisk, med ellipse både av to av de sideordnende konjunksjonene ‘og’ og to av de overordnede leddene i substan-

⁸ Alle oversettelser av franske sitater heretter er mine.

tivsyntagmene (‘-spiller’ og ‘de som hadde [...]'). I (5) er det reduplikasjonen ‘skinte, skinte’ som er blitt forenklet til ‘skinte’.

Endringene kan imidlertid også gå motsatt vei, slik Jean Derive, spesialist på muntlig mandinglitteratur, skriver: «Muntlighet fører gjerne til at en prosess blir løst opp i sine enkelte faser der hvor skriftlighet uttrykker prosessen globalt.» Han siterer antropologen Geneviève Calame-Griaule: «for eksempel blir handlingen ‘ta aske i en sekk’ løst opp i to faser, ‘samle sammen’ og ‘legge opp i’, mens ‘henge opp sekken’ blir løst opp i tre: ‘gå med sekken’, ‘henge den opp’ og ‘la den bli hengende’.» (Derive 1975:55) Her gjelder det verbet ‘kom’, som blir løst opp i to faser: ‘skred [...] frem i prosesjon, stilte seg opp’ (6). (De andre tilføyelsene i dette eksemplet kommer jeg tilbake til.)

Med henblikk på et fremmed publikum øker Laye informasjonen i oversettelsen:

7. a-b. *ankunti Mamadi* ‘Vår leder Mamadi’
c. ‘profeten Mohammed’
8. a-b. *masidini* ‘hodepynt’
c. ‘dusker og pomponger’

I (7) er ‘leder’ presisert til ‘profet’ og i (8) ‘hodepynt’ til ‘dusker og pomponger’. I det første tilfellet vet et mandingpublikum hvilken leder det er snakk om, i det annet dreier det seg om en detalj som i hjemlig sammenheng er underforstått. Laye unngår ved sitt ordvalg det noteapparatet som er vanlig i vitenskapelige oversettelser; bl.a. derfor har teksten større litterær enn vitenskapelig kvalitet.

De franske termene er ofte ikke bare mer informative, men også mer malende enn originalens:

9. a-b. *yeelee* ‘klatret opp på’
c. ‘satte seg omtrent som fugler på’
10. a-b. *dyiila fo duuma* ‘falt helt ned i bakken’
c. ‘slepte i bakken’

Det er imidlertid ikke alltid klart hvor grensen går mellom informasjon og beskrivende effekt. Det gjelder også det som kalles *cushioned loanwords*, dvs.

afrikanske lånord⁹ med forklarende tilføyelser. I Layes c-versjon finner vi to slike sitatord (hvorav bare det ene, ‘dafegbe’, er typografisk markert):

11. a-b. *bilakoro* ‘uomskårne’
c. ‘bilakoro eller uomskårne’
12. a-b. *dafegbe* ‘en helt hvit hest’
c. ‘en helt hvit hest, en ‘dafegbe’

Disse sitatordene har det til felles at de mister noe av sin betydning i oversettelsen: *bilakoro* ‘uomskåren’, betyr også ‘ikke voksen, ufullkommen’, mens en *dafegbe* er en hest som er helt hvit fra fødselen, i motsetning til en *dafe* som har grå felt ved fødselen men hvitner med tiden. (Hestetemer er gjerne meget presise på mandingspråk.) Likevel kan man si at informasjonsmengden økes i ubetydelig grad, og at den dessuten vil gå en fransk leser hus forbi. Effekten av – og antagelig hensikten med – disse mandingordene er derfor heller å gi fortellingen lokalkoloritt.

Ett av de mest påfallende trekk ved Layes litterære oversettelse er det høye stilnivået og særlig det episke preget. Til det siste bidrar bl.a. ord med konotasjoner til tidligere tider:

13. a-b. *so* ‘hesten’
c. ‘paradehesten’
14. a-b. *so wo koo kan faani* ‘stoffet på denne hestens rygg’
c. ‘sadeldekken’
15. a-b. *dinaa* ‘kom’
c. ‘skred [...] frem i prosesjon’
16. a-b. *Faama* ‘kongen’
c. ‘keiseren’

‘Paradehest’ (*palefroi*) er således merket ‘gammelt’ (*anciennement*) i ordboken *Le Petit Robert*, mens ‘sadeldekken’, som er oversatt fra det franske *caparaçon*, er definert som ‘rustning eller seletøy til pryd som man ustyrt hester med f.eks. til turneringer’. Tilføyelsen *avançaient en grand aloi* ‘skred frem i prosesjon’

⁹ Det er riktigere å kalle dem sitatord, for de er ikke lånord i den forstand at de er gått inn i språket, men er personlig motivert, og dessuten paradoksalt nok «lånt» fra forfatterens morsmål.

istedet for bare *venaient* 'kom' bringer også tanken hen på fordums prakt: eksemplet som siteres gjelder dronningen av Saba. Å oversette *faama*, som betyr 'konge, herre, mektig mann', med 'keiser' kan virke vel storslått, men forsvarer ved at både Soundiata og Samori forbindes med imperier.

Laye unngår dessuten «etnologiske» ord, dvs. franske ord som betegner afrikansk virkelighet, med konnotasjoner til et «primitivt» levevis:

- 17. a-b. *taman* 'tromme'
c. 'tromme'
- 18. a-b. *taman foola lu* 'trommeslagere'
c. 'paukeslagere'
- 19. a-b. *Fan saman alaa doo* 'med macheten trukket ut av skjeden'
c. 'med trukket sabel'
- 20. a-b. *tamba dyan* 'en lang lanse'
c. 'et langt spyd'

Laye bruker ikke det meget vanlige 'tam-tam' (heller ikke i sin ordrette oversettelse), men foretrekker 'tromme' (17), og varierer sogar med det mer spesialiserte 'paukeslagere' for 'trommeslagere' (18). Her er det ikke snakk om 'junglekniv' eller 'machete': 'med macheten trukket av skjeden' er blitt til det mer elegante 'med trukket sabel' (19). Jeg har ikke funnet mer enn ett eksempel på et «etnologisk» ord i c-versjonen, nemlig *sagaie* 'spyd' (20c), som i *Le Petit Robert* er definert som 'spyd i primitive stammer', mens eksemplet som er gitt på 'lanse', 'kamp-, turneringslanse', er merket 'middelalder'.

Enkelte ganger kan dette føre til at konnotasjonene blir for europeiske:

- 21. a-b. *dyon* 'slave'
c. 'tjener'
- 22. a-b. *dyin* 'borg'
c. 'slott'
- 23. a-b. *Almamy* 'Almami'
c. 'keiser'

Teksten taper i presisjon og kulturell koloritt på ordvalgene 'tjener' for 'slave' og 'slott' for 'borg', og på at den islamske tittelen Samori selv hadde valgt, nemlig *Almami*, noen steder er oversatt med 'keiser' (21-23).

Alt i alt stemmer likevel den episke stilen i oversettelsen godt med griot-stilen. Babou Condé er nemlig mer nøktern i sin stil enn de fleste grioter, som anvender mange figurer og arkaismer. «En god griot velger sine ord med omhu,» skriver f.eks. professor i mandingspråk, Gérard Dumestre (1979:44), og trekker frem den «blomstrende stilen som ligger griotens hjerte nær» og det «høye stilnivå» (op. cit.:41, 40). Dessuten er gjerne oversettelser av afrikansk muntlig litteratur heller for ordrette enn for frie og kan gi inntrykk av en nesten barnslig stil, som støtter opp under under visse stereotypier om «primitive» kulturer. Layes oversettelse, derimot, er på samme tid trofast mot eposets «noble» ånd og negritudes revalorisering av afrikansk kultur.

Imidlertid forråder han griotens fortellerstil når det gjelder den emosjonelle fargeleggingen, som heller er et uttrykk for hans eget temperament. Dette kommer frem bl.a. ved forsterkede gradsuttrykk:

24. a-b. *-ba* ‘stor’
c. ‘imponerende’

25. a-b. *siya* ‘stor’
c. ‘veldig’

Suffikset *-ba* er det vanligste uttrykket for ‘stor’ (24), og *siya*, som bokstavelig talt betyr ‘tallrik’, har i konteksten samme betydning (25). I den litterære oversettelsen blir de oppgradert til henholdsvis ‘imponerende’ og ‘veldig’.

I tillegg finner vi en rekke tilføyelser av gradsuttrykk:

26. a-b. *wo folila lu* ‘disse musikerne’
c. ‘denne mengden av musikere’
27. a-b. *Alu dafudu lafani fonyoo la* ‘Kinnene deres var fylt med luft’
c. ‘med umåtelig oppsvulmete kinn’
28. a-b. -
c. ‘Meget lenge og lidenskapelig i sine horn’
29. a-b. *taman foola* ‘slå på tromme’
c. ‘hamret hårdt på trommene’

Her ser vi tilføyd mengdesubstantivet ‘mengde’ (26), gradsadverbet ‘umåtelig’ (27) og et kompleks gradsadverbial der de tre komponentene hver for seg innebærer en intensivering: ‘meget’, ‘lenge’ og ‘lidenskapelig’ (28). I eks. 29 får vi én forsterkning og én tilføyelse: ‘hamre’ er sterkere og mer malende enn ‘slå’, mens adverbialet ‘hårdt’ understreker styrken ytterligere. Alle disse endringene

skyldes uten tvil forfatterens hang til «overdrivelse», som han selv sier han har etterstrebet i sine romaner, og som han tro mot negritude henfører til «negerens stil».(Kfr. Leiner 1980:131)

I tråd med Laves temperament er få elementer sløyfet. En unntagelse er denne velsignelsen:

30. a-b. *alama Ala hina da ala* 'Måtte Allahs nåde være med ham'
c. -

Slike velsignelser er en del av all kommunikasjon i Sahelområdet. Kan det dreie seg om en forglemmelse?

Selv om vi har sett at Laye tilfører oversettelsen en personlig tone som ikke hører hjemme i mandingepoet, er resultatet etter min mening meget lesverdig. Jeg tror at om oversettelsen var blitt publisert, ville den vært mer tilgjengelig for et vanlig publikum enn en vitenskapelig utgave. Det er et paradoks at den også er mer tilgjengelig enn det eposet Laye faktisk har publisert, *Le maître de la parole*.¹⁰

3.3 Fra oversettelse til litteratur eller vice-versa

For denne delen av analysen har jeg stilt opp en del sekvenser fra motivet som er så like i de tre versjonene at jeg har definert dem som formler. Vi vil imidlertid se at det særlig er Laves litterære oversettelse (c) og romanversjonen (d) som står hverandre nær.

31. b. 'Også trommeslagere kom til den åpne plassen'
c. 'Straks skred paukeslagere frem i prosesjon'
d. 'Paukeslagere skred frem i prosjesjon'
32. b. 'Da han var kommet frem til den åpne plassen, steg Almami ned av hesten.'
c. 'Vel fremme ved tribunen steg Almami ned av paradehesten [...].'
d. 'Kongen steg nå ned av paradehesten; [...]'

¹⁰ I denne versjonen av Soundiata-epoet har Laye også modifisert den narrative teknikken, bl.a. ved landskapsbeskrivelser og indre monologer som psykologiserer personene, og resultatet er en hybrid fortelling som hverken er epos eller roman. Den har også langt flere noter enn denne oversettelsen, langt flere sitatord og sogar hele setninger og sanger på mandingspråk, samt en fyldig ordliste over mandingstermer, som ikke kan interessere vanlige lesere. Boken er forøvrig heller ikke tilfredsstillende for spesialister, da mandingspråket er like lite korrekt nedtegnet her som i den upubliserte versjonen av Samori-epoet. (Kfr. Skattum 1990)

33. b. 'En slave gikk foran med macheten trukket ut av skjeden og leiet hesten.'
c. 'En tjener med trukket sabel førte hesten ved tømme.'
d. 'En tjener med trukket sabel førte hesten ved tømme.'

Vi ser bl.a. at de fleste episke uttrykk finnes både i den litterære oversettelsen og i romanen, men ikke i den ordrette oversettelsen: 'skred frem i prosesjon' (31) og 'paradehesten' (32). Etnologiske termer er likeledes begge steder unngått og vi får mer «høyverdige» uttrykk som 'paukeslagere' (31) og 'trukket sabel' (33). På samme vis er det nøytrale 'leiet hesten' erstattet med det mer litterære 'førte ved tømme' (33). Begge versjonene inneholder også ord med europeiske konnotasjoner som 'tjener' (33).

Presiserende og malende beskrivelser er ofte også felles for c- og d-versjonene:

34. b. '[...] hestens hodepynt hang foran øynene, slik at man kunne si at den ikke så noe.'
c. '[...] hestens hode var prydet med så mange dusker og pomponer at den ganske sikkert ikke kunne se noe.'
d. '[...] hestens hode var prydet med så mange dusker og pomponer at den ganske sikkert ikke kunne se noe.'
35. b. 'Stoffet på denne hestens rygg, det falt helt ned i bakken, det var som silke, fargen var laget som trærnes blader.'
c. 'Denne hesten hadde et sadeldekken som slepte i bakken, et sadeldekken av grønn fløyel, yndlingsfargen til profeten Mohammed, i hvis fotspor han fulgte på Islams vei.'
d. '[...] en hest hvis sadeldekken slepte i bakken, et sadeldekken av grønn fløyel bestrødd med sølvblomster.'

Her gjenkjenner vi presisjonen 'dusker og pomponer' (34) og det malende uttrykket 'slepte i bakken' (35). Både c- og d-versjonen har også med detaljen 'et sadeldekken av grønn fløyel', mens dekkenet i b-versjonen er lignet med silke.

Også mange av gradsuttrykkene, forsterkete eller tilføyde, er identiske i c- og d-versjonene, som 'hamret hårdt' (36) og 'umåtelig' (37):

36. b. 'de kom for å slå på tromme'
c. 'og hamret hårdt på trommene'
d. 'mens de hamret hårdt på trommene'
37. b. 'bøffelhornblåsere også, med hornene foran munnen. Der var de for at man skulle blåse i dem. Kinnene deres var fylt med luft.'

- c. 'hornblåsere som med umåtelig oppsvulmete kinn blåste i bøffelhorn'
- d. 'hornblåsere som med umåtelig hovne kinn blåste i lange elfenbenshorn'

Hvordan forklare denne frapperende likheten mellom c- og d-versjonene? Kan Laye ha kopiert sin egen roman da han skulle oversette Babou Condés epos? Jeg tror ikke det. På den ene side viser mandingversjonen at oversettelsen i store trekk er korrekt, selv om den er preget av Layes personlige stil, og på den annen side vil en oppmerksom leser av Layes forfatterskap konstatere at hele hans verk er gjennomsyret av slike motiver og formler. (Skattum 1991) Noen av dem er omtalt av litteraturkritikere og forskere som har forundret seg over mangelen på originalitet, eller som har lett etter intensjonen. Ingen ser imidlertid ut til å ha fattet omfanget, og ingen har foreslått at de kunne springe ut av den muntlige formelteknikken. Etter min mening er det nettopp denne teknikken Laye ubevisst fører videre.

Bare innen dette motivet ser vi faktisk trekk fra den muntlige teknikken. Den kan forklare at han i sin litterære oversettelse har valgt sammenligningen med fløyel, som han hadde funnet frem til 17 år tidligere, istedenfor silke slik som i originalen. Felles for disse beskrivelsene er at det dreier seg om kostelige stoffer. Layes to versjoner inneholder dessuten forskjellige deskriptive tilføyelser, omtrent som i forskjellige muntlige versjoner. Romanen har f.eks. ikke med beskrivelsen av mengden av musikere eller mengden av dansere, heller ikke mengden som klatrer på mortere og krakker og i trærne, og turbanen er utelatt, liksom det faktum at hesten var hvit og hennafarget på føtter og hale, og at grønt var profetens yndlingsfarge. Ja, romanen er faktisk noe knappere i sine beskrivelser enn den litterære oversettelsen. Den har likevel med andre detaljer, som at sadeldekkenet var 'bestrødd med sølvblomster', at den andre tjeneren 'strakte en parasoll med frynser over fyrsten', i stedet for et langt spyd, og at 'den mannlige trommen [befant seg] til høyre, den kvinnelige trommen til venstre'.

Til tross for forskjellene i uttrykksform mellom originalen på den ene side og de to franske versjonene på den annen levner de 4 versjonene av motivet ingen tvil om dets tradisjonelle opprinnelse. Dette er desto mer interessant som den kronologiske rekkefølgen skiller seg fra den «logiske» veien vi hittil har fulgt fra epos til roman. Faktum er at romanene ble publisert i 1953 og 1954, mens lydbåndopptakene ble gjort i 1963 og avhandlingen innlevert i 1970. Det er altså ikke snakk om at motivet kan være hentet fra Babou Condés epos, og heller ikke kan det stamme fra studier, for Camara Laye hadde ingen humanistisk utdannelse. Han gikk en teknisk skole i hovedstaden Conakry og fikk

stipend til Frankrike for å bli bilmekaniker. Da stipendet tok slutt etter et år, jobbet han om dagen og fulgte kveldskurs i tekniske fag, mens han skrev *L'enfant noir*. Han kan heller ikke ha hatt litterære modeller, for bortsett fra spredte forløpere er *L'enfant noir* den første romanen i moderne afrikansk litteratur på fransk. Selv om han som andre forfattere i negritude-generasjonen henter inspirasjon fra afrikansk kultur, er forgjengerne ikke romanforfattere: Léopold Sédar Senghor, Aimé Césaire og Léon Gontran Damas er lyrikere, mens Birago Diop gjendikter folkeeventyr. Og mens eventyr er en folkelig genre, er eposet den profesjonelle fortellers domene. Det er, som vi har sett, denne høylitterære stilen som preger Camara Layes diktning. Den må følgelig ha sprunget ut av inntrykk Laye bar med seg fra epos han hadde hørt i sin ungdom. Vi kan også utelukke at en fransk *nègre* skal ha funnet frem til et slikt motiv og en slik stil, selv om Laye som forfattere flest hadde konsulent og vi vet at han lot franske venner lese manuskriptene. Man kan derfor med stor sikkerhet anta at han faktisk var sine romaners far.

Innenfor griotstilen finnes det selvsagt rom for individuelle differanser. Vi har nevnt at Babou Condé er relativt nøktern i forhold til andre grioter. Dessuten har han en preferanse for opphopninger (f.eks. mengdene av musikere, dansere og tilskuere), som Camara Laye har utelatt i sin oversettelse. Selv tyr han heller til parallellismer, hvis rytme gir teksten et harmonisk preg. Dette trekket aksentueres ytterligere i romanen (d):

38. b. 'Han bar et hvitt antrekk'
c. 'Han var kledd i hvitt linnet'
d. 'en yngling kledd i hvitt og gull'
39. b. 'Så snart disse instrumentene ble spilt, begynte mengden å danse.'
c. 'Denne voldsomme musikken, slynget mot ettermiddagens hete, var som en oppfordring til dans –'
d. 'Deres voldsomme musikk virket uten enhver mening, virket som støy slynget mot heten, slynget mot himmelen [...]'

I 'hvitt og gull' (38.d) er tilføyelsen semantisk valoriserende. Andre parallellismer er heller intensiverende: 'slynget mot heten, slynget mot himmelen' (39.d). Jeg har ikke belegg for at noen av de parallelismer som er tilføyd, er av tradisjonell art, men særlig (38.d) kunne godt være det etter innholdet. Etter formen kunne selv den affektive (39.d) være tradisjonell, for parallellismen er den store, syntaktiske gjentakelsesfiguren i mandingepos. De oppleves dermed ikke som fremmedelementer selv om de skiller seg fra Babou Condés tekst.

KONKLUSJON

Vi har først sett i detalj hvordan Laye i sin oversettelse av et tradisjonelt motiv har gjort stilen leselig og sogar litterær. Det har han gjort ved å respektere fransk syntaks og skriftlig norm samtidig som han har tilføyd nødvendig informasjon om kulturen ved et presist og ofte malende ordvalg. Han har nesten helt unngått noter og sitatord fra originalspråket. Samtidig har han valgt et høyt stilnivå og dermed respektert griotens stil slik den fremtrer i mandingkulturen. Han unngår etnologiske termer som kunne bringe tanken hen på primitivt levevis. Enkelte ganger kan valget av episke eller historiske franske termer gi sjenerende konnotasjoner til europeisk kultur, men det er sjelden. En del av disse tilpasningene har skjedd på bekostning av en mer ordrett oversettelse, men alt i alt må man si at han er trofast mot originalen.

Mindre tro mot originalens ånd er personifiseringen som finner sted gjennom en rekke tilføyelser av affektiv art. Det skjer gjennom forsterkninger eller tilføyelser av grads- og mengdeuttrykk. Det er også symptomatisk for denne emotive fargeleggingen at mens vi finner en rekke tilføyelser, er der kun én utelatelse på veien fra mandingspråk til fransk.

På veien fra oversettelse til roman finner vi enda flere affektive tilføyelser. Det er altså tydelig et spørsmål om temperament og personlig stil. Når det gjelder deskriptive detaljer, derimot, er variasjonene nokså likelig fordelt mellom oversettelse og roman, på samme måte som vi kan finne det i forskjellige fremføringer i muntlig litteratur.

Det mest påfallende ved sammenligningen mellom den litterære oversettelsen og romanversjonen er imidlertid likheten mellom de to. Kronologien viser at romanstilen utvilsomt har påvirket oversettelsen av eposstilen gjennom valg av ord og vendinger. Samtidig bærer kronologien og dessuten likheten med Babou Condés versjon bud om at Laye bar med seg beretninger fra sitt barndomsrike til Frankrike og at han ikke kan ha hatt en *nègre* å takke for sin suksess. Men det mest interessante er at nettopp likheten mellom romanen og den litterære oversettelsen viser hvordan den muntlige formelteknikk kan leve videre på et annet språk og i en annen litterær form.

At Laye slik har gått veien fra epos til roman og tilbake, er et vitnesbyrd fra vår samtid om én av de mange mulige veier overleveringen av epos kan ta i en skriftkultur.

BIBLIOGRAFI

Bailleul, Ch. 1998. *Dictionnaire français-bambara*. Eds. Donniya, Bamako.

- Derive, J.1975. *Collecte et traduction des littératures orales. Un exemple négro-africain: les contes ngbaka-ma'bo de R.C.A.* SELAF, CNRS, Paris.
- Dumestre, G. 1979: *La Geste de Ségou*. Racontée par des griots bambara. Trad. et éd. par ... Armand Colin, Paris. (*Classiques africains*, 19).
- Laye, C.1953. *L'enfant noir*. Plon, Paris.
- 1954. *Le regard du roi*. Plon, Paris.
 - 1966. *Dramouss*. Plon, Paris.
 - 1970. *Le Haut Niger vu à travers la tradition orale*. Dr.avhandling (ikke forsvart), Université de Paris I, Sorbonne, Paris.
 - 1978. *Le maître de la parole*. Plon, Paris.
- Leiner, J. 1980. «Entretien avec Camara Laye», i *Imaginaire – Langage. Identité culturelle – Négritude. Afrique – France – Guyane – Haïti – Maghreb – Martinique*. Jean-Michel Place, Gunter Narr Verlag, Paris, Tübingen. S.126-137.
- Skattum, I. 1989. «Traits d'oralité dans *L'enfant noir* de Camara Laye», i Arpád Vigh éd.: *L'identité culturelle dans les littératures de langue française*. Actes du Colloque de Pécs 24-28 avril 1989. Agence de Coopération culturelle et technique, Presses de l'Université de Pécs, Paris, Pécs. S. 181-194.
- 1990. «Problèmes de style dans l'épopée romancée: le cas du *Maître de la parole* de Camara Laye», i *Actes du Onzième Congrès des Romanistes Scandinaves*, Trondheim, 13-17 août 1990. Universitetet i Trondheim, Trondheim. S. 449-460.
 - 1991a. *De Bakoroba Koné à Camara Laye. La répétition comme trait d'oralité dans la littérature mandingue traditionnelle et moderne*. Dr. philos. avhandling. Universitetet i Oslo, Oslo.
 - 1991b. «Pour une lecture ethnolinguistique de la littérature africaine», i *Revue de l'Institut de sociologie*, Université libre de Bruxelles, 1990-1991. S. 165-179. (Colloque «Langue, écriture, francophonie», Bruxelles, 22-24 mai 1991. Actes éd. par Paul Aron.)
 - 1994. «Det levende epos i Vest-Afrika», i *Klassisk Forum*, Universitetet i Oslo, 2, S. 39-52.
 - 1996. «Une hyène à jeun de Massa Makan Diabaté: une épopée subvertie et subversive» i Chemain, Arlette Degrange et Roger Chemain eds.: *Imaginaires francophones*, Université de Nice Sophia-Antipolis, Publications de la Faculté des lettres, arts et sciences humaines de Nice. S. 49-62.