

Magusad sõnad. Jutuvestmissituatsioonid Beninis¹

R. E. Bradbury mälestuseks

Eessõna

See artikkel on kirjutatud R. E. Bradbury mälestuseks.² Kuigi ma teda isiklikult tundsin vaid põgusalt, on tema uurimused benini kultuurist aluseks, millele paljud, kaasa arvatud ma ise, oma teosed rajavad. Enne kui me abikaasaga alustasime välitöid Benin Citys, külastasime Birminghami Ülikoolis R. E. Bradburyt. Ta võttis meid südamlikult vastu, andis mitmeid soovitusi ja vihjeid, mis hiljem vägagi kasulikeks osutusid, eriti meie uurimisöö kõige varasemates ja raskemates etappides. Benin Citysse saabudes leidsime, et temast oli sinna jäänud heatahtlikkus, austus teaduse vastu ja kõrge hinnang tema uurimustele. Meile öeldi tihti, et “Bradbury tundis Benini paremini kui edod ise” ja see polnudki liialdus. Tema äärmiselt sügavaid teadmisi benini kultuurist ja ühiskonnast imetlesid tõepoolest kõik. R. E. Bradbury enneaegne surm 1969. aastal vaid 40-aastasena oli

¹ Originaal: Ben-Amos, Dan 1975. *Sweet Words: Storytelling Events in Benin*. Philadelphia: Institute for the Study of Human Issues.

² Robert Elwyn Bradbury (1929–1969) sündis Inglismaal, õppis (1947–1952) ja doktoreerus (doktoriõpingud 1954–1956) Londoni Ülikoolis. 1952. aastal sai Rahvusvahelise Aafrika Instituudi teaduriks, 1954 Londoni Ülikooli Kolledži assistendiks, 1956 Nigeeria Ibadani Ülikooli Kolledži teaduriks, 1961 Londoni Ülikooli Kolledži lektoriks ja 1964 Birminghami Ülikooli antropoloogialektoriks. Peateos *Benin Kingdom and the Edo-speaking Peoples* (1957) (toim).

kaotus mitte ainult tema perele ja lähedastele sõpradele, vaid ka edo rahvale ja antropoloogiateadusele. Olgu see uurimus tagasihoidlik austusavaldus tema mälestuseks.

Nagu tihtipeale juhtub, aitasid mind uurimuse läbiviimisel mitmed inimesed ja institutsioonid. Kasutan siinkohal võimalust neid kõiki tänada. Olen tänulik benini jutuvestjaile, oma ala meistreile, kes mu palve peale esinesid ja kellel polnud kahju ajast ega pingutustest, et vastata uudishimuliku võõramaalase näiliselt mõttetutele küsimustele. Nende usaldus ja siirus aitasid mul oluliselt paremini mõista nende maailma keerukust. Uurimuse juures assisteerisid mind Solomon Amadasu, Robinson Ahanon ja Samuel Idah. Luuletaja Ikponmwosa Osemwegie abi välitöödel oli hindamatu väärtusega. Rebecca Agheyisi litereeris ja tõlkis lisades³ esitatud tekstid ning oli äärmiselt abivalmis benini õigekirja ja grammatikat puudutavates küsimustes; kõik tekstis esinevad vead on siiski minu enda tehtud. Judith Irvine noodistas laulude viisid.

Tänan ka neid, kes aitasid kaasa käsikirja trükiks ettevalmistamisele ja selle tunduvalt paremaks saamisele. Sally Yerkovich tegi noodikirja, Chava Ben-Amos joonistas kaks pilti, mis postis kaduma läksid, avaldatud pildid valmistas ette Ron Dorfman, Douglas Gordon toimetab käsikirja väga hoolikalt ning Karen Kerner ja David Feingoldi algatusel sai see praegusel kujul avaldatud. Uurimuse esialgne versioon esitati kollokviumil "Jutuvestja roll Aafrikas" (*The Role of the Storyteller in Africa*), mis peeti John Povey eestvedamisel Los Angeleses California Ülikoolis ja 1973. aastal Kirde Antropoloogilise Assotsiatsiooni (*Northeastern Anthropological Association*) aastakoosolekul Vermonti osariigis Burlingtonis.

Eriti tänan oma abikaasat Paula Ben-Amost, kes aitas mind palju välitöödel ja luges kriitiliselt käsikirja mustandeid.

Selles artiklis osaliselt esitatud uurimuste läbiviimiseks sain toetust mitmetelt fondidelt ja institutsioonidelt. Kesk-Lääne Ülikoolide Rahvusvaheliste Projektide Konsortsiumi (*Midwest Universities Consortium for International Activities*, MUCIA) internitoetus võimaldas mul 1966. aastal teostada välitöid Nigeerias. Smithsonian Instituut (*Smithsonian Institute*) võimaldas teise lühikese reisi Benin Citysse 1973. aastal. Riiklik Vaimse Tervise Instituut (*National Institute for*

³ Laulude tekste ega noote pole eestikeelsele artiklile lisatud (toim).

Mental Health) ja Aafrika Uurimise Seltsi suuliste andmete komitee (*Oral Data Committee of the African Studies Association*) rahastasid siin esitatud tekstide litereerimist. Uurimuse originaallindid on hoiul Indiana Ülikooli Aafrika suuliste andmete keskuse (*Center for African Oral Data*) rahvamuusika arhiivis (*Archives of Traditional Music*).

Sissejuhatus

Edod on suurepäraseid jutuvestjad, kirjutab benini ajaloolane ja etnograaf Jacob U. Egharevba (1946: 70). Kuigi tegemist on enesekiitusega, näitab see väide, kui olulisel kohal on jutuvestmine benini ühiskonnas. Selles osas ei erine edod enamikust traditsioonilistest ühiskondadest. Kuid neid teeb eriliseks see, et pärimuslikud narratiivid pakatavad ajaloolisest, sotsiaalsest ja poliitilisest teadlikkusest. Benini jutud põhinevad endisaegsetel poliitilistel sise- ja väliskonfliktidel ning sotsiaalsel kokkupõrgetel. Isegi need jutud, millel näib puuduvat igasugune ajalooline ja poliitiline tähendus, kasutavad kuninglikku perekonda ja valitsejate järgnevust ajaliste pidepunktidena. Möödaniku Benini ühiskond näib olevat mitte ainult ammandamatu narratiivide allikas, vaid ka rahvusliku uhkuse kolle, mis aitab alal hoida traditsioonilist kultuuri kesk moderniseerimist ja poliitilise iseseisvuse kahanemist.

Benin oli üks neist mõjuvõimsatest kuningriikidest,⁴ mis kujunesid suurel alal Lääne-Sahara ja Guinea ranniku vahel (Forde & Kaberry 1967). Selle Aafrika impeeriumi territooriumi tuumik vastab enam-vähem praegusele Benini ringkonnale Nigeeria Kesk-Lääne osariigis.⁵ Kuid Benini poliitilisel ja sõjalisel õitseajal 15. sajandi lõpust 16. sajandi lõpuni ulatusid riigi piirid läänes teisele poole Lagost ning idas Nigeri kallasteni. Benin piirnes loodes jorubade Oyo kuningriigiga ning kirdes olid sellele allutatud ishanite ja põhjapoolsete edo rahvaste asualad (Bradbury 1957: 21–22, 1967: 5, 1973: 46–50; Egharevba 1960:

⁴ Kolonialisimieelse Aafrika Benin ehk Edo Kuningriik (1440–1897), mitte ajada segi tänapäeval Lääne-Aafrikas asuva Benini Vabariigiga (end Dahomee) (toim).

⁵ Nigeeria haldusjaotus siin ja edaspidi artikli kirjutamise aja 1970. aastate keskpaiga seisuga. Praeguse haldusjaotuse kohaselt jääb edode asuala 1991. aastal loodud Edo osariigi piiresse (toim).

30; Roth 1903: 11–13; Ryder 1967, 1969: 13–15).⁶ 17. sajandil hakkas Benini kuningriik sisekonfliktide, välissõdadele ja poliitilise võimu kuritarvitamise – kõigi maailma impeeriumide tavaliste haiguste – tõttu nõrgenema. Riik kaotas oma iseseisvuse lõplikult 17. veebruaril 1897, mil Briti karistussalk ründas pealinna, põletas maha kuningapalee ja enamiku maju, rüüstas Benini kunstiväertusi ning jättis endast maha ühiskonna, mille traditsiooniline poliitiline struktuur oli täielikult hävinud (Akenzua 1960; Bacon 1897; Boisragon 1897; Roth 1903: ii–xxi; Ryder 1969: 227–294). Benini kuningas (*oba*) põgenes ja tagandati hiljem troonilt; tema langemine lõi segi kogu ühiskondliku korra. Kui 17 aastat hiljem, 1914. aastal, ta poeg Benini tagasi pöördus ja traditsioonilise kuninga rolli astus, ei olnud kuningriigi asjad enam inimeste silmis kesksel kohal (Bradbury 1973: 76–128).

15. sajandi lõpust kuni poliitilise iseseisvuse viimaste päevadeni olid Beninil laialdased kontaktid ja kaubandussuhted Euroopa merekuningriikidega. Esimene eurooplane, kes kohtus Benini kuninga ehk *obaga*, oli Portugali kuninga João II saadik João Afonso d’Aveiro, kes saabus Benini 1486. aastal ning kohtus tõenäoliselt *oba* Ozolua-ga⁷ (Ryder 1969: 29–30). Sellest arenes pipa- ja orjakaubandus ning kuningakodade vahel valitsesid südamlikud suhted. Hiljem arenesid beninlastel aktiivsed kaubandussuhted ka inglaste, hollandlaste, hispaanlaste ja prantslastega.

Selleks ajaks, kui portugallased Benini jõudsid, olid Benin City juba linnalik keskus. “Benini suure linna” avarus avaldas vägevalt muljet neile, kes olid harjunud väikeste, kitsaste müüride vahele surutud Euroopa linnadega. Neile oli ilmselge, et Benin oli tunduvalt tähtsam riik kui need tühised suguharupealike valdused, millega nad seni Guinea rannikul kokku olid puutunud (Ryder 1969: 30).

Benini ajalugu eurooplastega kokkupuutumise eelsest ajast on peaaegu teadmata. Selle poliitiliselt väga tugeva riigi teket Aafrika läänerrannikul on püütud seletada suulisest traditsioonist saadud ja keeleteaduslikele andmetele, kultuurilistele ja sotsiaalsetele sarnasustele, kombetalitustele ja valitsejate makstud tribuutidele toetudes.

⁶ Benini Kuningriigi geograafilise asukoha ning piiride pärimusliku ja teadusliku käsitluse kohta käivat diskussiooni vt Ryder 1965.

⁷ Ozolua (?–1504), enne *obaks* saamist tuntud prints Okpame nime all, Benini kuulsaimaid kuningaid-sõjapealikuid (toim).

Pärimuse kohaselt valitses enne praegust kuninglikku dünastiat *Ogiso* dünastia (sõnasõnalises tõlkes tähendab *ogie* 'valitseja' ja *iso* 'taevas'). Pärast *Ogiso* dünastia langust ja lühikest üleminekuperioodi palusid benini suguharupealikud tollase jorubade vaimse ja kultuurilise keskuse Ife kuningal Onil saata üks oma poegadest neid valitsema. Joruba prints Oranmiyan tuligi Benini, kuid leidis peagi, et edosid saab valitseda vaid kohalik, kes tunneb nende keelt ja kombeid. Ta pöördus tagasi koju, kuid temast jäi rasedana maha Ego küla pealiku tütar, kelle pojast sai praeguse kuningliku dünastia rajaja (Bradbury 1957: 19–20, 1973: 6–10, 44; Egharevba 1960: 1–10). Seda jutustust toetas ka kuninglik rituaal. *Vähemalt 16. sajandil saadeti sõna oba surmast Ife linna ning kuninga järglane sai vaskristi, peakatte ja sauva Agwen-nilt (st Oghene-Oluhe'lt), mis tähendas troonipärija heakskiitmist, ja kuni inglaste poolt vallutamiseni saadeti obade säilmed matmiseks Ifesse* (Bradbury 1973: 8). R. E. Bradbury arvates kinnitavad dünastiaga seotud müüt ja kuninglikud rituaalid edode poliitilist allumist jorubadele, mis tulenes Joruba varasemast võimust Benini alade üle.

R. E. Bradbury arvates tuleks Benini pidada külal põhinevaks ühiskonnaks, millele oli peale sunnitud Joruba monarhiline autokraatia ning ühiskondlik ja poliitiline struktuur. Kahe kuningriigi institutsioonide erinevusi *on teatud määral võimalik seletatada kui kohanemist kohalike edo [benini] sotsiaalsete ja kultuuriliste mudelitega* (Bradbury 1973: 15). Benini külade meeste seas kehtis kolmeastmeline vanuseline jaotus:

Vanim mees [---] oli enamikus külades ainupealik (odionwere). Tema koos teiste vanemate meestega (edion) tegi poliitikat, kontrollis ligipääsu küla ressurssidele, hoidis korda, lahendas vaidlusi ning oli vahendajaks keskvõimuga suhtlemisel. Vanemad mehed juhtisid täiskasvanud meestest koosnevat sõjaväe ja täidesaatva võimu kasti (ighele) ning noorukite kasti (iroghae), kes tegid "ühiskondlikke töid" (Bradbury 1973: 52).

Paljudes külades jagavad vanematest juhid võimu päritavat tiitlit omava pealikuga (*onogie*), kes on kuninga poolt määratud mees või selle järeltulija. Paljud neist pealikest (*enigie*) loevad ennast põlvnevaks mõnest varasema kuninga nooremast vennast, kes vanema venna troonile tõustes saadeti kohe maapiirkondi valitsema. *Näiteks oli onogie kohustusteks oba ees andami korjamine ja edastamine, tööjõu ja sõdurite värbamine ning teiste suguharupealike aladel ja külades elavate kuninga alamate vastu sihitud vaenulike tegude ärahoidmine* (Bradbury 1973: 52). Seega on *onogie* kuningavõimu esindaja maapiir-

konnas; kombetalitustes on tal tihti tseremoniaalne positsioon, mis sarnaneb kuninga positsioonile õukonnas.

Linna ja maa dihhotoomia benini kultuuris ning võimalik tsentraliseeritud poliitilise struktuuri pealesurumine vanuselisele hierarhiale ei avaldu mitte ainult poliitikas, vaid ka – ja võib-olla koguni tugevamini – religioossetes sümbolites. Kõikjal Benini Kuningriigi tuumikalal on alati olnud selge linnaliste ja maal levinud kultuste eristamine, mis ei ole selgitatav pelgalt ajaloolis-geograafilise segunemisega, sest sellel on selge sümboolne tähendus. Kuninga esivanemate ja mitmesuguste jumaluste kummardamine on koondunud Benin Citysse. Kuid külates on hulgaliselt religioosseid rühmi, kes austavad kangelasjumalusi (*ihen*). Enamik neist on väidetavasti mehed ja naised, kes on kunagi olnud seotud kuningliku õukonnaga, kuid põgenenud sisekonfliktide tõttu ja muutunud jõgedeks, järvedeks või mägedeks (Bradbury 1973: 187–188). Enamiku nende jumaluste kummardamine on linnas keelatud.

Benin Citys on kogu ühiskond organiseeritud ümber kuninga ehk *oba*. Kuningas on kõrgeima võimu kandja. Sellegipoolest tagab pealike keeruline astmestik nii õukonnas kui ka linnas kontrolli ja tasakaalu süsteemi, millega saab – ja mõnikord tuleb – *obale* vastupanu avaldada.

Beninis on kolm pealike kasti. Kõige tähtsamad on seitse pärilikku pealikku (*uzama n'ihinron*), kelle hulka kuulub ka kroonprints, *edaiken*. Neil on omad asumid linna lääneküljel, väljaspool linna sisemisi müüre, kus nad valitsevad üsna iseseisvalt. Nende peamine institutsionaalne funktsioon on uue *oba* ametisse kinnitamine. Teise kahe pealike kasti – *eghaebho n'ore* 'linnapealikud' ja *eghaebho n'ogbe* 'paleepealikud' – liikmeks olemine ei ole üldiselt päritav. Linnapealike juht *iyase* tohib *oba* tegevust avalikult kritiseerida. Paleepealikud jagunevad kolme paleeühingusse – *Iwebo*, *Iweguae* ja *Ibiwe* –, millest igal on palee ja *obaga* seotud kindlad ülesanded (Bradbury 1957: 35–39, 1973: 54–75). Lisaks neile ühendustele

[...] moodustas elanikkond igas neist arvukatest osadest, milleks pealinn oli jagatud, käsitöölise või rituaalide või tseremooniaste läbiviijate korporatiivse rühma. Iga selline rühm [...] väitis, et tema ja ta järeltulijad on määratud mõne varasema kuninga poolt mingit kindlat teenust osutama (Bradbury 1973: 135).

Selliste rühmade hulgas on näiteks puunikerdajad, pronksivalajad, tööriistavalmistajad, kuninga arstid ja ennustajad jne. Kuigi mo-

derniseerimine on kahtlemata mõjutanud seda keerulist sotsiaalset struktuuri ja muutnud selle poliitilist tähendust, nimetusi, paleeühinguid ja kuninglikke rituaale, austavad *oba* autoriteeti traditsioone puudutavates küsimustes kõik, ükskõik kui palju või vähe nad benini varasemat kultuurilist traditsiooni järgivad.

Tänapäeval tegeleb enamik edodest endiselt põlluharimisega, 92% maarahvast (umbes 328 000 inimest) elab alla 4000 elanikuga külades. Benin City on piirkonna majanduslik, poliitiline, administratiivne ja suuresti ka usuline keskus. 1965. aastal oli linna rahvaarvuks 130 000 (Tabal 1965: 6. ptk). Pealinna väga suur aktiivsus on toonud kaasa elanikkonna etnilise mitmekesisuse. Benin City elavad ishanid, idžod, itsekirid, urhobod, isokod ja teised Kesk-Lääne osariigi rahvad, kes töötavad nii valitsusasutustes kui ka erafirmades. Lisaks on pealinnas oma kogukonnad lääne-igbodel, jorubadel ja isegi Põhja-Nigeeria hausadel, kes teevad koostööd ja ajavad äri end *edodeks* kutsuvate Benini algsete asukatega.

Sõnaga 'edo' tähistatakse ka linna ennast ja keelt. Edo keel kuulub nigeri-kongo hõimkonna kvaa keelkonda; naaberrahvaid ishaneid, orhobosid ja isokosid, kes räägivad samasse keelkonda kuuluvaid keeli, peetakse edokeelseiks.

Jutuvestmissituatsioonid

Sellises muutlikus, heterogeenses ühiskonnas on edodel siiski tugev etniline identiteet. Traditsioone, mis on nende uhkuse aluseks, antakse põlvest põlve edasi rituaalsete laulude, vanasõnade ja narratiivide kaudu. Neist iga verbaalne vorm on seotud kindlate kommunikatiivsete sündmustega. Termin *kommunikatiivne sündmus* ja selle lahtiseletus pärineb Dell Hymesilt (1962: 24–38, 1964: 13–25, 1967, 1972: 56–70) ning viitab kultuuriliselt defineeritud sotsiaalsele sündmusele, mida peetakse kohaseks kindlatele kommunikatsioonivormidele. Suhtlejad saavad eristada seda teistest sotsiaalsetest toimingutest verbaalsete ja käitumuslike vahendite abil. Igas kultuurilises kommunikatsioonisüsteemis on mõned sündmused, mille raames on ülekaalus folkloorised vormid (Ben-Amos 1970, 1975).

Edod tunnistavad ja nimetavad jutuvestmiseks sobivateks kahte kommunikatiivset sündmust, kuigi ei pruugi piirduda vaid nendega. Need kaks on *ibota* ja *okpobhie*. Mõlema termini tähendus peegeldab vaid osaliselt selle kultuurilist tähendust. Mõlemad terminid on liit-

sõnad, mis koosnevad nimisõnaliidetest, verbidest ja ajalistest indikaatoritest. *Ibota* koosneb liitest *i*; tegusõnast *bē*, mis võib tähendada 'venitama', ja sõnast *ota* 'õhtu'. Sõna-sõnalt võiks termini tähendus olla 'õhtu pikendamine'. Kuid vaid vähesed edo keele kõnelejad võtaksid ette sõna *ibota* algosadeks lammutamise ja keegi pole nõus teiste analüüsiga. Mõned tõlgendused on tehtud *a posteriori*: näiteks üks edo seostab terminit sõnaga *iba* (savist pink, millel jutuvestja ja kuulajad istuvad). Edo luuletaja Ikponmwosa Osemwegie seostab foneemi *b* verbiga, mille tähendus on ligikaudselt 'lõögastuma', nt lauses *okpia ni kie ibo tota* 'mees istus lõögastunult maha'. Roger Wescott kirjutas mulle 1973. aasta juulis, et kuigi Hans Melziani (1937; vt ka Munro 1967) sõnastikus puudub verb *bē* tähenduses 'venitama', peab ta etümoloogilist oletust õigeaks; ta viitab sõnadele *bēbēbē* 'pungil' ja *bēbē* 'suur' või 'lihav'. Igatahes on selle verbi tähendus ka parimal juhul ebamäärane.

Teine termin – *okpobhie* – on samasuguse struktuuriga: nimisõnaliide *o*, mis enamasti viitab ametialale, verb *kpe* 'muusikalist instrumenti mängima' – nt verbis *kp'ema* 'trummi lööma' – ja verb *bhie* 'magama', mis antud kontekstis on ajamäärsõna rollis. Väljendi kogutähenduseks on 'trummilöömine siis, kui teised magavad' (Melzian 1937: 143). Nende kahe kommunikatiivse sündmuse nimed on vastandlikud vähemalt kahe parameetri osas: tegevus ja aeg. *Ibota* viitab õhtusele rahulikule suhtlemisele, mis kestab peaaegu südaööni, aga *okpobhie* aktiivsele meelelahutuslikule tegevusele, mis kestab koidikuni.

Tegelikkuses on nende kahe kommunikatiivse sündmuse eristamine tunduvalt keerulisem. Kuigi nimetused võtavad kokku sündmuste olemuse edode jaoks, ei väljendata need lingvistiliselt sündmuste täpset sotsiaalset motivatsiooni, tegelikku sotsiaalset kooslust ega olukorrale sobivat folkloorset suhtlusviisi. Küll on need aga esitatud sümboolselt.

Nii *ibota* kui *okpobhie* võivad sisaldada suurt hulka verbaalseid folkloorseid tegevusi, kuid esimesel puudub üks tunnus, mis teisel esineb. See tunnus ongi sümbol, mis neid kahte sündmust eristab, selle lisamine või ärajätmine muudab *ibota okpobhie*ks või vastupidi. Tegemist on liitsümboliga, mis koosneb kahest osast: kutseline jutuvestja ja tema muusikaline instrument. Nende kahe kohalolek teeb *ibotast okphobie*.

Jutuvestmisel, mis on mõlema kommunikatiivse sündmuse ühisosa, puudub *ibota* puhul igasugune muusikaline saade. Lisaks pole *ibota* jutuvestjad kutselised esinejad. *Ibota* on eelkõige perekondlik sündmus, millest võtavad osa lapsed, noorukid, naised ja peremees.

Kogunetakse pere suurimasse ruumi, ühistuppa ehk *ikunisse*, kus asub ka perekonna esivanemate altar (Melzian 1937: 91–92). Kogunemiseks on erinevaid põhjusi, mida kõiki võib pidada õnnelike (*onyemwen*) hulka kuuluvaiks. 'Õnnelik' võib viidata hulgale olukordadele, alates defineerimatust heast tujust kuni eduka viljamüügi, pereliikme paranemise või sugulase külaskäiguni. Peremees kutsub pere *ibotal* kokku, kuid ise jääb sündmuses passiivseks osavõtjaks. Ta "on eesistuja" ning jutte ja laule esitatakse tema auks. Jutustajaiks ja lauljaiks on naised, lapsed ja perekonnapea nooremad vennad. Selles suhtes sarnaneb *ibota* edo ühiskonna üldise sotsiaalse suhtlusmudeliga, mis keerleb *oba* ümber ja on tihedalt temaga seotud. *Ibotal* on perekonnapea samasuguses rollis nagu *oba* iga-aastaste rituaalidega kaasnevatel kuninglikel tseremooniatel ja pidustustel. Naisteseltskonnad ülistavad *obat* lauludega ning trummarid ja tantsurühmad esinevad tema auks. Analoogia on antud juhul eriti kohane, sest R. E. Bradbury sõnade kohaselt käsitleti kuningriiki kui *oba laiendatud perekonda* (1969: 21).

Jutuvestmine on vaid osa *ibota*-kõnelustest. Teised vestluse tüübid sisaldavad kuulujutte (*ozeta*), üldiste ja perekondlike uudiste arutamist ja mõistatuste mõistatamist (*iro*). Laule (*ihuan*) võib kasutada üleminekuks vestluselt formaalsele jutuvestmisele. Tihti on tegu lauludega, mis on läbi põimitud järgneva jutuga. Seega on laulmisel antud situatsioonis kolmekordne ülesanne: märkida üleminekut ühelt kõneliigilt teisele, anda märku, millist lugu rääkima hakatakse (iga laul on seotud teatud kindla narratiiviga), ja viimaks, kui juhtumisi keegi ei tunne selle laulu melodiat, õpetada laulu publikule, et see saaks loo jooksul korralikult koori osa täita. *Ibotal* võib jutuvestmist alustada igauks, kes tahab ja on selleks valmis. Ainsaks erandiks on perekonnapea, kes on alati kuulaja rollis. Loo rääkimine oleks tema poolt kohatu, sest jutuvestmise, nagu ka kiidulaulude sotsiaalne eesmärk on adressaadi austamine (Ben-Amos 1967: 54).

Formaalne traditsiooniline haridus valmistab pealiku vanimat poega ette selleks passiivseks vastuvõtjarolliks jutuvestmise situatsioonis. Pealike esmasündinud pojad, nagu ka kroonprints (*edaiken*), saadetakse haridust saama külasse, vältimaks isa ja vanima poja vahelisi pingeid tekitavaid konflikte, mis iseloomustavad edode sotsiaalseid suhteid (Bradbury 1965). Tagajärjeks on see, et koju tagasi pöörduv uus pealik ei tunne pere traditsioone nii põhjalikult kui tema nooremad vennad, kes jäid koju, või ta tädid, ema ja vanaema, kes on korduvalt kuulnud ja ise esitanud pärimuslikke narratiive. Just nende asjatundlikkus teeb naisperest *ibota* kõige aktiivsemad osalised.

Selleks, et *ibota* muutuks *okpobhie*ks, on esiteks ja eelkõige vaja mängu tuua eriline liitsümbol – kutseline jutuvestja ja tema pill. Just see jutustamissituatsiooni uus element põhjustab vastavaid muudatusi; seega on *ibota* ja *okpobhie* kvalitatiivselt erinevad sündmused. Kuigi mõlemaid ühendav tunnus on jutuvestmine, võtab see ühisnimetaja kummaski situatsioonis erineva kuju.

Muusikalised instrumendid

On kaks pilli, millega edo jutuvestjad ennast *okpobhie*l saadavad: *akpata* ja *asologun*. Neid pille mängivaid jutuvestjaid kutsutakse vastavalt *okp'akpata* ja *okp'asologun*, mis sõnasõnalt tähendavad 'akpatamängija' ja 'asologunimängija'. Kuigi muusikalised võimed on vaid jutuvestmisoskuse lisand, tunnustatakse ja nimetatakse neid kui esimesena mainitavat talenti – see eristab neid teistest jutuvestjatest. *Akpata* on vibulauto (*bowlute*) ehk *pluriarc*,⁸ kui kasutada George Montandoni loodud terminit (vt Hornbostel & Sachs 1961: 22; Marcuse 1975: 182–183). See on seitsme keelega keelpill, mille iga keel on kinnitatud eraldi varvale.

Etnomusikoloogid Erich von Hornbostel ja Curt Sachs eristavad harfi ja lautot: esimese keeled on resoneeriva laua suhtes püstloodis, teisel paralleelselt. Vibulauto (Hornbostel-Sachsi süsteemis 321.2) eristavaks tunnuseks on see, et *iga keel on kinnitatud iseseisvale painduvale kandjale* (1961: 22) – kirjeldus, mis *akpatat* hästi iseloomustab.

Edo vibulauto koosneb kolmnurksest kõlakastist (*ekpetin* 'karp'), millel jutuvestjad eristavad alljärgnevaid osasid: kõlalaud (*ugwe akpata* 'akpata kaas') ja küljed (*ugbefen*). Enamasti on kõlalaud kolmandiku jagu pillist pikem ja suunatud muusikust eemale. Vibulautol on seitse varba (*erhan akpata* 'akpata oksad'), mis on kinnitatud kasti põhja külge ja suunatud ülespoole. Iga keel (*ewe udin* 'palmipuu kiud') on üht otsa pidi kinnitatud varva külge ja pärast kõlalaua külge kinnitatud sadula ületamist teisest otsast tugevasti seotud kõlalaua külge. Iga varva otsas on mitu kõristit (*egogo* 'kuljused' või *ise* 'seemned'), mis on

⁸ Tõlkes 'mõned vibud' – Šveitsi etnoloogi George Montandoni 1919. aastal loodud termin. Sama instrumendi kohta kasutatakse ka nimetusi *harp zither* (harfkannel) ja *Congo guitar* (kongo kitarr) (toim).

valmistatud kas lõhestatud palmiseemnetest, karastusjoogipudelite korkidest või muudest metallitükkidest.

Mul õnnestus üht *akpatat* mõõta. Kõlalaud oli 13,5 tolli pikk ja lähemas otsas 5,75 tolli laiune; kaugem ots oli kõige laiemas kohas 6,25 tolli lai. Kõlakast oli 8,5 tolli pikkune ja 6,25 tolli laiune. Vibulauto varvad olid ligikaudu 31 tolli pikkused ja keeled 13 kuni 17 tolli pikad.

Akpata valmistatakse kohalike puude pehmest puidust: näiteks *basabasast* (*Funtumia africana*), *ayonist* (*Funtumia elastica*), *omast* (*Cordia milenii*), kuid kõige sagedamini *ukhust* (*Alstonia congensis*). *Akpata* varvad võetakse pilli nime kandvalt väikeselt põõsalt (*Microdemis zenkeri*). Iga varb ehk vibukaar võetakse erinevast põõsast. (“Muidu,” ütles üks jutuvestja, “on kõik keeled sama kõlaga.”) Keeled tehakse kas metalltraadist või palmipuu kiududest.⁹

Teine muusikaline instrument *asologun* on edo versioon Aafrika pöidlaklaverist (*kalimbast*). Beninis koosneb see väikesest, 7x4x1 tolli suurusest kastist, millele on kahe sadula vahele kinnitatud üheksa erineva pikkusega metallitükki. Jutuvestjad ei nimetanud *asologuni* osasid kindlate nimedega, kuid mainisid, et *asologun* tehakse, nagu *akpatagi*, pehmest puust, enamasti *uhkust* ja et vana vihmavarju karkass on hea materjal pilli metallosadeks.

Mõlemat pilli kasutatakse Sahara-lähedases Aafrikas laialdaselt. Etnograafiliste andmete põhjal näib Benin olevat vibulauto laia, kuigi mitte pideva leviala kirdetipus. Vibulauto leviala keskus näib jäävat Kesk-Aafrikasse, kus selle struktuur ka kõige rohkem varieerub, leviala ise ulatub ühelt poolt kuigivõrd ka Edela-Aafrikasse ning teiselt poolt Kameruni. Vibulauto tüpoloogiat ja leviala püüdis esimesena välja selgitada Bernhard Ankermann, kes nimetas seda instrumenti üsna õigustatult kongo kitarriks (1901: 80). Mulle teada olevate andmete kohaselt kasutavad Kagu-Nigeerias *akpatat* ainult kolm edokeelset rahvast: edod, ishanid ja isokod. Ja kui etnograafilist materjali uskuda, on nad ka ainsad, kes seda pilli jutuvestmise saateks kasutavad. Kõik teised mängivad vibulautol tantsumuusikat (Ankermann 1901: 20–25, 80–83; Hen 1960: 138–148; Kirby 1965: 243; Laurenty 1960: 116–118, 145–146, 173–179, 194–195, 214–216; Soderberg 1953: 53; Wachsmann

⁹ Tänan Benini metsandusministeeriumi vanemmetsavahti J. O. A. Uwagie-Erot lahke abi eest *akpata* ja *asologuni* valmistamiseks kasutatavate puude kindlaksmääramisel. Vt ka Hide 1943.

1961: 45). Allpool pakun välja, et leviala on oluline, mõistmaks *akpata* sümboolset tähendust Beninis.

Aafrika pöidlaklaver on tunduvalt laiema levialaga, mis ulatub ka Lõuna- ja Ida-Aafrikasse. Kuid ka seda pilli leidub kõige arvukamalt Kesk-Aafrikas (Ankermann 1901: 32–36, 88–91; Hen 1960: 73–94; Soderberg 1956: 113–117; Wachsmann 1961: 33). Selle instrumendi vorme võib leida ka teiste Lõuna-Nigeeria suguharude seas, kes kasutavad seda rohkem kui vibulautot.

Esimene viide vibulautole Euroopa kirjanduses ilmus 1619. aastal Praetoriuse kirjutises “Syntagma Musicum, Band II: De Organographie” Wolfenbütteli linnas Saksamaal. Ta liigitas selle lihtrahvapillide hulka ja arvas pärinevat Indiast. Kui ta allikad on usaldusväärsed, võiks see olla äärmiselt tähendusrikas viide India ja Lääne-Aafrika suhetele, sest umbes sellest ajast pärinevad ka teated *akpata* populaarsusest Beninis. Tõendeid on kahesuguseid: reisirakirjeldused ja pronksist kunstiteosed. Benin Cityt 17. sajandi keskel külastanud misjonärid kirjeldasid *oba* paleesse siirduvaid pealikke nii:

Kui nad lähevad kuningapaleesse või mõnda muusse paika, riietuvad pealikud nagu Hispaania naised: vööst allapoole jääv rietus meenutab palakaid ja võruseelikut. Nende kõrval kõnnivad kaks neegrit, kes neid kannupoistena teenivad ja kelle õlal nad kätt puhkavad. Nad liiguvad isegi ratsa väga tõsise pidulikkusega, eriti kui nad paleesse peole või ohvritalitusele siirduvad. See näeb välja nagu Euroopa karneval – kõige hirmutavama välimusega meest peetakse uhkeimaks. Igaühel on suur kaaskond ja orkester, mõned mängivad elevantdiluust flööte, mõned väikesi kitarre, teised pudelkõrvitsat, mille sees on kivid, ning mõned trumme (D. B.-A. rõhutus; tsit Ryder 1969: 314).

Tõenäoliselt on väikesed kitarrid, millele misjonärid viitavad, vibulautod, mida külalised nimetasid euroopaliku terminiga, nii nagu nad ka muid edo kultuuri elemente euroopalikult tõlgendasid. Kirjelduses viidatud *akpata* kasutamine pealike kaaskonnas leiab kinnitust ka pronkstahvlitel, mille nii William Fagg kui ka Philip J. C. Dark dateerivad 17. sajandisse (Dark 1973: 11–12; Forman & Forman & Dark 1960: 24; Dark & Hill 1971: 66–71; Fagg & List 1963: 32–39). Kahel tahvil on kujutatud *akpatamängijaid* pealiku tseremoniaalses kaaskonnas koos trummarite ja mõõgakandjatega. Kas nad mängisid ainult muusikat või laulsid ka kiidulaule, vajab edasist uurimist. Kuid viiskümmend aastat hilisemast ajast, 18. sajandi algusest pärineb detailsem *akpata* kirjeldus, milles viidatakse selle kasutamisele ka väljaspool poliitiliste kombetalituste konteksti, nimelt meelelahu-

tuslikel eesmärkidel. David van Nyendael kirjutas 1704. aastal edo muusikainstrumente kirjeldades:

Peale nende on neil veel üks pill, mida tuleks nimetada harfik; sellel on kuus või seitse väljaulatuvat keelt, millel mängitakse ja lauldakse nii hästi, ja mille saatel tantsitakse nii lõbusalt, et lust on vaadata (tsit Roth 1903: 153).

Tänapäeval kasutatakse *akpatat* ainult meelelahutuseks.

Kui *akpatale* on veidi viiteid, siis *asologuni* ei maini reisijad ega ole seda kujutatud kohalikus kunstis. See pole nii juhuslikult, sest isegi tänapäeval on *asologun* Benin Citys keelatud ja kasutusel vaid maa-piirkondades. Veelgi enam, mõned külapealikud keelavad seda oma territooriumil mängida. Põhjuseks on selle muusikariista sümboolne tähendus, mida käsitleme allpool. Täiesti võimalik, et need piirangud on kehtinud juba aastaid; ajalooliste viidete puudumine ei tähenda, et tegemist oleks edo ühiskonnas hiljutiste keeldudega.

Kui pidada usaldusväärseiks allikaiks reisijate kirjeldusi ja pronkstahvleid *akpata* positsiooni kohta benini kultuuris (ning pole mingit põhjust oletada vastupidist), on selle funktsioon, kasutus ja sümboolne tähendus tunduvalt muutunud. Üks *akpata* leiutamise kohta käiva loo versioon väidab, et sel oli 17. sajandil ja 18. sajandi alguses palees keskne roll. Selle praegune tähtsusetus tseremooniatel võib tuleneda *asologuni* tunnuste *akpatale* ülekandumisest, muutusest õukonnaelus või lihtsalt kasutuse ja funktsiooni uuenemisest. Igal juhul jääb ajaloolises rekonstruktsioonis piisavalt ruumi spekulatsiooniks. Kuid pöördugem nüüd selle muusikalise instrumendi praeguse kasutuse ja tähenduse juurde jutuvestmissituatsioonis.

Jutuvestjad

Selleks, et jutuvestmise juures saaks kasutada muusikariista ja artisti, on vaja täita teatud eeltingimused. Tegemist peab olema tseremooniaalse tähtsusega sündmusega, mis eeldab suurejoonelist tähistamist pereringis. Tavaliselt on selliseks sündmuseks perekonna initsiatsiooniriitused, näiteks vastsündinule nime panemise tseremoonia (*ihe*ni), abielutseremooniad (*irhioknuo*), nn teised matused (*irorinmw*in), igaaastased kombetalitused esivanemate auks (*eho*) ning kogu Benini haaravad pidustused seoses igaaastase ohverdamisega *oba* pakutavale “peale” (*igwe*) (vaata Bradbury 1959). Teised samalaadse kultuurilise ja isikliku tähtsusega sündmused on samuti sobilikud *akpata* saatel

jutustamiseks. Teisisõnu annab *akpata* saatel jutustamise sissetoimine sündmusele kõrge sotsiaalse staatuse, võimaldades tähistajatel rõhutada sündmuse tähtsust.

Muusikariist ja sellel mängija muutuvad jutuvestmissündmuse osadeks, mis muudavad kõiki jutustaja ja kuulajate vahelisi suhteid. Kui *ibotal* võib lugusid rääkida kes iganes, siis *okpobhiel* mitte. Muusikariistal mängimiseks on vaja väljaõpet ja *okpobhiel* võivad jutustada vaid need, kes on selle omandanud. Nad domineerivad jutuvestmisel verbaalselt ja kõik kuulajad keskenduvad neile kui esinejatele, ühelgi teisel pole oskust ega luba kaasa lüüa. Jutustajaid, keda kutsutakse sel puhul ekstra väljastpoolt perekonda, peetakse kutselisteks jutuvestjaks.

Edo ühiskonnas on professionaalsusel kolm kriteeriumi: väljaõpe, rahaline tasu teenuse eest ja grupiline organiseeritus. Alan P. Merriami poolt välja toodud neljas kutselise muusikul kriteerium, nimelt sissetulekute ainusõltuvus musitseerimisest (Merriam 1964: 124–130) benini jutuvestjate kohta ei kehti. Enamik sealseid linnaelanikke, kaasa arvatud muusikud, täiendavad sissetulekuid põlluharimisega, selles osas ei erine muusikud-jutuvestjad puunikerdajaist, pronksivalajaist ega “perefarmi” omavatest valitsusametnikest.

Olenevalt motivatsioonist ja õpetust pakkuvate kogenud jutuvestjate olemasolust algab jutuvestja väljaõpe varasemas või hilisemas nooruses. Viieteistkümnest *akpatamängijast*, keda ma küsitlesin, olid kuus muusikalise jutustamise kunsti õppinud kas isalt või vanematelt vendadelt, neli neist hakkasid mängima 12–15-aastaselt. Viis küsitletavat otsisid õpetajaks professionaalse jutuvestja väljastpoolt lähisugulaste ringi, neli ülejäänut nimetasid õpetajatena lähedasi, enamasti endast veidi vanemaid sõpru. Viimaste hulka kuulunud artistid alustasid õppimist hiljem, enamasti teismeliseea lõpul või kahekümnendate eluaastate alguses. Kaks neljast *asologunimängijast*, keda ma küsitlesin, hakkasid mängimist õppima juba varases nooruses isalt või onudelt ja üks alustas 18–19-aastaselt. Üht esinejat õpetas *asologuni* mängima teine õpetaja pärast seda, kui ta oli isalt selgeks saanud põhitehnikad.

Õppimisprotsessi kirjeldades eristavad jutuvestjad sageli treeningu verbaalset ja muusikalist aspekti. Õpetus on nii otsene kui ka kaudne. Muusikat õpitakse õpetajat esinemas või mängimas jälgides ja seejärel imiteerida püüdes, sageli harjutatakse kodus tundide kaupa ning hiljem parandab õpetaja vead. Üks artist, kes oli õppinud *akpatamängu* isalt, ütles, et ta kasutas mängu*akpatat*, millel ta harjutas samal

ajal, kui isa mängis. Verbaalse osa kohta mainis enamik jutuvestjaid, et nad pidid lugu kuni kolm korda kuulama, enne kui olid piisavalt enesekindlad, et juttu avalikult ette kanda. Pärast esmakordset kuulamist küsitlevad nad õpetajat süžee, kohanimede, tegelaste suhete ning pea- ja kõrvaltegelaste täpsete nimede osas, et kõiki detaile õigesti meelde jätta.

Otsene õpetamine hõlmab erinevaid muusikalisi šabloone, mida õpilane harjutab. Need erinevad mängijati. Tõenäoliselt on traditsioonis regionaalseid erinevusi, kuid ka sama regiooni mängijate repertuaarid varieeruvad. Kaks lisas¹⁰ toodud muusikaliste ja poetiliste šabloonide näidet, rühmad A ja B, erinevad sisu, stiili ja esitusviisi poolest, kuigi mõlemad pärinevad Benin Cityst. Kui meil oleks olnud rohkem *akpatarep*ertuaari põhišabloonide näiteid, leiaksime ilmselt veelgi rohkem erinevusi. Nende kahe rühma erinevused tulenevad osaliselt iga jutuvestja omapärast. Näiteks rühmas B esitatud jutuvestja kasutab lauludes rohkem verbaalset ja muusikalist viitamist nais- ja meesnõidadele, mida nii tema kui ka teised professionaalsed jutuvestjad seostavad *akpatam*änguga; ta mainib ka vaesust ja isiklikke "hädasid", mis teda vaevavad. Selline rõhuasetus nõiakunstile ja kannatustele tulenes tema seisundist meie kohtumise ajal ning enda kujutlemisest maagiliste võimetega inimesena, kes suudab suhelda üleloomulike olenditega (Ben-Amos 1972b: 111–112). Teiselt poolt viitas rühma A kuuluv sotsiaalselt stabiilsem jutuvestja jutustades sageli lugudele, mida ta tihti jutustab, aga ka tema juttudes ja edode repertuaaris üldse esinevatele tegelaskujudele.

Šabloonid pakuvad algajale mitte üksnes võimalust muusikaliste ja verbaalsete elementide harjutamiseks, vaid mõjutavad ka seda, milliseks kujuneb tema suhtumine *akpatasse* ja usk oma kunsti ning tutvustavad teda ka kangelastega, kes hakkavad esinema tema kui *okp'akpata* juttudes.

Kui õpetaja pole pereliige ega sõber, astub õpilane lepingulisse õpipoisisuhtesse; perekonnavälise ametiõppimise puhul on see benini ühiskonnas tavaline (Ben-Amos 1971: 127–145). Õpetaja ja õpilane lepipivad kokku tasus, mis 1960. aastatel oli tavaliselt 3–5 Nigeeria naela. Lisaks pidi õpipoiss õpetajale kinkima aeg-ajalt koolapähkleid ja veini, millega õppetasu võib peaaegu kahekordistuda. Kui võimalik, ühineb algaja jutuvestja õpetaja esinemistega, lauldes kolme-neljaliikmelises

¹⁰ Eestikeelsele artiklile pole lisatud (toim).

kooris *igbesa*, mis toetab *okp'akpatat*. Selline roll annab õpilasele suu-
repärase võimaluse näha oma õpetajat esinemas ja õppida erinevaid
tehnikaid, et anda toetajate koorile märku laulma hakata või lõpetada.
Vastutasuks õppemaksu, austuse ja abistamise eest õpetab meister
õpipoisile muusikamängimise kunsti, juttude ja laulude repertuaari
ning ametisaladusi, muu hulgas ka *akpata* valmistamist ja erinevaid
ettevaatusabinõusid, mida jutuvestja järgima peab, et vältida oma
ametiga seonduvaid ohte.

Sellised suhted kestavad aastast kolme aastani, olenevalt õpipoisi
andekusest ja tegelikest õpetamisvõimalustest. Õpipoiss võib õpetajat
külastada kord või kaks nädalas; mõned jutuvestjad mainisid, et jäid
kogu nädalaks juhendaja juurde, mängides õhtuti *akpatat*. Õpiaja
lõppedes, kui nii meister kui ka õpipoiss tunnevad, et juhendamine on
lõpule jõudnud, tähistatakse seda lõpupeoga *iku-akpata* ('*akpatatants*'),
kus esinejaks on õpilane. Selleks ajaks on ta teinud endale oma *akpata*
ning on valmis ja tahab avalikult esineda.

Asologunimängija õpipoisipõlv on samasugune. Olgu tegemist
ükskõik millise pilli mängijaga – kui ta end kutseliseks jutuvestjaks
kuulutab, vajab ta oma võimete avalikku tunnustamist. Selleks võivad
olla kutsed esineda naaberkülades ja -linnades. Tavaliselt piirdub jutu-
vestja reputatsioon viiemeililise raadiusega piki käidavaimaid teid. Kui
jutuvestjal on sugulasi kaugemates külates, võib ta vahel saada kutse
ka sinna esinema tulla. Kutseline edo jutuvestja pole rändlaulik, vaid
on enamasti seotud oma elukoha ja põlluharimisega, esinedes üksnes
aeg-ajalt. Vaid kaks jutuvestjat, keda ma intervjueerisin, väitsid, et
nad on laiemalt tuntud ning nimetasid kauged külasid ja linnu, kus
nad on edodest publikule esinenud. Neist ühele – Aimiyekegbon Ogbe-
borile –, kes mängis lisas esitatud B-rühma muusikalisi šabloone, näis
jutuvestmine olevat ainus tegevusala; ta tunnistas, et nooremana oli
ta üles astunud kuni neljal õhtul nädalas. Tema populaarsust kinni-
tasid teisedki, kes ütlesid, et 1950. ja 1960. aastate riiklike ja kohalike
valimiste ajal esines ta poliitilistel kogunemistel meelelahutajana,
muutes poliitilised üritused jutuvestmisündmusteks.

Tunnustatud jutuvestja nõuab ja saab viisteist šillingit kuni viis
naela õhtu eest olenevalt esinemise pikkusest, reisiajast ja peremehe
maksejõust. Seega on õpipoisil lootust jutuvestmiskunsti investee-
ritu tagasi saada. Saadav raha pole siiski piisav pere ülalpidamiseks.
Seetõttu on enamik *akpata*- ja *asologunimängijaid* ka talupidajad,
jahimehed või ennustajad.

Edode jutuvestmiskontseptsioonist puudub üks ametit määrav aspekt, nimelt tsunft. Nagu teised preindustriaalsed linnaühiskonnad (Sjoberg 1960), nii on ka edo ühiskond keerukas ja hierarhiline. Nagu eespool mainitud, on neil kolm pealike klassi: seitse pärilikku ja kõige kõrgemat pealikku *uzama n'ihinron*, paleepealikud *eghaebho n'ogbe* ja linnapealikud *eghaebho n'ore*. Ülejäänud on lihtinimesed – *omini-gie*. Kuid isegi paljude lihtinimeste prestiiži aluseks ning sotsiaalse organiseerituse keskmeks on teatud suhted ja teened, mis seovad neid *obaga*. Igal neljakümne Benin City linnajao elanikul

[...] on spetsiifilised ülesanded, mida nad “*oba jaoks*” täidavad. Nende hulgas on ka sellised oskustöölised nagu sepad, vasksepad, nahatööt-
lejad, puu- ja elevantiluunikerdajad, vaibakudujad, trummivalmis-
tajad, jahimehed, leopardipidajad, lehmakarjused ja ehitajad, paljud
erinevad preestrirühmad, “arstid”, ennustajad, piinamiste täideviijad,
õuelaulikud ja teised tseremooniate funktsionäärid ning ka teised palee-
atmetnikud, nagu laohoidjad ja haaremivalvurid (Bradbury 1957: 34).

Kõigi nende hulgas pole ühtki sotsiaalset nišši *akpata*- ja *asologuni*-mängijaile. Neil pole ei ametlikku kohustust *oba* ees ega sotsiaalset või elukohajärgset ühendust. Linnas on nad üksiklased ja oma külaski pole neil ametialast hingesugulast. Enamik neist elab või vähemalt kasvas üles Benin City lähedal maal. Ameti poolest ei ole nad linna sotsiaalse struktuuri osa. Esinejatena saab neile osaks hetkeline tunnustus, kuid nende saavutused ei anna neile ühiskonnas mingit tituleeritud staatust. Isegi jutuvestmissündmustel on nad külalised võõrustaja armust.

Akpata ja selle mängijate praegune positsioon benini ühiskonnas pakub võimalusi ajaloolisteks spekulatsioonideks, eriti kui arvesse võtta ka selle muusikariista kujutamist pronksist mälestustahvleil ja nende kirjeldusi tolleaegsetes kirjutistes. Nagu tahvleilt ja kirjeldus-
test ilmneb, kasutati *akpatat* 17. sajandil tseremoniaalses kontekstis. Mis põhjustas sellise muutuse?

Kaks oletust tunduvad kõige tõenäolisemad. Nagu varem juba mainisin, pidas R. E. Bradbury benini ühiskonda kahe kultuuri kombinatsiooniks. Ta nägi seda kui ealistel kastidel põhinevat küla-
ühiskonda, millele on jorubade poolt peale surutud tsentraliseeritud, hierarhiline kuninglik struktuur. Selle pealesurumise olemus on oma-
korda oletatava iseloomuga; see võis tuleneda sõjalistest vallutustest, nagu arvavad mõned rojalistid, või abipalvest, nagu väidavad teised (Bradbury 1959: 193, 1964: 149–159, 1967: 1–3). Mõlemal juhul võib

see, et *akpatamängijad* ei ole klassina benini ühiskonda hästi integreeritud, tuleneda sellest, et *akpata* on osa maakultuurist, mis valitses enne joruba-tüüpi linnalise struktuuri pealesundimist. Seda spekulatsiooni kinnitab *akpata* levik Nigeri-Benue jõgikonnas, Kesk-Aafrikas ja mõnedel Edela-Aafrika rannikualadel (Laurenty 1960). Seega võis *akpata* positsiooni sümboolne eemalolek kehtivast poliitilisest korrast tuleneda kultuurielementide segunemisest kogu Aafrikas ning hilisemast benini ja joruba sotsiaalsete süsteemide ühinemisest.

Kuid selline järeldus ei sobi kokku *akpata* esinemisega vasktahvli-tel tseremoniaalses kontekstis. Lisaks ei sobi see kokku ka faktiga, et olles veel kroonprints *edaiken*, õpib *oba* ise kogu edo kultuuri tundma õppides ka *akpatat* mängima. Praegune *oba*, Tema Kõrgeausus Akenzua II,¹¹ oskab seda muusikariista mängida nii tema enda kinnituse kohaselt kui ka noorpõlvesõbra väitel ja ühe professionaalse jutuvestja sõnul, kes olevat olnud *oba* õpetaja. *Obat* imiteerides on mitmed pealikud õppinud *akpatat* mängima, kuigi nad ei ole sellega kunagi professionaalset meelelahutust pakkunud. Sellegipoolest – või just seetõttu – külastavad kutselised jutuvestjad *harva kuninga hooneid, sest ebausku kohaselt sureb see, kes kuningale akpata saatel juttu vestab, üsna varsti* (Egharevba 1946: 71). Sellisest saatusest pääsemiseks peab jutuvestja purustama pilli, millega ta *obale* esines. Seega valitseb kuningliku ja maarahva *akpata* vahel ilmne vastandamine ning võib oletada, et nad esindavad kaht eraldiseisvat sümboolset või isegi ajaloolist arenguliini või et nad peegeldavad *akpata* kasutamise ajaloolist muutust.

Maa*akpatal* ja *-asologunil* on jutuvestja ja veidi väiksemal määral ka tema publiku teadvuses kindel, suures osas kattuv sümboolne tähendus, mis tuleneb muusikariistade tekkemüütidest ja nendega seotud uskumuste süsteemist. Sümboolsed tähendused on suurel määral seotud *okp'akpata* ja *opk'asologuni* sotsiaalse asendiga benini ühiskonnas.

Benini kutselised jutuvestjad omistavad *akpata* ja *asologuni* leiutamise kahele kuninglikule tegelasele: *oba* *Ozolua* pojale, metsikule hiiglasele Arhuanranile (15. sajand) ja *oba* *Ewuakpele* (17. sajandi lõpp ja 18. sajandi algus). Mõlemad olid õukonna mustad lambad, hierarhilise ühiskonna alaväärtuslikud liikmed, omaenda (sobimatute)

¹¹ Kodanikunimega Okoro Edokporhogbunyunmwun, Benini *oba* aastatel 1933–1978, seejärel sai troonile tema poeg, praegune *oba* Erediauwa I (toim).

tegude pärast eemale tõugatud. Arhuanran oli kahekümne varba ja kahekümne sõrmega hiiglane ning polnud võimalik aru saada, kas ta tuli kuskilt või läks kuhugi. Ta hiilgas oma isa Ozolua lahingutes ja isa sooviks oli, et Arhuanranist saaks tema järeltulija. Kuid pärimuste kohaselt olevat ta vend, kes oli temaga sama päeva õhtul sündinud, teda reetnud ja Arhuanran sai lüüa. Häbist sooritas ta enesetapu, uputas end Udo järve. Pärimuse kohaselt olevat ta mänginud uppudes *akpatat* (või *asologuni*, kui jutustajaks on *okp'asologun*).

Akpatat (või *asologuni*) seostatakse kaotuse ja hülgamisega ka teises päritolumüüdis. *Oba Ewuakpe* on benini ajaloolises pärimuses traagiline tegelaskuju. Kui ta ema suri, tappis ta matusetseremoonia ajal palju inimesi. See viis ta alamad (edo rahva) mässu ja tema täieliku hülgamiseni. Pealikud ei küllastanud teda palees, alamad linnas ja külades ei saatnud talle enam tavapäraseid andameid ja makse. Näljase ja eemaletõugatuna otsis ta abi selgeltnägijalt, kes soovitas tal inimohvri tuua. Kui oh õnnetust, kuigi tal oli *obana* ainuõigus jumalatele sellist ohvrit tuua, oli ta kaotanud võimu käske jagada ega suutnud ohverdamiseks kedagi leida. Siis pakkus ta naine, kes oli temaga koos kõiki hädasid kannatanud, ennast ohvriks. See ohvritalitus sai pöördepunktiks *Ewuakpe* suhetes pealike ja linnarahvaga, kes hakkasid talle taas kuninglikku austust üles näitama. Vaigistamaks kurbust kõige süngemate viletsushetkede ja mässu ajal ning oma naist leinates mängis *oba Ewuakpe akpatat*.

Jutuvestjad käsitlevad *akpata* või *asologuni* mängimist seni psühhoteraapiana. Kuigi edod kasutavad kutselisi jutuvestjaid õnnelike sündmuste tähistamiseks, peavad jutuvestjad ise oma kunsti muremõtetest vabanemise ja nukraste ellu rõõmu (*onyemwen*) toomise vahendiks. “*Akpata*,” ütles üks jutuvestja, “on mõttetapja (*ogb'iro*).” Teine jutuvestja nimetas vanemate surmale järgnenud kurbust *akpata*-mängu õppimise põhjuseks. Teised ütlevad üldsõnaliselt, et kui hing (*ekhoe*) põleb, siis *akpatamäng* jahutab seda (vrd Thompson 1966). *Akpata* rahustavat mõju mängijale nimetatakse ka peamise põhjusena, miks naistel on selle mängimine keelatud. Sünnituse, kõige valurikama kogemuse ajal võiksid naised tahta *akpatamänguga* valu leevendada, kuid loomulikult oleks see antud olukorras võimatu. Pealegi on füüsilise valu leevendamine väljaspool muusikalise jutuvestmise teraapilisi võimeid. Samuti ei suuda *akpata* ja *asologun* leevendada majanduslikku kitsikust; nad saavad aidata vaid eeloleva kohtuasja, lastetuse või mõne samalaadse asjaga seotud mure puhul.

Asologunimängijad on muusikalise jutustamise mõju suhtes *akpatamängijatest* kindlamad. Vahel mängivad nad üksi, suheldes kauge publiku ja iseendaga. Nende arvates on parim aeg *asologuni* mängimiseks külas varajased hommikutunnid. Siis on kogu küla veel vaikne ning häält ja muusikat on kõikjale selgelt kuulda. See aeg on jutuvestmiseks kõige magusam ehk *miemiemie* või *rhiernhien*.

Hoolimata jutuvestmise emotsionaalsest kasust on jutuvestja endassesüüvimisel ka omad ohud. Isiklikesse probleemidesse süüvimine võib viia mängija enesetapuni. Seega peaksid vanemad enne noorukile *akpata-* või *asologunimängu* õpetamist pidama nõu selgeltnägijaga. Selle teema illustreerimiseks rääkis üks jutuvestja kokkuvõtliku loo poisist, kellel ennustaja keelas kanda suguharu märke (*twu*), lasta ennast ümber lõigata ja *akpatat* mängida. Poiss ise ei hoolinud ühestki hoiatusest. Pärast ümberlõikamist oli ta peenis väga väike. Suureks saades võttis ta mitu korda naise, kuid ei viinud kordagi asja lõpule. Ta võeti rõivad seljast ja leiti, et tal on väike peenis. Häbist ja piinlikusest hakkas ta *akpatat* mängima ja tahtis oma muresse süüvinult enesetappu sooritada. Ta varus nõõri, et ennast üles puua, kuid enne, kui ta teoni jõudis, ütles jumal talle: “Kui jumal [*osa*] sind löi, ei tohi sa end tappa.” Siis rääkis noormees oma murest jumalale ning jumal muutis ta peenise suuremaks. Siis võttis mees rõivad seljast ja käis alasti ringi, et oma normaalset liiget näidata.

Jutuvestja endassesüüvimisel on ka teisi ohte, eriti see, mis tuleneb tabamatust publikust, mida keegi ei näe, kuid mille olemasolu kõik teavad. Selleks publikuks on nõiad ehk *azen* ja öövaimud ehk *eninwaren ason*, kes on nõidade seas vanemateks. Mõlemat üleloomulike olendite rühma meelitab ligi *asologuni-* ja *akpatamuusika*. Nad tantsivad jutuvestja mängu saatel, kuid ta ei näe neid. Kui ta tahab puhata ja katkestab mängu keset nende tantsu, võivad nad talle viga teha või *akpata* keeled katkestada. Selle vältimiseks peab jutuvestja oma esimese pala neile pühendama ning õhtu jooksul neile koolapähkleid ja jookke pakkuma. Ka peab ta mängimise lõpetama kas südaööl või varahommikul.

Qkp'akpata ja *okp'asologuni* suhted nende vaimuolenditega on veidi erinevad. *Asologunimängijad* rõhutavad rohkem *azeni*, tavaliste maagiliselt aktiivsete nõidade kohalolekut, samas kui *akpatamängijad* on rohkem seotud *eninwaren asoniga*, üleloomuliku maailma kõrgklasiga. Üks *asologunimängija* ütles otse: “*Asologun* on nõidade pill.” Ta ütles, et pillimängu ajal tulevad nad ja tunnistavad üles oma head ja



Benini *asologuni*- ja *akpatamängijad*. Autori fotod.

halvad teod, keda nad on tapnud ja keda kaitsnud. Ta pidas end *odibo azeniks*, nõidade lemmikteenriks (volinikuks) ja seetõttu ei kartnud neid. *Azen*-nõiad on aga haiguste, eriti røugete levitajad (Ben-Amos & Omoregie 1969: 10). Seetõttu on ka see muusikariist keelatud Benin Citys ja paljudes külades keelab kohalik pealik (*onogie*) artistil seda mängida. Katkiste või kasutamata pillide hulgas, mida ma Beninis nägin, oli *asologune* rohkem kui ühtki teist muusikariista ja mul õnustus lindistada vaid kahte *okp'asologuni*.

Kuigi *asologunimängijad* hoidsid üldiselt pille majas ka siis, kui neil esinemine keelatud oli, kohtusin ma vähemalt kahe *akpatamängija*-ga, kes pärast õorahvaga kohtumist olid vabatahtlikult oma kunstist loobunud. Need endised jutuvestjad olid äärmiselt ilmekad muusika nõidusliku mõju kirjeldamisel. Üks pensionile jäänud metsaametnik rääkis mulle, et ükskord mängis ta üksi kodus olles *akpatat*. Uksed olid suletud. Umbes kella kahe ajal nägi ta meest, keda ta kunagi varem polnud näinud. Mees vaatas talle otsa ja ütles: "Mängi aga edasi, meile meeldib su muusikat kuulata." Mängija tõusis püsti, et meest lähemalt vaadata, kuid see haihtus, kuigi maja uksed jäid endiselt suletuks. Teine mees, pensionile jäänud politseinik, jutustas oma kohtumisest öövaimudega äärmiselt värvikalt. Hilja öösel, kui ta mängis, ilmus ta ette palju valgesse rietatud inimesi. Ta järgnes neile ning leidis end hiljem keset liivaseid künkaid ja kummalisi puid. Järgmisel hommikul leiti ta palavikuga õuest lamamast. Isa keelas tal edaspidi *akpatat* mängida. Üks parimaid benini jutuvestjaid kaitseb ennast öövaimude eest *okpobhiel* esinedes alati valget rüüd kandes. Sellega annab ta vaimudele (*eninwaren ason*) märku, et on üks nende hulgast ja nad ei tohi talle viga teha. Teise kaitsevahendina võivad jutuvestjad pesta oma muusikariistu erilise tinktuuriga (*eghiruan*; sõnadest *eghi* 'mitte enam' ja *eruan* 'kahjulik rohi'), mis välistab igasuguse *azenite* kahjuliku mõju ja võimaldab esinejal vaimolendeid näha. Nõiad või öövaimud jutuvestjaga erilises keeles vestelda, kui nimetatu seda keelt mõistab (vt Ben-Amos 1972a).

Inimestest kuulajad on osaliselt teadlikud tabamatust vaimpublikust, kes on jutuvestmissündmusel kohal. Nad tunnustavad jutuvestja nõidadele pühendatud mängu ja palveid, neile koolapähklike ja veini pakkumist. Jutuvestja seotus vaimudega (*azen* ja *eninwaren ason*) on vastavuses tema sotsiaalse marginaalsusega benini ühiskonnas, kindla sotsiaalse staatuse ja selge positsiooni puudumisega edo kultuurihierarhias. Nii jutuvestja kui ka õorahvas on pidevas piiripeal-

suse seisundis; mõlemad on transitoorsed kujud, kes on ühtaegu nii sotsiaalse süsteemi osad kui ka sellele võõrad. *Okpobhie*, mis tihti on kas uue sotsiaalse positsiooni saavutamist sümboliseeriv siirderiitus või ohu möödumist tähistav pidustus, on küllastunud marginaalsuse ja ühiskonnast võõrandumise sümbolitest. Ühesainsas situatsioonis kohtuvad linn ja maa, marginaalne ja tsentraalne, liminaalne ja stabiilne. Kordamineku tähistamisse on segunenud ebaõnnestumise ja hülgamise sümbolid. Seesama meelelahutaja, kes on sündmuses kesksel kohal, ja see muusikariist, mis kuulajaid rõõmustab, on kanatuste, konfliktide ja sotsiaalse isolatsiooni sümbolid.

Need sümbolid avalduvad ka narratiivi esitamise käitumuslikul tasandil. Publiku osalemine laulmisel, mis on oluline perekondliku sündmuse *ibota* puhul, on *okpobhie* minimaalne. Jutuvestja toob kaasa oma koori, mille liikmeid nimetatakse *igbesa* ('toetajad'); vaid neilt ootab jutuvestja õiget lauludele reageerimist. Nad istuavad tema ümber või taga ja liituvad lauluga tema märguande peale. *Igbesasse* kuuluvad tavaliselt jutuvestjat hästi tundvad inimesed, kes oskavad ta märguannetele reageerida. Kogu esinemise vältel on publik kuulaja, mitte osaleja rollis nagu *ibotal*.

Jutud

Jutuvestja alustab etlemist rea teada-tuntud fraasidega, millega kiidab peremeest, tervitab publikut ja õnnistab kõiki kohalolijaid. See etapp, millega luuakse artisti ja publiku suhe, erineb isikuti ja situatsiooniti rohkem kui ükski teine jutustuse osa. Järgnevalt on esitatud avafraaside näiteid. Iga kaldkriips (/) tähistab verbaalset pausi, mille ajal muusika jätkub.

Originaal	Tõlge
Soolo: <i>Oroke n'oroke, iye mwen O.</i>	S: Parim kõigest kärbsepeletajatest, mu ema, O.
Koor: <i>Ikpinhianbo a ya bu'osi omwan ude.</i>	K: Sõrmi kasutatakse sõbra noomimiseks.
E. . . E. . .	E. . . E. . .
<i>Ikpinhianbo a ya bu'osi omwan ude.</i>	Sõrmi kasutatakse sõbra noomimiseks.
E. . . E. . . E. . . /	E. . . E. . . E. . . /

Soolo: *Oroke n'oroke, iye mwen.*

Koor: *Ikpinhianbo a ya bu'osi omwan ude.*

E. . . . E. . . .

Ikpinhianbo a ya bu'osi omwan ude.

E. . . . E. . . . E. . . . /

Soolo: *Oroke n'oroke, iye mwen O.*

Koor: *Ikpinhianbo a ya bu'osi omwan ude.*

E. . . . E. . . .

Ikpinhianbo a ya bu'osi omwan ude.

E. . . . E. . . . E. . . . /

Soolo: *Use yowo. /*

I yow iye mwen O.

Agbon n'eghe mwen ghe ye nian na O.

Osemwen n'ituere.

Itu'esasa n'o r'ob'erha. /

Itu'esasa n'o r'ob'omwan O.

Itu'esasa n'o n'i k'adese O. /

S: Parim kõigist kärbsepeletajatest, mu ema.

K: Sõrmi kasutatakse sõbra noomimiseks.

E. . . . E. . . .

Sõrmi kasutatakse sõbra noomimiseks.

E. . . . E. . . . E. . . . /

S: Parim kõigist kärbsepeletajatest, mu ema, O.

K: Sõrmi kasutatakse sõbra noomimiseks.

E. . . . E. . . .

Sõrmi kasutatakse sõbra noomimiseks.

E. . . . E. . . . E. . . . /

S: Vaesus on masendust tekitav. /

Ma igatsen oma ema, O.

Mu elu(aeg) ei oleks pidanud oma selline O. /

Mu sõbrad, ma tervitan teid.

Ma tervitan teid paremal pool. /

Ma tervitan teid vasakul pool.

Ma tervitan teid, kes te keskel olete. /

Selline sissejuhatus kestab (veel) mõnda aega, kuni jutuvestja süžeed tutvustades ja arendades tegeliku jutuga pihta hakkab:

Umaramwen sionsionsion. Umaramwen ya mu Agboghidi. /

O na mu'Emonkpolo, n'amwon ren. /

O ke ghi mu'Iduze n'amwon ren. /

O na mu'Emonkpaogbe

n'obhiogi'Ugo. /

Okha na ya mu'Ogi'Obo, o na

mu'Adesawa, n'ovbi Oyan. /

See on tore lugu.¹²

See on lugu Agboghidist. /

Tema naisest Emonkpolost. /

Tema naisest Iduzest. /

See on Emonkpaogbest, Ugo

valitseja pojast. /

See lugu on Obo valitsejast ja

Adusewast, Oyani tütest. /

See algus ei ole tingimata standardne, teised jutuvestjad võivad tegelasi teisiti tutvustada ja süžeed teisiti esitada. Kui vestmist on alustatud, võib see kesta kogu öö kuni koidikuni ja tihti koosneb see

¹² Narratiivide avavormel.

ühestainsast loost. Üks jutuvestja, kellel oli kalduvus esitada pikki lugusid, vestis kahel *okpobhie*, millest ma osa võtsin, jutte, mis kestsid kaksteist ja kaheksateist tundi. Teised jutuvestjad võivad samadest lugudest jutustada lühemaid versioone, mis kestavad vaid kaks-kolm tundi. Igal juhul käib jutuvestmine vaheldumisi lauludega.

Lugu Agboghidist, mille algusosa äsja tsiteerisin, on üks *akpata*-jutustajate repertuaari nurgakive (vt Sidahome 1964: 41–72). Enamasti valisid professionaalsed jutuvestjad selle looks, mida nad minu kohal olles esimesena jutustasid. Lugu puudutab maapiirkondade pealikuid, nende konflikte, isa ja poja kokkupõrkeid ning võitlusi naiste soosingu pärast. Neis sõdades kasutatakse peamiselt nõiakunsti, loitse ja maagilisi moondumisi. Kohalik pealik Agboghidi ei võitle ainult teiste kohalike valitsejate, vaid ka Benin City pealike (kuigi mitte *oba* enda) vastu. Selline lugu näitab temaatiliste erinevuste olemasolu *akpata* saatel jutustajate ja tavaliste jutuvestjate repertuaarides, *ibota* ja *okpobhie* jaoks sobilikus jutuaineses. Ei kutselised ega asjaarmastajast jutuvestjad ole teadlikud neist erinevustest. Kui neilt küsida, väidab *okp'akpata* või *okp'asologun*, et ta võib jutustada mis tahes lugu, mida kuulda soovitakse. Sellegipoolest on nende kahe jutuvestmistraditsiooni vahel selge eraldusjoon: professionaalsed jutuvestjad eelistavad keskenduda maapiirkonna pealikele ja kangelastele ning nende maagilistele sõdadele, pereringis pärimusjutte vestvad naised aga keskenduvad juttudele varasematest *obadest* või benini müütilise valitseja Ogiso päevile ning toleaegsetele loomadest õukondlastele. Teisisõnu valib naissoost amatöörjutuvestja benini ühiskonna keskseid teemasid, sellal kui maapiirkondade professionaalsed jutuvestjad keskenduvad õukonnavälistele kangelastele.

Kokkuvõte

Kui neilt selle kohta küsida, toovad edo jutuvestjad välja kaks peamist hea jutustamise kriteeriumi: täpsuse jutu detailides ja paljude episoodide ühendamine. Täpne ja detailne kirjeldus pole oluline mitte ainult süžee seisukohalt, sellel on iseeneses ja iseenesest esteetiline väärtus. Lugu õppivale ja "õigesti" esitada tahtvale vestjale on kõrvaltegelaste nimed, tegevuskohad ja nende täpsed suhted peamised, mille pärast muretseda. Ja kui see teave on selge, tahab jutuvestja publikule esitada

palju episoode, mis on niivõrd erinevad, et näivad kohati mõttetutena. Alles lõpuks seob jutustaja nad kõik kokku terviklikuks looks.

Edo jutuvestjaist rääkides olen püüdnud kasutada nende endi meethodit. Olen keskendunud paljudele detailidele, millest mõned näivad jutu peamise teemaga vaid kaudselt või juhuslikult seotud olevat. Lubage mul nüüd lugu kokku võtta neile terasemalt keskendudes. Jutuvestja ja tema muusikariist (*akpata* või *asologun*) sümboliseerivad jutuvestmise kontekstis marginaalsust ja ebastabiilsust. Nende jutustamissituatsiooni sissetoomine muudab peresisese majapidamise keskele autoriteedile suunatud sündmuse etenduseks, mis pöörab tähelepanu kellelegi kõrvalisele. *Akpata*, *asologuni* ja pillimeeste sümboolsel tähendusel on kolm mõõdet: sotsiaalne, kognitiivne ja ekspressiivne (Ben-Amos 1975). Sotsiaalselt on jutuvestja marginaalne tegelane, kelle positsioon benini ühiskonnas on ebakindel. Ta sõltub oma võõrustajast, kes aga temast ei sõltu. Muusikariistade endi sümboolne tähendus võib osaliselt tuleneda ajaloolistest tingimustest, milles nad toimisid normatiivse edo kultuuri suhtes väliste elementidena. Kognitiivselt seotakse neid muusikariistu ja nende mängijaid nii poliitilise kui ka religioosse struktuuri heidikute nõidade, öövaimude ja läbikukunud valitsejatega. Sellal, kui kuulajad otsivad rahulolu, esindavad *akpata* ja *asologun* kurbust ja depressiooni. Lõpuks, ekspressiivses dimensioonis on kutselise jutuvestja kangelasteks maapiirkondade nõiad ja teised mõjukad maainimesed või benini ühiskonna äärealade kannatavad tegelaskujud. *Oba* kangastub tagaplaanil hirmuäratava tegelaskujuna, keda kangelane ei suuda võita peaaegu samamoodi, nagu üle abitu jutuvestja heidab oma varju *abgon* – maailm ise.

Allikad

Wescott, Roger 1973. *Kiri Dan Ben-Amosele*. Juuli.

Kirjandus

- Akenzua, Edun 1960. Benin, 1897: A Bini's View. *Nigeria Magazine* 65, lk 177–179, 184–190.
- Ankermann, Bernhard 1901. *Die afrikanischen Musikinstrumente*. Berlin: A. Haak. Äratrük: Ethnologisches Notizblatt 3: 1, lk I–X, 1–132.

- Bacon, Commander R. H. 1897. *Benin: The City of Blood*. London: Edward Arnold.
- Ben-Amos, Dan 1967. Story Telling in Benin. *African Arts/Arts d'Afrique* 1: 1: lk 54–59.
- Ben-Amos, Dan 1970. Toward a Componential Model of Folklore Communication. *Proceedings, VIIIth International Congress of Anthropological and Ethnological Sciences, 1968 II: Ethnology*. Tokyo: Science Council of Japan, lk 309–311.
- Ben-Amos, Dan 1972a. The Elusive Audience of Benin Storytellers. *Journal of the Folklore Institute* 9, lk 39–43.
- Ben-Amos, Dan 1972b. Two Benin Storytellers. Dorson, Richard M. (toim). *African Folklore*. Garden City (New York): Doubleday, lk 103–114.
- Ben-Amos, Dan 1975. Folklore in African Societies. *Research on African Literatures* 6: 2, lk 165–198.
- Ben-Amos, Paula 1968. *Bibliography of Benin Art*. Primitive art Bibliographies VI. New York: Museum of Primitive Art.
- Ben-Amos, Paula 1971. Social Change in the Organization of Wood-carving in Benin City, Nigeria. Doktoridissertatsioon. Käsikiri. Bloomington: Indiana University.
- Ben-Amos, Paula & Omoregie, Osarenren 1969. Keeping the Town Healthy: Ekpo Ritual in Avbiana Village. *African Arts/Arts d'Afrique* 2: 6, lk 8–13, 79.
- Boisragon, Captain A. 1897. *The Benin Massacre*. London: Methuen.
- Bradbury, Robert Elwyn 1957. *The Benin Kingdom and the Edo-Speaking Peoples of South-Western Nigeria*. Ethnographic Survey of Africa: West Africa XIII. London: International African Institute.
- Bradbury, Robert Elwyn 1959. Divine Kingship in Benin. *Nigeria* 62, lk 186–207.
- Bradbury, Robert Elwyn 1964. The Historical Uses of Comparative Ethnography with Special Reference to Benin and the Yoruba. Vansina, Jan & Mauny, R. & Thomas, L. (toim). *The Historian in Tropical Africa*. London: Oxford University Press, lk 145–164.
- Bradbury, Robert Elwyn 1965. Father and Senior Son in Edo Mortuary Ritual. Fortes, M. & Dieterlen, G. (toim). *African Systems of Thought: Studies presented and discussed at the Third International African Seminar in Salisbury, December 1960, etc.* London: Oxford University Press, lk 96–115.
- Bradbury, Robert Elwyn 1967. The Kingdom of Benin. Forde, Daryll & Kaberry, P. M. (toim). *West African Kingdoms in the Nineteenth Century*. London: Oxford University Press, lk 1–35.
- Bradbury, Robert Elwyn 1969. Patrimonialism and Gerontocracy in Benin Political Culture. Forde, Daryll & Douglas, Mary (toim). *Man in Africa*. London: Tavistock, lk 17–36.
- Bradbury, Robert Elwyn 1973. *Benin Studies*. London: Oxford University Press.

- Dark, Philip J. C. 1973. *An Introduction to Benin Art and Technology*. Oxford: Clarendon Press.
- Dark, Philip J. C. & Hill, Matthew 1971. Musical Instruments on Benin Plaques. Wachsmann, Klaus P. (toim). *Essays on Music and History in Africa*. Evanston: Northwestern University Press, lk 65–78.
- Ebohon, Osemwegie 1972. *Cultural Heritage of Benin*. Benin City: Commercial Department, Midwest Newspapers Corporation.
- Egharevba, Jacob U. 1946. *Benin Law and Custom*. Port Harcourt: C. M. S. Press.
- Egharevba, Jacob U. 1960. *A Short History of Benin*. 3. tr. Ibadan: Ibadan University Press.
- Fagg, William & List, Herbert 1963. *Nigerian Images*. London: Lund Humphries.
- Forde, Daryll & Kaberry, Phyllis Mary (toim) 1967. *West African Kingdoms in the Nineteenth Century*. London: Oxford University Press.
- Forman, Werner & Forman, Bedřich & Dark, Philip 1960. *Benin Art*. London: Hamlyn.
- Hen, Ferdinand J. de 1960. Beitrag zur Kenntnis der Musikinstrumente aus belgisch Kongo und Ruanda-Urundi. Doktoriväitekiri. Käsikiri. Köln: Kölni Ülikool.
- Hide, R. H. 1943. The Bini as a Botanist: Some Notes on the Benin Vernacular Names of Plants. *Nigerian Field*, 11: 169–179.
- Hornbostel, Erich M. von & Sachs, Curt 1961 [1914]. Classification of Musical Instruments. *The Galpin Society Journal* 14, lk 3–29.
- Hymes, Dell 1962. The Ethnography of Speaking. Gladwin, T. & Sturtevant, W. C. (toim). *Anthropology and Human Behavior*. Washington, D.C.: Anthropological Society of Washington, lk 13–53.
- Hymes, Dell 1964. Introduction: Toward Ethnographies of Communication. Gumperz, John J. & Hymes, Dell (toim). *The Ethnography of Communication, American Anthropologist* 66: 6: Pt 2 (eriväljaanne), lk 1–34.
- Hymes, Dell 1967. The Anthropology of Communication. Dance, Frank E. X. (toim). *Human Communication Theory: Original Essays*. New York: Holt, Rinehart and Winston, lk 1–39.
- Hymes, Dell 1972. Models of the Interaction of Language and Social Life. Gumperz, John J. & Hymes, Dell (toim). *Directions in Sociolinguistics: The Ethnography of Communication*. New York: Holt, Rinehart and Winston, lk 35–71.
- Kirby, Percival R. 1965. *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*. 2. väljaanne. Johannesburg: Witwatersrand University Press.
- Laurenty, Jean Sébastien 1960. *Les cordophones du Congo Belge et du Ruanda Urundi: Annales du Musée Royal du Congo Belge. Nouvelle série 4: Sciences de l'homme 2*. Tervuren.
- Marcuse, Sibyl 1975. *A Survey of Musical Instruments*. New York: Harper and Row.

- Melzian, Hans J. 1937. *A Concise Dictionary of the Bini Language of Southern Nigeria*. London: Kegan Paul & Trench & Trubner.
- Merriam, Alan P. 1964. *The Anthropology of Music*. Evanston: Northwestern University Press.
- Munro, David A. 1967. *English-Edo Wordlist: An Index to Melzian's Bini-English Dictionary*. Occasional Publication 7. Ibadan: Institute of African Studies, University of Ibadan.
- Roth, Henry Ling 1903. *Great Benin: Its Customs, Art and Horrors*. Halifax: F. King and Sons.
- Ryder, Alan 1965. A Reconsideration of the Ife-Benin Relationship. *Journal of African History* 6, lk 25–37.
- Ryder, Alan 1967. The Rise of the Benin Kingdom. Oliver, Roland (toim). *The Middle Age of African History*. London: Oxford University Press, lk 27–33.
- Ryder, Alan 1969. *Benin and the Europeans 1485–1897*. Ibadan History Series. London: Longmans Green.
- Sidahome, Joseph E. 1964. *Stories of the Benin Empire*. London: Oxford University Press.
- Sjoberg, Gideon 1960. *The Preindustrial City: Past and Present*. New York: Free Press & London: Collier-Macmillan.
- Soderberg, Bertil 1953. Musical Instruments Used by the Babembe. *The African Music Society Newsletter* 1: 6, lk 46–56.
- Soderberg, Bertil 1956. *Les instruments de musique au Bas-Congo et dans les Régions Avoisnantes: Étude ethnographique*. Statens Etnografiska Museum: Monograph Series 3. Stockholm: A. J. Lindgrens.
- Tabal (Water Planning) 1965. *Master Plan for Urban and Rural Water Supply*. Tel Aviv, Israel: Water Resources Development (International) for the Ministry of Works and Transport, Government of Mid-Western Nigeria.
- Thompson, Robert F. 1966. An Aesthetic of the Cool: West African Dance. *African Forum* 2: 2, lk 85–102.
- Wachsmann, Klaus P. 1961. The Primitive Musical Instruments. Baines, Anthony (toim). *Musical Instruments Through the Ages*. London: Faber and Faber, lk 25–53.

Kommunikatsioon ja folkloor

Dan Ben-Amos

<http://www.folklore.ee/ri/pubte/ee/sator/sator9/>

ISBN 978-9949-490-30-1

Tartu 2012

Trükis ilmunud: Dan Ben-Amos. Kommunikatsioon ja folkloor.
SATOR 9.

Tartu 2009

Sarja toimetaja: Mare Kõiva

Toimetaja: Aado Lintrop

Keeletoimetaja: Asta Niinemets

Tõlkijad: Reet Hiiemäe, Kairika Kärсна, Maris Leponiemi,

Kait Tamm, Liisa Vesik

Konsultant: Anu Põldsam

Kaane kujundus: Andres Kuperjanov

Küljendus: Maris Kuperjanov

HTML: Diana Kahre

Sarjas Sator 2009. a ilmunud eestikeelset trükist toetas Eesti Kultuurkapital. Väljaanne on seotud sihtfinantseeritava temaga SF0030181s08.

E-raamatu valmimist toetas: EKRM04-29 Eesti keele, kultuuri ja folkloori kasutusvalade laiendamine ja tutvustamine elektroonilistel infokandjatel.

© 2012 EKM Teaduskirjastus & Eesti Folkloori Instituut
EKM FO rahvausundi ja meedia töörühm