

Bibliotekarstudentens nettleksikon om litteratur og medier

Av Helge Ridderstrøm (førsteamanuensis ved OsloMet – storbyuniversitetet)

Sist oppdatert 23.04.19

Dette dokumentets nettsadresse (URL) er:

<https://www.litteraturogmedieleksikon.no/cm4all/uproc.php/0/rapsode.pdf>

Rapsode

“Oral discourse has commonly been thought of even in oral milieus as weaving or stitching – *rhapsōidein*, to ‘rhapsodize’, basically means in Greek ‘to stitch songs together’.” (Ong 2000 s. 13) Fortellersspesialist som hadde (har) som yrke å huske fortellinger og framføre dem muntlig.

En rapsode er “a singer in ancient Greece. Ancient scholars suggested two etymologies. The first related the word with the staff (*rhabdos*) on which the singer leaned during his performance. In that view, the rhapsode is a “singer with a staff.” The second connected the word with the poetic act of sewing (*rhaptein*) the poem (*oide*). Thus, the rhapsode is a “stitcher of songs.” Modern scholars prefer the second etymology, which is attested in a fragment of Hesiod (7th century bc) and in Pindar’s Nemean ode 2, lines 1-3. Both passages use the word *rhaptein* to describe the act of poetic composition. [...] The common opinion is that rhapsodes were exclusively reciters of the compositions of others, which they consigned to memory. In the oral tradition of epic poetry, they represent the stage that followed that of the *aoidoi*, or bards, who created poems on traditional epic subjects each time they performed. The ancient testimonies, however, do not permit such a clear and secure distinction, at least through the 6th century bc. Inscriptions show that rhapsodes continued to perform through the 3rd century ad.” (<http://www.britannica.com/>; lesedato 02.10.12)

I ulike kulturer ble og blir sangere av epos og andre episke historier kalt “bard” (engelsk), “guslar” (serbisk), “griot” (i noen afrikanske land), “dyali” (mandinka), “baj-gewel” (wolof), “mwimbaji” (swahili) og annet (Kesteloot og Dieng 1997 s. 52).

“[M]usic may act as a constraint to fix a verbatim oral narrative. Drawing on his own intensive fieldwork in Japan, Eric Rutledge (1981) reports on a still extant, but vestigial, Japanese tradition, in which an oral narrative, *The Tale of the Heike*, is chanted to music, with some few ‘white voice’ sections unaccompanied instrumentally and some purely instrumental interludes. The narrative and musical accompaniment are memorized by apprentices, who begin as young children

working with an oral master. The masters (there are not many left) undertake to train their apprentices in verbatim recitation of the chant through rigorous drill over several years, and succeed remarkably, though they themselves make changes in their own recitations of which they are unaware. Certain movements in the narrative are more error-prone than others. At some points the music stabilizes the text completely, but at others it generates errors of the same sorts found in manuscript copying, such as those produced by homoioteleuton – a copyist (or oral performer) skips from one occurrence of a concluding phrase to a later occurrence of the same concluding phrase, leaving out the intervening material.” (Ong 2000 s. 63)

Grekeren Homer kan ha vært en rapsode (eller en aoide som holdt til ved et kongehoff). Det er mye usikkerhet om han har levd og hvem han var: “Ifølge en av teoriene var Homer kvinne. En annen teori hevder at han var blind. En tredje at han ikke var noe enkeltindivid, men en diktergruppe. En fjerde at han diktet Iliaden, men ikke Odysseen. [...] Sannheten er at ingen ennå har fastslått hvem Homer var eller nøyaktig når han levde, selv om det finnes en del velfunderte beregninger. Anslagsvis levde han eller annen gang i det 8. eller 7. århundre f.Kr., dvs. omkring 500 år etter beleiringen av Troja [...] Det er mulig at Homer – og det er her teorien om den blinde mannen kommer inn – tegnet et bilde av seg selv i Odysseen omtrent slik enkelte filmregissører gir seg selv en liten birolle i dreieboka. Ved hoffet hos den gjestfrie kong Alkinoos er det en skald som ifølge Odysseen “sangmøen elsket og gav både lykke og vanhell, såsom hun røvet ham synet, men skjenket ham sangen, den søte”.” (Severin 1988 s. 24) Hvis denne skalden/epossangeren var fastboende ved hoffet, var han en aoide, ikke rapsode.

En rapsode delvis gjenforteller og delvis komponerer en fortelling, f.eks. et epos, med tekstpartier som han kan utenat: faste hyllest-ord, genealogier, leveregler, refreng. Han kan en struktur eller et “skjema” som fylles ut i og med framføringen for et publikum. Noe ligger fast i fortellingen, noe skapes der og da. I og med at mange av tilhørerne også kjenner “skjemaet” fra tidligere framføringer, tar de stilling til rapsodens fortellerprestasjon ut fra hvordan rapsoden improviserer eller skaper detaljene og helheten i en bestemt framføring. En god framføring er vanligvis en som både er gjenkjennelig og forsterkende (medrivende og tilpasset publikum).

En rapsode kan ødelegge en manns (krigers) renommé, skape uvennskap mellom to herskere og dermed forårsake krig og død. “Han kunne også oppgløde en hær med sine mobiliserende ord. Eposet ble uten tvil født på slagmarken” (Kesteloot og Dieng 1997 s. 54). Rapsoden er altså nært knyttet til krigshandlinger, enten i virkeligheten eller ved gjengivelse i fortellingene. Mange epos og andre tekster framført av rapsoder er heltediktning som hyller store krigere ved å fortelle om deres enestående bragder. Rapsoden bevarer minnet om de største krigerne, de som tilkjempet seg mest ære på slagmarken. Krigerhelten og rapsoden kan sies å ha samme mål: sin egen udødelighet gjennom sitt ettermæle.

Rapsodens fortelling av epos og andre fortellinger er underlagt to prinsipper eller lover: en stabilitetslov og en variasjonslov (Kesteloot og Dieng 1997 s. 64). En muntlig fortelling bevarer gjennom år og århundrer noen narrative stereotyper (formler, faste fraser, handlingsskjelett), mens annet forandres etter tid og anledning. En fortelling kan doble sin lengde (Kesteloot og Dieng 1997 s. 55), eller lengden kan være redusert ved at f.eks. opplysninger om ritualer er utelatt.

“Det græske epos betjener sig af en række særlige virkemidler; nogle er primært betinget af den metriske tvang, andre giver fremstillingen dybde og bredde. Man bemærker især følgende episke virkemidler:

Hexameter: Rytme (er blevet sunget af en rapsode).

Episke navne: digteren vælger navne, der passer til personen, således hedder en af Priamos' sønner Polydoros, Mangegave, i XXII. sang, vers 47, et ganske passende navn, da hans moder medbragte en stor medgift i ægteskabet. Ligeledes Kalypso (af det græske kalypso = jeg skjuler) idet hun skjuler Odysseus fra omverdenen ved at holde ham fangen på Ogygia. Episke navne gives især til bipersoner.

Patronymikon: en del vigtige personer, mennesker såvel som guder, kan benævnes ved en afledning af deres faders navn, således hedder Achilleus Peleiden i I,1 efter hans fader Peleus, og såvel Agamemnon som Menelaos kaldes Atreiderne i I,16 efter deres fader Atreus. Tilsvarende kaldes Zeus Kronion i I,45 efter sin fader Kronos.

Epitheton ornans: mennesker og guder forbindes ofte med et eller flere bestemte prydende adjektiver, epitheton ornans, også når prydadjektivet kan forekomme irrelevant eller i direkte modstrid med situationen. Således kaldes Achilleus fodrappen, fx i I,121 og 364. Athene omtales ofte som lysblaaøiede Jomfru, således i I,44.

Metaforer: metaforen overfører en egenskap fra et begreb til et andet. En fugl kan flyve, det kan ord ikke, men alligevel forstår man godt udtrykket bevingede Ord i II,7, for ord kan enten glemmes eller ligesom blive svævende i luften uden at falde til jorden. Bevingede ord er ord, der huskes. Undertiden er et epitheton ornans, prydadjektiv, tillige en metafor, fx liliearmede om gudinden Hera i I,208. En mindre smigrende metafor findes i I,159, hvor Agamemnon tiltales som Hundøi (dvs. hundeøjede).

Sammenligninger: sammenligningen er beslægtet med metaforen, men den indledes med et lille forbehold, et “som” eller “ligesom”. En typisk sammenligning findes i I,225: “med Blik som en Hund, med Mod som en Daahjort”.

Homeriske lignelser: lignelsen er en fyldig sammenligning med en hel lille handling; sammenligningen er som et billede, medens lignelsen har filmisk karakter. Lignelsen indledes og afsluttes gerne med et som eller saaledes, så ingen kan være tvivl om, hvor lignelsen begynder, og hvor virkeligheden tager over. Billederne tages enten fra naturen eller tilhørernes dagligdag, således sammenlignes Achilleus i XXII,26-31 med stjernen Orions Hund, og Hektor i XXII, 93-95 med en øgle, der er vild af galskab.

Formelvers: ganske mange både hele og halve vers gentages som en formel, det gælder således indledninger til direkte tale, f.eks. "Ham gjensvared Athene, den lysblaaøiede Jomfru" i f.eks. I,206 og XXII,177. Et andet eksempel på et formelvers findes i I,477: "Men da sig reiste ved Grye den rosenfingrede Dugning".

Dialog: giver handlingen spænding, liv og tempo.

Monolog: giver indblik i personers tanker og motiver for deres handlinger.

Højtidelig tiltale (apostrofe): Højtidelig tiltale, fx 1. sang v. 45: "Åh vor fader Kronion, du drot over drotter til hobe" og v. 123: "Hil dig, fremmede mand..." (Malene H. Johansen i <http://nrsbgym.dk/~hj/old/Homers%20virkemidler>; lesedato 02.11.16)

De homeriske lignelsene og tilsvarende lange, fortellende sammenligninger i andre epos har blitt kalt "extended similes" (Sowerby 1996 s. 77).

"Orally recorded interviews with the twentieth-century bards supplemented records of their performances. From these interviews, and from direct observation, we know how the bards learn: by listening for months and years to other bards who never sing a narrative the same way twice but who use over and over again the standard formulas in connection with the standard themes. Formulas are of course somewhat variable, as are themes, and a given poet's rhapsodizing or 'stitching together' of narratives will differ recognizably from another's. Certain turns of phrases will be idiosyncratic. But essentially, the materials, themes and formulas, and their use belong in a clearly identifiable tradition. Originality consists not in the introduction of new materials but in fitting the traditional materials effectively into each individual, unique situation and/or audience." (Ong 2000 s. 60)

Den amerikanske forskeren Milman Parry "claims this system is marked by two qualities, economy and depth. In order to fit the name of his main character, Odysseus, into the metrical lines, the oral poet has a wide range of combinations of different forms of the name and attributes (so-called noun-epithet formulae) available, but there is exactly one form for every metrical position – so the bard did not have to take any decision at all as to which combination to utilize in a given line; he could proceed quite mechanically. This is what Parry called the "economy" of the system. "Depth" is his term for the fact that for the main characters of the

epics, there is a wide range of formulae ready for use, for different metrical positions and different grammatical cases. This entails important consequences for our interpretation of the Homeric epics: the choice of a particular attribute for an epic character is not an expression of a specific meaning, but is exclusively determined by the metrical conditions of the line in which the character is named; basically, all these combinations mean nothing more than just “Odysseus,” “Achilleus,” or “Agamemnon.” [...] Parry’s new approach explains a number of characteristics of the Homeric language which had been difficult to understand before, such as the fact that his language uses words and forms from several Greek dialects. For a long time, scholars had wondered whether this was a mark of a certain geographical origin, a region where dialects overlapped and mixed, or whether Homer lived in a period where rapid linguistic change occurred, but this seemed difficult to imagine because there was such a wild mixture of forms. According to Parry, this variety was used because the improvising bards kept whichever form had proved to be metrically convenient.” (Thomas A. Schmitz i www.researchgate.net/file.PostFileLoader.html; lesedato 15.10.15)

“At first, Parry emphasized that this formulaic system was a clear mark of a long poetic tradition. It became increasingly clear to him that it was a specific characteristic of orally improvising bards when he performed fieldwork in what was then Yugoslavia in 1933-5. There was still a vivid tradition of oral epic in this area then. Parry recorded a number of such songs and observed striking structural similarities to the Homeric epics: there were recurring metrical formulae, stereotypical introductory lines for direct speech, and fixed noun-epithet combinations. After Parry’s untimely death, his research assistant Albert Lord (1912-91) continued his work. It was Lord who published, in 1960, the most systematic account of this hypothesis in his book *The Singer of Tales* [...]: Homer, so this book claimed, was an oral bard improvising his narrative and quite similar in nature to the singers who are still active in some cultures in the modern world. Generations of such bards had learned from each other the difficult trade of extemporizing lines in the complex formsystem of the dactylic hexameter; in the course of many centuries, they have thus produced a complicated system of formulae and recurring elements. The *Iliad* and the *Odyssey* are merely a small part of this tradition, transmitted by chance, which consisted of a large number of oral epic narratives, similar to the Homeric epics, that were sung in Homer’s time.” (Thomas A. Schmitz i www.researchgate.net/file.PostFileLoader.html; lesedato 15.10.15)

“Oral poets’ memory of songs sung is agile: it was ‘not unusual’ to find a Yugoslav bard singing ‘from ten to twenty ten-syllable lines a minute’ (Lord 1960, p. 17). Comparison of the recorded songs, however, reveals that, though metrically regular, they were never sung the same way twice. Basically the same formulas and themes recurred, but they were stitched together or ‘rhapsodized’ differently in each rendition even by the same poet, depending on audience reaction, the mood of

the poet or of the occasion, and other social and psychological factors.” (Ong 2000 s. 59-60)

“The exact date when this new system [= alfabetisk skrift] was introduced in Greece is still debated, but it looks as if this must have been at the beginning of the eighth century bc at the latest, possibly some time before that. Hence it is clear that the composition of the Homeric epics did not take place in an exclusively oral society; we have to take into account the possibility that their poet knew and made use of the new technique of writing when he conceived of these works. Moreover, more thorough studies of the style of the epics have produced further evidence which call the Parry–Lord theses into question. The epics, it has been shown, do not use all noun-epithet formulae for the characters without any distinction, but reserve some of them exclusively for speeches of the characters, others for the text of the main narrator – can we believe that an orally improvising bard would have been capable of making such a fine distinction? Recent studies criticize Parry for relying on concordances when he analyzed Homer’s use of names and epithets. Parry failed to take into account that characters are also referred to by way of circumlocutions or pronouns. Scholars, especially in Germany, have pointed out that there are subtle correspondences between passages separated by many thousands of lines, and have argued that this can only have been achieved if the poet used writing for composing his work. An end to this debate is not in sight. It is clear that the *Iliad* and the *Odyssey* are intimately linked to a very ancient oral tradition, but it remains a matter of contention in which relation our epics stand to this tradition.” (Thomas A. Schmitz i www.researchgate.net/file.PostFileLoader.html; lesedato 14.10.15)

Å bli rapsode krevde (og krever) lang opplæring. Det å huske lange, kompliserte genealogier og kunne gjenfortelle kompliserte historiske forløp gjør at antallet rapsoder i en befolkning var og er lavt (Kesteloot og Dieng 1997 s. 62). Den ferdig opplærte rapsode trer inn i sitt yrke som i en religion (Kesteloot og Dieng 1997 s. 52). Publikum visste å sette pris på en virtuos rapsode. Derimot kunne en rapsode som glemte noe i en genealogi eller klusset til en fortelling, falle i publikums unåde, ja få stokkepryl (Kesteloot og Dieng 1997 s. 65). Et tegn på det kompliserte i å holde orden på en lang fortelling er at trojaneren Pylemenes blir drept i femte sang i *Iliaden*, men dukker opp igjen i et par senere sanger i eposet.

I verket *Encyclopaedia londinensis, or, Universal dictionary of arts, sciences, and literature* (1810-29) blir det opplyst at greske rapsoder var ikledt blå klær mens de framførte *Odysse*n og røde klær når de framførte *Iliaden* (jamfør også Perrig 2009 s. 78). Det er ikke noe sikkert grunnlag for denne påstanden.

Noen “skoler” av rapsoder framfører epos mer rytmisk enn andre “skoler”. Det kan også være systematiske forskjeller i hvordan innholdet gjengis i et epos i hver av disse rapsode-grupperingene.

“Det hendte nok ikke sjelden at skaldene mintes kamp og seier eller hyllet høvdingene i mektige ord mens hendingene ennå var ferske, ja til og med mens likene lå blodige på slagmarken. Men da valgte de helst å uttrykke seg i korte kvad. Disse kvadene ble overlevert muntlig fra en sangergenerasjon til den neste, og først et par hundre år eller mer etter storhendingene var tiden kommet da en dikter kunne smelte sangene som var i omløp, sammen til et større heltedikt. Dikteren var den som ga stoffet skriftlig form og dermed et avgjørende preg, som det bevarte for fremtiden.” (Jan W. Dietrichson i *Beowulf-kvadet* 1976 s. 14)

Den serbiske epossangeren (guslaren) Avdo Mededovic “was a keen elaborator. On one occasion he heard another *guslar* singing a song of several thousand lines that was ‘new’ to him, and although Avdo was not particularly trying to learn it he immediately afterwards gave on request a version that lengthened the first major theme, for example, from 176 lines to 558. Yet he lengthened it precisely by working in analogous material from his repertoire, material which in turn he seems to have acquired by learning from others, not by his own invention.” (Kirk 1965 s. 25). En slik serbokroatisk sanger kunne ha et repertoar på opptil 300 sanger, hver på ca. 1000-15000 vers (Chevrel 1997 s. 79).

Under slaget på Kosovo-sletta i 1389 ble guslarer/hapsoder utnyttet av den serbiske militære ledelsen for å lovprise det som skulle bli Balkan-kongenes store seier over muslimene. Den albanske forfatteren Ismail Kadare tenker seg situasjonen slik:

“Skaldene er alltid de siste som faller i kamp, hadde fyrst Lazar sagt dagen i forveien, før han ga ordre til at alle rapsodene, de serbiske med *gusle* [et strengeinstrument brukt under framføringene] såvel som valakerne og bosnierne med sine fløyter, og dessuten de fra de albanske Alpene med sin enstrengede *lahuta*, skulle samle seg på en liten høyde like ved teltet hans for å følge kamphandlingenes gang derfra, utenfor fare. Som vanlig er rapsodene skjebnens favoritter, hadde en av fyrstens nestkommanderende utbrutt med et skjevt smil og et glimt av misunnelse i øynene, men fyrsten hadde svart: Hvis vi mistet dem, hvem skulle da synge vår pris.

I ettermiddagens løp hadde rapsodene altså tatt plass ved lederens telt og fulgt med på troppebevegelsene, iblant med tårer i øynene.

Det var brennende hett, og Kosovosletten lå badet i et skrekkelig lys. I det vanvittige gjenskinnet så ikke troppenes forflytninger ut til å følge noen bestemt orden. Da de tyrkiske styrkene på et visst tidspunkt ga etter for de kristnes press mot midtfeltet og bøyde seg som en bue, steg det opp seiersskrik fra den øverstkommanderendes telt. Disse ropene ble gjentatte ganger fornyet, men rapsodene klarte ikke å følge skikkelig med på kampen. Med slitne øyne observerte de bannernes bevegelser og så Korset få overtak på Halvmånen, men det altfor sterke lyset var og ble gunstig for luftspeilinger. Omtrent som under gårsdagens fyllefester ... “De går for hardt frem!” ropte en gammel bosnisk rapsode, den

samme som natten i forveien hadde minnet om at ingen, ikke engang fyrstene, burde drikke forut for slaget.” (Kadare 1999 s. 41-42)

Senere, da slaget er tapt for fyrst Lazar, blir det antydnet at rapsodene kan komme til å forbanne fyrsten i stedet: “- Når han er så flink til å forbanne folk, er det fordi han er rapsode, forklarte en mann med fillete trøye. Lovprise eller forbanne, det er jobben hans.” (Kadare 1999 s. 54). En av rapsodene kommer med en kort framføring etter nederlaget: “Vladans hånd som grep etter lahutaen, så ut til å skjelve. [...] Den deprimerende lyden steg opp noen sekunder, alene. Så fulgte ordene, og Gjorg så rapsoden blekne. Teksten kom til, tynget av sorg som gamle gravstøtter: Reis dere, serbere. Albanerne røver Kosovo fra oss!” (Kadare 1999 s. 58-59).

Rapsoders fortellinger har blitt modernisert og adaptert. Det afrikanske eposet *Soundjata* har blitt adaptert til nasjonalsang i Mali, og eposet *Kajoor* har inspirert en “Sang for ungdommen” i Senegal (Kesteloot og Dieng 1997 s. 66). *Soundjata* er en hyllest til grunnleggeren av Mali som rike. Dette eposet innledes med en lovprisning av griotens rolle som vitne og historiker – den som innehar det kollektive minnet om fortiden (Kesteloot og Dieng 1997 s. 86-87).

Den britiske journalisten og reisebokforfatteren William Dalrymple ga i 2010 ut boka *Nine Lives: In Search of the Sacred in Modern India*. I kapitlet “The Singer of Epics” skriver Dalrymple om “en mann som fremfører de hinduiske eposene muntlig, gjennom sang. Disse eposene er lange, *Mahabharata* har for eksempel 100 000 vers. At det eksisterer tradisjoner for å huske slike tekster for fri muntlig resitasjon, er jo fantastisk. Dalrymple forteller med en melankolsk mine at denne tradisjonen nå er i ferd med å dø ut. Hvorfor? Fordi analfabetismen er på sakte retur, også på den indiske landsbygda. Dermed forsvinner selve livsgrunnlaget for den muntlig bevarte fortellingen.” (*Morgenbladet* 7. – 13. mai 2010 s. 33)

Griot

Uttales “griå” med trykk på å-en.

Tradisjonsbundet og profesjonell afrikansk musiker og historieforteller. Yrkesforteller og epossanger. Griotene er både trubadurer og historiefortellere, og kan fungere som historikere og rådgivere (Kesteloot 2001 s. 26).

Den første kjente skriftlige versjonen av ordet er “guiriot”, fra 1637 (Kesteloot og Dieng 1997 s. 53).

“Én og samme griot kan framføre en fullstendig eller forkortet versjon, alt etter publikum ... eller prisen som blir betalt” (Kesteloot og Dieng 1997 s. 30). Afrikanske epos er fortellinger som under framføringen kan “avbrytes” av rene sanger, dans, miming, griotens dialog med publikum og spisepauser (Kesteloot og

Dieng 1997 s. 49). Lilyan Kesteloot og Bassirou Dieng beskriver griotenes framføringer som en slags teaterforestillinger der verken grioten eller publikum synes det haster å komme til slutten av historien. Publikum skal først og fremst underholdes. Griotene kan være utkledd med fjær, bjeller og glitrende tøy. Grioter som framfører epos om kongelige familier og religiøse epos (om nasjonale og religiøse helter og helgener), opptrer derimot vanligvis med stor verdighet og et minimum av gester (Kesteloot og Dieng 1997 s. 49).

Mange afrikanske epos er på ti tusen verselinjer eller mer. Hvert epos fantes og finnes fortsatt i ulike versjoner, med forskjellig lengde. “En *bandakat*, en musiserende og omreisende griot [i wolof-kulturen] er mye friere overfor tradisjonen [enn en *baj-gewel*], og hvis han blant sine sanger tar med et utdrag fra en fortelling, så kreves det ikke samme nøyaktighet av han som av en *baj-gewel*” (Kesteloot og Dieng 1997 s. 55). Det afrikanske eposet *Ozidi* framføres derimot alltid på sju kvelder og i fire timer hver av kveldene (Kesteloot og Dieng 1997 s. 49).

Det skal ha vært grioter i det vestafrikanske landet Guinea-Bissau som oppfant den store versjonen av strengeinstrumentet kora, med 21 strenger, og som ble brukt i framføring av fortellinger av grioter som Lalo Kéba Dramé, Wandifing Diabaté, Soundioulou Sissoko, Kaliba Kouyaté og Lamine Konté Bounda (Kesteloot & Dieng 1997 s. 122).

Grioter kan gjennom generasjoner ha tilhold hos en afrikansk konge- eller annen herskerfamilie (Kesteloot 2001 s. 26). Noen grioter lærer opp sine sønner til å bli grioter. Kvinner kan være grioter, men kan ikke framføre de høystatuspregete sjangrene epos og historiske krøniker (Kesteloot og Dieng 1997 s. 53).

Begrepene som brukes om grioters virksomhet kan være vide. Hos en afrikansk stamme som heter Boulou-Fang, betyr ordet “mvet” både hele den episke sjangeren, det enkelte verk og musikkinstrumentet som ledsager framføringen av verket (Kesteloot og Dieng 1997 s. 29). Framføringen av en mvet kan vare fra kl. 6 om kvelden til kl. 8 neste morgen. Et slikt epos kan være på 70.000 verselinjer (Kesteloot og Dieng 1997 s. 49). Om mwimbaji-griotene i Tanzania skriver J. Knappert: “They have a prodigious memory and can memorise a poem of a thousand stanzas in a week” (sitert fra Kesteloot og Dieng 1997 s. 51).

I Afrika finnes det epos der helten tilhører en bestemt profesjon, f.eks. er jeger eller fisker, og der eposets målgruppe tilhører samme yrke (Kesteloot og Dieng 1997 s. 45).

En mektig afrikansk slekt kunne ha sin egen, “private” griot (Kesteloot og Dieng 1997 s. 65). En griot kunne ha stor innflytelse på en konge eller annen hersker, til de grader at han kunne gi støtet til et giftermål eller forårsake en krig (Kesteloot og

Dieng 1997 s. 71). I sine fortellinger kunne griotene smigre, kritisere, informere og utnytte tilhøreren.

I Afrika finnes det andre muntlige fortellinger som er like lange som eposene (Kesteloot og Dieng 1997 s. 27) Også disse historiene kan være ledsaget av musikk når de fortelles. Fortellingene handler blant annet om ulykkelige kjærlighetspar à la *Tristan og Isolde* – de afrikanske fortellingene heter blant annet *Soumba og Lancine*; *Prinsesse Niélé og kongens griot*; *Samba Durowel og Penda Tianowel*; *Olendé* (Kesteloot og Dieng 1997 s. 50). Noen fortellinger er langt mer poetiske og filosofiske enn de tradisjonelle eposene. Dette gjelder f.eks. fortellingene til Demba Lamine Diouf og A. M. Sambe i Senegal (Kesteloot og Dieng 1997 s. 66).

Rappere innen hiphop-subkulturen bør ha en “flow” i sin framføring som innebærer at de ikke stotrer, ikke trenger fyllord og holder takten. Slike rappers improviserte talesynging har blitt sammenlignet med afrikanske grioters framføringer (Krekow, Steiner og Taupitz 1999 s. 131 og 157).

Alle artiklene og litteraturlista til hele leksikonet er tilgjengelig på <https://www.litteraturogmedieleksikon.no>