VARGYAS LAJOS · *Keleti hagyomány – nyugati kultúra*

VARGYAS LAJOS

Keleti hagyomány – nyugati kultúra

TANULMÁNYOK

SZÉPIRODALMI KÖNYVKIADÓ
BUDAPEST

© VARGYAS LAJOS, 1984

HAGYOMÁNY, FOLKLÓR, MAGYARSÁG

Hagyomány és kultúra, I

A népkultúra jelentősége körül nagy harcok folynak mostanában szellemi életünk két tábora között. Ilyen időkben nemigen van megfelelő légkör a kérdésnek elvontabb, elvi jelentőségű részleteiről vitázni, mert az embereket csak a gyakorlati alkalmazás kérdései érdeklik, és közömbösen mennek el a látszólag haszontalan szőrszálhasogatások mellett. Mégis, úgy érzem, nem végez hiábavaló munkát, aki a legjobbakat érdeklő problémák körül tud valamit tisztázni, ha egy Erdei Ferenccel száll vitába, és tud neki új szempontokat mondani oly kérdésben, amelyben ő az irányító tekintély. Meggyőződésem ugyanis, hogy szellemi életünk fő kérdései mégiscsak a néhány vezető szellem felfogásában dőlnek el, a tömeg úgyis csak az általuk kialakított véleményeket veszi át. Első feladatunk tehát, hogy az élenjárók gondolatait tisztázzuk, és helyes szemléleten alapuló véleményeket alakítsunk ki.

A népi világ és a polgári életforma közt feszülő ellentét a falukutató irodalomnak volt élményszerű fölfedezése. De inkább csak változásában tudták érzékelni a két világ közt levő különbséget; mint igyekszik a parasztság hasonulni a fölötte levő társadalomhoz, mint siet levetkezni régi énjét, vagy mint fordul önmaga megunt világa ellen. Erdei volt az egyetlen, akit ennek a külön világnak kérdése annyira izgatott, hogy tudományt csinált belőle, csakhogy megoldhassa: mi is hát a népkultúra lényege, mi az, amiben más, mint a magas kultúra, mi

az oka, hogy ilyen, hogyan alakult ki, mi a tanulság ebből az általános emberi társadalom számára? Ebben a kutatásban szocializmuson nevelt társadalomszemlélete vezette és az a döntő személyes élmény, amely akkor érte, midőn fölemelkedve az erőinek megfelelő szellemi világba, az elhagyott népi környezetnek csak visszatartó erejét volt alkalma tapasztalni.

Érthető tehát, hogy szemében a népkultúra és a paraszttársadalom elnyomott helyzete összefonódott annyira, hogy ok és okozat viszonyát látja bennük. A „paraszthelyzet" termelte ki a „parasztkultúrát" – ez az alapja szemléletének. Ezt kísérelte meg változatos módszerekkel igazolni, és ebből a megállapításból fakad a népkultúrára vonatkozó – lesújtó – ítélete.

Elképzelése szerint a parasztság műveltsége „nem a kezdemények állandóan terebélyesedő kultúrája, hanem egy szűkre szabott társadalmi helyzetnek műformákkal való kitöltése, mint a japánok apró edényekben tenyésztett virágzó és termő gyümölcsfái"... Ezt a szűkre szabott helyzetet „felülről előírt szabályok, belülről elfogadott konvenciók alakítják ki"... Ezek között a keretek között „egy barbár szolgaállapot helyett kultúrát formáló világ alakult ki, ha benne a kultúrának torzak és megcsököttek is a műformái". De ha a „parasztformák felbomlanak, a benne élők felszabadulnak a paraszt kötöttségekből és átveszik az érvényben levő polgári formákat".

Látjuk, Erdei képzeletében úgy él a paraszthelyzet, mint valami zárt keret, amibe előbb belejutnak az emberek, s azután alakulnak olyanná, amilyenek, mint ahogy a szabad és formátlan víz is beleöntve valami medencébe, annak alakjához idomul, míg teljesen meg nem tölti – és szét nem feszíti. Vagyis előbb paraszttá válik a nép társadalmi-politikai tekintetben, s ha ebben az „alávetett helyzetben... félig-meddig önálló életre rendezkedik be benne", akkor alakul ki a paraszti életforma,

kultúra és világkép. Durva-érthetően kifejezve: az emberek éltek a maguk bármilyen állapotában, amikor felülről – egyszerre vagy fokozatosan – rájuk kényszerítették a paraszti életkereteket; ezek közt a keretek közt azután megváltozott gondolkodásuk, világról való felfogásuk, életmódjuk, egész kultúrprodukciójuk; mindez egészen sajátos irányban fejlődött.

Tudomásul kellett azonban vennie a néprajz megállapításait, hogy ez a népkultúra sokkal régebbi időkben gyökerezik, mint amióta a magyarság jobbágy-paraszti életformában él, hiszen egyes elemei mai formájukban éltek már a honfoglalás előtt, a nomád magyarság körében is (gondoljunk csak a legfeltűnőbb példára, a népzenére).

Erdei megpróbálta ezt a tényt is összeegyeztetni a társadalmi magyarázattal, hogy fenntarthassa az elnyomott parasztállapot és a zárt népkultúra összefüggésének elméletét. A *Sorsunk* hasábjain *A parasztság kultúrproblémái* címmel foglalta össze mindazt, amit a népkultúráról s annak a magas kultúrához való viszonyáról új meggondolásai alapján vallott. A két ellentmondó megállapítást csak egy módon lehet összeegyeztetni: ha egy sajátságos szétválasztást végzünk a hagyományban, ha különbséget teszünk a „szabad nomád" világból örökölt elemek és az elnyomott „paraszthelyzetben" kialakult elemek között, amelyek Erdei szerint ennek az állapotnak jellemző bélyegét viselik magukon. („...Mert paraszt társadalmi formák közt tenyészik – a népkultúra – egészen különleges jelleget öltött.") Lássuk sorjában, hogy osztja ketté Erdei a parasztság közt ez idő szerint feltalálható hagyomány elemeit.

E szerint a felosztás szerint a parasztkultúra terméke volna a társas érintkezés minden formája, a népköltészet epikai művei, a lakás és öltözködés egyes darabjai, „annak az életterületnek a művei, amelyek vagy a közvetlen emberközti viszonyra vo-

natkoznak, vagy azok, amelyeknek akár népkultúrai kifejlésé-hez is tágabb lehetőségekre van szükség". (?) A parasztkultúrá-val állna szemben a szabad „népkultúra", ennek termékei a népi dallamvilág, a népköltészet lírai része, a bőr-, csont-, nemez- és cserépmunkák bizonyos elemei volnának. Ezek mellett vannak azok az elemek, amelyek a felső kultúrából szállottak alá a nép-hez: a folklór, lakás és öltözködés számos darabja.

„Mindaz, ami a nomád kori magyar népkultúrának megőr-zése vagy továbbfejlesztése, vitathatatlanul értékes a legnagyobb mértékben", ami viszont a parasztkultúra terméke, azt „sajáto-san eltorzult, megcsökött műformák jellemzik". Tehát a lírai dal értékes műfaj, a ballada torz; mindkettőnek esetleg éppen közös dallama ismét értékes. Az úri hímzésekből kialakult újabb díszítőművészet – legnagyobb része annak, amit a közönség magyar népművészet címén ismer – torz és megcsökött kifeje-zési forma, a honfoglalás előtti időkből származó néhány egy-szerű díszítőelem viszont csont-, bőr-, nemez-, cserépmunká-kon (és hozzátehetjük: néhány fafaragáson), mindez újra érté-kes műforma. Az érintkezés nyájas, fejlett emberségre való for-mái, a szíves érintkezés hagyományossá vált szertartásai megint torz, megcsökött formák.

Nem akarunk ennek az ítéletnek esztétikai tartalmával vitat-kozni, hiszen a bírált elemek emberi és esztétikai értékét maga Erdei sem vonja kétségbe, csak mint műformát, mint az em-beri megnyilatkozás sajátos lehetőségét mondja torznak. Más kérdés azután, lehet-e egyáltalán torz és megcsökött olyan em-beri megnyilatkozási forma, amelyen keresztül a legtisztább hu-mánum a legmélyebben megrázó hatással tud megszólalni, mint balladáink némelyikében? Sokkal fontosabb számunkra most maga az a tény, hogy ez a megkülönböztetés egyáltalán nem felel meg a valóságnak: az anyag ellene bizonyít. Például miért

tartanánk „népkultúrai terméknek" a népköltészetből pont a lí-rát, hiszen éppen erről nem állíthatjuk, hogy az Árpád-kor előtti időkből származik? Ezek a rövidebb lélegzetű szövegek ugyanis napról napra születnek és halnak egymásból egymásba, s amit a jelen pillanatban kifoghatunk az állandó születés és vál-tozás folyamából, az a legutolsó száz-százötven év terméke, amikor már ugyancsak parasztok voltak parasztjaink. Legfel-jebb a gondolatkifejezés formáiról, bizonyos stílussajátságokról tehetnénk föl, hogy ősi időkből származó örökségünk, de ezt éppen a lírában nem tudjuk még semmivel sem bizonyítani. Viszont ugyanezt, sőt többet is nemcsak feltehetünk, hanem bi-zonyíthatunk is az epikában. Balladáinkban az első személyben való előadása az eseményeknek ősi, keleti előadásmód, meséink állandó fordulatairól szintén kimutatták, hogy megszakítatlan hagyományban majdnem szóról szóra maradtak fenn rokon-népeinktől való elválásunk óta. Sőt a mesében bizonyos tartal-mi elemek, sőt egész mesevázak is keleti örökségnek bizonyul-tak. Ha tehát éppen osztályozni akarunk, pont fordítva kellett volna osztályozni: az epikát tenni a szabad népkultúrába, a no-mád korba s a lírát az elnyomott parasztvilágba. Persze így nem illik bele az elképzelésbe, mert a líra minden egyszerűsége és naivsága ellenére vagy éppen ezért könnyen tehető a magas kul-túra hasonló műfaja mellé, lényegbeli különbség nincs a kettő között: emberi érzelmek kifejezése olyan formában, hogy azt a magas kultúra embere is magáénak érezheti; míg a mesét, balladát csodás elemeivel, különös műfaji sajátságaival, irracio-nális hitvilágával egy elmúlt emberi állapot gondolkodásbeli különbsége választja el tőlünk. A „megcsökött", „torz" paraszt-kultúrába mindez jobban illenék bele, mint a líra.

Ugyanilyen nehézségekbe ütközik Erdei megkülönböztetése a gazdálkodás terén is. Népkultúrának mondja az alföldi nomád

tanyatelepülések nagyszabású szárazgazdálkodását, parasztkultúrának a falusi közösségek más – esetleg hegyi jellegű – gazdálkodásmódját. Itt nagyon könnyű viszont kimutatni, hogy ezeket a különbségeket nem a társadalmi helyzet okozta, hanem az éghajlati, földrajzi különbség. Azt a szárazgazdálkodást, ami az alföldi „nomád népkultúrát" jellemzi, nem lehetett esős hegyvidéken folytatni, azért ott mindenütt átvettük a hasonló viszonyok közt élő szomszéd népek csűrös gazdálkodását, s ebben egy a palóc „parasztkultúra" a székely „népkultúrával". Ahol meg az éghajlati-földrajzi viszonyok kedveztek a szárazgazdálkodásnak, ott megmaradt „paraszt"-vidéken is: Somogy–Baranyában éppúgy, mint az Alföld vagy a Kisalföld parasztfalvaiban. Ami pedig a tanyatelepülést illeti, amit magunk is a nomád hagyományok legnagyobb alkotásának tekintünk, bizony ez is megvan az Alföld széleinek parasztvidékein is, még kimondottan parasztfalvakban is. Ha ugyanis nem a nagyszabású tanyarendszert tekintjük a legvalódibb nomád hagyománynak, mert még vita folyik arról, mennyi szerepe van kialakulásában a nomád hagyománynak és mennyi a török pusztításnak, hanem a kertes települést, az ólaskertek rendszerét, mert ez kétségtelenül a nomád állattartás rendszerébe tartozik, akkor azt látjuk, hogy jobbágyfalvak egész sora őrizte meg ezt a nomád hagyományt a Duna melléki Pataj, Fadd stb. kis falvaitól a Csepel-szigeti Makádon, Szigetszentmiklóson keresztül a Galga menti palóc falvakig és a matyókig; sőt itt, a matyóknál él ma is a legelevenebben ez a rendszer, holott őket Erdei is a legjellegzetesebb parasztkultúra képviselőinek tartja. Itt sem lehet tehát paraszt-társadalmi állapotot és nomád népkultúrát szembeállítani egymással.

De nem lehet szembeállítani azért sem, mert hiszen „paraszt" és „nem paraszt" elemek egyaránt ugyanabban a hagyomány-

ban élnek oszthatatlanul. Ugyanúgy ismeri őket a pásztor, aki sohasem volt „paraszt", le is nézi azokat, ugyanúgy a székelyek, kunok – szintén nagyrészt szabad népek –, a mezővárosok lakossága, akik nagyobbára szintén nem voltak parasztok, mint a falusiak. Egy betyárballadát, mondjuk a *Fehér László*-t ugyanúgy tudnak a pásztorok, mint a falvak öregjei, a táltosokról pedig még bővebb felvilágosítást tudnak adni, mint a falusiak. Ezt a „torz és megcsökött" babonát sem lehet a parasztállapot rovására írnunk, mert bizony ez szabad, nomád kori sámánvallásunk maradványa, hasonlóan meséink egyes motívumaihoz.

Vagy nézzünk szét az öltözködés, a díszítőművészet területén. A cifra szűrt, a hagyományos viseletnek ezt a legdíszesebb darabját egyaránt viselte az Eger vidéki palóc, a matyó, a bihari magyar – mind paraszt – és a kun legény, a hortobágyi csikós, a dunántúli kanász, betyár, szóval a nem parasztok. Gondoljuk hozzá, hogy többek között a szabad kun városokban is, kis mesterek kezén kialakul az utolsó százötven év alatt – úri hímzésmotívumok elstilizálása útján – az a gazdag díszítőművészet, amit ma közönségesen magyar motívumnak ismerünk; ez a cifra szűr révén elterjedt mindenhová, ahol csak szűrt viselnek, és keletkezik belőle egyfelől, parasztoknál matyóhímzés, másfelől, pásztoroknál, szabad népnél tükrösök, faragások díszítménye. Most tehát minek tartsuk ezt, népkultúra vagy parasztkultúra termékének? Melyik esetben torz és melyikben nem? Ha egy pásztor készségei között megtaláljuk a lőporszarut, minden valószínűség szerint honfoglalás előtti svasztika díszítményeivel és tükrösét azokkal a díszítményekkel, amelyek az utolsó száz év alatt kialakult matyóviselet „pompázatos, színes, de értelmetlen" darabjait is ékesítik, hová lesz akkor elméletünk a népkultúráról és parasztkultúráról, alávetett és szaba-

don kifejlő társadalom kultúrájáról? Hát ha még meggondoljuk, hogy a paraszti terméknek nyilvánított epikus népköltészet mennyivel gazdagabb és virágzóbb állapotban található a székelyeknél – ahol Erdei szerint népkultúra él –, mint akár a palóc, akár a dunántúli „parasztkultúrákban", s belátjuk, hogy nincs külön népkultúra és parasztkultúra, csak egységes és oszthatatlan néphagyomány, amelyben egyformán benne él a pásztor, a paraszt és a szabad kun vagy székely.

Természetes, hogy ebben az egységes hagyományban vannak árnyalati eltérések: a magányosan élő pásztor dalaiban nem találunk olyan témagazdagságot, annyi érzelmi árnyalatot, mint a falusi dalokban, ahol a női lélek s a társas élet is gazdagítja. Polgárosodó mezővárosainkban pedig már csak nyomai vannak annak a világnak, ami még száz év előtt általános volt bennük, s amit félreeső vidékek kis falvai jobban megőriztek. De ez mind csak árnyalati különbség. A lényeg az, hogy az egyes elemek mögött érezhető néplélek egy a balladánál, a líránál, a mesénél, díszítőművészetnél; egy a pásztornál, a szabad kun vagy székely gazdánál és a parasztfalvak lakóinál. Sehol sem lehet kielemezni ezekből egy szabadabb népi életnek és egy alávetett paraszthelyzetnek kettősségét.

És így azt sem mondhatjuk, hogy a „parasztformákba belekeseredett", szóval „megromlott" parasztvidékek kultúrájában „éppen a jellegzetes paraszti formák jutottak túlsúlyra". „. . . a ruházat pompázatos, színes, de értelmetlen darabjai, az ételek ínycsiklandó és zsírosan nehéz parasztfajtái, a prevenció és az elhajtás iszonyatos fogásai s a gyermeknevelés elképesztően oktalan módszere s mindenekfölött magának az egykének közérvényűvé tett erkölcsi szabálya mind ennek a parasztkultúrának a terméke." Ezek tehát jellemző paraszti formák! Az egyke, a magzatelhajtás, a majomszeretet a gyermeknevelésben mind

ugyanígy él az egészséges parasztfalvakban, és itt túlsúlyra jut, mindent elhomályosítva domborodik ki! Ez a legnagyobb erőszak, amit Erdei elmélete kedvéért tesz a hagyományos világon. Pedig ő maga is jól tudja, hogy egészséges parasztársadalomban mindennek az ellenkezője létezik, s hogy itt az egész élet a visszájára fordult. Hogy mennyire nem a hagyományos kultúrával kapcsolatosak ezek a jelenségek, kirívóan mutatja maga az a tény is, hogy az ilyen megromlott társadalomban rendszerint kihal a hagyomány: ott nincs dalolás, mese, szíves szokások, csak sivárság van és élettagadás.

De talán pompázatos viselet van? Lássuk közelebbről ezt a kérdést is. A Sárközben csakugyan megvan: ott pompás népviselet jár együtt az egykével. Az Ormánságban már más a helyzet: ott a puritán, ősi fehér viseletet pusztítja ki a hagyományőrlő változás. A Garam-völgyben pedig maga Erdei láthatott egykés parasztokat teljesen polgári öltözetben járni. És viszont számos vidék van, ahol egészséges parasztság jár pompás népviseletben Kalotaszegtől a matyókig. Az utóbbiaknál méghozzá nomád hagyományok élnek együtt színes népviselettel. Nagyjából az a helyzet, hogy az egyke kifejlődése és a hagyomány kipusztulása többnyire együtt jár.

Különben is nagy tévedés éppen a színes viseleteket említeni az elnyomott paraszthelyzet termékének, amikor ezek a múlt század eleje óta többnyire ott alakultak ki, ahol a módosabb és öntudatosabb parasztság kezdte utánozni az urakon látott viseletet. Már Berzsenyinél megtaláljuk a kárhoztatást, hogy egyes vidékeken nem lehet megkülönböztetni a parasztmenyecskét a nemes asszonytól. Ezekből az utánzott ruhákból alakultak ki némi átalakítással, népi díszítéssel legtöbb helyütt a színes viseletek. S bizony, tiltották is az ilyesmit a rendelkezések, de a tilalom ellenére hordták. Igazi kifejlődésük is a jobbágyfelszaba-

dítás utáni időkre esik. A „paraszti" viselet, ami századokon át jellemző volt a jobbágyságra, egyáltalán nem volt díszes: rövid, csak mellet takaró ing, bő gatya, tüsző, bocskor vagy néha csizma a férfiakon, vászonpendely, -szoknya a nőkön. És bizony ugyanígy vagyunk az ételekkel is. A paraszti konyha egyáltalán nem ínycsiklandó, „zsírosan nehéz", hanem egyszerű, és sok vidéken igen nagy primitívséget őriz. Módosabb, fejlettebb rétegekre jellemző az ilyen ínycsiklandó konyha Sárköztől a polgárosult alföldi tanyás vidékekig. Ez igazán független az egykétől, több köze van nemes asszonyok konyhájához, mint a parasztkultúrához.

Már ezek a példák is arra intenek, hogy a „zárt", „keretekbe szorított", „megrekedt" fogalmak helyett a fejlődés fogalmát kell a néphagyományra alkalmazni. Egy megszakítatlan fejlődési folyamatot kell elképzelnünk, amely a népek legprimitívebb fokától jól észrevehető fokozatokon át elvezet a mai parasztkultúra színvonaláig, és azon túl a polgárosodás folyamatával emelkedik fel a magas kultúráig. Nemcsak civilizációs fejlődésre kell gondolnunk: anyagi eszközök, ismeretek gazdagodására, hanem emellett egy állandó belső fejlődési folyamatra is, amelyben a világkép fokozatosan fejlődik, differenciálódik, s egy időben ezzel a népek szellemi élete, öntudati foka is állandóan emelkedik. Ez természetesen végtelenül lassú folyamat, amelyben az egész nép lépésről lépésre haladva egységesen ér el magasabb és magasabb fokokra. Nem szabad ezt a nyugati kultúra végtelenül gyors felemelkedéséhez mérni. Ebben a rohamos emelkedésben csak felső rétegünk vett részt, a nép kizárva belőle, csak a lassú, belső fejlődésre volt utalva. Ez azonban tovább folyt azután is, hogy hazánkban megtelepedtünk. Legalábbis nem gondolhatja senki sem, hogy parasztságunk még a legelmaradottabb vidéken is azon a fokon áll belső szel-

lemi fejlettség tekintetében, mint a honfoglaló magyarság köznépe. Azok a „megcsökött", „torz" formák pedig, amelyeket Erdei a paraszthelyzetből magyaráz, és azért érez „torznak és megcsököttnek", mert primitívebbek, mint a mi magas kultúránk formái, a mese (a ballada), a régi hiedelmek irracionális világa annál erősebben él az emberekben, minél régebbi időkbe tekintünk vissza, a parasztállapot előtti nomád világban tehát még inkább. Ha pedig az újabb időkre vetjük pillantásunkat, éppen ennek az irracionális világnak fokozatos eltűnését tapasztalhatjuk. Vessük össze például balladáinknak legrégibb darabjait, mondjuk a *Kádár Katá*-t vagy a *Kőműves Kelemen*-t az újabb betyárballadákkal. Azokhoz képest ezek már reális történetek, nincs meg bennük a természettől, a kikerülhetetlen sorstól, az egész ismeretlen világtól való leigázottságnak az az irracionális, szorongó érzése, ami oly tragikussá teszi amazok hangját, oly méllyé érzelmi világát, tömör-művészivé az előadását. Ugyanaz a különbség ez, amit mindenki megérez a régi és új stílus dallamai között: az új stílus felszínesebb, könnyedebb, egyúttal felszabadultabb, derültebb a régi mellett. Ez a tartalmi sekélyesedés érthető: vagy az irracionális világ, az értetlen sors és természet, a misztikum igáz le, vagy a korláttalanul kiélhető szellem mélységei hatnak meg, az értelem és érzelem távlatai. Ha amaz első, primitívebb érzés már elmúlt, csak a másik adhat igazi művészetet, de ez a legnagyobbat adhatja. Az új balladákban, új dallamokban már nincs meg a régi világ, de még nincs meg a másik sem, az igazi. Azért érezzük a régit a nagy alkotásokkal egyenrangúaknak, az újat pedig csak igen ritkán. Ez az új stílus egy felszabadult társadalom művészete: felszabadult, de nem a paraszthelyzetből, hanem a régi népkultúra hagyományos világszemléletéből, világérzéséből; viszont még nem jutott el a magas kultúra öntudati fokára. Népkultúra még, ér-

zelmi naivitása, örökölt stílusfordulatai emlékeztetnek még a régi stílusra, de már a balladák reális történetek; egész atmoszférájuk már nem tragikus, legfeljebb szomorú. (Irracionális szorongás és tragikum, úgy látszik, elválaszthatatlanok egymástól. Ebben van gyökere a görög tragédiáknak is. Azok még ebben az életérzésben születtek. Ezen a világon kívül az individuum mélységeinek megpillantása, az a szorongás, amit ezek a mélységek keltenek bennünk, ez adhat tragikus érzést. Ez van Shakespeare-nél, a reneszánsz felszabadult, individuális emberénél, s ezt nevezi Szabó Dezső Adynál balladás sajátságnak.)

Ez az állapot: felszabadulás a népkultúra világérzéséből, de megmaradni amellett mégis népnek – magyar specialitás. Nyugaton közvetlenül a régi, „valóságos" népi világból emelte ki a korábban meginduló fejlődés a parasztságot a polgári civilizációba. Akár úgy, hogy már a fejlődés kezdetén együtt emelkedett a felső rétegekkel, akár úgy, hogy a kialakult magas kultúra hatása előbb jutott el hozzá. Tőlünk keletre vagy a határainkon belül élő nemzetiségeink parasztsága még nem jutott el a belső fejlődésnek erre a fokára. Két lehetőség van ezek szerint: vagy van élő népkultúra, hiedelemvilág, primitívség, vagy van polgárosult parasztság a régiség némi megőrzött maradványaival. Ezért olyan egyedülálló ezek közt a mi parasztságunk, ezért olyan különös jelenség a mi új népdalstílusunk. „...ilyen egységes, új parasztzenestílus kialakulása az utolsó évtizedekben más népeknél példátlan jelenség" – írja Bartók. És ezért volt ez a stílus oly döntő hatással a szomszédokra! Maga Bartók is minduntalan a „modern" kifejezést alkalmazza rája. „...a dallamoknak pattogó ritmusa, dallamvonaluk frissesége – hogy úgy mondjam: modernsége – lehetett a főok, a conditio sine qua non" elterjedésükben, abban pedig, hogy rendszerint csonkult formában veszik át szomszédaink ezeket a dallamokat, me-

gint ugyanaz: „...az új magyar dallamok szerkezete e népek számára nyilván túl hosszú, túl bonyolult, szinte azt lehetne mondani: túl modern!" Ezért olyan egyedülálló valami az új népi díszítőművészet is, mert ugyanennek az állapotnak a terméke. A magyar parasztságnak a felső kultúrából kirekesztve, onnan időnkint hatásokat kapva kellett járnia a lassú, vegetatív belső fejlődés útját, de volt ereje, hogy ezen az úton is eljusson a fölötte levő kultúra küszöbéig.

És itt jutunk el a válság helyes értelmezéséig is. Nem arról van szó, hogy felbomlanak a parasztkötöttségek, és szabaddá válik az út egy fejlődés számára; a felbomlás eredménye a fejlődésnek, nem előfeltétele. Belülről érett ki a társadalom egy olyan fokra, amelyről már meg lehet sejteni és meg lehet kívánni a magasabb világot. Hogy csakugyan magasabb fok kell ehhez a megkívánáshoz, tehát a válsághoz, arra tanulságos bizonyíték a primitívebb fokon élő nemzetiségek példája, mondjuk a ruszinoké. Ők sokkal nyomasztóbb anyagi és civilizációs körülmények között élnek, mint a magyarok, sokkal kiáltóbb az ellentét életük és a polgári világ közt, avval éppen úgy megismerkednek, mint a mi parasztságunk, hiszen ők is feljárnak Pestre szőtteseikkel bocskorban, halinában; még sincs náluk válság, megkeseredés, menekülés a parasztsorstól. Ez a magasabb fejlődési fokon levő magyarság kiváltsága.

Mi ez a „magasabb fok"? Annyi válság okozója a népkultúra és polgári életforma határán? Az egyéniség kiélésének vágya, az egyén értékelése. Nem elég többé a közösségben kiszabott hely és szerep, nem elég az egyénnek annyi kiélési lehetőség, amennyit ezek a szerepek s az időnkint megszabott alkalmak nyújtanak. Nem kell a nagycsalád közös élete, ki-ki a maga külön életét akarja élni; nem fogadják el többé a házasságban érvényes szülői, közösségi akaratot – szerelmi házassá-

got kötnek. Hányszor találkozunk ilyen lázadó fiatal párokkal, akik szinte kihúzódnak a közösségből a maguk külön életébe. A munkát nem általános törvénynek érzik, amiből csak időnkint és szinte ráadásképpen adódnak az élet örömei, hanem eszköznek, amellyel megszerezhetik a megélhető életet; és mindenekfelett a tanulásvágy!! Az egyén legfőbb törekvése: kifejleszteni minden képességet, amit magában érez. Ez a legfőbb kielégülés az egyén életében, vagy ez marad a legfőbb kielégületlenség! Mindez sokszor egyesülve és apa-fiú ellentétében kiélezve hányszor jön szembe velünk a falusi életben, ha van érdeklődésünk a szociális viszonyokon túl az emberek mélyebben meghúzódó problémái számára is.

Hogy jut el ide az ember a közösségi élet vastörvényeiből? hogyan képzelhetjük el ezt a „belső fejlődést"?

A közösségben egyre jobban halmozódnak a finomságok az érzelmek kifejezésében, az érintkezés formáiban, a gondolatok játékában – mert a hagyomány élete az egyszer megtalált kifejezés megőrzése, a halmozódás. Egyre több példa van magasabbrendű formákra, s ezeket becsvágyóbb egyéniségek egyre inkább alkalmazzák, egyre gazdagabb egységet formálnak belőlük magukban; egyre több örömöt nyújt az egyénnek ez a magában kialakuló magasabb egység, ezek a formák s rajtuk keresztül önmagunk „megjátszása". Így kerül magasrendűség és egyéniség érzése szorosan együvé. Aki járt fejlettebb vidékek népe közt, tanúsíthatja, milyen gazdag egyéniségekkel, a fejlett emberség milyen magasrendű kifejezési formáival találkozhatunk szerte az országban.

Az ilyen fejlődés a népi világban nem egy-két emberöltő alatt folyik le, hosszan elnyúló, többszörösen felbukkanó folyamatot kell elképzelnünk. Parasztságunk magas szellemi fejlettsége, műveltségi igénye több századra visszakísérhető. Szabolcsi

Bence idézi azt a 18. századi jelentést, amelyben a tanügyi reformokkal kapcsolatban jelentik II. Józsefnek, hogy a „magyar parasztság, különösen a kálvinista vidékek, igen hajlamosak az olvasásra". Ugyanő idézi Fáy András, akit tanuló korában vakációra hazajövet apja latinul tudó jobbágyai megegzaminálgattak az iskolai tudományból. Arany édesapjáról is tudjuk, hogy értett latinul. Aki pedig ismeri a 16. századot, a magyar „nagy századot", az tudja, hogy milyen mohón vett részt a nép a kor szellemi életében, s hogy ez egyfelől a kor irodalmára sem maradt hatás nélkül, másrészt milyen sok lesüllyedt elem őrzi a néphagyományban is ennek az intenzív érintkezésnek emlékét.

Talán most már sikerült bebizonyítanom, hogy a népi műveltséggel kapcsolatban nem szabad zártságot emlegetnünk, apró cserépben tenyésztett művirágot, hanem ha már képhez folyamodunk, állandóan hömpölygő folyamra kell gondolnunk. Ennél az állandóan továbbhaladó folyamnál csak az a fontos, hogy milyen pontig jutott el fejlődésében, nem pedig az, hogy közben milyen partok közt folyt le: meredek partok szorították-e közre, vagy tágas partok közt nyugodtan hömpölyöghetett; az előrehaladás mindig megvolt, s mindig újabb pontokra ért el. Vagyis egyszerű szavakkal: a magyarság ittléte alatt is fejlődött tovább, miközben egyes részei parasztállapotban éltek. De a fejlődésnek ekkor elért színvonalát nem ez az állapot hozta létre, hanem az egy állandó fejlődésnek addig elért pontja, s azt a parasztállapot legfeljebb kis dolgokban módosította. (Itt is nagyobb szerepe lehetett a faluban való életnek, mint magának a parasztállapotnak.) Az, hogy meséink témáinak nagy részét itt vettük át az európai népektől, még nem jelenti azt, hogy a parasztállapot termelte volna ki őket. Ha nem lett volna a magyar nép sohasem paraszt, ha szabad nomádként

vagy földművelőként élt volna tovább az országban, akkor is vett volna fel új elemeket műveltségébe ezeréves ittléte alatt, amint a Kaukázus, a Volga mellett is mindig vettünk föl hatásokat. Ez a népi kölcsönhatás és a folytonos fejlődés kérdése, nem pedig a társadalmi helyzet eredménye.

Nehéz különben is elképzelni, hogy a falvakban a maga életét élő nép világképére, dalaira, szóval kultúrájára valami átalakító hatással lehet az, hogy tartozik szolgáltatással, robottal az uraságnak, hogy a vele való érintkezésben megaláztatást kell elszenvednie, hogy ezek miatt esetleg forrongásban is van, mint ahogy nagyon sokszor volt is forrongásban. Az ilyesmi legföljebb úgy hathat a kultúrára, hogy ha nagyon nagy a nyomás, olyan nehézzé teszi a sorsot, hogy minden társadalmi forma, minden emberi élet megszűnik a nyomorúságban. Ilyenkor azonban már nem cserépben törpének maradó virágról van szó, hanem a kultúra teljes pusztulásáról. Rabszolgáknál meg is szűnik minden törzsi hagyomány – minden népkultúra –, s a nagy összezsúfolt rabszolga-társadalmakban alakulnak ki a hagyomány helyett a történelmi vallások. (És nem ide kívánkozik-e a szocializmus analógiája a városokban összezsúfolt, sokszor rabszolgasorsban élő proletárságnak a régi hagyomány helyére lépő hitvallása?)

Nincs tehát zártság, nincs tehát felbomlás sem. A nép élt és fejlődött a maga hagyományaiban az úri rend által rárakott elnyomási szerkezet alatt is. És míg a felső réteg kultúrája elért az elérhető legnagyobb magasságba, azalatt ő is eljutott olyan fejlődési fokra, ahonnan ezt a magasságot meg tudta kívánni. Válság azért lett ebből, mert csak a megsejtésig, a vágyig juthattak el, azokat az utakat, amelyeken oda gyorsan el is lehetett volna jutni, a politikai-társadalmi szerkezet elállotta. *Nem bezártság van tehát, ami deformál, hanem kizártság, amelyben az em-*

ber nem lehet olyan, amilyenre vágyik. Ezért a válság sohasem ott van, ahol nagyon parasztok az emberek, ahol „hosszú ideig éltek parasztállapotban", hanem ott, ahol hosszú ideje van magas fejlettség, ahol múltja van a magasrendűségnek.

De ennek oka nem az, amint Erdei elképzeli, hogy „a parasztkultúra nem képes ...kifejlésre éppen azért, mert egy társadalmi alvilági helyzethez kötött, a parasztállapothoz... Parasztvilágban csak arra képes a kultúra, hogy egy bizonyos telítettséget elérjen, hogy minden élethelyzetet érett formákká műveljen ki. Ha idáig eljutott, már nincs tovább út. Vagy fölcsatlakozik a fölötte élő magas kultúra világába, vagy megmerevül, és önmaga konzerválásának vagy elpusztításának kóros kultúrformáit alakítja ki." Ez csak nálunk van így, ahol egy külön úton fejlődött magas kultúra áll hirtelen példa gyanánt a parasztság előtt. Mert bármennyire magas fokon áll is ez a társadalom, és bármennyire érett arra, hogy megsejtse a magas kultúrát s a civilizációs eszközök birtokában azt rögtön át is vegye, ha mindez a példa nem volna előtte s továbbra is a lassú, hagyományos fejlődésre volna utalva, akkor még beláthatatlan időre volna szüksége, amíg hagyományos műveltsége belülről felnőne a magas kultúra színvonalára. De hogy ez lehetséges, hogy nincs zárt határa a fejlődésnek, amin túl a hagyomány nem emelkedhetik, azt szerencsésebb kultúrák példája bizonyítja, elsősorban a görögöké. Náluk az egész nép hagyományos műveltsége nőtt föl magas kultúrává, azért oly törés nélküli, olyan harmonikus a görög kultúra. Az egész nép vallási szokásai és képzetei emelkedtek Aiszkhülosz drámáivá, s azt az egybegyűlt görögség hagyományos műveltsége részeként élte át. Minden műalkotásban, ami körülvette a görög embert, a maga hagyományának, hitvilágának elemeire ismert, és nehézség nélkül tudta érteni és átélni, még ha magasabb művészi színvonalra

volt is emelve. Ezt irigyli meg tőlük Kölcsey a *Nemzeti hagyományok*-ban, mert érzi, hogy éppen ez hiányzik a magyar kultúrfejlődésben.

Természetesen arról már végképp elkéstünk, hogy ilyen szerves fejlődésre várjunk, amíg a népkultúra magától nő fel magas kultúrává. A parasztság számára nincs értelme ennek a lassú fejlődésnek, amint meglátja, hogy van rövidebb útja is az emelkedésnek: egyszerűen átvenni a felső réteg műveltségét és életformáját. Itt érünk el ahhoz a ponthoz, ahol a parasztság kultúrcseréje szoros kapcsolatba került a nemzeti kultúra nagy kérdéseivel. Ez a messzeágazó kérdés azonban már túlnő cikkünk keretein, és külön részletes tárgyalást kíván.

1943

Hagyomány és kultúra, II

Néz nyugatra, borús szemmel néz vissza keletre
A magyar, elszakadott, testvértelen ága nemének.

Az ifjú Vörösmarty szavára Kölcseytől jön visszhang:

Büszke magyar vagyok én, keleten nőtt törzsöke fámnak,
Nyugati ég forró kebelem nem tette hideggé.

Alig jut öntudatra a magyarság újjászületett irodalmában, már fölmerül nagy kérdése, kultúrájának kettős volta. És az első eszmélés a kérdésnek máig érvényes megoldását is azonnal meghozza: Kölcsey tanulmányát a *Nemzeti hagyományok*-ról.

Kölcsey lelke nem tudott belenyugodni, hogy a műveltség a választottak szűk körének magánügye legyen, de azt is világosan látta, hogy a nép csak akkor tud részt venni a kultúrában, ha ott is gondolkozásának megszokott formáival, „hagyományával" találkozik, még ha ez a hagyomány át is alakult magasrendű műveltséggé.

Ezért tudott a görögség szerinte nagy tömegeivel állandóan részt venni a magasrendű görög kultúrában, mert annak minden elemében a saját képzeteire ismert, hagyományos hitvilága alakjait látta eposzban, drámában, képzőművészetben, mindenütt. Hogy a homéroszi istenek nem mindig viselkedtek úgy, mint a néphitben, az nem volt felfoghatatlan idegenség, azt bele

tudta illeszteni addigi képzetei közé. Így a hagyomány folytonos emelkedésével lépést tarthatott az egész nép: a mitológia primitív megjelenítésétől emberi drámákig jutott el, kezdetleges istenábrázolásoktól eszményített naturalista alkotásokig. A görögség úgy nőtt bele a kultúrába, hogy közben a nemzeti lélek saját ízlése szerint szabadon bontakozhatott ki. Nem kellett lerázni magáról azt a világot, amelyben élt, és egy újat magára ölteni, ha fel akart emelkedni a magasabb műveltség körébe.

Tanulsága mindebből a *Nemzeti hagyományok* írójának az, hogy a néphagyományban van minden nemzet számára az az alap, amelynek elemeiből magas kultúrát fejleszthet magának: olyan kultúrát, amely a művelődési igények szerint is kifogástalan, mert kiegyensúlyozott, harmonikus, és a társadalom felől nézve is kifogástalan, mert az egész népet foglalja magába.

A mai idők újra felvetették ezt a problémát. Sajnos, többen is foglalkoznak vele, mint ahogy helyes megoldásához szükséges volna. Népkultúránk felemelése magas kultúrává tömegek jelszava lett, és különböző elméletek, próbálkozások születtek a jelszavakból. Közös ezekben a kísérletekben egy sajátos félreértés: a néphagyományban levő *elemek* felhasználása helyett a népkultúra bizonyos *formáit* akarják átültetni a magasabb formák közé; ennek érdekében bizonyos népkultúrai formák életét meg akarják hosszabbítani, vagyis a népkultúrát akarják valamilyen formában fenntartani.

Viszont tudjuk, ha kissé a mélyére tekintünk a dolgoknak, hogy a hagyományban élő nép fejlődése állandóan haladó folyamat, azt egy pontján megállítani nem lehet, méghozzá olyan pontján, ahol ellenállhatatlan külső hatásokra éppen gyors fordulatot öltött. S vajon az óhajtott nemzeti kultúra érdeke kívánja-e, hogy a népkultúra népkultúra maradjon, hogy soha ne fejlődjék fel a magasabb szintre? Kölcsey szerint épp a föl-

emelkedés volna kívánatos. Vagy talán tovább is az évszázados lassú fejlődésre akarják utalni a népet, kizárva az európai magas kultúra világából? Tehát még évszázadokig várjunk a nemzeti kultúrára? És még évszázadokig várjon a kultúrára a nép?

Teljes joggal hangoztatják ezzel a mozgalommal szemben – elsősorban Erdei Ferenc –, hogy a népkultúra fenntartása hiábavaló fáradozás: meddő és káros dolog a fejlődés útjába állani, mert az emberiség célja a magas kultúra, amíg oda el nem jut egy embercsoport, addig nem él emberhez méltó életet.

Már abban a kérdésben, hogy mit jelent a kultúra számára a néphagyomány, nem ilyen világos e tábor felfogása, kicsit sommásan intézi el ezt a nagy jelentőségű kérdést. Igaz, mondja Erdei, hogy a hagyományos életforma sok emberi értéket őriz, olyanokat is, amelyek a mi társadalmunkból hiányoznak. De azért nem kell bánkódnunk pusztulásukon. „A nagy tömeg menthetetlenül barbárul éli át az átmenet idejét", igaz, de az átmenet szükséges, hogy innen továbbfejlődve egyszer az igazi magas kultúrát is elérje. A nemzeti műveltség pedig, szerinte „úgysem kaphat mást a parasztkultúrától, mint népkultúrai példákat"... „...soha nem az élő népkultúra volt a forrásuk" a belőle merítő alkotóknak, „hanem mindig annak objektíve szemlélt műformái". „Ehez tehát nem kell eleven népkultúra, még kevésbbé eleven parasztkultúra; minden népkultúrának tehát primitívek, nomádok, parasztok kultúrájának és a középkori tájkultúráknak a múzeumi gyűjteményei is elegendők ehez."

Ez a szemlélet pontosan az ellenkezője annak, amit Kölcsey és mai alkotóink vallanak. Hiszen ezeket éppen a „barbár átmenet" hajtotta a népkultúra felé! Saját társadalmukban látták az elkerülhetetlen megoszlást: a fogékonyak magas emberi színvonalát és az érzéketlen tömeg sivár műveletlenségét. A nép-

kultúrában pedig sehol nem volt ez a megoszlás, és mégis emberi mélységeket termelt, és élt át az egész közösség. Ez a „barbár átmenet" sajnos egyáltalán nem „átmenet", hanem minden tapasztalat szerint szomorú „megérkezés". Akik idejutottak, többé-kevésbé elvesztek a magasabb szellem, az érzelem mélységei, a megilletődés: a kultúra számára. Ha Erdei idejétmúlt felfogás ellen küzd, az ő szándékai még időszerűtlenebbek: mert ő oda akarja bevezetni a népet, ahonnan már egész Európa a kivezető utat keresi – s talán a népies törekvésű tábor is, csak tisztázatlan gondolatokkal. Vajon ha látom, hogy az előttem járók rossz irányban haladnak, és éppen most igyekeznek visszakanyarodni a helyes útra, meg kell nekem is tennem ugyanazt a kerülőt? Nem okosabb egyenesen átvágni a helyes irányba?

És vajon a „múzeumi gyűjtemények" elegendő kivonatai-e a néphagyománynak, hogy azokból nemzeti kultúrát lehessen majd formálni? Erdei Bartókra és Kodályra hivatkozik. „Bartók és Kodály sem úgy teremtették meg a magyar zenét, hogy az élő népzene gyakorlatát tanulták volna el, hanem összegyűjtötték a népzenei dallamanyagot – nagy részben már a parasztok közt is múzeumi darabok voltak –, s ezek a műformák ihlették meg géniuszukat. A népkultúra tehát akkor is betölti forrásszerepét, ha már múzeumba kerültek darabjai, s mint élő kultúra régen megszűnt."

Hallgassuk meg, mit felel erre a legilletékesebb forrás, maga Kodály: „Nem elég tudós módra, anyaggyűjtésszerűen »megismerni« az anyagot, azt »lege artis« feldolgozni, s lélekben talán idegennek maradni tőle. *Emberileg is részesévé kell válni a hagyománynak s ezzel egy embercsoport lelki életének. Csak így jutunk hozzá ahhoz, ami másképpen nem adható át, mint élő lényről élő lényre, szemtől szembe való találkozással.*"

Nem elegendők tehát az „objektíve szemlélt műformák", a

mögöttük levő *emberi világ* a fontos. Hiszen a műveken keresztül is ennek az életformának és a benne formálódó emberi léleknek szépsége fogta meg az alkotókat. A művek maguk csak kiszakadt darabjai, tökéletesre csiszolt üzenetei ennek a világnak.

És kialakulnak ebben a világban olyan értékek is, amelyek már nem is tudnak különszakadni az élettől, mint külön életet élő „művek", hanem a hagyomány megszakadtával elenyésznek, és hosszú fejlődésre van szükség, amíg az elvesztett színvonalat újra elérhetjük. Gondoljunk például a beszédkultúrára! Ez a magas fokú, szinte művészi beszéd valaha az úri magyarságnak is tulajdona volt, de megszakadt a hagyománya, s ma már csak a nép egyes részeinél találkozhatunk valódi, művészi magyar nyelvvel. Hagyjuk ott is elpusztulni? Akkor elmondhatjuk, hogy a magyar nyelv is csak könyvekben él, mint a latin klasszikusok művei. Mert jól meg kell jegyeznünk, hogy a hagyomány élete folytonos halmozódás. Az egyszer megtalált kifejezés száll nemzedékről nemzedékre, és minden újabb szerzemény csatlakozik az előzőkhöz. Csakis ebben a folytonosságban van a záloga az értékek fennmaradásának. Van bátorsága Erdeinek kijelenteni: nincs szükségünk ezekre az értékekre, mindent kezdhetünk elölről, mindent tudunk majd pótolni?

Azt hiszem, ma minden értéket meg kell ragadnunk, amivel magyarságunkat építhetjük, minden vonásra szükségünk van, amivel gazdagabbá tehetjük azt a képet, amit a magyarságról magunknak és mások számára alkotni akarunk. Nem mondhatjuk tehát közömbös szívvel, hogy pusztuljon a népkultúra, jöjjön a polgárosodás, a proletarizálódás, majd később gondolkozunk rajta, hogy az elrontott milliók újra emberek legyenek. Inkább vizsgáljuk meg gondosan, mi is a teendő a mi sajátos, átmeneti állapotunkban?

Hogy a népkultúra változatlanul fenn nem tartható, tudjuk;

hogy értékeire múlhatatlanul szükség van, szintén valljuk. Problémánk tehát az, hogy most, amíg van még népkultúra, amikor a nép nagyobb tömegei még nem lettek színtelen, magyartalan polgárrá, gondosan szétválasszuk: mi az, ami megtartható a népkultúrából, s mi az, amit pusztulásra ítélt az idő; mi az, ami átalakítva kell hogy tovább éljen a nemzeti műveltségben, és milyen tanulságokat kell megszívlelnünk a hagyományos életformákból egy jövendő életforma kialakítására? Nem árt egyszer már sorra venni a néphagyomány elemeit külön-külön, hogyan használható fel a jövendő magyar kultúra számára.

Nem lehet a hagyományt egyik szélsőség szerint sem és nem lehet *egységesen* megítélni. Minden elemére más és más szabályok érvényesek. Vannak olyan elemei is, amelyek minden átalakulás nélkül élhetnek tovább bármilyen életformában. Ilyenek, hogy a legkisebbeken kezdjük, a gyermekjátékok. Nincs olyan magasra fejlett társadalom, amelyben ezek idegenül, furcsán hatnának, amellett bizonyos vonatkozásban pótolhatatlanok. Kodály írja róluk: „Ez ősi játékok fenntartása elsőrendű kulturális és nemzeti érdek. Egyrészt valóságos tárházai a tudatalatti magyarságnak. Tudatalatti elemeknek eddig még alig méltatott, nagy szerepe van a nemzeti jelleg kialakulásában. Aki nem játszotta gyermekkorában e játékokat, annyival is kevésbé magyar. Benne a nemzethez tartozás sokágú, bonyolult érzése feltétlenül szegényesebb, hiányosabb. Egy csomó jellegzetesen magyar testmozdulat, szólás-hanglejtés forma, dallam kimaradt lelki életének építőanyagából. A nevelésnek oda kell törekednie, hogy ez a szó: »magyar vagyok«, minél gazdagabb tartalmat, minél több életet, színt jelentsen mindenkinek, egyénileg is, különben vajmi könnyen üres frázissá szárad.

Másrészt nagy e játékok tisztán emberi értéke is: fokozzák

a társasérzést, életörömet. A mai gyermek koravénsége ellen nincs jobb orvosság."

Nem ellenkezik a magas kultúra szellemi színvonalával, azt hisszük, a gondolkodásnak és gondolatkifejezésnek fejlett hagyománya sem: a népnyelv. Sőt ezt kell legjobban féltenünk, itt kell módot találnunk rá, hogy a fölfelé törő parasztság se veszítse el ezt a nemes hagyományt, s az értelmiségi és dolgozó polgári rétegekbe is vissza lehessen menteni minden szépségét. Itt vesztettünk legtöbbet: nyelvünk elkopott, elszíntelenedett, már magát a nyelvtant is kerékbe törjük, egyáltalán, alig tudjuk magunkat kifejezni. Sehol annyi képzavar, befejezetlen vagy rosszul befejezett mondat, mint a magyar intelligencia beszédében. Meg kell találnunk a módját, hogy a népnyelv eleven tradíciójából újra régi szépségében újuljon meg a magyar beszéd mind az írás lapjain, mind a társasági élet fordulataiban.

Szorosan kapcsolódik a beszédéhez a társadalmi élet, az érintkezés és fellépés hagyománya. Ez is olyan eredmény, amely folytonos halmozódással érhet csak el olyan magas fokra, mint sok vidékünkön. A folyton új és új formákat kialakító, fejlett emberség e formákban maga is újra és újra gazdagodik; ez az állandóan egymásra ható kölcsönösség: a maga teremtette formákban új ösztönzést nyerő szíves emberség vész el a megszakadó hagyománnyal. Az ember ugyanaz a kispolgári formák közt is, mégis hiányzik valami: a formáknak színes, meleg gazdagsága és az a biztonság, amivel a bennük kiművelt ember a formákkal él, azokhoz magából állandóan hozzáad. Ennek a hagyománynak megőrzése már a társadalom szerkezeti kérdéseitől függ.

Ezek az értékek mind jól megférnek a magas kultúrában élő ember szellemi fejlettségével, sőt egyenesen hozzátartoznak, s már csak ezért is szükség van további életükre. Mégis ezeket az

elemeket éppúgy őrli, pusztítja a társadalmi változás, mint az életre nem valókat. A változás, úgy látszik, nem mindenben „szükségszerű".

Lássuk most azokat az elemeket, amelyek megszakítatlan további hagyománya nem remélhető, amelyeket azonban mégsem szükséges könnyelműen átengedni a pusztulásnak és kidobni életünkből. („Életünk"-ről beszélek, értelmiségieket is beleértve, mert amit magam nem vállalok, azt másra sem akarom rákényszeríteni.) Azokat az elemeket értem, amelyek csak ünnepélyes pillanatokban felújítva maradhatnak fenn, de úgy igenis fennmaradhatnak: a tánc, a viselet, egyes szokások. Ha a modern és polgárosult Angliában fennmaradhatnak ezek a hagyományok az intelligencia körében is: a hagyományos alkalmakra felöltik a régi viseleteket, és az ősi táncokban, szokásokban átélik múlt idők hangulatát, s nemzeti érzésük a múlttal is gazdagodik, ha Oroszországban alakulhatnak olyan kórusok, amelyek kizárólag a népdalt és *néptáncot* művelik, miért ne élhetne ilyen „másodlagos" hagyományban nálunk is mindez, ahol oly nagy értékek maradnának fenn ezekben a formákban. Nemcsak régebbi korok furcsasággá vált öltözetei, táncai, hanem a népkultúra üde alkotásai, s a tánc esetében jellemünk olyan művészi megnyilatkozása, amit kidobni életünkből van olyan veszteség, mintha egy nagy költőnket kellene kitörölnünk a nemzeti kultúrából.

Azt mondják majd erre a tudósok, hogy mindez így már nem él valódi életet, ha eltűnik a megnyilatkozások mögül az az életforma, amelyben *funkciója* volt; ebben a mesterséges fennmaradásban már csak tetszhalottként élhet a hagyomány bárminő formája.

Erre azt feleljük: ezek a dolgok a nép életében is az ünnepélyes alkalmak ritka pillanataiban éltek, s mégis öröklődtek nem-

zedékről nemzedékre. Legszebb táncainkat is csak az év egyes, különösen emelkedett pillanataiban járták el, és csak így láthatta a következő generáció, mégis élt tovább nemzedékeken keresztül. Ha találunk rá módot – és erre a legkönnyebb módot és kedvet találni a jelek szerint –, akkor ilyen ritka pillanatokban tovább élhetne mindez az egész társadalomban. Hiszen ezek a táncok s egyes viseletek olyan „alkotás"-ként élvezhető művek, mint akármelyik műalkotás, vagy mint a népdal, nem szükséges hozzá, hogy benne éljünk a népi-naiv lelkivilágban, mint a mesénél, balladánál. S ha így elérjük azt, hogy az a mozdulatkultúra, ami a néptáncban él, fennmarad tovább is néhány remek táncunkkal a nemzeti életben, mit számít az, hogy mindez „tetszhalott"? Nem akarom ezzel azt mondani, hogy a ma érvényben levő mindennapi formákat *állandóan* cseréljük fel velük: a ma általános öltözetet és a modern táncot. A tánc mai életünkben társadalmi érintkezési forma, s mint ilyen kiirthatatlan. Amazoknak a táncoknak pedig egészen más a jelentőségük: magasrendű mozgásérzetekben csak itt átélhető érzések kiélése, művészet, ami emelkedett pillanatokat kíván. Emelkedett pillanataink törvényét nem kényszeríthetjük rá a hétköznapokra, de viszont mindig újra és újra szükségünk lesz rájuk. S nem számít a hagyomány mesterséges volta, ha a képesség, a kialakult értékek így öröklődnek tovább, s ha a „felújítás"-ban mindig örömünk telik.

Ugyanez áll a viseletre is. Amit oly buzgón hangoztatnak ellene, hogy „értelmetlen", „kényelmetlen", az gyerekes kifogás. Hát a frakk sokkal értelmesebb, kényelmesebb? És mégis hordjuk. S ha jólesik bizonyos alkalommal frakkot öltenem, éppúgy sokszor jólesnék viseletbe öltözni. Különösen falun járva érzi ezt az ember, ahol éppen a mi civil ruhánkat érezni értelmetlennek. Vidéken és akárhol a természetben a pötyögő hosszú

nadrág, a hosszú, lépést akadályozó télikabát, a félcipő értelmetlen, mert csak pár lépéses utainkra, lakásunk parkettjére van elgondolva. És a díszmagyar nem terhes, nem „értelmetlen"? S amint ez a pompás úri hagyomány továbbél az ünnepélyes pillanatok számára, és fenntartja múlt idők magyarjainak ízlését, ugyanúgy fennmaradhatna a nép és az intelligencia közt egyaránt a legszebb népviseletek kultusza, amellett élhetnénk hétköznapjainkat az általános európai öltözetben. Ez már nem volna hagyomány, csak tradíció, de evvel a tradícióval kialakult művészi eredményeket: színeket, formákat őriznénk meg továbbra is, és a magunk életét tennénk gazdagabbá, színesebbé, magyarabbá.

Hogy hogyan lehet mindezt elképzelni? A népnél talán a lakodalom lehet minden ilyen hagyomány felújulására a legjobb alkalom, különösen ahol ennek magának is kifejlett formája él a hagyományban, s ezt is fenntartaná a tradíció. Az intelligenciának könnyű alkalmat teremteni, s úgy látszik, egyre több a készség és kedv az ilyen „felújítás"-ra és „beöltözés"-re.

Ezeken kívül vannak a népkultúrában olyan elemek is, amelyeket semmi módon nem lehet a folyó élet tradíciójában megtartani, a megváltozott élettel együtt eltűnnek a gyakorlatból. De még itt is különbséget kell tenni. Vannak köztük olyan jelenségek, amelyeknek további fennmaradása nem is kívánatos, ezeknek el kell tűnniük a nép életéből, de előbb a néprajztudománynak sürgősen fel kell dolgozni a bennük rejlő anyagot, mert őstörténetünk és sok más tudomány számára fontos tanulságokat rejtenek magukban. Ezek: a tárgyi primitívség sokféle megnyilvánulása és a babonák, az ősi hitvilág és világkép elemei. Vannak aztán azok az elemek, amelyek lassan kihalnak, de a nemzeti magas kultúrának fel kell szívnia magába, hogy átalakítva, „szublimálva" kialakulhasson belőlük a magasrendű

magyar művészet: a népzene, népköltészet, népművészet, népi ízlés az építkezésben, és idetartozik a tánc is, mert itt a meglevő népi táncok megőrzése mellett is szükséges kialakítani a népi gyökerekből magasrendű táncművészetet, a még nemlétező magyar balettet.

Itt jutunk el a legnehezebb feladathoz. Ez az a pont, ahol a népi gyökerű magas kultúra problémája megoldható. Azért is próbálkoznak a legtöbben ezzel a kérdéssel: a népművészet különböző ágainak magas művészetté való feldolgozásával. Hagyjuk most a téves elképzeléseket, hogy több terünk maradjon a követendő példa bemutatására. Mindössze annyit jegyezzünk meg, hogy minden ilyen próbálkozásnak alaphibája, hogy nem a magas művészet formáit tekintik végcélnak, ahová fel kell emelni a népi anyagot, megtölteni vele a formákat, és ezáltal magyarrá tenni – és felhozni a népet is a magas műformák színvonalára –, hanem ellenkezőleg, a népi formákat tekintik végcélnak, s ezekbe oltanak be tulajdonságokat a magas műformák köréből. E kentaur műfajokból azonban sohasem születik európai színvonalú magyar művészet.

Lássuk inkább a tökéletes példát, az egyetlent, amely ezt a kérdést sikerrel oldotta meg: Kodály mozgalmát. Nemcsak a példa kedvéért, hanem azért is, mert oly sok ünneplés és annyi méltatás ellenére még mindig sokan vannak, akik nincsenek tisztában azzal, hogy mi is folyik tulajdonképpen ennek a mozgalomnak keretében.

Két külön dologról van szó ugyanis. Az első közismert: a két nagy művész, Bartók és Kodály a népdaltól a nagy műalkotásokig vezető utat magában tette meg, s emelte magas művészetté a népdalt. Ebből az a tanulság, hogy az ilyen összeolvasztáshoz egyrészt alkotótehetség kell, másrészt nem lehet lemondani a nagy alkotások színvonaláról, az európai művészet

magasrendű műformáiról, hanem azokba kell önteni az új életet. De azt már kevesen tudják, hogy milyen hatalmas erőfeszítéseket tesz Kodály arra, hogy ezt az utat a széles néprétegek is meg tudják tenni utánuk. Nagyvonalú terv alakult ki lelkében, hogyan lehessen a népet elvezetni az egyszólamú éneklő az oratóriumig. Olyan nevelési eszközt találni, amely mindenütt, mindenkinek rendelkezésére áll, ami nem a tehetősek kiváltsága, mint a hangszertanulás, de ami művészi élményekhez juttatja el a gyermeket, ahová a hangszertanulók többsége sosem jut el: ez az eszköz a karének. Ha ez kottaismerettel egyesül – és ez csak helyes nevelő módszer kérdése –, akkor belekapcsolja a legelhanyagoltabb rétegeket is a művészetbe, akár városi proletár, akár eldugott faluban parasztgyerek. De hogy ez az eszköz igazán tökéletes legyen, hogy a zenei nevelés egyúttal felfrissítő élmény is lehessen, s hogy a gyermek – a városi – magyar levegőt szívjon be az első kottaolvasó gyakorlatoktól kezdve, illetve hogy – a falusi – a saját levegőjében emelkedjék új ismeretek színvonalára, ehhez szükség volt egy nagy szellemre, aki arra is vállalkozott, hogy maga építse ki ezt az utat az óvodások kis énekes játékaitól iskolai énekgyakorlatokon és művészi gyermekkórusokon keresztül a nagy vegyes karokig, a nagy művekig.

Hogy jutott idáig a *Psalmus,* a *Te Deum* alkotója? „Azt az árkot, ami a magyarságot a kultúrától elválasztja, mindenáron be kell töltenünk, ha másképp nem megy, a saját holttesteinkkel" – hallottuk egyszer tőle.

Minden problémát meg akar oldani ezzel a mozgalommal: a néphagyományban élőket törés nélkül felemelni, a szegény rétegek számára hozzáférhetővé tenni a kultúrát, eltüntetni a polgári világon belül a kettősséget, hogy van egy kis számú elit (amely nálunk ki sem tudja tölteni a zenei élet kereteit), és mellette a nagy, közömbös tömeg, amely mit sem tud a kultúráról. Kétszólamú énekgyakorlatai, a *Bicinia Hungarica* élén ez áll: „Galántai népiskola, mezítlábas pajtásaim: rátok gondolva írtam ezeket. A ti hangotok cseng felém ötven év ködén át. Hajigáló, verekedő, fészekkiszedő, semmitől meg nem ijedő, talpig derék fiúk, dalos, táncos, illedelmes, jódolgú lányok: hová lettetek?

Ha minket akkor effélékre (s még egyre-másra) megtanítanak: be más életet teremthettünk volna ebben a kis országban! Így azokra marad, akik most kezdik tanulni, hogy nem sokat ér, ha magunknak dalolunk, szebb, ha ketten összedalolnak. Aztán mind többen, százan, ezren, míg megszólal a nagy Harmónia, amiben mind egyek lehetünk..."

Micsoda szerető gonddal állított össze ezekben a *Biciniák*-ban mindent, ami csak szükséges magyarságunk építéséhez! A népdalok változatos gazdagsága, a magyar zenei múlt különböző darabjai: zsoltárok, 16. századi katolikus énekek, Balassi-énekek, históriás ének, majd egy füzet a rokon népek dallamaiból (szövegüket is pontos fordításban közli a dalokhoz, hogy a rokon gondolkozású népek költészete is megnyíljék a magyar gyermek előtt). S mindez a zenepedagógus finom érzékével összeválogatva, aki ismeri a szakzenészek képzettségének egyoldalúságait is, a műveletlenek nehézségeit szintén, és már itt, az alapokban akarja egyengetni a tökéletesebb zenei műveltség útjait. A magyar gyermek ezentúl abban a szerencsés helyzetben van, hogy a legsajátabb, legismerősebb hangok közt és Kodály fantáziájának vezetésével emelkedhet fel olyan művekig, mint a *Mátrai képek,* s azon túl a világirodalom alkotásaihoz.

És hogy a terv életté is váljék, azért van ott minden kis részletkérdés megoldásánál: akár óvodásoknak való gyakorló facimbalmot kell kitalálni, akár népdal alapján készült modern

kottatanító tankönyvet összeállítani. Iskolát látogat, embereket ösztönöz, gondolatot ad. S nemsokára megláthatjuk legalább a zenében a csodát: a hagyományból a legkorszerűbb kultúrába törés nélkül fölemelt nép, a kultúrátlanok és művelt elit kettőssége helyett egy kultúrába összefoglalt „osztálytalan" társadalom csodáját. Így szolgálja Kodály azt az elvet, amit maga így fogalmazott meg: „Ha már elhagyjuk az írástalan kultúrát, sürgősen át kell térnünk az írásosra, különben betelepszik az írástalan kultúra helyére a kiirthatatlan analfabetizmus. Amúgy a régi kultúra minden értékét átmenthetjük." Milyen másképpen állunk itt szemben a „menthetetlenül barbár átmenet"-tel!! Akár Tolsztoj, aki elemi iskolai olvasókönyvet írt parasztgyerekeknek.

Ha ilyen gondoskodással vágunk elébe a változásnak, akkor már nézhetjük az ő nyugalmával: „A nép életéből lassan, de kérlelhetetlenül irtja a hagyományt maga az élet. Ezzel szembeszállni, egy természetesen történeti folyamat elé gátat vetni: hiábavaló törekvés volna. Most a művelt rétegen van a sor, hogy felkarolja, megőrizze, hogy élete cselekvő része legyen... S eljön az idő, mikor a művelt réteg a néptől átvett hagyományt új, művészi formába öntve, újra átadhatja a nemzeti közösségnek, a nemzetté vált népnek." Új művészi formába, azaz európai kultúra színvonalára emelve. Mindig erről van szó Kodálynál, ha a néphagyomány jelentőségéről beszél: „Megvan benne magja, terve egy nagy nemzeti zenekultúrának. Ennek kifejlesztése, teljessé tétele a művelt réteg dolga... ránk nézve a zenei néphagyomány sokkal többet jelent, mint a nyugati kultúrnépek közül azoknak, amelyek már századokkal ezelőtt magasrendű műzenét teremtettek. Náluk a népzene felszívódott a műzenébe, s ők nagy mestereik műveiben megtalálhatják azt is,

amit mi még csak a népzenékben találhatunk meg: a nemzeti hagyomány folytonosságát."

Látjuk, hogy ez nem „kivonulás Európából", hanem éppen bevonulás, fölemelkedés Európába. Hiszen Kodály mint tanár nevezetes volt, hogy tanítványait milyen erővel tudja a zeneirodalom tanulmányozására kényszeríteni. Nyugalomba vonulása után az akadémiai kottatár látogatottsága felére csökkent, s ezt a hivatalos beszámoló is a Kodály-órák megszűntével magyarázta. Ugyanaz a nemzeti kultúrideál ez, mint a „művelt" Kölcseyé, aki a népdalból akart élete végén művészi nemzeti dalstílust kialakítani. Látjuk, hatalmas műveltség és néphagyományokhoz való fordulás nem áll egymással ellentétben. Sőt éppen az igazán mély műveltség mutatja meg, hogy saját énünk, valódi mondanivalónk nélkül nincs magasrendű művészet. De míg azt a mondanivalót megtaláljuk! Kölcsey, a nagy nyugatos kerülő után gyötrő küzdelemben töri magát az áhított hang, a nemesített népdal hangja után, s mikor megtalálja, már alig van néhány éve s néhány verse. Ám a szerencsésebb, mindjárt a forráshoz folyamodó Kodály sem vall könnyű munkáról. „Nálunk az értelmiség szülöttjének valósággal ki kell harcolni a magyarságot. Ami körülveszi, mind idegen. Át kell vágni magát rajta, utat törni a magyarsághoz...

A magyar kultúra fellegvára még csak részletekben, darabokban van meg, a zenész sem talál ott kész műhelyre, azt maga kell hogy megépítse, szálanként összehordja, mint a fecske a fészkét. A nagy nemzet fia kész fészekbe száll költeni.

...mindenfajta magyar művész csak úgy tud dolgozni, ha megfogja az eljövendő magyar kultúra víziójának varázslata..."

„Magyar kultúra víziója!" Se nem behódolás az idegen formáknak, sem elmerülés a primitívségben. „Népiesek" és „urbánusok" mondvacsinált ellentéte idején jó lesz hangsúlyoz-

nunk: „...magyarság és európaiság szintézise... Addig él a magyar, míg meg nem oldja."

Van azonban még más megoldanivalója is. Ha a mai társadalom válságából ki akar lábolni, és nem akar addig várni, míg azt is előbb mások kitalálják, s aztán elkésve baktasson a többiek után, akkor szembe kell néznie kultúrformánk általános emberi válságával is. Míg a társadalom politikai-gazdasági kettészakadásával már hosszú idő óta sokan foglalkoznak, addig a másik, belsőbb probléma sokkal homályosabban vajúdik az emberek lelkében: a kulturált kevesek és a kultúrátlan nagy tömeg áthidalhatatlan kettősségének problémája. S itt nem a nevelés hatásos vagy hatástalan, általános vagy zártkörű voltáról van szó, hanem kultúrformánk szükségszerű következményéről. Ebben a kultúrában a szellemi értékek olyan túlfeszített magasságba vannak emelve, amit a nagyobb rész csak nehéz szellemi erőfeszítéssel tudna úgy-ahogy követni. Szédületesen megnőtt a távolság élenjárók és átlag között, mert mai formáink szerint minden ember a maga külön világába zárva maga kell hogy kialakítsa kultúráját: a vágyat, hogy a kultúrértékeket megismerje, az ízlést, hogy köztük eligazodjék, s a kitartást, hogy hozzájuk fölemelkedhessen. Minthogy a kultúrértékek nem jönnek helyünkbe, hanem kinek-kinek tetszésére van bízva, hogy fáradjon értük, csak a legjobbak jutnak el a szellemi magasságok, az érzelmi mélységek végső határáig. A tömeg erőfeszítést unva, az értékeket nem is sejtve – semmi sem vonzza, semmi sem kényszeríti – végleg elszakad a kultúra minden megnyilvánulásától, s fejletlen racionális énjének kiélésében meg van elégedve a világgal. Márpedig kultúrértékekkel való érintkezés nélkül csak az lehet az eredmény, amit látunk: zavar az értelemben, meghatódottság nélküli sivárság az érzelmekben.

A népkultúrában nincs meg ez a kettősség. A hagyományban

össze van fogva egy kultúrában elit és átlag; amit az produkál és élvez, azt emez is át tudja venni. A jobbak benne élnek egész világukkal a közösségben; kultúrájuk, érzelmeik példájával, a közös kultúra szépségeivel újból és újból átfürösztik a többieket, és megtartják érzelmi fogékonyságban, a kultúra termékeivel való kapcsolatban. Ezért ott az átlag sokkal emberibb teljességet, művészi fogékonyságot mutat, az egész társadalom sokkal bensőségesebb emberséget, mint a mienk. Pedig ott is megvannak a rosszabb ízlésű, fejletlenebb érzelmi életű emberek, mint köztünk. Ez az átlag ott is éppúgy fogékony a selejtesre, a felkapott, divatos, múló hangokra, mint a mi tömegemberünk. De a hagyományban élő társadalom mégis állandóan belekapcsolja őket is az igazi szépségekkel, a mély meghatottság megtisztító pillanataival abba a felsőbbrendű világba, amit kultúrának nevezünk.

Ott a jobbak a többiekkel állandó termékeny kapcsolatban vannak, s minden, amit magukban kialakítanak, hat a körülöttük élőkre is, addig nálunk elit és tömeg halad két külön úton, mely sohasem érintkezik egymással. Bármilyen szellemi távlatokig jusson el az élcsapat, az teljesen hatástalan a tömegre, amelynek fogalma sincsen távlatokról; azok csak távolabbra visznek egymástól tömeget és élenjárót. Sőt eljön a „tömegek lázadása", amikor az önmaga valóságának öntudatára ébredt tömeg megunván a jobbak mégoly csekély irányítását is, a maga képére akarja alakítani a világot, és elnyeli a szellem kis csapatát.

Már Vörösmarty agyát foglalkoztatta ez az ijesztő kettősség, súlyosbítva a nyomor és gazdagság kettősségével. Nagy szellemeink már akkor érezték saját bőrükön sajogni azokat a kérdéseket, amelyeket Európa csak most kezd érezni? Vörösmarty,

a fejlődésben boldogan hivő 19. század gyermeke már látta a „rettentő tanulságot":

Hogy míg nyomorra milliók születnek,
Néhány ezernek jutna üdv a földön,
Ha isten ésszel, angyal értelemmel
Használni tudnák éltök napjait.
.....
Országok rongya, könyvtár a neved!
.....Ment-e
A könyvek által a világ elébb?
Ment, hogy minél dicsőbbek népei,
Salakjok annál borzasztóbb legyen.

Itt a biztató tanulsága a népkultúrának, csak azt kell megfejtenünk, hogy mivel éri el az egyensúlyt a népkultúra, s hogy lehet ezt magasabb világban is érvényesíteni? Vajon nem Kodály útja-e a végső megoldás, csak helyesen megválasztott nevelési módokra van szükség, a kultúra eljuttatásán múlik a kérdés? Azt hiszem, a nevelési problémán túl része van ebben *társadalmunk szerkezetének* is.

Az a termékeny együttműködés, a jobbak állandó példaadó hatása, amellyel környezetüket is emelik, előttük folytonosan hitet tesznek a magasabb értékek mellett, vágyat ébresztenek iránt uk, és a kiválóbbak példája segítségével a többiek is eljutnak a szépségek megértéséig – ilyen termékeny kapcsolat csak *kis egységben* fejlődhet ki, egymást állandóan ellenőrző, *minden vonatkozásban* figyelő közösségben. Nagyobb keretek közt elvész az ember, nincs meg az egyéneknek egymást ismerő meleg kapcsolata s az életeknek egymásra ható, meleg közelsége. Mennél többen vagyunk, annál inkább magunkra vagyunk. A nagy

keretek közt ide-oda csapódó életek tömegében az egyén mindig csak egy-egy viszonylatban, egy-egy tulajdonságával fordul a többiek felé; nincs meg a jobbaknak feltétlen és életteljes hatása; hiszen itt maga a jobbak felismerése, a kiválasztás is reménytelenebb, mint kis egységben, ahol az életviszonyok sokféle lehetőségében tapasztalja a felsőbbrendűséget a közösség; ahol nem felületi érintkezésben találkozik ember emberrel, hanem alapos, mély megismerésben. A hagyományos világ kis egységeiben azért egészségesebb a szelekció. A jobbak élete a kis közösség megértő kiválasztásában értelmet kap, itt gyökere van az embernek!

Csak ott fejlődhet ki az az érzelmi gazdagság is, az érintkezésnek hagyományosan kialakult, meleg emberi színessége, amely a polgári világ után oly közvetlenül megcsapja az embert falun. Kis közösségben, állandó érintkezésben van idő a felmelegedésre s a formáknak is melegebbé tételére; az egymással szemben kifejezett érzelmeknek megvan az emléke, ami tovább gazdagítja mind az érzelmeket, mind a kifejezési formákat. Mindezekhez idő kell és állandóság – emberi kapcsolat. Épp ezek hiányoznak a nagy egységek életéből. Sokakkal, idegenekkel nem állhatok ilyen viszonyban, amikor az áramló élet pillanatokra vet össze valakivel, aztán megyünk szét a magunk külön életébe. Amott, kis keretek közt az érzelem rögzítése mindenkivel szemben is érvényes formákban lehetséges: a *kevés és ismert* mindenkivel szemben.

De ha itt a kis egységet magasztaljuk, már zúdítjuk is magunkra az ellentmondást, hogy a falu maga tagadja meg magát, amikor elhagyja a nép és özönlik a városba. A „Landflucht" ellenem bizonyít.

Meg vagyok róla győződve, hogy ezt a kérdést éppen úgy túlságba vitték, mint a népkultúra problémáit. Nálunk, igaz,

tódul a nép oda, ahol megélhetést talál, tehát leginkább a városokba. De ez még nem „Landflucht", csak az a természetes folyamat, hogy az a népfölösleg, amelyet a jelen helyzetben nem tud eltartani a vidék, megy máshová, ahol el tudják tartani. Ha ugyanott mezei munkával vagy földhözjuttatással kenyeret adnak neki, nagyobb része megmaradna a vidéken. „Landflucht" ott van, ahol üresen maradnak a földek, mert aki megélhetne rajtuk, az is városba költözik. Nálunk ez még csak igen elszigetelt esetekben, egy vékony rétegnél fordul elő, és bőven van tartalék, amely betölti a támadt űrt. S ha eddig kiemelték a faluellenes hangokat, hadd emeljem ki én a faluhoz való ragaszkodást, amivel sokkal több alakban találkoztam: emberrel, aki nyolc éve dolgozik Pesten, családja otthon, noha eltarthatná őket „polgárként" Pesten is, de ott akarják felépíteni házukat. Pest csak kereseti lehetőség, élni odahaza akarnak a faluban. Ezt a példát száz alakban láthattam pesti munkahelyeken és nem egy faluban; általánosíthatom a példát a palóc, matyó építőmunkásokkal, hazatért amerikások tömegével. Erdei Ferenc maga is szállt meg velem együtt egy halasi tanyán, ahol a gazda harmincévi pesti szolgálat után pesti felesége ellenére vett magának földet, tanyát, holott az első nyáron elájult a már szokatlan munkában. És hány példával találkoztam vidéki értelmiségiek, egyetemi hallgatók közt, akik még pár napos látogatásra sem tudják megszokni Pestet, s falujukból vesznek részt – néha igen tevékenyen – a szellemi életben. Egészen bizonyos, hogy az emberek egy része kimondottan falulakó, másik része kimondottan városlakó, és köztük a nagy rész élete körülményei és megszokás alapján lesz egyik vagy másik. A falu tehát éppen úgy szükséges, mint a város, a kettő nem zárja ki egymást. Én magam is híve vagyok Erdei tanyás városának, mint ahogy az idegenségét levetkőző, modern világvárosnak, szülővárosomnak is mindig híve leszek csakúgy, mint a történelmi levegőjű Kassának, Kolozsvárnak. Legyen minél sokszínűbb a magyar élet, legyen minél több lehetőségünk az élet megélésére. Minél többféle életforma, minél többféle emberi típus példája gazdagítsa közösségünket, hogy sok színben bontakozzon ki benne a magyarság. Mert az *egyoldalú* ország gyenge és törékeny, a sokoldalú boldog és erős. Ebben a formában ma is érvényes a Szent István-i mondat.

De a falu, a kis egység példáját is bele kell építenünk társadalmunkba és kultúrterveinkbe, ha ki akarunk jutni a mai zsákutcából. Addig kell ezt megtennünk, míg a hagyományos formák még egy ideig életben vannak, és az emberekben fenntartják a fogékonyságot a kultúra iránt. Az a nagy kultúréhség, amit a parasztságnál tapasztalunk, a polgárosult életben külsőségekben kielégül. (A munkásság egy részének tiszteletre méltó kultúrszomja már csak éppen olyan „elit" jelenség a proletárok, munkások, iparos-kispolgárok tömegében, mint a valóban művelteké az értelmiségben.) Ezt a kultúréhséget csak megszakítatlan folytonosságban: kultúrától kultúráig emelve tudjuk bennük megőrizni és valódi emberség alapjává tenni. Csak egy pillanatra se engedjük kiszakadni a népet a kultúrával való kapcsolatból, mert akkor menthetetlenül visszazuhan a „barbár átmenetbe", ahonnan többé nincs kiút.

Kodály példája a bizonyság, hogy ilyen felemelés lehetséges. Miért nem fogunk hozzá kitervelni minden vonalon, pontosan, hogy mit is akarunk? Az idők nem várnak, s kár volna azokat az erőket, amelyek most mindenkit a megújulás felé hajtanak, nem a legmagasabbra törő erőfeszítésre fogni be, és elakadni egy nem szükségszerű közbeeső állomáson.

Ki kell tervelnünk a legapróbb részletekig, hogy az élet hogy folyjék a kereteken belül: a társadalom, a kultúra, az egyén bol-

dogsága. A gondolatok tisztázását kell legalább elvégezni a legjobbaknak, ha azt remélik, hogy a hajdani reformnemzedék szerepét tudják betölteni. Vörösmarty, Kölcsey problémái várnak ránk, száz éve vajúdó problémák várják száz év tanulságai után a megoldást.

1943

Mimuselemek a magyar betlehemes játékban

A magyar betlehemes játék eddigi kutatói a játék eredetét egyetértőleg a nyugati misztériumhagyományokból és egyházi kezdeményekből vezették le. Egyedül a pásztorok tréfás jelenetei nem illettek bele ebbe az elképzelésbe. Ezért sejtettek a kutatók valamilyen más származású – pogány alakoskodó – maradványt ezekben az elemekben, mely másodlagosan került bele a magas kultúrából származó szokásba. Ez azonban csak feltevés maradt, minthogy magát a szokást nem sikerült kimutatni. Sebestyén Gyula regöselemek beolvadását tételezi fel, Seemayer Vilibáld pedig a tél–tavasz vetélkedésének szokását látja a felvidéki pásztorok egy jelenetében.

Benedek Andrással közösen feljegyzett istenesi (bukovinai székely) játékunkban néhány olyan új vonás merült fel, mely más összefüggésekre hívta fel a figyelmet. Ebben a pásztoroknak van egy sajátságos jelenete, amikor hosszú botjukat egyik végével a földbe szúrják, s lovagló ülésben felkuporodnak rá. A bot ilyen alkalmazásában Benedek András phallikus jelleget sejtett, különösen a szereplőknek ez alkalommal (játékon kívül) tett megjegyzései és nevetgélése alapján. Új vonás volt az is, hogy a pásztorok szokott tréfás jelenetében az „öreg pásztor" költögetése alkalmával „orvosért" kiáltanak, aki fel is éleszti a halottnak hitt öreget. Legfeltűnőbb volt azonban a pásztorok maszkja, amely minden eddig ismert magyarországi alakoskodásnál gazdagabb és érdekesebb; mindegyikük egész testében

birkabőrbe volt takarva (sőt elbeszélésük szerint más faluban még a lábon is viseltek nyúlbőrt), fejükön is birkabőr „csuknyát" hordtak (egyikük kecskebőrt), arcukat pedig fekete bőr álarc fedte, szemnek-szájnak kivágással, babfogakkal, hegyes, előreugró, bőrből varrt orral, mely egyiküknél vörös színű, a többieknél fekete.

A balkáni újévi és farsangi alakoskodásoknak nemrég megjelent összefoglalásában, amely ezeknek földrajzi elterjedését és történeti eredetét tárgyalja, lépten-nyomon ezekkel az elemekkel találkozunk. Ezen a nyomon elindulva más meglepő egyezéseket is találunk a kétféle, egymástól annyira különböző jellegű hagyomány részleteiben. Ennek alapján új összefüggésben látjuk a pásztorjáték eredetét, s ezért hívjuk fel már most a figyelmet erre az összefüggésre, jóllehet nagyon sok részletkérdés és felmerülő probléma megoldására csak ezután kerülhet sor. A következőkben egyenként vesszük sorra a betlehemes játéknak azokat az elemeit, amelyeknek kimutatható párhuzama van az említett játékokban.

1. Bolgár és görög falvakban a török határ környékén kis dramatikus jelenet áll a szokás központjában, melynek főszereplője egy öreg és egy fiatal alakoskodó. Hagios Georgiosban azzal kezdődik ez a jelenet, hogy az öreg felesége, a „Babo" nem tudja csecsemőjét elhelyezni egy kosárban, mert az túl nagy hozzá. Hamarosan nőni kezd, enni-inni kér és asszonyt magának. Szereznek is neki, és lakodalmat csapnak. Ezután az egyik alakos földbe szúrja fából faragott phalloszát, és ráül. A másik mögéje lopózik, és lelövi. Mikor meggyőződött róla, hogy valóban meghalt, akkor körülkeríti, mintha sírt mérne neki. Ezután a feleség, sőt a többi szereplő is megsiratja, mire a halott hirtelen feltámad. Máshol bírósági jelenet közben elítélik a „kukert", s agyonlövik, aztán egy orvos segítségével életre

támasztják (például Urumbegliben, Bulgáriában). Janina vidékén a „karagiozt" vagy „mórt" megölik, felesége siratja, jön a doktor, nézi a pulzusát, durva tréfák közt felélesztik, rengeteg változatban. Az istenesi betlehem említett jelenetében az öreg pásztor elgyöngül, a többiek segítségére sietnek, és botjaikkal támogatják, de inkább buktatják, mire végleg elvágódik, mintha meghalt volna. Orvosért kiáltanak, közben többször elejtik, az végül feltámad, és elkergeti a többieket. Az orvos eddig csak ebben az egy, új változatban szerepel, a jelenet más részei viszont teljesebben vannak meg más magyarországi betlehemekben, különösen a felvidékiekben s azokkal egyező szlovák játékokban. Itt két nevetséges szereplő van: az öreg „Kubó" és fia, a „kecskés". Ezek maszkszerű, szőrös-bundás öltözetet viselnek (a szlovákoknál szalmával kitömött ruha és az arcot fedő álarc is szerepel). Különböző tréfák után a fiú látszólag meghal, az öreg siratja, majd tréfás módon sírt mér neki, közben énekek hangzanak el, amelyekben arról van szó, hogy „megházasítani bolondság volna", mire feltámad és tiltakozik, hogy nem „bolondság, hanem boldogság". Mindez semmi összefüggést sem mutatott a betlehemes részekkel, sőt önmagában is csak akkor van értelme, ha tudjuk, hogy a fenti játék töredéke.

2. Ahol ilyen teljes jelenet már nincs is, ott is – az egész magyar területen – megvan az öreg pásztor legtöbbször egyedül maszkban vagy annak valami csökevényes maradványában (kifordított bundában, kócból bajusszal-szakállal). Ez az alak mindig nevetséges, s mindig valami elesés van szerepében, sokszor már belépésekor mintegy sztereotíp jellemzésül. (Egyes balkáni változatokban is már csak annyi van az öreg halálából, hogy a szertartásos szántás alkalmával – ami ott rendes tartozéka a szokásnak – a szántást végző öreget földre rántják. Gyakori a maszkoknak leegyszerűsödése is szakáll-bajuszra és kifordított bun-

dára.) Látható tehát, hogy a jelenetnek valamilyen formája az egész magyarság területén fennmaradt.

3. A bot phallikus használata sem szorítkozik csak az istenesi betlehemesekre. Régi feljegyzések vázlatos utalásaiban ráismerünk erre a vonásra: Benedek András egy palóc játékban mutatta ki, ezenkívül egy nagybányai betlehemben is az áll, hogy „a pásztorok leülnek botjaikra". Úgy látszik, ez az elem is ismert volt valamikor az egész magyarság körében. A Balkánon fából faragott phallosz mint a nevetséges szereplő öreg alakoskodó kelléke annyira általános a görögöktől kezdve egészen a románokig, hogy nem is sorolunk fel kiragadott párhuzamokat.

4. Az istenesi pásztorok álarca és öltözete különösen gazdag, és a balkáni alakosok maszkjának olyan teljes formáját adja, amilyen ott is csak kevés helyen található meg így együtt. Adrianopolban a farsangi álarc birkaprém, szemnek-szájnak nyílással, kezében phallosz. Kirk Kilisseben a „kuker" kifordított birkabőrbe öltözik, fején bőrből sapka, arcát szénnel feketíti, derekán csengők, hátul rókafark. Hozzá három-négy méteres botok és phallosz. Korijában a „kuker"-nek paprikahüvelyből van vörös orra. Malko-Tirnovo: a farsangos kecskebőrbe öltözik, befeketíti arcát, fejrevalója is kecskebőr, övén csengők, kezében dorong. Hagios Georgios: fejen szalmával magasra kitömött kecskebőr, mely arcot-nyakat fed, szemnek-szájnak nyílással, derékon csengők, kéz feketére festve, háta szalmával kitömve. Néha róka- vagy farkasbőr, lábon kecskebőr, maszk helyett az arc befeketítve, phallosz. Burgas táján mind a tíz-tizenöt „kuker"-nek birkabőr húzva a fejére, lószőrből bajusz-szakáll és vörös paprikahüvelyből orr. Két-három csengő a derekukon, kezükben kard. Dobrudzsában tíz-tizenöt „kuker" jár bőrökben fekete arccal, piros paprikahüvely orral.

5. Az istenesi „furulyás" rövid fabaltája, valamint a felvidéki „kecskés" hasonló szerszáma megegyezik a balkániak „klunk"-jával, vagyis fabaltájával vagy kapájával, amit Bulgáriában és Dél-Romániában hordanak, s egyes helyeken evvel verik meg az asszonyokat-lányokat, hogy egészségesek legyenek.

6. Evvel a fabaltával kopog a furulyás az ajtófélfán, ami összefüggés nélküli kis jelenetet alkot az istenesi betlehemben. Ugyanígy kopog Platanos-Halmyrosban a „vőlegény" a házak ajtaján fakalapáccsal, bemenetkor.

7. A szokássorozat minden tagjának nélkülözhetetlen tartozéka a derékra fűzött vagy ruhára, fejdíszre aggatott csengő. Úgy látszik, hogy a magyar szokásban ez hiányzik. De talán ennek homályos emléke az istenesi angyal csákójában levő kis csengettyű, amely fejhajtáskor halkan csilingel. Egyetlen esetben találunk *derékra fűzött* kolompszerű csengőt: a keszthelyi bábos-betlehemes bábtáncoltatójának derekán. Ez azonban – bábos betlehem lévén – talán nyugatról került hozzánk. (Erről alább szólunk.)

8. Gyakori eleme a szokásnak, hogy idegen – rendszerint szomszédos – nemzetiségű alakok szerepelnek, s a maguk nyelvén beszélnek. Pindosban albán, a moldvai Murzseniben albán és német, a mohamedán világ bábjátékaiban pedig, az úgynevezett „karagözjátékban", amely a balkáni szokással egy tőről ered – kedvelt jelenet a különféle idegen nemzetbeli szereplők vegyes beszéde és az ebből származó félreértések. A lengyel bábos betlehemről közvetett, vázlatos leírásból is tudjuk, hogy ott egész zsánerképek fejlődtek ki a német, magyar, orosz stb. szereplők körül, az illető nemzetek „jellegzetességeivel": ezek a részek terjedelmes, önálló jelenetekké fejlődtek a játékban. Nyilván idetartozik, hogy erdélyi és felvidéki pásztoraink román és szlovák szavakat kevernek beszédükbe, sőt sokszor ro-

mán, szlovák pásztorokként is szerepelnek. Úgy látszik, azoknak volt igaza, akik ezeket az idegen nyelvű részeket nem átvételnek magyarázták, hanem betétnek, mint Orbán Balázs, aki közlésében meg is mondja, hogy ez a „nagyobb mulatság kedvéért" történik. Sőt idetartozik az öreg pásztornak az egész ország területén általános nagyothallása, amiből állandó félreértés és mulatság származik: „Öreg, vess keresztet! – Megegyem a perecet?"-féle szójátékok.

9. Pásztoraink tréfái, majd a betlehem elé való járulása után mindig tánc következik, ami egyszerű körtánc botokkal kiütemezve. Ez is általános a balkáni szokásban: mindenütt valami kólószerű körtáncot járnak, sokszor nem is áll egyébből a szokás, mint ebből a kólóból, s közben maszkos szereplő mókákkal mulattatja a közönséget.

10. A balkáni alakosok szerencsét hoznak a termésre, jószágra, sőt ezt gyakran szóbeli kívánsággal elő is mozdítják a játék végén. Ennek a bőségvarázslásnak emléke nálunk az, hogy a legtöbb betlehem a *Csordapásztorok*-nak avval a versszakával zárul, amelyben kérik, hogy „Isten áldja meg e háznak gazdáját, Töltse meg az Isten pincés komoráját" (néhol jószágáról és egyéb javairól is szó esik).

11. Délről származik még az öreg pásztor „vén dadó" neve is, ami a bolgár–szerb–görög alakosok egyik elnevezése, a „djedo". Ez a nevetséges öreg neve, de néha az összes szereplőt is djedónak hívják.

12. A farsangosoknak kellékeiket, különösen a csengőket sok helyen össze kell lopkodniok, de néhol játék közben is lopnak csirkét és más effélét. A lopás magyar betlehemeseinknek is hagyományos és hiába tiltott szokása, az áji betlehemben például az öreg e célból nagy tarisznyát hordott, és belépése előtti hosz-

szú „néma jelenete alatt szalonnát-sonkát lopott össze a konyhából-kamrából".

12. A magyar betlehemekben szereplő, indokolatlan „huszár" vagy „katona" (néha több is) szintén a farsangi szokások közt található fel. Itt mindig van néhány katonának öltözött, kardos-csákós alak, ha pedig nincs külön katona, akkor a többi alakoskodó visel kardot-csákót.

Ezekkel a párhuzamokkal a betlehemesek pásztorjátéka a balkáni újévi–farsangi szokások egyik ágának bizonyul. De azokon keresztül nevezetes és nagy múltú hagyományba kapcsolódik bele, amely a középkori forrásokban emlegetett balkáni és Alpes vidéki alakoskodásokig és a bizánci mimusjátékokig nyúlik vissza, s ez utóbbiak közvetítésével még a dionüszoszi szertartásokkal is mutat kapcsolatot. Liungman összefoglalása részletesen tárgyalja ezt az összefüggést, itt csak annyit, hogy a török korig játszott bizánci mimusokban – amiket január 2-án a Kalendae-ünnepen játszottak – állandó szereplő volt a bárgyú, kopasz, nevetséges öreg „pappos", akinek hegyes süvege megkülönböztető jelvénye volt – lásd a balkáni változatok kitömött fejrevalóját, a román „brezaia" hegyes süvegét, Ausztria–Németország területén a hegyes papírcsákókat, sőt néha aránytalanul felnyújtott tornyos fejdíszeket; ott szerepelt a nevetséges *öreg asszony* – a balkáni „Babo", a román „brezaia", aki a „mosul" = „öreg" felesége; a csengők az övön, az idegen földi orvos, bírósági jelenetek – egyes balkáni változatokban a „kukert" halálra ítélik, azután támad fel; ott szerepel a Balkántól Németországig gyakran felbukkanó „borbély" s a phallosz; ott volt állandó eleme a komikumnak valami verekedés – az „öreg"-et, a „brezaiá"-t állandóan verik, ez ellen tömik ki há-

tukat vagy egész ruhájukat szalmával, sőt az egyes csoportok közt is folytak halálos végű verekedések, s aki ebben meghalt, azt külön temetőben temették el; a mimusokat gyakran katonák adták elő vagy állandó szereplőjük volt „a katona". Ezekben szerepelt gyakran a *terhesség és szülés* komikus formában, ami a török karagözjátékok fő eleme, s a Balkánon is megjelenik: egy nőruhás férfi egy fa tetején játssza a szülést, s végül „megszül" egy macskát, amit ledob a hallgatóság közé. Ráismerünk a mai szokásban a középkorban annyit korholt alakoskodásokra is, ahol állatmaszkokat és férfiaknak női ruhában való megjelenését kárhoztatják. A tárgyalt farsangi szokás nőszerepeit is csak férfiak adhatják elő, akárcsak régen a magyar betlehemest is. A görög–bolgár határon élő dramatikus játékok hasonlóságára a dionüszoszi szertartásokkal már 1906-ban felhívták a figyelmet. (Dionüszosz hetedik hónapban születik, akárcsak az említett változatok koraszülött gyermeke; egy nő őrzi egy kosárban, a Titánok széttépik, feltámad, ünnepén esküvő van, a menetet az Arkhón Baszileusz vezeti – a balkáni szereplők közt gyakran találunk királyt; közös a szertartásos szántás-vetés, a phallosz, a szatír-kecske-birka öltözet, sőt a feketére mázolt arc is megvan a rokon Artemisz- és Szaturnáliakultuszokban. Liungman szerint ez a rokonság a mimusjáték közvetítésével magyarázható, amely sok elemet olvasztott magába a dionüszoszi szertartásokból, innen örökölték tovább a balkáni játékok és a karagöz-bábjáték.

Ezek az elemek tűnnek fel mozaikszerűen, más-más csoportosításban a Balkántól Németországig és Angliáig, s bár az egyes helyi szokások egymástól sokszor különböznek, az egész ismeretében könnyű a szétszórt elemekben felismerni ugyanazt a hagyományt. Az a meglepő, hogy a magyar pásztorjáték legtöbb hasonlóságot egyelőre a távoli bolgár és törökországi gö-

rög változatokkal mutatja. A román „turca" és „brezaia" a hagyománynak más elemeit őrzi: a „mosul" hegyes süvegben, hátán kitömött púp, rajta deszkalap az ütlegek ellen, kard és phallosz, felesége, a „capra" vagy „turca" állatalakoskodó hosszú, fából való, gólyaszerű csőrrel, amellyel kelepel, szalagokkal és csengőkkel díszített állatfejjel, amelyet rúdon tart, maga lepellel és tarka rongyokkal van letakarva. A szokás csak ijesztgető mókázásból, a többi szereplő táncából és kolindaénekléséből áll. Egyes déli román, sőt moldvai változatokban felbukkan az élesztgetési jelenet orvossal, sőt Bukovina közelében a fekete álarc is vörös orral. Nem tarthatjuk kizártnak, hogy teljesebb román anyag ismeretében valamiféle kapcsolat derülhet ki a magyar és román elemek között. Egyelőre azonban, úgy látszik, hogy ez a néhány változat bolgár átvétel, a Bukovina környéki, tutovai álarccal viszont semmi más eleme nem jár együtt a tárgyalt szokásnak, tehát teljesen elszigetelt jelenség. A jellemzően román formája a szokásnak, a „brezaia"-„turca" játék egészen más, mint a magyar pásztorjáték. Ugyanakkor a bukovinai magyar játék olyan elemekben egyezik meg a magyarországiakkal, amelyek nincsenek meg a románoknál: a botra ülés, az öreg buktatása, költögetése és hasonlók, s ez arra vall, hogy a többi elemek is csak a közös hagyománynak teljesebben megőrzött részletei. Ezt erősíti, hogy a játék irodalmi-egyházias részeiben is régies, teljesebb részletek maradtak fenn ebben a játékban: az iskoladrámák hagyományos ritmuskilépegető versmondása s a nyugati *Gesamtspiel* szereplői és jelenetei *(Szállászkeresés)*. Maga az a tény pedig, hogy a magyaroknál a farsangi alakoskodás elemei mindenütt az egyházias betlehemezés irodalmi keretében maradtak fenn, egymáshoz kapcsolja a bukovinai és magyarországi játékokat és elválasztja a román változatoktól. Az ausztriai *Perchták* pedig egészen távol állanak a

magyar betlehemesektől, csak papírcsákó:kban van köztük hasonlóság.

Meglepő az is, hogy nálunk, valamint a szlovákoknál ez a hagyomány már nem elsődlegesen farsangi vagy újévi népszokás formájában él, hanem betlehemes játékba ágyazva, ami egészében nyilvánvalóan irodalmi-egyházias forma, és a felső kultúrából származik. Ezzel kapcsolatban azonban talán megkockáztathatjuk azt a feltevést is, hogy maguk a biblikus részek is több szállal kapcsolódnak valami módon a pogány szokáshoz. A balkáni változatokban ugyanis gyakori, hogy a komikus öreg női párja, a „Babo" fából faragott csecsemőt visz a karján, sőt néha „sógor" is van mellette. Ugyanakkor szerepel a már említett király is, valamint fiúk-lányok vagy vőlegények-menyasszonyok párosan, sokszor tíz-tizenöt is. (Természetesen a lányokat is legények alakítják, sőt a Babót is.) Ezekben nem nehéz felismerni a szent családot, Heródest és az angyalokat, különösen hogy angyalaink a betlehemekben gyakran viselnek kardot és csákót. De még világosabban utal az angyalok „civil" származására, hogy a tiszacsécsei bábos betlehemben az angyalok „kisasszonyok". Nehéz feltételezni, hogy utólag változtak volna az angyalok kisasszonnyá, vagy kaptak volna kardot a kezükbe olyan játékban, amelynek bibliai tartalma mindmáig nyilvánvaló, s az egyházias keretben ilyen átalakulás indokolatlan volna. Valószínűbb az a folyamat, hogy az egyház egy kárhoztatott népszokást tett kereszténnyé (nálunk a barokk korban, a 17–18. század fordulóján), s ebben maradtak fenn, sokszor indokolatlanul a régi szokás elemei. Ez a kérdés viszont az egész betlehemes játék kialakulásának problémáját vetné fel újból, amit csak az egész nyugati és szomszéd népi anyag feldolgozása alapján lehetne kielégítően tárgyalni; azért itt csak felvetjük ezt a lehetőséget. Támogatja ezt az elképzelést, hogy

más ünnepi szokásunk is, úgy látszik, ugyanannak a hagyománynak iskolásított formája. A *balázsjárás* szereplői közt is farsangos alakok tűnnek föl: kardos elöljáró, seborvos, káplár, paraszt kapával a vállán, nagy csoport fiú és lány párban, az elöljáró megkopogtatja a mestergerendát stb. Sőt énekükben is, a hamvazószerdáról szóló iskolásénekek közt egyszerre „más nótára" azt mondják:

> Mondjunk egissíget a házigazdának
> És az ő szerelmes hütfös párjának.
> Örömügbe nagy bukfencet uccu hánnyanak,
> Végre egymásnak hajába minnyá kapjanak!

Ezekben az elemekben azonban a szokássor német–cseh változatainak elemei jelentkeznek. Még valószínűbb ez a bábos betlehemben. Itt német származásra vall német bábosok egykori szereplése a mai hagyomány helyén (erről bővebbet Benedek András kéziratban levő tanulmánya a betlehemes játékról), egyszersmind a Heródes-játék világosan kitetsző töredékei. A szereplők közt német farsangi alak, a „kéményseprő" és a (magyar) „paraszt". Farsangi alak a külön kéregető, a perselyes „dékán", s a „Jutka Marinka" is inkább magyarázható az állandó komikus női szereplővel, mint Szűz Máriával. A bábuk is csak táncolnak – az angyalok is pásztorokkal! – és verekszenek, mint a farsangosok. (Azt a merész feltevést is megkockáztatjuk, ha már farsangi és német kapcsolatokat vélünk látni a bábos betlehemben, hogy a bábos betlehem megkülönböztetése ünneplőbe öltözött „Titiri-bojtár" és bundás öreg pásztorok közt nem halvány emléke-e a „Szép Perchták" és „Csúnya Perchták"-nak, ahol az elsők szintén ünneplőben vannak szalagokkal díszítve, az utóbbiak pedig maszkosan csengőkkel. Tud-

niillik ilyen megkülönböztetés sehol a rendes betlehemben nem szerepel.)

Részletes vizsgálattal kell eldönteni a többi téli–tavaszi szokásainknak kapcsolatát is a tárgyalt hagyománnyal. A hétfalusi *borica-tánc* bolgár megfelelőire már Róheim rámutatott a *Magyar néphit és népszokások*-ban. A pünkösdölés és a balkáni farsangosok közt szintén található rokonság; ott is több helyütt *választják* a királyt-királynőt, s a király „kijelenti", vagyis jósolja-varázsolja a termés magasságát, mint a mi pünkösdi királynénk, akit fölemelnek, hogy „ekkora legyen a kendtek kendere!". De különösen megvizsgálandó a (Liungman által idevont) regösjáték, amelynek egyes vonásai csakugyan közösek a farsangi alakoskodással a Balkántól Németországig (nagy lárma, zajcsapás botokkal-csengőkkel, ugrálás, állathangutánzás és különös hangszerük, a „szötyk" =köcsögduda). Természetesen az egy időben élő szokások hatnak egymásra, és így sok közös vonás lehet bennük másodlagos is, ezért csak a szomszéd népek nehezen hozzáférhető anyagának részletes átvizsgálása után dönthető el, hogy ezek idevonhatók-e, vagy nem éppen elválasztandók-e a tárgyalt hagyománytól.

Addig is rá akartunk mutatni betlehemes játékunk kapcsolatára az antik hagyományban gyökerező balkáni farsangi szokásokkal, aminek számunkra az a jelentősége, hogymegtaláltuk betlehemes pásztorainknak eddig csak sejtett pogány előzményeit, a tudomány számára általában pedig az, hogy a tárgyalt hagyomány olyan területen is kimutatható, amely eddig figyelmen kívül maradt.

A szövegben a következő munkákra hivatkoztunk:

Sebestyén Gyula: *A regösök*. Bp. MNGY, 1904. V. Seemayer Vilibáld a *Néprajzi Értesítő* 1904, 19. lapján tett jegyzete.Waldemar Liungman: *Traditionswanderungen Euphrat-Rhein*. Helsinki, 1938. FFC 118–119. XX, XXI, XXIII. fejezet. Benedek András–Vargyas Lajos: *Az istenesi székelyek betlehemes játéka. Ethnographia*, 1943, 155–176. *A nagybányai betlehem:* MNGY I, 58. *A lengyel játékokról.* Ernyey J.: *A szláv karácsonyi játék főbb típusai. Néprajzi Értesítő*, 1904. A dionüszoszi játékok és a Balkán kapcsolatára R. W. Dawkins: *The Modern Carnival in Thrace and the Cult of Dionysus. Journal of Hellenic Studies*, XXVI. 1906, 191–206. Fekete álarc vörös orral: F. Pamfile: *Craciunul*. Bukarest, 1914. 185.

1949

Keleti párhuzamok Tar Lőrinc pokoljárásához

Tinódinál, a *Zsigmond király és császárnak krónikája* végén, a záróversszak elé betoldott nyolc versszakban olvashatjuk a középkori Európa túlvilági vízióinak egyik kései, magyar nyelvű és verses változatát.

Énekben hallottam, vagy volt vagy nem volt.
Tar Lőrinc hogy pokolba bément volt,
Egy tüzes nyoszolyát ő ott látott volt,
Négy szeginél négy tüzes ember áll volt.

Szózatot ott Tar Lőrincnek adának,
Az nyoszolyát tartják Zsigmond királynak.
Érsek, püspek, két paraszturak voltanak,
Az négyember hamis urak voltanak.

Érsek az hamis dézmáért kárhozott,
Kancellárius levél-váltságért kárhozott,
A két nemes úr dúlásért kárhozott,
Hamis vámszörzésért egyik kárhozott.

Nagy sok csodát Tar Lőrinc látott volt,
Egy tüzes kádferedőt ott látott volt,
Zsigmond császár hogy benne feredett volt.
Mária király-leányával ott forgódik volt.

Sok párta nélkül való leányokat,
Szép menyecskéket és szép ruhásokat,
Kiknek Zsigmond megmérte köldekeket,
Hosszaságokat és ő szép tűgyeket.

Ezt császárnak Tar Lőrinc megmondá,
Ezt felelé: lészen arról nagy gondja,
Mint az ő ágyát pokolból kiiktassa.
És hogy menyországra igazgathassa.

Koronának egy kis ágát elrontá.
Tizenhárom várast ő elszakasztá,
Nyolcvanezer forintért zálogositá,
Budán Szent Zsigmondot avval rakatá.

Belé gazdagságot, papokat szörzé,
Jószágot nagy sokat oda engedé,
Szent Zsigmondnak ő azt felnevezteté,
Hanemha ágyát avval kivethette.

Rátót-nembeli Lőrinc, tari, pásztói, siroki földbirtokos Zsigmond hű és kedvelt embere volt, akit több adománylevele említ, s akinek pokoljárását egy 16. század eleji latin vers is említi, a *Peregrinatio Laurentii Taar,* amelyben azonban már egész világkörüli utazást fűznek személyéhez angol minták nyomán. Fontosabb azonban, hogy fennmaradt magának a „pokoljárásnak" a „leírása" is, vagyis az írországi Szent Patrik-barlangban – „purgatóriumban" – végzett látogatásának és vízióinak jegyzőkönyve, amelyet egy dublini királyi jegyzőnek, Jacobus Yonge-nak mondott tollba hajóra várakoztában. Ez a „Prohemium memoriale super visitatione Domini Laurencii Ratholdi

militis et baronis Ungarie factum de purgatorio sancti Patricii in insula hibernie" következőképp adja elő a mondát: alighogy Lőrincre rázárul az ajtó, és behatol a barlangba, két gonosz szellem vissza akarja rángatni a bejárathoz, ruháját összeszaggatják, de Jézus nevének említésére és a kereszt jelére elrohannak. Ez az első „látása". A másodikban nyájas, ősz szakállú férfiú lép eléje, aki azonban Lőrinc imája és Krisztus megtestesülésének említése után türelmét vesztve ádáz gyűlölettel szidalmazza őt, hogy okos, tanult ember létére nem átall elhinni ilyen badarságokat. A kereszt jele csakhamar ezt is elűzi, mert szintén „ördög volt". A harmadik vízióban szépséges, előkelő külsejű hölgy jelenik meg előtte, akinek alakjában kezdetben egyik régóta csodált ismerősét véli felismerni, de midőn az enyelegni kezd vele, és közeledésre biztatja, ráeszmél tévedésére, és megvetéssel utasítja vissza a „nőstény ördögöt". A negyedik és utolsó látomásában csinos külsejű fiatalember héberül köszönti, s felfedi magát, hogy ő már nem ördög, hanem Mihály arkangyal, akinek otthon birtokán templomot építtetett. Az angyal sötét csigalépcsőn át kivezeti őt egy végtelen nagy zöld mezőre, majd *ismételt kérésére megmutatja neki a purgatóriumot,* ahol az ördögök „számos *még életben levő* egyének" lelkét sanyargatták, s ahol *elhunyt őseinek, szüleinek, rokonainak lelkét* is látta, úgyszintén *háza táját, jótevőit, gyermekeit, ismerőseit* egyvalakinek kivételével, akit különösen kedvelt, de annak éppen úgy, mint a pokolnak és a mennyországnak megtekintését nem engedhette meg neki az Úr, mivel nem jött avval a szándékkal, hogy a földi világot elhagyja. Lőrinc, akit a sok szenvedő lélek megpillantása nagyon lehangolt, tudni szeretné, véget érnek-e egykor kínjaik, és vajon a földiek által lelkük üdvéért felajánlott sok mise, alamizsna, jótétemény segíthet-e rajtuk? Az angyal vigasztalja: bűnhődésük csak időleges, Isten kifürkészhetetlen

akaratából történik; ellátja jó tanácsokkal, *övéinek lelkét miként szabadíthatja ki.* Végül vezetője *titkos megbízatásokban és kinyilatkoztatásokban* részesíti, de ezeket a tudósítás szerzőjének nem árulhatta el, mert az angyal megbízása az, hogy csak *maga a lovag közölheti ezt az érdekeltekkel.* Visszakerül a bejárathoz, és másnap reggel sértetlenül kilép a perjel által kinyitott kapun. Történt mindez 1411-ben, mikor a Nap a Skorpió jegyében volt a XVIII. fokban, a Hold pedig a Mérlegben, vagyis november 11-én vagy 12-én. A szerző másolatban közli Zsigmond király 1408-ban kelt védlevelét is az útra készülő Pásztói Rátót Lőrinc a királyné étekfogómestere és főgazda számára, amelyben védelmet és engedélyt kér az illetékesektől az utazáshoz a kiváló lovag és kísérete részére. A jegyző kérdést is intéz Tar Lőrinchez: mik voltak zarándoklatának első indítóokai? Három okot sorol fel:

1. Hallotta és olvasta, hogy akinek a katolikus vallás egyes tanai felől kételyei támadnak, ha ellátogat a Szent Patrik-purgatóriumba, ezek megszűnnek. Ő pedig kételkedni kezdett a láthatatlan, tapinthatatlan emberi lélek létezésében, s odalenn meggyőződött valóságáról.

2. *Az is ösztönözte, hogy felséges királyának elmondhassa:* láttam ama sokat emlegetett purgatóriumot; ezt a királyi pecsét alatt írt levél is igazolja.

3. Sok embertől hallotta, hogy az írországi szentek mennyi csodát műveltek, személyesen is meg akart erről győződni.

A dublini jegyző további kérdésére, „corporaliter" tapasztalta-e az elmondottakat, vagy csak lelke szállt le a pokolba, azt feleli: „Raptus fui utrum extra corpus, nescio, Deus scit" (Testemen kívül ragadtattam-e, nem tudom, Isten tudja).

Mikor Tar Lőrinc elhatározta magát zarándoklatára, a Szent Patrik-barlangnak már nagy híre és számos látogatója volt.

A legendák ködébe vesző alapító, Szent Patrik után az első „látogató", akinek víziói a 12. sz. vége óta rendkívül népszerűek voltak, és számtalan kéziratban terjedtek, egy „Oenus" vagy „Owein" nevű, valószínűleg mondai lovag volt, akinek legendája szolgált alapul a barlangbeli további látomásokhoz. Ez a következőket tartalmazza. Oenus tudatára ébred súlyos vétkeinek, és a Szent Patrik-purgatóriumban akar vezekelni értük. Őt először egy halvány fénnyel világított mezőn tizenöt fehérbe öltözött férfi üdvözli, és készíti elő a reá váró borzalmakra, melyekből Jézus nevének ismétlésével mindig kimenekülhet. Ezután törnek reá borzalmas üvöltéssel a gonosz szellemek, hogy visszavonszolják a bejárathoz. A démonok a férfiakat és nőket tüzes pántokkal földhöz szegezik, szívüket kitépik, végtagjaiknál fogva tüzes kerék küllőin forgatják, forró szurokkal és folyó érccel teli üstbe, majd bűzös folyóba hajítják; velük szemben Jézus segítségül hívása mindig erőt ad Oenusnak. A kénes lángokkal égő tüzes folyón, a pokol torkolatán keresztül vezető síkos, magas és meredek hídon is átsegíti őt fohászkodása a túlsó partra, ahol az ördögök hatalma már véget ér, és az előtte emelkedő hatalmas fal drágakövekkel kirakott kapuján áthaladtában üdítő illatok szállnak felé, s minden erejét visszaadják. Ezután bejut a földi paradicsomba, ahonnan az ember egykor kiűzetett. Szívesen elidőzne itt, de vissza kell térnie. A ragyogó kapu bezáródik mögötte, visszafelé a démonok már menekülnek előle. Távozása előtt újból találkozik a tizenöt isteni követtel, akik megáldják, és sietésre intik. A kijáratnál őt is várja a perjel.

A híres legenda nemcsak a külföldiek fantáziáját izgatta, s a magyarok közül nemcsak Tar Lőrincét, hanem már ötvennyolc esztendővel előtte egy másik magyart is, Krizsafánfi Györgyöt, Nagy Lajos vitézét is („Georgius de Ungaria, Filius cuiusdem

magnatis militis et baronis de Ungaria qui Crissaphan nominatur"), aki mint Apulia kapitánya és több vár parancsnoka gyilkosságot gyilkosságra halmoz, majd lelkiismeret-furdalásoktól gyötörve vezeklő útra indul, s ennek során eljut a Szent Patrik-barlangba is. Látogatásáról szintén hiteles feljegyzések tanúskodnak. Látomásait azonban nem közvetlenül ő mondta tollba, mint Tar Lőrinc, hanem később, a kutatók szerint egy provanszi Ágoston-rendi szerzetes fogalmazta meg teológiai magyarázatokkal teletűzdelve, erősen oktató szándékkal. A „laudabiliter" végzett zarándoklat 1353. december 7-én ment végbe az alábbi módon. Az ajtó bezárul mögötte. Sötét üregben találja magát, fohászkodására azonban lassan derengeni kezd, s egy kopár mezőre jut, ahol látomásai megkezdődnek. Buzgó könyörgésére három teljesen egyforma külsejű aggastyán jelenik meg, s egyikük megkérdezi Györgyöt, mit keres, majd fülébe súgja, milyen áron nyerheti meg Krisztus kegyelmét, s megtanítja a fohászra, amely a démonikus jelenések ellen egyetlen fegyvere lesz. Ha hűségéről bizonyságot tesz, akkor az Úrnak egy küldöttje útján bepillantást nyerhet a tisztítótűz, a pokol és a paradicsom rejtelmeibe. A jó szellemek eltűntével megindul a gonoszok ostroma. Az első vízióban még eredeti mivoltukban jelennek meg az ördögök. A következő háromban mint lovasok, kereskedők, gyönyörű hajadonok kísértik meg, majd ismét mint szörnyek a hátukon fekvő, tüzes láncokkal kötözött lelkeket rettenetesen kínozva, azután egyházi férfiaknak álcázva akarják magukhoz édesgetni. Mikor ez sem vezet eredményre, legközelebbi hozzátartozóinak (apjának és három testvérének) alakjában mutatkoznak és próbálják hite elhagyására bírni. A kilencedikben – a „De apparitione domicillé"-ben – György is egy előkelő és általa nagyon tisztelt hölggyel találkozik, aki örömének ad kifejezést, amiért megszabadult a dé-

monok kínzásaitól, s akit állítása szerint Isten angyala küldött hozzá, hogy zarándokútja további folyamán osztályosa legyen. De azzal, hogy drága ékszerek és pompás ruházat felöltésére akarja rábírni, elárulja magát, hogy nem az ismerőse, hanem a leggonoszabb ördög. További bő részletek, különféle szenvedések leírása után eljut a pokol torkolatán keresztül vezető hídig, amely borotvaéles, és rezeg, mint a nyárfalevél. Miután szerencsésen átjutott, Mihály arkangyallal találkozik, aki megmutatja a tisztítóhelyet. Az ott szenvedő lelkek között *megpillantja anyját,* akivel tekintetet váltanak, s anyja „a nagy távolság miatt" csak szemével kéri, hogy könyörögjön érte, továbbá *ismerőseit* és számos ismeretlent, hatalmas királyokat, főpapokat és egyszerű szerzeteseket. Kétezernél többet nevez meg neki az angyal eltévelyedésükkel egyetemben. Végül feltárul előtte a pokol is. Ott ismét *ismerősökre* talál, különböző rendű, rangú és nemű bűnösökre. Végül meglátja a földi paradicsomot, majd az igazit is. Kérdéseire az angyal sorra *magyarázatot ad.* Ő is szeretne itt maradni, de vissza kell térnie a földre. Csupán azt kéri, mentessék meg a pokoltól, *közöljék vele életének tartamát* és azt, *hogy szabadíthatná ki anyját a tisztítótűzből.* Később az angyal megadja neki az egyházi és világi hatalmasságoknak szóló megbízatásokat, amelyeknek tartalmát ő is *kizárólag csak az érdekeltekkel közölheti.* De itt felsorolják azokat a személyeket, akikről szó van: csupa egyházi és világi hatalmasság. A huszonnégy óra leteltével várják a barlang bejáratánál, és csodálkozva látják az égi követ társaságában közeledni. Amint kiért a barlangból, a tömeg szenvedélyes áhítatában megrohanja, ruháját letépi róla, és feldarabolják ereklye céljára.

Az Ágoston-rendi szerzetes műve számos másolatban terjedt, sőt német fordításai is ismeretesek. *Georg von Ungarn im Purgatorium Patricii* és hasonló címen.

Látható a három látomás szövegéből, hogy egymás közvetlen hatására keletkeztek, s hogy mi az általános és mi bennük az egyéni vonás. Az Oenus-legendából származnak a világos mezőn megjelenő segítő szellemek, az ördögöt elűző Jézus-mondás, a gonosz lelkek kísérlete, hogy visszavonszolják a bejárathoz, a kínzások, a síkos-meredek vagy éles és remegő híd, a földi paradicsom látványa, ahol ottmaradni vágyik, de vissza kell térnie. A kutatók a nem idetartozó, a Patrik-barlanggal nem kapcsolatos túlvilági látomásokkal is összehasonlították: a Szent Péter és Szent Pál jelenéseivel, Szent Gergely *Dialógusai*-val, Szent Furseus és Beda Venerabilis látomásaival, s végül a műfaj legtökéletesebb példányaival, a 12. századi *Visio Alberici*-vel és a *Tnugdalus*-szal. Ezekből levezethető a világi hatalmasságok túlvilági büntetéseinek részletezése, ami a verses Tar Lőrinc-monda tulajdonképpeni lényege Zsigmondra alkalmazva, az égi kísérőben Mihály arkangyal szerepeltetése, bizonyos megbízatások küldése a földre, valamint a bűnös uralkodó büntetése tüzes trónnal (ez Györgynél is megvan) és tüzes ággyal, amelyen nappal, illetve éjjel bűnhődik, s a tüzes ággyal házasságtörő felesége is, továbbá sok más motívum. Feltűnő azonban, hogy van valami, ami nem vezethető le belőlük, ami a két magyar „látomásában" megegyezik, sőt különös hangsúlyt is kap. Mindkét magyar közvetlen hozzátartozói, ősei, sőt életben levő hozzátartozói sorsáról érdeklődik elsősorban, részben pedig saját sorsáról. A megbízatások is, amelyeket kapnak, kimondott személyeknek szólnak, ezért kell titokban tartaniok, s csak velük közölniük. Sőt ezek mellett „kinyilatkoztatások" is vannak, nyilvánvalóan az illetők jövőjére vonatkozóan. Ezt egészen világosan elárulja a verses pokoljárás, ahol Tar Lőrinc „megmondja" urának, Zsigmondnak, mit látott az ő jövendő sorsáról a túlvilágon, aminek hatására az meg is teszi a meg-

felelő penitenciát. Erre már Lőrinc vallomásában, a „memoriale"-ban is látunk utalást, tudniillik hogy Zsigmond király megbízatásából is akarta látni a purgatóriumot.

György vitéznek egy szerzetes feldolgozásában fennmaradt látomása persze sok helyen elmossa ezt a jelleget, például azon a helyen, ahol az ördögök *hozzátartozóinak képében* jelennek meg, hogy elcsábítsák, valamint abban, hogy a purgatóriumban megpillantott rokonai mellett egy sereg ismeretlent sorol fel, akiket valószínűleg csak a szerzetes szerző buzgalma iktatott bele az elbeszélésbe, nemkülönben a megbízatások adásakor is. Egy helyen azonban láthatóan fennmaradt a magyar vitéz eredeti elbeszélése, s itt nagyon jellegzetes, személyes vonást látunk: anyját pillantja meg a szenvedő lelkek között, később pedig kérdezi, hogy szabadíthatná meg a purgatóriumból, valamint saját életének hátralevő idejét óhajtja megtudni. Ezek a személyes és hozzátartozókra vonatkozó elemek hiányoznak Tinódinál, de ez természetes, mivel ez a rész a *Zsigmond király és császárnak krónikájá*-ba van beszúrva, tehát csak a Zsigmondra vonatkozó látomásokat tartotta fenn azokból a korábbi énekekből, amelyekre első sorában céloz. További egyéni vonás mindkét magyarnál az előkelő, szeretett hölgy megjelenése, aki az udvari-lovagi élet hatására kerülhetett a közeli hozzátartozók és ismerősök körébe.

Közeli hozzátartozók, rokonok emlegetése a túlvilági víziókban csak György látomásai *utáni* időből ismeretesek, de akkor is csak igen ritkán, mellékesen és röviden. (Krizsafánfi György legendája kimutathatóan nagy hatással volt az utána következőkre.) William Staunton néhány héttel Tar Lőrinc előtt zarándokolt a Patrik-barlangba, s őt látomásaiban elhalt nővére is súlyos szemrehányással illeti, amiért rangkülönbség miatt megakadályozta házasságát azzal, akit szeretett; pedig Isten előtt

bűnt követ el, aki gátat emel két szerető szív egyesülése elé, még ha egyik pásztorcsalád ivadéka lenne is, a másik pedig császároké, királyoké. Tehát itt nem a hozzátartozó sorsa iránti érdeklődés a látomás alapja, hanem az a demokratikus tendencia, ami ezt az egész szöveget jellemzi, amiért például a püspököket, akik nem prédikáltak a köznépnek, azzal bünteteti, hogy volt szolgáik ostorozzák őket, s ami a mi verses mondánkat is erősen jellemzi. Egy más Patrik-látogató, Raymond (1397) a bűnösök közt felemlíti unokanővérét is, aki azért szenved, mert mindig nagyon kifestette magát. Ez is csak példa, nem pedig a hozzátartozók sorsa iránti érdeklődés, amit a két magyarnál találunk.

„Őseik után érdeklődnek" ugyan egy más középkori mondakör szereplői is: a Venusberg-, illetve a Sibylla-barlang látogatói, akik szintén egy földöntúli világban járnak. Ezek azonban kérdezősködésük nyomán jutnak el a barlanghoz vagy a hegyhez, ahol a „földi paradicsomot" találják meg, mindenekelőtt szerelmi élvezeteket, s nem ott tudják meg elődeik sorsát. Különben ez a breton és klasszikus hagyományokból összeolvadt képzet 1410–1430 körül keletkezett francia–olasz románcokban lett népszerű, tehát alig lehetett ismeretes Tar Lőrinc előtt, György előtt pedig semmi esetre sem. Mindenképpen valami helyi, magyar hagyományt kell sejtenünk abban, hogy ez a két lovag látomásaiba, illetve a közös európai látomáshagyományba belekeveri közeli hozzátartozói sorsát.

Hazai néphagyományt keres Pozsonyi Erzsébet is Tar Lőrinc-mondánk mögött, de a felhozott meseanyag európai közkincs, és nem tartalmazza ezeket a „magyar, személyes" vonásokat. Bizonyos vonatkozásban azért figyelmet érdemel, s kissé kitérünk erre a kérdésre.

A szóban forgó mesetípus három epizódból van összetéve:

1. Egy gyermeket születése előtt elígérnek az ördögnek. 2. A fiú felnőve lemegy a pokolba, hogy visszaszerezze a szerződést és megszabaduljon. Útközben találkozik egy nagy bűnössel, Madej rablóval, aki megkéri, nézze meg odaát, milyen büntetés vár reá. A fiú elvégzi feladatát, látja a rabló tüzes ágyát. 3. Ettől az megretten, és megtérve hal meg bizonyos csodák kíséretében. (Itt szerepel a Tannhäuser-mondából ismert kizöldülő bot motívuma is.) Ez a mese ír, skót, breton, francia, német, dán, finnországi svéd, cseh, szlovák, magyar, szlovén, horvát, néhány román, lengyel, ukrán, litván és orosz változatban ismeretes. Ezek közt megkülönböztetnek egy nyugati típust (francia, breton, nyugatnémet, szórványos délnémet és szász, egy dán, néhány cseh és egy lengyel változattal), egy középsőt (több német, egyes dán, lengyel, ukrán, csehszlovák, magyar, szlovén, horvát, román, litván változattal), és a nagyoroszt, amely egyes elemeiben, elég kopottan, a nyugati típust tartotta fenn – Andrejev szerint német–novgorodi kapcsolatokon keresztül. A középső típus Andrejev véleménye szerint a lengyeleknél alakult ki, s későbbi fejlemény, de művészibb felépítése miatt óriási területen elterjedt szinte teljesen egységesen, sőt elemei a nagyorosz és nyugati változatokba is sok helyütt benyomultak. Számunkra igen fontos, hogy ennek a központi típusnak egyik jellegzetessége, hogy *tüzes ágy* várja a rablót a másvilágon, mint Tinódinál Zsigmondot. Ez a nagyorosz típusban is kivétel nélkül így van, tehát egész Keleten, míg a nyugati típusban kivétel nélkül *tüzes szék* szerepel. Andrejev nem tudja, hogy mindkét képzet a középkori látomásokból került ide: a királyt váró tüzes trón és ágy kettévált maradványa a két területen. Fontos továbbá Andrejevnek az a megalapozott következtetése, hogy a nyugati forma a legkorábbi, és valószínűleg a bretonoknál keletkezett középkori legendákból, éspedig

három legendakör összeolvasztásából: 1. ördögnek ígért gyermek; 2. pokoljárási legendák (ezt az is igazolja, hogy sok népnél akadnak változatok, ahol a pokoljáró különböző bűnhődőket is lát – egyes breton, német, magyar, cseh, lengyel, litván, ukrán, délszláv változatokban; ezeket Andrejev kis számuk alapján nem sorolja az eredeti elemek közé); 3. a megtérő bűnös legendái. Megjegyzendő, hogy a háromból kettő, a második és harmadik együtt alkotja Tar Lőrinc verses pokoljárásának tartalmát a tüzes ágy motívumával együtt. Ugyanekkor ez a verses monda a középkori pokoljárási vízióknak is egyenes és közvetlen leszármazottja.

Feltűnő az elterjedési terület is, ahol a nyugati s a középső típus szembeállása és elterjedési területe, valamint a kevert német terület erősen emlékeztet a francia balladák kelet-európai elterjedésére a magyar központ körül. Erre mutat néhány olyan részlet is, ahol Andrejev ritkítva szedett megállapítása szerint a magyar és a francia–breton forma egyezik, és eltér a többitől. Nem lehetetlen, hogy egy újabb alapos felülvizsgálat a lengyel helyett a magyart teszi meg kiindulópontnak. (A nagyobb számú variáns nem döntő, mert függ a gyűjtés intenzitásától, régi vagy újabb voltától és főleg az egyes népek archaikus vagy polgárosult állapotától.) Ebben az esetben kétségtelen volna, hogy a Tar Lőrinc zarándoklatát megéneklő verses hagyományok és a prózai mese közt összefüggésnek kellett lennie. Ellene szól a magyar eredetnek, hogy a lengyeleknél általános Madej név alakváltozatai a cseheken és szlovéneken kívül nálunk is felbukkannak (Mádaj). De meglehet ez a kapcsolat fordítva is: a kialakuló népmese elemei is behatolhattak a legendába, és létrehozhatták az ismert verses változatot. Mindenképpen feltűnő azonban a párhuzam a Tar Lőrinc-vers és a népmese közt.

További párhuzamokat találunk az élő néphitben. A magyar halottlátók és révülők is a holtak szellemei közé, a másvilágra bocsátják lelküket eksztázisukban, tőlük kérdezősködnek az élők sorsáról, de ugyanúgy beszélnek az élőknek is a holtak odaát látott sorsáról, természetesen többnyire hozzátartozókról. Valószínű, hogy ilyen emlékek is jártak Tar Lőrinc fejében, amikor a jegyző kérdésére azt a bizonyos választ adta: „Raptus fui..." („testemen kívül ragadtattam..."). Ez tudniillik éppen a palócföldön használatos népi kifejezés pontos fordítása: „elragadtatik" – ezzel szemben általános az „elrejtezés" szinte az egész nyelvterületen. Ezzel ugyanis a magyar népi eksztáziselképzelést fogalmazza meg, míg a többi látomásban „testileg" és „éberen" élik át a zarándokok a látottakat. Ugyanilyen emlékek sugallhatták a „kinyilatkoztatásokat" és „üzeneteket" is, amelyek meghatározott személyeknek szóltak, és amelyeket a „révülők" is csak az érdekelteknek adnak át. Itt csak az a különbség, hogy a néphit szerint *közvetítő* hozza a hírt, az esik révületbe, nem maga az, akinek hozzátartozójáról, e világi vagy másvilági sorsáról szó esik. Bár ebben a tekintetben Tar Lőrinc mint Zsigmond kedvéért a poklokat megjáró zarándok újból közelebb van a magyar néphithez.

Kissé távolabbra tekintve azonban további egyezéseket is találhatunk. Nemcsak az európai középkor termelt ki ugyanis „pokoljárás-költészetet", hanem a szibériai török–mongol népek is. Csakhogy ott hősénekek szólnak erről a tárgyról, nem legendák. A következő négy példa mind igen terjedelmes és jelentős epikus énekben foglal helyet, mint annak egy-egy részlete.

A Minuszinszki-medencéből való az a nagy terjedelmű, helyenként igen nagy régiségeket őrző ének, amelyből az első párhuzam származik. A hőst megöli egy szörny, és levágott fe-

jét magával viszi az alvilágba. A hős húga utánamegy bátyja fejéért. Az alvilágba érve látja még a sík úton a szörny lovának lábnyomát. Azután lát egy öregasszonyt, aki hét korsóba tejet töltöget, majd egy háromöles paripát homokos kopáron, fű és víz nélkül is kövéren, távolabb meg egy girhes gebét patak mellett, térdig dús fűben; azután egy fél emberi testet, amely egy patak vizét eltorlaszolja, valamint egy egész holttetemet, amelyen átzúdul a folyóvíz. Egy szembejövő lány – szintén mitikus hős – megmondja neki, hol találja az alvilág urainak, az Irle kánoknak házát. Amint belép, tökéletes sötétben találja magát, ahol testetlen lények kezdik szaggatni, mire félelmében nagyot kiált. Erre belép az első Irle kán, s a leány követi az egymás utáni szobákban, ahol különböző büntetéseket lát: fonó asszonyokat, majd valamit nyelni nem tudó nőket, majd olyanokat, akiknek nyakára és karjára kövek voltak kötözve, ismét másokban hurokkal nyakukban, kidülledt szemű férfiakat, átlőtt testű férfiakat, önmagukat késsel metélő, majd kutyáktól marcangolt embereket. Az utolsó két szobában egy-egy házaspárt látott, az elsőt nagy takarója sem takarta el eléggé, s egymásról ráncigálták le azt, a másik párt a kis takaró is szépen elfödte. Ezután jut az összes Irle kánok elé, felelősségre vonja őket, hogy megölették bátyját, azok meg őt azért, hogy ide mert jönni. Csak akkor engedik vissza, s adják vissza bátyja fejét, ha bizonyos nehéz erőpróbákat elvégez. Ez megtörténik, mire barátságosabbá válnak az Irle kánok, megmutatják a leány kérésére birodalmuk csodáit, és megmagyarázzák a jelképeket és büntetéseket, amiket látott. A fél test és egész test csodája azt jelenti, hogy belátással a testi erejétől megfosztott ember is nagyra képes, anélkül testi erővel sem; a sovány és kövér ló pedig azt példázza, hogy gondozás nélkül a dús legelő sem ér semmit, a jó gondozás pedig szűk viszonyok közt is csodát művel; a tejet

töltögető asszony pedig életében vizet kevert a tejbe, azt kell neki szétválasztania; a házaspárok példája azt mutatja, hogy civakodás és önzés gazdagság közepette is szükségre vezet, egyetértésben pedig a csekély vagyon is elégséges. Ezután megmutatják a leánynak az utat, aki följut a napvilágra testvére tetemehez, és föltámasztja.

Kopottabb, kivonatos, de legtöbb elemében sokkal archaikusabb a mongol Bogda Gesszer kán viselt dolgai végéhez csatolt elbeszélés Gesszer alvilági útjáról. Leszállásakor Gesszer a madarak királyának alakját ölti fel, lenn hurkot vet az egér alakú Erlik kánnak, majd kilencvenkilenc szögletű husángjával addig veri, míg elő nem adják anyja lelkét. Akkor aztán felviszi az istenek régiójába. Ez a rész a közlő szerint későbbi, mint a megelőző részek, nyelve is eltérő; utólagos beszúrása lehet egy régiesebb, népiesebb éneknek, ami semmiképp sincs kapcsolatban buddhista vallási képzetekkel.

Potanin közöl egy több részes, hosszú szojot vagy mongol hőséneket a Jenyiszej, a Bejkem és Hakem összefolyásának vidékéről. Ennek hőse apjától azt a feladatot kapja, hogy hozza el az alvilágból édesapja subáját. Le is jut Erlik kán jurtájához. Alig száll le lováról, megragadják, vasláncra verik, és belökik a jurtába. Magához térve egy ősz öreget lát maga előtt ülni egy emelvényen, aki kérdi tőle, miért jött, és hogy mert idejönni, ahonnan senki számára sincs visszaút. Elmondja, hogy apja parancsára jött dédapja subájáért. Az ősz öreg elneveti magát: „A kán enélkül is itt lesz feleségestül, ezért nem kellett volna fiát ideküldeni!" Azután kikérdezgeti, mit látott útközben. Az beszámol a látottakról. „S mindez mit jelent?" – folytatta a kérdezősködést Erlik kán (mert ő volt az öreg). Az ifjú nem tudott mit felelni, mire Erlik kán megmagyarázza: a girhes kanca a jó takarmányon és vízen az irigy gazdagot jelenti, aki

sem másnak, sem magának nem hajt hasznot, a kövér kanca a rossz takarmányon és vízen a szegényt jelenti, aki megelégszik azzal, amije van. A fiú, akit látott, nem bűnéért szenved: neki mások annyi jószágot adtak kezére, amennyivel nem bír meg. „Visszautadon segíts a fiún", mondta, „s amint visszatérsz innen a felvilágra, jelentsd ki minden embernek, aki a földön él, hogy ne mutassanak be áldozatot a gyermekek halálakor, csak a felnőttekén. Midőn hazaérsz, az először megellett barna kanca csikaját és fekete tehén borját áldozd fel". Odaadatja a kért subát, s lelkére köti, hogy atyja ne késsék idősebb feleségével együtt megjelenni a föld alatti birodalomban cserébe a kikövetelt subáért. A hős ezután vissza se nézve siet ki a föld alatti birodalomból, teljesíti a rábízottakat; apja feleségestül hamarosan meghal, mire ő lesz a kán.

Ugyancsak hosszú, igen fejlett epikus ének lehet az is, aminek tartalmát Potanin mongoloktól, Dörbötből közli. A hős sok kalandja után megházasodik, de sokáig gyermektelen marad. Az égiektől kér fiút, amit azok meg is ígérnek, ha előbb „kiüríti a tizennyolc poklot", vagyis megszabadítja onnan a lelkeket. Ezt meg is teszi: iszonyatos testi erejével rettegésbe hozza Erlik kánt és fiát. A megszabadított lelkek szivárványon szállnak fel az égbe. Végül csak egy nagy bűnös marad hátra, akit nem tud megszabadítani. Erlikkel vitázik érte, majdnem kardra is kap, végül Erlik szabadon bocsátja azt is huszonegy évre, annak leteltével azonban újra vissza kell jönnie régi helyére. A hős ezután megkérdezi Erliket, mik a fő jótetemények és a fő bűnök, amit az elsorol, majd jó utat kíván neki. A hős lóra ül, Erlik fia vezeti kötőféken. Eljutnak egy helyre, ahol rengeteg jószág és ember tolong, akiket dárdák szurkálnak, hogy vérük patakokban folyik, alig tudnak járni, s a pusztát betölti a szenvedők nyöszörgése. Kísérője megmagyarázza kérdésére,

hogy ezek tizenkét ország egymással viselt háborújában sebesültek meg, nem juthatnak Erlik elé, és itt keringenek a pusztán. „Küldd fel őket az égbe", biztatja, amit az meg is tesz. Ezután egy fához érnek, amelynek ágai meg voltak rakva gyermekekkel és madárkákkal, akik csipogtak és sírtak. Erlik fia megmagyarázta, hogy ezek a háború idején meghalt gyermekek lelkei. A hős ezeket is felküldi az égbe, utána elválnak, s hazaérve újszülött fia várja otthon.

Potanin ehhez a szöveghez megjegyzést is fűz, amely szerint mongol és altaji török variánsai vannak gyűjteményében. „Ezeket a mondákat mindenekelőtt a sámánszertartással vetjük egybe, amelyen Erliknek hoznak áldozatot. Ezek a bilinák epikus formában adják elő ugyanazt a témát, amit a sámán megjátszik. A dörböti költemény kapcsolata az altaji Irin-Szajannal és ugyanúgy a mongolokkal kétségtelen; ez, véleményünk szerint új fogalmazása a sámánszertartás epikus áttételének. Ezzel magyarázható a ló és nevének szereplése a mondában; a ló, amelyen a sámán megy Erlik birodalmába... A monda közös rétege az észak-ázsiai sámánhit elképzeléseiben leli magyarázatát, amelyeket a betegségek okáról vallanak; egyes elemek egybevágnak a sámánhit elképzeléseivel a lelkek birodalmáról és a sámántevékenység tartalmával a beteg ágyánál. A mondában előforduló személynevek megerősítik a fent mondottakat. A cselekmény alapja a sámán utazása Bürü nevű lován Erlik sötét birodalmába, hogy visszahozza tőle az elrabolt lelket". Ez az összefüggés egészen világos Bogda Gesszer kán „pokoljárásában". Nem lehet kétséges, hogy a török–mongol hősénekek alvilági útjai a sámánhit epikus lecsapódásai, tehát belső fejlődés termékei.

Közös ezekben a szibériai pokoljárásokban, hogy mindegyikben legközelebbi hozzátartozójáért – anyáért, testvérért – vállalkozik a hős az útra. Közös továbbá, hogy a túlvilágon látottak jelentését mindig megkérdezik Erliktől, vagy az kérdezi vissza tőlük, azután megmagyarázza. Egyébként sok vonásuk hasonlít a keresztény túlvilági víziókra is, nagy különbségük azonban, hogy bennük mindig csak alvilág szerepel, mennyország sosem. Ebben a vonatkozásban Tar Lőrinc látomása is közel áll hozzájuk, amely a többi, keresztény látomástól eltérően szintén csak *egy túlvilági részt* lát, a purgatóriumot, s a másik kettőt – állítólagos isteni akaratra – nem láthatta meg. A keleti szövegekben is megbízatásokat kapnak a hősök részben hozzátartozóik számára, részben állandó érvényűeket.

Kétségtelen bizonyítékunk van arra, hogy ezek a történetek egykor éltek a magyarság körében is: jellegzetes részeiknek meghökkentően pontos mását tartotta fenn máig néhány népmesénk. A *Möndölöcskék* címen ismert típus ez, amely *az európai meseanyagban nem szerepel*. Meséje a következő. Három szegény fiú egymás után szolgálatába áll egy öreg embernek, de csak a legkisebb teljesíti a feladatot: menni kell a bárányok (möndölöcskék) után, bármi történik is. Egy folyóvízen átmennek, amely lesorvasztja tagjairól a húst, a túlparton azonban ráfújnak a bárányok, s szebb lesz a teste, mint volt. (Vagy lábai sorvadnak le, és nőnek ki újra.) Ezután Kriza változata szerint „...hát érnek egy rétet; de azon a rétön ojan nagy fű van, hogy kaszáni is lehetött vóna, mégis ott a marhák oja soványok vótak, hogy a szél szinte efútta őköt; onnan möntek a möndölecskék egy más rétre, hát ott úgy nincs mit ögyenek a marháknak mind a kopac fődön, mégis ojan kövérök, mind a gyúrott háj; onnan möntek a möndölecskék egy nagy erdőbe, hát ott minden fán ojan keserves sírás-rívás vagyon, hogy!! Nözi, nözi, hogy miféle nagy sírás lehet az? hát mindön ágon egy-egy csóré verébfiú vagyon, ott sírnak-rínak. Onnat is tovább möntek

möndögéltek a möndölecskék, míg egy nagy kerthöz juttak, hát kétfelül a kertön két kutya úgy marakodik, hogy a hob szakadva szakad a szájokbó, mégsem tudják egymást bántani. Tovább möntek a möndölecskék, míg egy nagy tóhoz értek, hát lássa, hogy egy asszonyembör a tóban egy kalánnyal valamit a vízbő mind csak meröget, de mégsem tuggya soha kimerni. Onnat elébb möntek a möndölecskék, hogy elébb möntek, lássa egy patakba mijen szép tiszta kristájvíz foj; ő hogy erőssen meg vót szonnyúlva, hát innya akart belőlle, de gondóta magába, hogy annak a fórása még sokkal szöbb lehet; ő bizon êmögyön a fórásra, hát lássa, hogy egy döglött büdös kutyának a szájábó buzog a víz, ahajt úgy megijett, hogy egy csöppöt sem iszik belőlle." Ezután egy gyönyörű kertbe értek. Otthon az öregember kérdezi, hol járt, mit látott, s megadja a magyarázatot mindenre. A szép síkság az ő tiszta ifjúsága volt, a folyó bűneit sodorta le róla, a ráfújó báránykák angyalok voltak, „azok a marhák, kik a kövér fűbe is soványok vótak, azt jelentik, hogy ezön a világon a fösvényök nagy bőségbe vannak, de magoktól is sajnáják az ételt; azok a más világon is nagy bőségbe lösznek, elég ételök, italok lössz, ösznek, isznak, de azé mégis örökké ehök, szonnyak lösznek; azok a marhák, kik a kopacon is jól öttek, attól is jó kövérök vótak, azok azt jelentik, hogy akik e világon a kicsiből is attak a szegénnek, a magok testököt sem sonyorgatták, sohasem ehöznek, nem szonynyulnak meg; hogy az erdőn ojan keservesön sírtak a madárfiak, e ládd-e, édös fiam, azt jelenti, hogy amej anyák ezön a világon nem körösztőtetik meg gyermökeiköt, hanem úgy êtemettetik, a más világon azok örökké sírnak-rínak; hogy két kutya egy kertön által úgy marakodott, ez azt jelenti, hogy akik ezön a világon az atyafiak közül úgy virrognak, pölleködnek a jószág fölött, a más világon is örökkétig veszeködnek,

de soha össze nem férhetnek; hogy egy tóba egy asszonyembör ojan erőssen halászott valamit egy kalánnyal, mégsem tutta kifogni, ez azt jelenti, hogy aki ezön a világon a téjbe vizet tőt, s úgy aggya ê másnak, az a más világon fojvást egy tóba lössz, s ott egy kalánnyal örökké halász, hogy valahogy a víz közül válassza ki a tejet, de sohasem tuggya"; a döglött kutyából folyó víz az olyan papok tanítása, akik maguk nem tartják meg, s a kert a mennyország. E mese több változatban ismeretes. A hétfalusi csángóknál két malacot kell pásztorolni, két vízen mennek át, először lesoványodnak, azután ismét kitelnek. Utána „Már tovább mentek a malacok, s mit látott ő? Egy kopasz hegyet, melyen csak imitt-amott volt egy szál fű. Egy nagy csorda ökör volt rajta, s olyan kövérek voltak, hogy csak alig voltak el azon a kopasz dombon. Továbbmentek, akkora nagy füvet értek, hogy alig látszott ki még a fejük es, s olyan hitványok voltak az ökrök abban a nagy fűben. Tovább mentek, s mit látott? Látott egy nagy kertet, abban két szelindek kutya úgy verekedett, hogy vérbe keverték egymást". Végül egy házikóban angyallá változnak a malacok, s terített asztal várja őket. Itt is megkapja a magyarázatot: „De minekelőtte elbocsátanálak, még tégedet felkérdelek, mit láttál te a te jártodban?" A folyók itt is a bűnöktől mosták le. Az ökrök példája: „Ez azt teszi, fiam: amely gazda az ő keresményével megelégszik és marháját az ő igaz tulajdonából táplálja, azt az Isten is megáldja. . . . Amely gazda a máséból akarja hizlalni a marháját, hogy abból majd meghízik, hát annál soványabbak, mert az olyan átkozott jószág nem használ senki marhájának". A kutyák: „. . . hogy amely emberek ezen a világon összeszólalkozva haragudnak és a végórán is meg nem bocsátnak egymásnak, a másvilágon is ilyen zavarban vannak egyik a mással. . .", s a ház itt is a mennyország.

Hont megyéből Ipolyi Arnold kivonatos följegyzésében ismerjük a fenti történet néhány részletét. Itt a bárányok lába sorvad le a folyóvízben. „Ott legelőre értek, hogy neki majd nyakig ért a fű és ott oly sovány tehenek legeltek, hogy az oldalbordáikat meg lehetett számolni. Ment tovább utánok, s oly legelőre ért, melyen füvet alig lehetett látni, s mégis oly kövér tehenek legeltek rajta, hogy csak öröm volt reájok nézni." Azután aranyerdőt találnak, majd kápolnát, ahol az Öregemberke misézett mint pap, aki „nem volt más, mint az Istenke". Otthon aztán ő is kikérdezi a fiút, s megadja a magyarázatot: „Hogy azon a sovány legelőn oly kövér tehenek vannak, az jótékonyság; hogy kövér legelőn sovány tehenek vannak, az fösvénység." Homokos talajon kövér bárányokat, nagy fűben pedig soványakat lát a fiú egy bánfai mesében, valamint küzdő kígyót és kutyát. Sarkadon már csak rozzant hídon mennek át a bárányok, s a kápolnában angyallá változnak, de példákról nem esik szó. Ugyanilyen a köröstárkányi, egy göcseji és egy baranyai változat.

Van azonban egy másik szövegünk is, ami ismét más részletekkel gazdagítja a szibériai pokoljárások magyar párhuzamait. Itt a *király követeli fiától, hogy hozza el harminc éve meghalt anyja jegygyűrűjét.* A királyfit az útra vassógora kíséri el. Útközben látják, hogy a tilalmasban eszik egy tehén, mégis sovány, az ugaron legelő tehén pedig kövér. *Ökörszem nagyságú madár alatt a szikla leszakad, a fa letörik, liba nagyságú madár alatt a fű és hajszál meg sem hajlik*... „Ekkar a vassógor aszonta a kirájfijúnak: Na menny ada, me nékem nem szabad tovább mennem: att van a zídes anyád sírja; ásd ki. Elmegyen, kiássa, s elpanaszajja neki, hogy hogy van, s kíri tülle a zaranygyűrűt. Adaggya a zannya, s aszongya: Nesze, ennyit adott egísz íletibe, s ezt is visszakéri Üsse a zannya térdibe; me *el van ü mán temetve,* hogy

ü a te felesígedet el akarja venni." Visszafelé – tehát a halottal való találkozás után – tudja meg a példák jelentését is a vassógortól: a tilalmasban (=dús legelő) azért sovány a tehén, mert aki egy szegénynek ajándékozta, megbánta, ugaron azért kövér, mert adományozója nem bánta meg. A madarak magyarázatával adós maradt a mesélő. Végül a vassógor utasításokat ad a fiúnak: „te menny el a zídes apádhoz, s mondd meg, hogy a főggyibe vessen törekbúzát, hogy reggere egyík új pujickát, s van eggy kesej tehene, az fojassa meg, hogy reggere legyen új té, me eljön az isten hozzája ebídre..." – tehát tulajdonképpen áldozatot mutasson be hasonló módon, mint a szibériai énekben. A király mindezt nem teszi meg, mire a vassógor elpusztítja, tehát itt is megjósolták halálát az alvilágban.

Amint látjuk, ezekben a példákban majdnem minden olyan elem előkerül, ami a szibériai pokoljárásokban különleges példaként szerepelt. A legáltalánosabb a sovány és kövér jószág példája különböző magyarázatokkal itt is, de mindkét helyen megvan a fösvény gazdag és szegény ellentéte. A civakodó házastársakat nálunk marakodó kutyák által jelzett „atyafiak" helyettesítik, a féltestű és egész testű ember csodáját a súlyos és könnyű testű madár, viszont megint teljesen egyező a tejmeregető asszony jelenete és az elhalt gyermekek lelke madár alakban a fán. Igen fontos, hogy nálunk is előkerült az elhalt szülő (dédszülő) valamely tulajdonának elhozása a túlvilágról, amit az apa tűz ki feladatul a hősnek, s ezért történik a pokoljárás. Itt is megvan a jóslás, az „áldozat" megrendelése és az apa halála, ha a mese szelleme szerint bizonyos módon át is alakítva. Mindez a sok egyéni részlet kétségtelenné teszi a kapcsolatot a hősénekek alvilágjárása és a kereszténnyesített mesék között, s a kapcsolatot erősíti, hogy ezek a történetek nálunk is, keleten is több változatban élő *típust* alkotnak.

Tar Lőrinc vagy Krizsafánfi György korában még régiesebbek lehettek történeteink, bizonyára még közelebb álltak szibériai megfelelőikhez, s abban a formában hatottak a két lovag keresztény hagyományokba kapcsolódó látomásaira. Abban például, ahogy György vitéz megpillantja anyját a szenvedők között, és mohón tudakolja Mihály arkangyaltól, hogyan lehetne kimenteni a tisztítótűz kínjaiból, sőt kéri, imádkozzon érte ő is a többi angyalokkal, nem nehéz fölismerni keresztény formáját az olyanféle történeteknek, mint Gesszeré, aki anyja lelkét követeli ki az alvilágból, vagy a leányé, aki bátyja fejét hozza ki onnan. Biztos, hogy *eleven keleti eredetű magyar hagyományok is irányították a két magyar zarándokot*. Ilyenek létére elég bizonyítékok a keleti samanisztikus alvilágjárások részletegyezései meséinkben, a sámánekstázis túlvilágjárásainak megfelelései a néphitben, s az, hogy ennek nyomai a Tar Lőrinc mondában is feltűnnek. Feltűnő az is, hogy a pokoljárási legendák népmesei lecsapódása, a Madej rabló meséje valamiképp kapcsolatban van a verses Tar Lőrinc-mondával, s itt a magyar változatok valamiféle központi helyzete is megállapítható; s hogy a Patrik-barlang történetileg igazolható látogatói között két magyar is akad, két emberöltővel egymás után, akiknek látomásaiban egymással egyező vonások találhatók, amit az európai előzmények nem indokolnak, viszont a keleti párhuzamokból levezethetők.

Meggyőződésem szerint itt is azzal a jelenséggel állunk szemben, amivel már más hagyományterületen is találkoztunk, legutóbb a balladában, hogy a magyarság erős keleti gyökerű hagyományait a kor uralkodó, európai művelődési-irodalmi divatjaihoz igazítja, amit az európai jelenség és a keleti hagyomány bizonyos rokonsága is lehetővé tesz. Ezáltal a magyarság

könnyebben s bizonyos egyéni színekkel vesz részt az új szellemi áramlatban. Valami szerencsés ötvözet alakul ki régi, pogány kori, keleti hagyományokból és a kor európai eszményeiből. Ez az egybeforradás ezúttal is az Anjou-korban jelentkezik, mint a balladában. Úgy látszik, ez volt az a korszak, amikor végleg feloldódott az ellentét keresztény és pogány, európai és keleti műveltség között, ameddig még továbbéltek honfoglalás előtti műveltségünk elemei az eredetihez közelálló formában, s már a nemzet „tudatában", a keresztény kultúrában, az irodalomban is megjelenhettek. Talán parasztságunk feltörése a magasabb életformákba hozta újra felszínre a műveltségében meghúzódó hagyományokat is? Mindenesetre a Krizsafánfi György–Tar Lőrinc-monda is, balladáink is annak a kornak termékei, amelyben a Kolozsvári testvérek Szent Györgye született, a keleti módon felszerszámozott lovon ülő nyugati, keresztény lovag szobra.

Egy tanulságot levonhatunk további kutatásaink számára is. Szokás volt eddig az európai és a keleti hagyományokat élesen szembeállítani egymással egy bizonyos vagy-vagy szemlélet alapján: vagy európai egy jelenség, vagy keleti, a kettő egymást kizáró fogalom. A pokoljárások keleti formáinak hasonlósága a (szintén népi hagyományokból kinőtt) keresztény–európai elképzelésekhez arra mutat, hogy ezek nem ellentétes fogalmak, hanem sokszor variánsjelenségek. Ez tette a magyarság műveltségváltását könnyebbé, ami távolról sem volt olyan teljes szakítás a múlttal, mint sokáig hittük. Ezeket a variánsjelenségeket, amelyeket európai részről különösen a kelta hagyomány őriz (breton, ír, skót), sem egyoldalú európai irodalomtörténeti szemlélettel nem lehet feltárni, sem az európai folklórra korlátozva, még kevésbé csak a keleti folklórra függesztett szemmel,

hanem csak eurázsiai összehasonlító folklór-, irodalomtörténeti és művelődéstörténeti kutatásokkal.

A vers szövegét kiadta Heltai a *Cancionalé*-ban 1574. A versszakok megzavarják a versfők rendjét, ezért és más érvek alapján Horváth János (*A reformáció jegyében*, 1953, 216–219, 508–509) Heltai-betoldásának tartja. Idézzük Barta János–Klaniczay Tibor: *Szöveggyűjtemény a régi magyar irodalomból* I. 1951, 155–256-ról. A legendákra: Posonyi Erzsébet: *A Tar Lőrinc-monda és a Szent Patrik-purgatóriumi víziók keletkezése. Magyarságtudomány*, 1942, 26 és 195.; Ph. de Félice: *L'autre monde. Mythes et légendes. Le purgatoire de Saint Patrice*, Paris, 1906; Kardos Tibor: *Középkori kultúra, középkori költészet*, é. n.; Otto Löhmann: *Die Entstehung der Tannhäuser Sage. Fabula*, III. 1960, 224–253.; M. Voigt: *Beiträge zur Geschichte der Visionenliteratur im Mittelalter*. Palaestra, 146. I. Teil: *Visio Lazari* II.: *Die Visionen des Ritters Georg aus Ungarn*, Leipzig, 1924.

A mesékre: N. P. Andrejev: *Die Legende vom Räuber Madej*. Helsinki, 1927 és Berze Nagy János: *Magyar népmesetípusok* I–II. Pécs, 1957. Az eksztázis magyar formáira Diószegi Vilmos: *A sámánhit emlékei a magyar népi műveltségben*, 1958.

A keleti szövegeket a következő gyűjteményekből idézzük. G. N. Potanin: *Ocserki Szevero-Zapadnoj Mongolii*. IV. *Materiali etnograficseszkie*. St. Petersburg, 1883.; A. Schiefner: *Heldensagen der Minussinschen Tataren*. St. Petersburg, 1859.; I. J. Schmidt: *Die Thaten Bogda Gesser Chan's, des Vertilgers der Zehn Übel in den zehn Gegenden. Eine ostasiatische Heldensage, aus dem Mongolischen übers*. St. Petersburg–Leipzig, 1839.

A magyar meseváltozatokat: Kriza János: *Vadrózsák*. 2. kiad. II. rész, 1911, 165–168.; Horger Antal: *Hétfalusi csángó népmesék*. 1908, 85–96.; Kálmány Lajos: *Ipolyi Arnold népmesegyűjteménye*. 1914, 175–176 25. sz.; Berze Nagy János: *Baranyai magyar néphagyományok*. 1940, II, 539 13 sz.; Arany László–Gyulai Pál: *Elegyes gyűjtések Magyarország és Erdély különböző részeiből*, Pest, 1872, 380–381; *Ethnographia*, 1922, 81.; Gönczi Ferenc: *Göcsej népköltészete*, Zalaegerszeg, 1948, 300.; Banó István: *Baranyai népmesék*. 1942, 29 sz.; *Nyelvőr*, 1887, 377–380.

1963

A magyar folklórhagyomány és Kelet-Európa

Harmincöt esztendővel ezelőtt jelent meg Bartók összehasonlító tanulmánya, amelyben röviden összefoglalta kelet-európai kutatásainak legfőbb eredményeit. Mindmáig ez a legnagyobb teljesítmény a magyar folklór összehasonlító feldolgozásában. Mégis éppen kiemelkedő volta akadályozta, hogy hatóerővé váljék további kutatásainkban; nem mertük felhasználni, továbbfejleszteni, beépíteni a folklór más ágainak tapasztalatai közé. Ideje tehát szembeállítani eredményeit a többi hagyományág eredményeivel, hogy egymást kiegészítve, bizonyos mértékben módosítva is, általánosabb tanulságokat vonhassunk le belőlük.

Kiindulásul idézzük emlékezetünkbe Bartók legfontosabb következtetéseit. Kutatásainak summája, hogy a magyar parasztzene régi és új stílusa teljesen magyar szellemi termék, s a régivel kapcsolatban hivatkozhatunk cseremisz párhuzamokra is. Ez a régi stílus úgyszólván teljesen megmaradt határainkon belül. Csupán két kisebb területen beszélhetünk tömeges átvételéről, ahol a magyarság összekeveredve él szomszédaival: a muraközi horvátoknál és a mezőségi románoknál. Mezőségen még a régi magyar tánczene verbunkos jellegű darabjait is átvették szomszédaink, s ezek *ardeleana* néven más román területekre is eljutottak.

Erre a régi stílusra rakódott rá még az új stílus kialakulása előtt a szlovák átvételek nagy tömege. Negyven százalékra te-

szi Bartók az ilyen eredetű darabok arányát a magyar népzenében, és láthatóan a 18. századra gondol, amikor az „úgynevezett nemzetietlen korszak"-ot emlegeti. Azonban nem közvetlen népi átvételből magyarázza beáramlásukat. „Sok jel arra mutat – írja –, hogy a magyar úri osztálynak volt nagy szerepe az idegen zenei elemek behurcolásában", s itt társasjátékszerű dalokra hivatkozik, valamint arra, hogy ami keveset az úri osztály a falusi népi dallamok közül ismer és kedvel, az főleg ilyen idegenszerű dallam. S hozzáteszi, hogy „egyenes átvételek a tót anyagból – úri osztály közvetítése nélkül – csak a tót nyelvterülettel határos magyar falvakban mutathatók ki nagyobb számban".

Ezzel szemben népi kölcsönhatásként képzelte el a rutén kolomejkadalok hatását, ami „inkább érzése, mint tudása szerint" – mint magát kifejezi – a következő fejlődési sort hozta volna létre: kolomejkából magyar kanásznóta, ebből verbunkos zene s abból az új stílus dalai. Időben legutolsó a kölcsönhatások közt az új stílusú dalaink nagy térhódítása szlovák, rutén, morva falvakban, sőt kisebb mértékben cseh, galíciai és boszniai területen is.

Bartók eredményeit kiegészítették, részben módosították is Kodály Volga vidéki párhuzamai, valamint a különböző korszakok európai műzenéjéből és a nyugati népek dalaiból kimutatott megfelelései. A volgai cseremisz, csuvas és más dallamegyezések kétségtelenné tették régi stílusunk keleti eredetét, amit Bartók még csak sejtett. Viszont módosították a kolomejkából levont következtetéseket: a kanásznóta keleti eredete és függetlensége a kolomejkától nyilvánvalóvá vált. S míg a verbunkos tánczene kapcsolata a kanásznótákkal egyre világosabbá válik, addig az új stílus kialakulásában inkább a népies mű-

dalnak juttatunk szerepet s az általa közvetített nyugat-európai műzenei sajátságoknak.

Szabolcsi Bence érdeme, hogy lehetővé vált a siratók egyik típusát és a vele összefüggő dallamréteget visszavezetni őstörténetünknek a török hatást megelőző ideire; ezt a lehetőséget csak megerősítik az újabban többfelől előkerült archaikus európai párhuzamok, amelyek egy hajdan nagy területen élő, óeurópai dallamtípusra engednek következtetni.

Most pedig állítsuk a népzenekutatás eredményei mellé a ballada, néphit, mese és tánc összehasonlító tanulságait.

A ballada az a műfaj, amelyet a legrégibb idők óta és a legnagyobb buzgalommal gyűjtöttek Európa-szerte, ahol tehát egy egész Európára kiterjeszkedő áttekintés máris lehetséges. Egy ilyen áttekintésből nyilvánvalóvá vált, hogy balladáink közt nagy számban vannak francia eredetű darabok, amelyek más nép közvetítése nélkül, közvetlenül franciáktól és vallonoktól származnak, tehát középkori francia–vallon telepeseinktől a 14–15. század folyamán kerültek népünkhöz. Úgy látszik, szórványos esetektől eltekintve nincs is máshonnan származó átvétel balladáink között. Ugyanakkor a franciáktól átvett műfaj és egyes darabjai óriási területre szétvándoroltak Kelet-Európában, többnyire azokkal az átalakításokkal, amelyeket népünk tett az átvett szövegeken. Másik tanulsága ennek az áttekintésnek, hogy balladáink közt olyanok is találhatók, amelyekben a honfoglalás előtti hősénekek darabjai vagy részletei maradtak fenn az új műfaj szellemében átalakítva. Mit adnak hozzá ezek a tanulságok a népzene eredményeihez?

Mindenekelőtt azt, hogy a népdal keleti ősrétege mellett más hagyományterületen is kimutatható honfoglalás előtti örökség. Sőt a szibériai türk párhuzamok mellett olyan is akad – éppen a legfiatalabbnak látszó *Kerekes Izsák*-balladában –, ami török–

obiugor érintkezés emlékét is őrzi. Másodszor azt, hogy egy nagyarányú nyugat-európai műveltségi hatás áramlott be Magyarországon át Kelet-Európába. S itt egy fontos módszertani tanulságra kell felfigyelnünk, amit népzenei összehasonlításokban is érvényesítenünk kell: hogy Kelet-Európa kérdései nem mindig oldhatók meg pusztán Kelet-Európában, s csak a nagyobb távlatokra is kitekintő összehasonlítás – Európára és Ázsiára egyaránt – tudja megvilágítani a bonyolult összefüggéseket. Olyan esettel is találkoztunk, ahol egyetlen, töredékes és romlott magyar változattal szemben számos ép és terjedelmes balkáni epikus ének állott, a két szomszéd nép anyagából ítélve mindenképpen szomszédaink felől jövő hatásra kellett volna gondolnunk; a távolabbi szálak azonban fölfedték, hogy a terjedés útvonala fordított volt, szomszédaink régiesebb hagyománya azonban jobban fenntartotta az átvett elemeket. További módszertani tanulság tehát, hogy nem szabad puszta menynyiségi alapon dönteni az átvétel-átadás kérdéseiben, hanem tekintettel kell lenni az egyes népek különbségeire is: hogy virágzó vagy pusztuló állapotban van-e náluk a hagyomány.

Meggondolásokkal szolgál ez a francia eredetű balladaréteg abban a tekintetben is, milyen úton kerülnek Kelet-Európába a nyugati műveltség elemei. Mindenesetre más út is létezik, mint az a német–cseh–morva–szlovák út, amit Bartók megállapított egyes kétségtelen esetekben, főleg újabb jelenségekkel kapcsolatban. Ez a tanulság különösen régebbi korokra érvényes. De azért újabb keletűnek látszó darabok sem mindig újak, és nem mindig északról kerülnek hozzánk, még társasjátékszerű dalocskák sem. Balladáinkkal párhuzamosan egy sor más népdalnak is előkerült francia és rajnai német mása, köztük a *Hogy veti el a paraszt* szövegű dalnak is (Bartók, 257.). Franciáknál ez középkori eredetű társastánc, ahol a szöveg egyes mozzanatait

megjátszották; ennek emlékét őrzi a Békés megyei parasztok lakodalmi játékdallama. S ha még az újnak látszó, „németes-csehes jellegű" darabok közt is rejtőzhet korábbi, nyugati kapcsolat, mennyivel inkább sejthetjük ezt abban a sok régies, modális dallamban, amely falvaink zenéjében felhalmozódott az ősréteg és az új stílus mellett. Még akkor is, ha egyes típusok – például bizonyos fríg dallamok – csak egy keskeny sávon bukkannak föl a magyar–szlovák nyelvhatár mentén – esetleg annak mindkét oldalán. Hiba volna ezeket szlovák változataik láttán vagy pentaton dalainktól eltérő sajátságaik miatt eleve kirekeszteni a magyar népdaltípusok közül. Hiszen éppen annyira különböznek a szlovákok régi stílusától is, a mixolíd „valaska" daloktól csakúgy, mint a legkifejezettebben szlovák zenétől, a líd dallamoktól. Területük pedig, az a bizonyos keskeny északi sáv, a százötven éves török uralom idején a magyar élet tulajdonképpeni színtere volt (sőt még később, a kuruc korban is). Európai divatok továbbélésére, továbbadására a várak jobbágyaihoz csak itt volt lehetőség. (Erdély ekkor már külön életet élt, s az északnyugati Dunántúlnak az a csücske, ahol ugyanez az élet élt tovább, a későbbi erőteljes polgárosodás folyamán elvesztette korábbi hagyományait.) Gondoljunk rá, hogy legtöbb kuruc kori dalemlékünk is arról a vékony sávról került elő: Nyitra, Bars, Hont, Nógrád, Gömör megyéből. Mindenesetre balladáink tanulságai is arra intenek, hogy szomszéd népi kapcsolatokról csak a teljes európai összefüggések földerítése után dönthetünk.

Lássuk most, milyen vonásokkal egészíti ki az eddigi képet a néphitkutatók munkája. Itt két összefoglalással rendelkezünk, az egyik Róheim Gézáé, a másik Diószegi Vilmos 1958-ban megjelent munkája a magyarok sámánhitéről. Az előbbinek az a végkövetkeztetése, hogy a magyar néphit szláv néphit: szláv

eredetű a gazdálkodás, a házi élet sokféle hiedelme, varázsló rítusa; ugyanilyen a különböző természetfeletti lényekről, boszorkányokról, lidércről alkotott elképzelés, s mindaz a nagyobb szabású ünnepi szokás, ami az évkör különböző szakaszához kapcsolódik Európa földművelő népeinél. Ő még csak a táltos személyében tudott rámutatni egy vékony, keleti örökségre. Ennek az örökségnek azután meglepően gazdag hagyományát mutatta ki Diószegi, akinek munkájából kiderült, hogy ez a hiedelemkör népi hagyományaink döntő fontosságú eleme, és sok hagyományágban nagyon szívósan él tovább. Azonban ez a keleti örökségünk is ugyanúgy határainkon belül maradt, mint a zenei ősréteg. S ebben is túlnyomó a szibériai türk jelleg, halvány nyomokban azonban ugor vonásokra is rámutathatott.

Szorosan kapcsolódik a néphithez a mese világa. Számos ősi hitelemet éppen a nép meséi tartottak fenn napjainkig, köztük a sámánkodását is. Ez az a hagyományterület, amely még a balladánál is jobban fel van térképezve. A mesében nemcsak az adatgyűjtés nagyszabású, hanem nemzeti és nemzetközi katalógusok is könnyítik a tájékozódást. Ez teszi lehetővé – bár éppen a mesére nem folyt újabban összehasonlító számbavétel –, hogy megállapíthassuk: ebben a legnemzetközibb műfajban is őriz parasztságunk számos honfoglalás előtti elemet kezdőformuláktól egész típusokig. Szibériai mesékkel tart rokonságot az „Égitest-szabadító" mesetípus, de tulajdonképpen olyan ősi mítoszt tart fenn, amely az emberiség legelső nagy teljesítményeiről szól, mint a tüzet ellopó Prométheusz mondája. A „möndölöcskék"-ről – azaz báránykákról – szóló Kriza-mese pedig a keresztény legenda köntösében meghökkentően pontos párhuzamokat tartalmaz türk-mongol hősének alvilágjárásaiból. S ha hozzávesszük teremtésmondáinkat is, amelyekben ugor és

türk megfelelések körvonalai rajzolódnak ki, akkor elmondhatjuk, hogy a népzene, ballada, mese és hitvilág együttesen igen jelentős maradványokat őriz a honfoglalás előtti kultúránkból. Pedig még csak a kezdő lépéseket tettük meg az összehasonlítás területén. Úgy látszik, hogy az eddigi felfogással ellentétben a magyar nép sokkal többet tartott meg kereszténység előtti hagyományaiból, mint Európa többi népei. Magától adódik a magyarázat: eltérő műveltséggel léptünk be egy kialakult műveltség területére. Önmagunk régi énjéhez több dologban kellett ragaszkodnunk – esetleg modernizálás árán is –, mint azoknak, akik régi területükön, régi szomszédaik és rokonaik körében, folyamatosan alakították ki ezt a kultúrát – maguknak.

Utoljára hagytuk a táncot, a népzene édestestvérét, amelynek föltárása és összehasonlítása utolsónak indult a többi tudományág között, de olyan erővel, hogy máris azokéhoz hasonló, biztos áttekintésig jutott el. Itt ugyan „ősi", tehát honfoglalás előtti örökség eddig nem mutatható ki, annál inkább viszont egy erősen etnikus jellegű külön tánckultúra. Ennek két olyan összetevőjéről tudunk, amely szomszédainkkal is összekapcsol: a csárdás és a férfi magántánc. Míg a csárdás az új népdalokhoz hasonlóan újkori jelenség, a 19. században indult hódító útjára, s az új népdalokhoz hasonlóan nagy lendülettel terjedt el szomszédaink között, addig a magántánc régebben és szűkebb területen hatott, a régi népdalokhoz hasonlóan, bár annál mégis valamivel szélesebb körben: Erdélyben sokfelé román falvakban, ugyancsak sokfelé szlovákok közt, goráloknál; általában a Kárpátokon belül; egyedül a morváknál jutott túl rajta.

Milyen tanulságokat vonhatunk le abból, ami a felsorolt kapcsolatokban közös vagy ellentétes egymással? Mindenekelőtt azt, hogy a népi műveltségünkben olyan erősen képviselt keleti

elemek általában nem jutottak tovább határainkon: zenében, mesében, néphitben egyaránt sehol. Vajon miért? Feleletet kapunk rá, ha azokat az elemeket vesszük tekintetbe, amelyek továbbjutottak: elsősorban a legmesszebbre hatoló műfajt, a balladát.

A balladánál világos, hogy a középkori parasztság egy új műfajával van dolgunk, ami a középkor utolsó századainak paraszti fellendülését fejezi ki. Az új társadalmi tartalom, a fejlődés új jelensége az, ami megfogja benne a népeket: az új divat. Ez érteti meg óriási kisugárzását: északon – például a *Kegyetlen anyós* – egészen Arhangelszkig, délen – például a *Kőműves Kelemen* – egészen Krétáig és Trapezuntig. Ez a társadalmi újszerűség persze a francia parasztoktól származik, mi azért tudtuk ilyen nagy területre közvetíteni, mert telepeseink révén előbb jelent meg és vált átvehetővé itt, mint másutt; és persze azért is, mert a magyar újrafogalmazás is korszerű volt, tehát divatos.

Ez az „újszerűség" hiányzott a régi népdalstílusból. Bármilyen nagy is annak esztétikai értéke, azért nem jelent valami gyökeresen újat – mondjuk egy zólyomi valaska-dallamhoz vagy egy bihari, oktáv terjedelmű román dalhoz képest –, csak valami mást. Többnyire fokozati különbséget, de egy azonos fejlődési szinten belül. Ez is elég arra, hogy szorosan egymás közt élő nemzetiségek átvegyék, különösen ha az egyik nép életformája egyéb elemeivel is például szolgál a másik számára. De nagyobb szétsugárzásra nem ad lehetőséget.

Meglepő, hogy az esztétikailag kevésbé súlyos új stílus volt alkalmasabb szétsugárzásra: mert az is gyökeresen új társadalmi magatartást fejez ki, akárcsak az előtte kivirágzó népi díszítőművészet. Bartók is többször a „modern" jelzőt alkalmazta rá, amikor arra kereste a feleletet: miért gyakoroltak ezek a da-

lok akkora hatást szomszédainkra? Ez a határozottan érezhető „modernség", vidám, magabiztos, új szellem és a kialakulás késői időpontja világosan jelzi, hogy a régi népélet évszázados kötelékeitől felszabaduló, polgárosodó paraszti élet művészi kifejezésével állunk szemben.

Ezek a világos társadalmi tartalmú példák eligazíthatnak a többi kölcsönhatás és kölcsönzés-elmaradás dolgában. Nyilvánvaló a társadalmi vonzóerő a Bartók által nyilvántartott negyvenszázaléknyi idegen hatás esetében. Az úri osztályon keresztül – másképp fogalmazva: a Magyarországon hallható világi és egyházi műzenéből – érte a hatás népünket, tehát a társadalmi fejlődés magasabb fokáról. Természetes ezzel szemben, hogy honfoglalás kori sámánhitünk nem jelenthetett annak idején valami társadalmilag újat az itt élő népek számára; fordítva annál inkább: a földművelő élettel kapcsolatos hiedelem- és szokásvilág a magyarság számára igen, különösen a sok dramatikus és alakoskodó szokás, regölés, koledálás, farsangi játék, kisze, Szent Iván tüze, ami gazdag változatláncban élt már a honfoglalás idején is Bizánctól Angliáig. Az is világos, hogy az *Égitest-szabadító* ősmítosz és hasonlók ideérkezésünk idején már meghaladott fejlődési fokot jelentettek, s a *Möndölöcskék* keresztény legendává alakulva is csak utolérték a kort, nem jártak előtte. Az ősi elemek – hősénekrészletek – csak akkor váltak alkalmassá átütő erejű továbbsugárzásra, ha egy éppen divatos jelenség kereteibe illeszkedtek bele. Például a balladába a műfaj virágzása idején. Kétszer meg is történt ez: a *Molnár Anna* meséjébe beolvasztott mitikus hősénekrészlet, a fa alatti jelenet messze vándorolt nyugaton németekhez, dánokhoz, hollandokhoz, az építőáldozat kaukázusi magva pedig *Kőműves Kelemenné* alakulva a távoli Délre.

A tánc tanulságai is egybevágnak tapasztalatainkkal. Itt is, mint a zenében, az igényesebb férfitánc terjedt el kevésbé, mint a csárdás, bár jobban, mint a zenei ősréteg, ami a tánc nagyobb társadalmi hatóerejéből és a verbuválás elterjedt szokásából magyarázható. De ez is csak egy azonos fejlődési fokon felül jelentett valami vonzóbbat, primus inter parest. Mást jelentett a csárdás, körülbelül ugyanazt, amit az új népdalstílus: egy kifejezetten új társadalmi magatartás művészi kifejezését, az újkori, európai párostánc-divat magyar megfogalmazását. S mint az új európai fejlődés képviselőjét, már messze földön átvették, divattá tették, sokkal inkább, mint a magasabb művészi színvonalat képviselő férfi magántáncot.

Látni való, mi biztosít elterjedést a folklóralkotásoknak: nem az etnikus jelleg, ami inkább az illető nép számára fokozza a dolgok jelentőségét, sem az esztétikai érték; mindkettő a magas kultúrában biztosít figyelmet az alkotásnak, de a népek életében csak nagyon kis mértékben. Ott a siker záloga egyedül a fejlődés új formában való kifejezése, az új társadalmi tartalom. Ez nem jelenti mindig a legmagasabb esztétikai teljesítményt, s nem minden magasrendű értékből válik divat. (Ebben az utóbbi esetben már nincs is alapvető különbség a folklór és a magas művészet között.)

A folklórtudományok egymást támogató eredményei egyre több fényt vetnek a kelet-európai népi műveltség kölcsönhatásainak szövevényére. Egyre világosabban látjuk a kölcsönzés tényeit, irányát, mértékét, s ez lehetőséget ad arra, hogy most már keressük a tények mögött az okot, az átvétel feltételeit is. A végső cél ugyanis az, hogy a műveltségi javak áramlásában meglássuk a kultúra fejlődésének mechanizmusát. A népzenekutatás, a néphagyomány más vizsgálati ágaival együtt már eljutott olyan eredményekhez, hogy hamarosan a végső kérdésekre is megadhatja a megbízható választ.

1965–1969

Honfoglalás előtti, keleti elemek a magyar folklórban

Amióta a nyelvtudomány kétségtelenné tette a magyar nyelv finnugor eredetét és a benne mutatkozó nagyarányú bolgár-török hatást, a magyar néprajzkutatók érdeklődése is egyre jobban ezeknek a népeknek folklórja felé fordult. Keresték benne a párhuzamokat saját hagyományainkhoz, hogy a teljesebb keleti formák magyarázzák a mi töredékesebb adatainkat, s hogy genetikus kapcsolatot állapítsanak meg a magyar és rokon népi hagyomány között. Újabban nagyobb áttekintéssel rendelkezünk az európai és szibériai anyagról, tehát az ilyen kísérletek nagyobb sikerrel kecsegtetnek. Az alábbiakban néhány ilyen párhuzamra szeretném felhívni a szakemberek figyelmét, minthogy elérkezettnek látom az időt arra, hogy a sokféle részeredményt egymás mellé állítva beleillesszük az őstörténeti tanulságok kereteibe.

Néhány módszertani meggondolást azonban előre kell bocsátani. Amikor összehasonlító kutatás alapján kapcsolunk valamely műveltségi elemet egy-egy néphez, területhez, korhoz vagy kultúrához, az ilyen eredmény mindig föltevésszerű, és mindig különböző hibaforrásokkal kell számolnia: 1. a gyűjtés hiányával, vagyis avval, hogy a tárgyalt elem olyan helyen is előfordult vagy előfordul, ahonnan nincs följegyzett adatunk; 2. amikor bizonyos archaikus elemek csak egy meghatározott területen találhatók, nem mindig dönthetjük el, vajon az a terület – például az Abakán melléke – és az ott lakó nép a kérdéses elemeknek *eredeti és egyedüli* hordozója volt-e régen is, vagy egy szélesebb körű kultúrának – például a török népek közös kultúrájának – visszahúzódó maradványa, rezervátuma; 3. aggályok támadhatnak olyan esetben, amikor egy széles területen elszórtan felbukkanó ritka adatokból kell elterjedésterületet megállapítani vagy egy hagyományelemet népekhez, kultúrákhoz kötni. Számolnunk kell tehát azzal, hogy az alábbi párhuzamokból egyiket-másikat későbbi adatok módosíthatnak. Egy dolog azonban talán már ma is biztonsággal leszögezhető: olyan sok adat mutat egyértelműen kelet-európai és szibériai kapcsolatokra, hogy ha egy részük tévesnek bizonyulna is, a nagy számok törvénye akkor is érvényesülne, és ez a kapcsolat mindenképpen számottevő lesz népi kultúránk archaikus rétegében. S az is meggondolandó, hogy az első, ritka adatok általában nem a véletlen, kivételes jelenségekből szoktak felbukkanni, hanem a tömegesből, abból, ami törvényszerű.

Mindezek meggondolásával veszem sorra a folklór különböző műfajaiban mutatkozó keleti párhuzamokat. Nem foglalkozom részletesen a legjobban ismert eredményekkel: a népzene keleti eredetű rétegeivel, Diószegi sámánhit-kutatásaival sem a saját balladahősének párhuzamaimmal; ezeket majd a végső áttekintésbe illesztem bele. Összefoglalom viszont a kevéssé ismert vagy elfelejtett kutatásokat, amelyek történészek, sőt néprajzi szakemberek számára is újat tudnak mondani.

Néprajzkutatók előtt sem eléggé ismeretes, hogy van néhány teremtésmonda-töredékünk, amit obiugor és szibériai török népek hasonló darabjaival lehet összevetni. Kálmány Lajos jegyzett föl és tárgyalt először olyan emberteremtés-mondákat, amelyekben az ördög szerepe nem illik bele a dualisztikus isten–ördög elképzelésbe: együtt teremtenek ellentét nélkül. Az ördög formálja ki a testet, de nem tudja megindítani; a lelket isten

leheli belé. Finnugor és török–tatár népek ugyanígy tudják, ott azonban az ördög helyett többnyire az „első ember" szerepel. Kelet-Európa népeinél is előfordul ez a forma, de általánosabb, hogy isten teremti az embert, s míg elmegy lélekért, az ördög megrontja a teremtményt. Van azonban egy töredékünk, amelynek tudtunkkal nincs párja Kelet-Európában, szomszédainknál, viszont részletegyezése alapján kapcsolatba hozható a Reguly gyűjtötte vogul mondával. Kálmány adatközlője szerint „az ördög embört, lovat ki birt furmálni, de mikó mögindult, porrá vált". Reguly szerint, Munkácsi fordításában: „Numi Tarem atya im miképpen szól: »fiacskám, az ember születésének dolgát én hogyan mondhatom meg neked? Midőn egykor hideg orrú orros szelet fogok támasztani, széles szemű szemes hó alakjában fogok esni. Midőn apró szemű szemes hó fog esni, gyúrj a hóból emberlábas alakot, készíts emberkezes alakot! Készíts lábas állatnak lábas alakját, készíts kezes állatnak kezes alakját! Szárnyas fajta sok állatodnak szárnyas állat szárnyas alakját készíts, karmos állat karmos alakját készíts!... Alászállott, aláérkezett. Hó esett. Hóból embert csinál, gyúr, tovadobja: darabokra omlik. Lábasállat-alakot csinál, tovadobja: darabokra omlik. Úgy elment a kedve, s be is ment a házba. Atyjához s anyjához szól: »hiába bajlódtam, élőkké nem lesznek: adjatok nekem tanácsot!!«" Amint látjuk, a magyar adat már csak a legsűrítettebb lényegét tartotta fenn a vogul regének, de egyezése avval még világosan fölismerhető.

Kálmány említett munkájának egy másik, nevezetes darabja egy bizonyos endrefalvi tógátról szól: a homályos értelmű töredékben világteremtésről szóló vogul énekek maradványát kell látnunk, ahogy látta már a közlő Kálmány is. Isten egyszer azt mondta az ördögnek, hogy neki is lehet birodalma, ha reggeltől estig el tudja „rekeszteni", akkor oda nem fog sütni a nap. Az

ördög azonban nem tudta föltenni a „gombot", a kakas megszólalt, s a tógát, amely „keresztül van a világon", besüllyedt a földbe. Ennek a ságújfalusi palóc töredéknek még kopottabb párja bukkant föl Nagyszalontán: az ördögárkot, amely átéri a világot, az ördögök szántották éjféltől az első kakasszóig.

Az előbb idézett vogul rege elején találjuk meg a párhuzamot ehhez a mondához is (a 142–143. lapon): Numi Tarem homokot hozat föl az első emberrel a tenger fenekéről, ami csak többszöri kísérlet után sikerül. Ebből teremti az ember a földet, amely a víz színén forog. Numi Tarem odaadja *ezüstgombos övét,* hogy az ember rakja körül vele a földet. Erre az megáll, az övből pedig a fényes Urál-hegység „ülepedik". A körülövezést, a Föld megállítását és az Urál-hegység keletkezését még több monda hasonlóan adja elő. Úgy látszik, nagyon általános lehetett vogul rokonaink körében. Török népeknél már nem él ez a hagyomány, de köztük is általános, hogy az Urált „a föld övének" nevezik; hasonló elnevezés él az oroszok között is: Kamennüj pojasz = kőöv.

Első mondánkban még világos, hogy az „ördög" itt démiurgosz, isten segítőtársa, vele egyetértésben teremti a földet, illetve már csak „saját birodalmát", akárcsak a vogulok „első embere"; a tógát is, mint az Urál, átéri az egész világot, rajta a *gomb,* aminek különben semmi értelme sem volna, az ezüstgombos öv megfelelője lehet csupán. Mindez így együtt sehol sem található, s a magyar monda mai formájában értelmetlen. Összefüggését csak a vogul világteremtés-rege világítja meg. Nyilván belőle származik.

A vogul monda első felében szereplő földfelhozatal szintén ismeretes nálunk, csak még töredékesebb formában, s már nem eredeti funkciójában, azaz nem világteremtésről szóló szövegben. Néhány ördögmondában, illetve lidérctörténetben isten

az ördögtől csak úgy tud megszabadulni, vagy egy ember a szolgálatában álló lidérctől, hogy elküldi a tenger fenekére homokot hozni, ami nem sikerül, s az ördög vagy lidérc nem tér vissza soha többé. Itt tehát már csak a világteremtéssel kapcsolatos feladatot találjuk, magát a teremtés mozzanatát nem, s a démiurgosz is átalakult ellenséges lénnyé (bár még „szolgálatában van" istennek). Az ördög mint a démiurgosz utóda igen általános a hasonló mondákban, a madár alakúnak elképzelt lidérc pedig még közelebb áll az eredeti fogalomhoz, ugyanis a legrégiesebb változatokban isten segítőtársa vízimadár képében merül le a tenger fenekére homokért. Érthető tehát, miért éppen a lidércre vitték át ezt a motívumot az eredeti történet elhomályosulása után.

Ez a sajátos homokfelhozatal mindenképpen kapcsolatban van az idézett teremtésmondával, amely Kelet-Európától Észak-, sőt Dél-Amerikáig el van terjedve, és mindenütt lényegileg azonos. Mindnek az a közös magva, hogy Isten segítőtársával egyetértve teremti a világot, társát leküldi homokért a tenger fenekére, ami annak csak többszöri sikertelen kísérlet után sikerül, s a felhozott fövenyből teremtik a földet. A segítőtárs, sőt nemegyszer maga az isten is vízimadár képében jelenik meg, vagy a leküldött démiurgosz változik át útközben vízimadárrá, mégpedig oly módon, ahogy az Óceániában és Ausztráliában is általános a primitív mítoszokban: felölti az illető állat bőrét. Itt tehát valószínűleg az eurázsiai síkság és Észak-Amerika egyik ősmítoszával van dolgunk. Kelet-európai népeknél ebből isten és ördög vetélkedése fejlődött ki, és olyan részletek, amelyekben az ördög valamiképpen megrontja a teremtést. Például elrejt egy darabot a szájában a felhozott földből, s mikor Isten szavára növekedni kezd a felhozott göröngy, a szájában levő iszapdarab is dagadni kezd, hogy ki kell köpnie, s ebből támadnak a hegyek. Vagy isten elalszik, s az ördög bele akarja taszítani a vízbe; de amint különböző irányban viszi a part felé, a föld abban az irányban mindig megnagyobbodik (és sok más elképzelés). Ezek a részletek nincsenek meg egy 15–16. századi orosz legendában: isten a Tiberias-tengeren találkozik a sátánnal, s kérdi tőle: „Ki vagy?" – „Isten", feleli az. „Hát engem kinek neveznek?" – „Az Istenek Istenének." Erre nem bántja, hanem leküldi a tenger mélyére homokért, a felhozatal sikerül, s ebből lesz a föld. Kárpáti oroszok szerint két galamb hozza fel a földet, más szöveg szerint az ördög, és részt is vesz a világ teremtésében. Egy ukrán karácsonyi ének szerint isten Szent Pétert és Pált küldi le földért a tengerfenékre, hiába, végül maga hozza fel. Van olyan bolgár monda is, ahol isten és az árnyékából lett ördög szerződést köt a világ felosztására, de isten később megbánja, és angyalt küld le a szerződés ellopására. Az angyal megmutatja az ördögnek, hogy fel tud hozni homokot a tenger fenekéről, s kérdi, meg tudná-e tenni ő is. Az ördög elindul, de félútról visszafordul megnézni, nem lopta-e el az angyal féltett kincsét. Ezután végleg lemerül, visszafelé nehezen tud feljönni a teherrel, s az angyal már száll az ég felé az irattal. Hiába repül utána az ördög, már csak a talpából tud egy darabot kiharapni. Azóta hiányzik az emberek talpából is egy darab.

Szlovének elbeszélése szerint kezdetben csak isten volt és a tenger. Isten leszállt a tenger mélyére, de amint megkapaszkodott a fenéken, körme alá szorult egy kis sárdarab; ebből lett a föld. Egy szlovák mondát följegyeztek, amely már a homokfelhozatalt nem is tartalmazza, de világosan kapcsolatban van a fenti változatsorral: isten szállt a magasban, és földet vitt ruhájában. Ahová szórta, síkok, hegyek és termékeny völgyek támadtak. Az ördög hajszolta, és részt követelt a teremtésből,

de nem kapott. Akkor kiszakította a ruhát, de abból csupa szikladarab hullott ki. Ezért lettek a Tátra csúcsai olyan kopárak és terméketlenek.

Látható, hogy közelebbi szomszédainknál hiányoznak olyan részletek, amelyek még töredékes mondánkban is megvannak: isten és egy másik személy – ördög – együttes munkálkodása, a másik személy hoz homokot, s itt a legősibb formának, a madár alakú szereplőnek is megőriztük elhomályosult emlékét, ami Kelet-Európában ismeretlen, s a felhozatal nem sikerül, ami az ősi mondák első részét tartotta fenn. Nyoma sincs viszont nálunk a szomszéd népek máig gazdagon továbbélő dualisztikus továbbfejlesztéseinek. (Hogy a dualisztikus fejlődés másodlagos, az egészen világos a török népek mondáiban.) És erősíti a kapott monda kapcsolatát szibériai népekével az elsőként tárgyalt emberteremtés-monda fennmaradása is: ha ilyen részletek fennmaradhattak, amelyek csak honfoglalás előtti keleti örökség töredezett maradványai lehetnek, akkor a nagyon kopott homokfelhozatal is inkább ilyen korból származhat, amely még ebben az állapotában is tartalmaz valami jellegzetes részletegyezést elhomályosult formájában.

További kérdés, ugor vagy török hagyományból maradt-e fenn nálunk. Ha arra gondolunk, hogy az idézett Reguly-szövegben együtt van a homokfelhozatal az övből lett Urállal és a porrá vált emberekkel, akkor egyszerűnek látszik a megoldás: mindhárom motívum ugyanannak a mondának különvált részlete. A kérdés azonban nem ilyen egyszerű. Az ugoroknak van egy másik elképzelésük is a földnek és földi dolgoknak eredetéről: Numi Tarem láncon ereszti alá az égből. Maga az idézett monda is először így adja elő a teremtést: isten láncon bocsát alá egy kis földet, s azon áll az első ember háza. Ezután kell neki homokot hoznia a tenger fenekéről a világ megalkotására.

Láthatóan két különböző eredetű mítosz keveredik itt össze. S minthogy a lánconlebocsátás Harva nagy összefoglalása szerint kizárólag az obi-ugorok és kamcsadálok hagyománya, a másik pedig óriási területen el van terjedve, többek közt a török-mongol népek körében is, nyilvánvaló, hogy az előbbi az eredeti ugor képzet, s a homokfelhozatal utólagos átvétel a török népektől. S itt az ugorok déli, tatár szomszédai is számításba jöhetnek mint átadók; ebben az esetben pedig már a magyaroktól való szétválás után került volna hozzájuk ez a hagyomány. Ez ideig, sajnos, senki sem végzett alapos vizsgálatot arra nézve, mi egyezik legközelebbi rokonaink hagyományaiban tatár szomszédaik anyagával. Amíg ez a kérdés nincs tisztázva, sosem tudhatjuk, miként értelmezzük az olyan megfeleléseket, amelyek obi-ugorokkal és török népekkel egyaránt összekapcsolnak: az ugor együttélés korából származó török hatásnak vagy külön-külön kapott török elemnek a szétválás után.

A föld körülövezése és a homokfelhozatal nem egyedüli maradványa nálunk a vogul teremtéselképzeléseknek. Ugyanígy megtalálható a láncon alábocsátott ember, a láncon függő ház képzete is. A vogulok következőképp beszélik el. „Joli Tarem (=alsó ég, vagyis föld) anyánk két ég, két menny közt hétszeres vaslánc végén függő várában ül. Hosszú ideig ül, avagy rövid ideig ül, egyszer csak ím a föld megteremtésének kora eljött. Numi Tarem bátyja szól: »Te, testvér, most szállj le az alant levő földre, az ember korabeli világot, az ember idejebeli világot kell megteremteni!« A hétszeres vaslánc, amelyen a vár függött, most levágódott, s Joli Tarem anyánk ím, alászállott..." Ugyanott egy másik szövegben: „Egy asszony s öregember élnek. Tarem atya, Tarem apa ezüstíves bölcsővel bocsátotta őket felülről alá. Vaslánc végén Numi Tarem atyjuk alvidéki zúgó szelet támaszt: a fölső tenger végére viszi őket;

fölvidéki zúgó szelet támaszt: az alsó tenger végére emeli őket. Az öreg egy napon Numi Tarem atyjához könyörög: »Numi Tarem apám, nekem egy házterületnyi nagyságú szent földdarabot bocsáss alá!« Miután egy napig éltek, miután két napot eltöltöttek, Numi Tarem atyjuk egy ház nagyságú szent földdarabot bocsátott neki alá..."

A magyar megfelelők mesében kerülnek szemünk elé. Mailand székelyföldi meséi közt szerepel a *Disznófickó* (totemisztikus hősnév), akinek hosszú kalandsorozatok után el kell válnia feleségétől, s a világ végén, az „ég rámáján túl", egy gyémántpalotában, aranyláncon lógó aranybölcsőben nyugszik, amikor a királykisasszony rátalál.

Ugyanebben a gyűjteményben olvassuk: „Virágfi János elévette az aranyalmát, úgy felhajította, mentől jobban nem lehetett, s lett belőle tizenkét emeletes palota egy kakaslábra, egy aranycsillaghoz egy aranylánccal felkötve, s arra fordul, amerre az áldott nap." Egy másik mesében pedig a halhatatlanság királynéjának „a világ véginél, a folyó fölött, a levegőben függő várát" találjuk.

Ezek mellé a párhuzamok mellé odatehetjük Dürenkova sórtatár hősénekeinek egy részletét is, ami bizonyos vonatkozásban közelebbi párhuzam meséinkhez. „A hős így szól: »ereszkedjék le nekem aranyudvar az égből, hosszú láncon lógó legyen!« Akkor megállván körülnézett; az égből villogva, mint a nap, csillogva, mint a hold aranyudvar ereszkedett alá. Az égből három láncon függő volt az." Ennek az éneknek elején a megszületett hős is már ebben az arany udvarházban él, s az aranylétráról leesik a ház hamujába; később pedig, ellenségei megsemmisítése után „visszatért az aranyos udvarházba. Leugorván lováról fölment az aranylétrán". Megjegyzem, hogy Munkácsi regéiben is ezüstlétrán jár fel Numi Taremhez fia tanácsért.

Itt tehát hármas egyezést találunk magyar, obi-ugor és abakáni (sór-tatár) folklórelemek közt, mint aminőről balladatanulmányomban emlékeztem meg: az Abakán vidékéről kirajzott karakirgizek, továbbá vogulok és magyarok egyaránt őrzik egy mitikus hősének azonos elemeit, az *Alpamüs*-eposzét. S ha ezek, valamint Prütkova szovjet kutatónő által felhozott öltözékbeli egyezések esetleg bizonyulhatnak késői átvételeknek a vogulok mai, déli szomszédaitól, kevésbé valószínű ez a láncon lebocsátott palota esetében, mert ez a képzet az obi-ugoroknál egyedül meglevő, a törököknél pedig hiányzó teremtéselképzeléssel függ össze. (Esetleg volt valami ősrégi kapcsolat obi-ugorok, magyarok és az Altaj-vidék között, vagy a kapcsolat inkább onnan származik, hogy a sórok állítólag eltörökösödött szamojédok?)

Az ördög – a magyar „első ember" – további tevékenységéről nem tudunk azon kívül, hogy „lovat ki bírt furmálni". (A Kálmány által felsorolt további adatok arra, hogy az ördög találta fel a kártyát, dohányt, pálinkát, puskát stb., már késői eredetűek lehetnek, és valóban az ördöggel mint rossz lélekkel vannak kapcsolatban.) A vogul énekek igazi kultúrhőszként szerepeltetik az első embert, aki állatok fajtáit „hozza el", vagyis teremti, fejsze, nyíl és hasonló eszközök készítését végzi el először, vagyis tanítja meg rá az emberiséget. Ezek az elemek nálunk már feledésbe mentek.

Van azonban a kultúrhérosznak egy tevékenysége, ami nálunk is fennmaradt mesés formában, ha nem is az obi-ugor műveltségből: a nap és hold megszerzése. Az idetartozó mesék kezdőképe egyik-másik szövegben még világosan elárulja, hogy nem elrablott égitestek visszaszerzéséről van itt szó, hanem az emberiség számára történő első *megszerzésről*. „A kirá országába setéccség tanyázott, nem vót ott se nap se hód se csillag.

Gyertyáná vettek, gyertyáná szántottak, meg gyertyáná arattak is. A nap tizenkétfejü, a hód kilencfejü, a csillag meg hétfejü sárkányná vót." „Volt egy országnak egy fővárosa, melyben se a nap, se a hold, se a csillagok nem sütöttek. A király kihirdette, hogy amelyik fel tudja hozni a napot, a holdat és a csillagokat, azt fizet, amit kíván." Több változat viszont már úgy adja elő a motívumot, hogy a sárkányok elrabolták az országból az égitesteket, s vissza kell szerezni. Három testvér indul el a mese törvényei szerint, de tulajdonképp csak a legkisebb cselekszik, a másik kettő azalatt aluszik. Hídnál találkozik a sárkányokkal, akik lovon érkeznek, s vagy lovuk oldalán, vagy a nyeregre felakasztva hozzák az égitesteket, vagy a szügyellő, heveder alatt, néha pedig a ló homlokán. Amint a hős megöli őket, az égitestek fölszállnak az égre, és a város fokozatosan megvilágosodik. Szerepel még egy mitikus kovács, aki megmenti a testvéreket a sárkányok anyjának üldözésétől. Világosan látszik még a mítoszmag, amin a mesés világkép és cselekményfölépítés még alig változtatott.

Török–mongol népeknél hősénekbe ágyazva maradtak fenn az egykori kultúrhérosz motívumok. Potanin *Tung Karattü kán*ról szóló énekében a hős kalandsorozat végén elnyeri feleségét, de isten-apósától nem kap hozományt, azért ellopja tőle a napot és holdat; az előbbit keblébe dugja, az utóbbit tompora mögé akasztja a nyeregre és ellovagol. „Ezért süt most nap és hold a földön az embereknek, de Terj kánnál örökös a sötétség." E mondat kétségtelenül kultúrhéroszra utal, s ezt az is megerősíti, hogy isten-apósához menet állatokkal találkozik, amelyeket lenyilaz, s azok „csodás nagyságúból mai nagyságúvá" válnak. Világos, hogy egyes állatfajták „megszerzéséről", teremtésről van szó itt is. Radloff hősénekeiben pedig az aranyos mellű, ezüstös hátú hős ellopja a napot és holdat, amazt

lova füléhez köti, emezt a farkához. Tehát mindkét esetben úgy hordozzák a kultúrhéroszok az égitesteket, mint meséinkben az eredeti tulajdonos szörnyek, akik néha elrablói a kincseknek.

Az idézett mesetípus Berze Nagy és Honti katalógusai szerint ismeretlen Európában. Maga a meseváz, amelybe az égitest-szabadítás bele van illesztve, egészében is, részleteiben is, formulaszerűen egyezik keleti rokon népeinknél, de az égitest-szabadítás motívuma nélkül. Ott is megvan, hogy a három fiú a hídhoz ér, ahol letanyáznak; a hídon a sárkány lova megbotlik, mire az felkiált, hogy csak nem a (néven nevezett) hős van itt; előre érzi vesztét, s majdnem szó szerint egyező szóváltás keletkezik köztük; gyakran itt következik egy később tárgyalandó birkózás, a végén pedig ott is kovács pusztítja el az üldöző sárkányanyát fogójával és olvasztott ólommal-arannyal, amint bedugja éles nyelvét a várkapu alatt. Ezeknek az elemeknek egyezése alapján állapította meg Solymossy 1922-ben – az égitestszerzés párhuzama nélkül – mesénk keleti eredetét. Tehát egy keleti, mitikus tartalmú hősmesébe olvasztotta bele népünk a szintén keleti ősmítoszt. Hasonlóról sem mesei, sem mítosz formában nem tudunk szomszédainknál vagy más európai népnél.

Hasonlóan archaikus az a világelképzelés, amit még többfelé följegyeztek a magyar nyelvterületen. Eszerint a földet egy vagy három (ritkán négy, hét) cethal tartja a hátán, amelyek a világtengerben úsznak; időnként egyik oldalukról a másikra fordulnak, olyankor van földrengés. Néhol cet helyett ökörről, bivalyról tudnak, amely szarvai közt tartja a földgolyót. Ez az elképzelés egy Japánig és Sziámig nyúló hiedelemhagyomány finnugor–török változata. Dörböti burját, tunguz, szojot, kalmük, tibeti, hindu és észak-amerikai indián hit szerint teknősbéka tartja a földet, s ha megmozdul, földrengés vagy vízözön

keletkezik; balabanszki burjátoknál óriás halról beszélnek, amely földrengést okoz, ha másik oldalára fordul; altaji törökök három halról tudnak, fejük kötélen az égi oszlophoz van kötve, hogy ne hajtsák túl mélyre, mert akkor özönvíz lesz; oroszoknál (helymegjelölés nélküli adat szerint) egy vagy több hal tartja a földet; votjákoknál három nagy hal, mozgásuk földrengést okoz; mordvinoknál a tambovi kormányzóságban egy nagy hal. Távolabbi változatok: ainuknál „gerinchal" tartja a földet, az okozza a földrengést; japánok „földrengéshal"-ról tudnak, Sziámban nagy hal a központi hegy alapja, szumátrai batakoknál sárkány húzza a földet a tengerben, rángatása okozza a földrengést.

A bivaly és ökör hasonmása: fekete bika, sőt néha bivaly, megtalálható az iszlám hatása alá került török népeknél és az araboknál. Kirgizek szerint szarvai közt tartja a földet; krími tatárok szerint óriás hal úszik a tengerben, azon bika áll, szarvai közt van a föld; ha elfárad, egyik szarvâról a másikra veti, akkor reng a föld; votjákok szerint fekete bika tartja a földet. Cseremiszek szerint (Kirks körzetben) a vízben rák úszik, azon bika áll szarvai közt a földdel; ha fejét rázza, reng a föld; egyik szarva már letört, ha a másik is letörik, vége a világnak. Kaukázusban, Egyiptomban mindenütt bikát képzelnek a föld tartójának. Arabok hite szerint a vízben úszó óriás halon szikla van, azon áll a bika. Altaji teleutok elképzelésében négy bika tartja a földtányért; ha mozognak, reng a föld. Tibetben négy elefántot képzelnek a föld alá, azok pedig egy teknősön állanak.

Amint a felsorolásból kitűnik, a bikaelképzelés a volgai finn népek közé is eljutott. Az utóbbiaknál tehát mind a két állat előfordul: a hal is meg a bika is, akárcsak nálunk. Eszerint a magyarok két területen is kaphatták ezt a képzetet: vagy még

a Volga vidékén, vagy a finnugor rokonoktól függetlenül, már az iszlám által befolyásolt török népektől – esetleg a Kazár birodalomban.

Országszerte élő népszokás lehetett hajdan a pünkösdi királyválasztás. Az 1600-as évek óta találkozunk emlegetésével, s a „pünkösdi királyság" fogalommá vált a rövid életű uralomra, s így máig élő elnevezés. A szokás lényege az volt, hogy valami versennyel: lóversennyel, bikafékezéssel, birkózással és hasonlóval, ritkábban választással kijelölték a pünkösdi királyt. Ez aztán egy évig vagy egy napig uralkodott a legények fölött, ő volt a bálgazda, kocsmában, mulatságban a község számlájára fogyaszthatott. Néhol azonban nemcsak a versenyt kellett megnyernie, hanem azt is ki kellett állania, hogy szedett-vedett ruhában, rossz gebén, fakarddal, papírkoronával fején végigvonult a falun, s a lakosság hamuval telt fazekakkal, törött edénnyel meghajigálta. E szokás magyarázatáért is keletre kell mennünk. Az újbabiloni korból ismert az az ünnep (akītu), amelynek nyomai a sumér időkig visszakövethetők, s Perzsián keresztül egész keleten elterjedt; a tavaszi napéjegyenlőség idején ülték, s tartalma a következő. Egy gonosztevőt vagy bolondot királynak tettek, aki parancsolhatott, ehetett-ihatott, a háremnőkkel szórakozhatott tetszése szerint, az ünnepek után azután megkorbácsolták és felakasztották. Ez a szokás az év végén különösen ártó, gonosz szellemek kijátszásának volt szánva. Időszámításunk 1. századában ez az ünnep még általános volt a Fekete-tenger északkeleti felében. A késői perzsa birodalomban újévkor szamárra-öszvérre ültetett „bolondkirályt" vittek végig a városon, vízzel-hóval öntözték, ő pedig legyezte magát, mintha melege lett volna; tehát a kiűzött telet jelképezte. Joga volt aznap estig azt venni el a kereskedőktől, amit akart. Azután igyekezett eltűnni, mert ha a nép elkaphatta, meghaji-

gálta és elverte. Lhasszában újévkor a láma helyett egy ideig helyettese, a jalno uralkodott, ennek helyettese pedig az *újévi király* volt. A kettő verekedett, hajigálta egymást, végül az újévi királyt halálra kínozták. Szamarkandban újévkor – ami ott a hatodik hónap első hét napján volt – céllövő versenyt tartottak, majd az utolsó napon *lóversenyt,* s aki a kitett aranyérmet el tudta kapni, egy napra király volt. (A magyar szokás *első* följegyzésében, a *Hétköznapok*-ban, majd az *Egy magyar nábob*-ban, ami tehát csak Jókai közvetlen élményéből származhat, kitett kendőt kellett a lóversenyben elkapni.) Erről a szokásról a 8. századból származó adatok emlékeznek meg. Ferghanában, Taskenttől délkeletre i. sz. 618–907-ből származó adatok szerint a *tavaszi újévi ünnepen* a király és a főemberek két pártra oszlottak, mindegyik választott egy harcost, aki páncélba öltözötten harcolt a másikkal. A tömeg is részt vett a küzdelemben téglát és követ hajigálva a küzdőkre. Mikor az egyik harcos meghalt, a küzdelem lefolyásából jósoltak az új év szerencsés vagy szerencsétlen kimenetelére.

Bármily hézagosan tudjuk is követni a szokás keleti útját, annyi kétségtelen, hogy a magyarság vagy egyes részei azokon a területeken ismerhették meg, amelyek a Fekete-tengertől és a Kaukázustól északra, valamint a Kaspi-tó és a belső-ázsiai hegyvidék közt terülnek el; mert mind a verseny (Szamarkand, Ferghana), mind a pótkirályválasztás (Fekete-tenger északkeleti partjai) megtalálhatók hagyományainkban. Mai hazánk területén ennek a hit- és szokásegyüttesnek egy másik ágát ismertük meg: a télkihordást, „kiszehordást", ami a Balkántól Nyugat-Európáig szabályos változatsorban terjedt el kelet felől. Az előbbi szokás azonban Európában ismeretlen. (Nyomai franciáknál: a télkihordás megszemélyesítőjét korbáccsal verik, továbbá verekedés nyomai, hamuval való meghajigálás. De szo-

kásunk együttese és lényeges részei sehol sem ismeretesek.) Egyetlen közeli párhuzam néhány Plzeň környéki morva faluból való: pünkösdkor fakéregbe öltözött, virággal díszített, papírkoronás királynak kell lovon elmenekülnie lovas üldözői elől. Ha sikerül, a következő évben is király marad, s számláját társai fizetik a kocsmában. De ha nem, vesszővel, fakarddal elverik, s képletesen lefejezik. Ez a szokás a magyar átvételének látszik. Tudjuk, hogy Morvaországban még a 17. században is voltak magyar szórványok; nevük máig Uherski Brod, Uherski Most és hasonlók.

Minden folklórterület közül kiemelkedik a mese a benne található keleti eredetű, nyugaton ismeretlen hagyományelemek tekintetében. Ez az a nagy gyűjtőmedence, ahová a hitvilág, ősköltészeti műfajok: teremtésmítoszok és mitikus hősénekek, sőt régi szokások elemei is összefolytak átköltött alakban. A magyar mesekincs különállása az európai anyagban, ezen belül pedig sok keleti vonása már korán felhívta magára kutatóink figyelmét. Először a katalóguskészítők állapították meg: Honti és Berze Nagy. Az utóbbi külön is többször rámutatott mesekatalógusa *-os számainak jegyzeteiben. (Csillaggal jelölte a külföldön nem ismert típusokat.) Solymossy pedig számos tanulmányában foglalkozott ilyen összefüggésekkel. Magam a hősének és ballada kapcsolatainak vizsgálata közben fedeztem föl nagyarányú egyezéseket a két távoli terület és a két műfaj anyagában.

Legfeltűnőbb közös szereplője mindkét műfajnak a táltos paripa. Minden hősnek kell rendelkeznie csodás képességű paripával, akinek első és legfontosabb tulajdonsága, hogy repülni tud égi és föld alatti világban egyaránt. Például a sór-tatár Kesz kán korbáccsal „nem üthető lovát" repülés közben mégis megüti, mire ló és lovas eszméletlenül száguld. „Ennek a világnak

határain túlmenve a második világon végignyargalt. Másminő naptól, másnemű holdtól megvilágított földön vágtatott. A második világon véges-végig nyargalt, még mindég nem tért eszméletre. A második világ határán túl is továbhaladt; fölemelkedett a harmadik világba. Félhomályos naptól, félhomályos holdtól bevilágított földre jutott ki..." Az ugyancsak sór-tatár Mergen kán előbb az égben keresi elrabolt nővérét, azután lemegy a föld alá. „...ment, ment olyan földön, ahová még álmában sem jut el a képzelet, ahová a tűnődésben sem jut el a gondolat, ott jár... Csak a föld alatt lehet, így szólva lovát arra a vidékre hajtja, ahol a föld füstlyuka van. Mergen kán ezen át a föld hét rétege alá bocsátkozik alá..."

Ugyanígy viszi a magyar táltos ló is gazdáját. „Ülj fel most reám, de fogantozz meg jól, mert éppen felszököm a tizenhetedik égnek háta megé veled. Mikor megtörtént, kérdi a lova a Csinos Vitéztől: No, hol vagy? Mit nem állhatsz? Azt mondja a vitéz: A hévséget nem állhatom. Megszöki magát a ló, egyszerre viszi a földnek éppen a legbelsőbb gyomrába. Megkérdezi ismét a ló: No, mit nem állhatsz? Feleli a vitéz: A föld nehéz bűzit nem állhatom. Megszöki a ló magát, visszaszökik éppen oda, ahol a vitéz két bátyja állott..." Ezek a hősénekbeli paripák is ugyanúgy váltogatják alakjukat, mint a magyar és európai mesében, és ugyanúgy tudnak beszélni is, előre figyelmeztetik gazdájukat a veszélyre, megmondják nekik, mi a teendő. Még megszerzésük is egyezik: meséinkben általános, hogy a hősnek szeméten legelő gebét vagy hitvány csikót kell választania, abból válik táltos paripa. A belső-ázsiai *Alpamüs*-eposzban is kimegy az ifjú a méneshez, pányvájába háromszor kerül bele ugyanaz a hitvány csikó; végül beletörődik, hogy azt kell választania, s szárnyas paripa válik belőle.

Ezeken az általános tulajdonságokon túl azonban vannak

olyan egyéni vonásaik is, amelyek külön is összekötik a magyar meséket a belső-ázsiai hősénekekkel. Sehol az európai mesében nem ismeretes tudomásom szerint az a vonás, ami legfeltűnőbb kapcsolat meséink táltos lova és a török hősök csodás lovai közt, hogy gyakran hat-hét-nyolc lábuk van. Schiefnernél: „Amint vége volt a lagzinak, Kara kán meghagyta embereinek, hogy fogjanak ki a ménesből egy hatlábú paripát", másik énekben: „lánya számára gyorsan fölnyergelt egy hatlábú paripát". Minthogy ezek a csodás lovak „hősi lovak", amire a török népeknek külön szavuk van, akárcsak nálunk a táltos paripa, ezek repülni is tudnak, tehát sokszor nem is lábukról van szó, hanem szárnyukról. „Világospej paripa hat szárnnyal jött ki a föld alól." „A te lovad, amelyen lovagolsz, hatszárnyú világospej paripa." „Akinek a hátaslova a nyolclábú... (s a ló nevét mondja)." „Felesége fölült a hatlábú paripára... és hazaért." A hősnek különböző feladatok közt három lovat is el kell fognia, közülük a harmadik nyolcszárnyú. Más: A gyermek hatlábú paripát kap a lótolvaj üldözésére. Sőt vogulok énekeiben is hatlábú volt a jávorszarvas az „ember-előtt", s amikor a „manó-ember" elejti, négylábúvá változtatja, hogy az „emberkor"-ra elejthető legyen.

Magyar mesékben ez a vonás gyakori. „Akkor látja Bruncik királyfi, hogy a lúnak hat lába van. – Mi a csuda, neked hat lábod van? – Az ám, éin tátos vagyok, de a csikósok azt nem tudták, nem is törődtek véllem – én sem űvéllek." „Alighogy kiértek a ménesből, egyszer csak megrázkódik a rongyos csikó, s olyan széltől fogantatott hatlábú táltos paripa lett belőle, hogy csak párját kellett volna keresni."

Állandóan visszatérő eleme meséinknek a hősök birkózása. Néha választást engednek egymásnak: „Hogy küzsdjünk, karddal vagy derékbul? – Derékbul, mert az szerencsésebb." Hős-

énekben is sokszor kezdődik a párbaj karddal vagy lándzsával, s miután nem tudnak kárt tenni egymásban, folytatják birkózással. Bizonyos esetekben pedig éppúgy „megbeszélik", hogyan fognak vívni, mint meséinkben: nyíllal, karddal vagy birkózással. „Találkozik a két hős, nyíllal fognak-e lőni, karddal fogják-e egymást vágni? Akkor elkezd birkózni vele." „Ahogy találkoznak a hősök, összecsapnak kardjaikkal, de nem tudnak ártani vele egymásnak. Leugornak hát a lóról, s mindketten elkezdenek birkózni egymással..." „Lándzsával döfik egymást, De nem szúrja őket a lándzsa, Karddal akarják vágni egymást, De nem vágja őket a kard. Elkapják hát egymás derekát..." Párbajoznak karddal, az szikrázik, eltörik, nyíllal, az nem járja fedett mellüket; végül birkóznak több évig, hogy a hegy síksággá omlik lábuk alatt.

Régiesebb állapotokra utal azonban, ahol meg sem próbálják a fegyvert, hanem mindjárt birkózni kezdenek. Meséinkben ennek a birkózásnak formulaszerű előadása van: belevágják egymást a földbe térdig, övig, nyakig. Például: „...összeölelkeztek. A tizenkét fejű sárkány mingyá térgyig vágta a kirájfit a fődbe, az is kiugrott, s sárkánt gatyakötésig vágta be, akkor oszt nekiment, úgy meffojtotta, mint egy kutyát." „Aval feljött a sárkány, kérdette Szépmező Szárnyát: hogy küzsdjünk, karddal-é vaj küzsdéssel? Azt mondja Szépmező Szárnya: derékból, mert szerencsésebb! Küzsdeni kezdnek. Béütötte Szépmező Szárnyát térdig a földbe. Szépmező Szárnya kiszökött, béütötte a sárkányt egész nyakig. Avval levágta a hétfejűt..." Hasonlóan bánik a kilencfejűvel: „A sárkány béütötte Szépmező Szárnyát térdig a földbe. Szépmező Szárnya kiugrott, és béütötte ő es a sárkányt. Akkor kiugrott megint a sárkány, és béütötte Szépmező Szárnyát derékig a földbe. Szépmező Szárnya kiugrott, megmérgelődött és béütötte egész nyakig a kilencfejűt. Levágta mind a kilenc fejét."

Hasonló jelenetekkel találkozunk a szibériai epikában is. Egy burját történetben a hős segítőtársa, a „hegygörgető" úgy belevágja ellenfelét a földbe, hogy csak lábujja látszik ki belőle. A hős fölemeli ellenfelét az égig, földhöz vágja, hogy az mélyen besüllyed a földbe; a másik ellenfél erősebb, azzal kilenc évig birkózik. Máshol előbb az első segítőtárs birkózik, de az ellenfél erősebb, belevágja a földbe, hogy betöri a földet homlokával, és térdig belefúródik. Akkor a második kezd birkózni, az is betöri a földet homlokával, de már csak mellig szakad a földbe. Egy jakut énekben a vitéz úgy belevágja a rézembert – a nyolcfejű hőst – a földbe, hogy zuhanásától nyolc öl mélységig besüpped. Végül teljesen szó szerinti egyezésre mutatott rá Berze Nagy: a csuvas Kancafit – akárcsak a magyar Fehérló fiát – birkózáskor térdig, derékig, fejig vágják a földbe, de mindig kiugrik és végez ellenfeleivel.

Ez a motívum egy bolgár énektípusban is elénk bukkan, bár nem minden változatában fordul elő: a medvével birkózó hős égig emeli ellenfelét, s földhöz vágja, hogy az kilenc araszra besüllyed a földbe.

Már idéztem László Gyulát, aki egy szkíta verettől kezdve különböző népvándorlás kori leleteken keresztül perzsa miniatúrákig mutatja be egy azonos képtípuson ugyanennek a mitikus birkózásnak ábrázolásait. Ilyen jeleneteknek, mégpedig valami hősének formájában már meg kellett lenniük a szkítáknál is, és azóta változatlanul minden sztyeppei nomád nép költészetében.

Már Solymossy fölfigyelt arra, amit idézett példáinkban is megfigyelhettünk, hogy meséink *sárkánya* egészen más lény, mint a nyugati mesékben. Nálunk a sárkány mindig ember

alakban elképzelt három-tizenkét fejű szörny, aki lovon jár, asztalnál eszik-iszik, buzogányt hajít a levegőbe, és birkózik ellenfeleivel. Pontosan ilyenek a démonikus ellenfelek az altaji-szajani török-mongol hősénekekben. Az alvilági démonok, a Hattyúasszony, a Jilbägän, Sibeldej vagy Mangüsz mindig ember formájú három-huszonöt fejű szörny, aki mindig lovon jár, a hőssel birkózik, mint egy ellenséges hős. Ez annyira általános a régies hősénekekben, hogy részletes felsorolásuktól el is tekinthetünk.

Sajátos eleme meséinknek a mágneshegy, amit néhol „Akastyán-hegynek" mondanak. Ez valahol a világ távoli sarkában áll, a hős csak griffmadárral tud elröpülni felette, vagy nem tud róla elszabadulni. Thompson új motívumindexe mit sem tud erről a képzetről. Megtaláljuk viszont a szibériai hősénekekben. Az abakáni énekekben többször szerepel mint *vashegy a világ végén,* ahová az égiek küldik el a mitikus hőst. Másik énekben úgy jut fel a csikó a Vashegyre gazdájával, hogy a nap-hold előtt hajlong segítségért, majd a „Nyírfáról" – vagyis a világfáról – letöret egy ágat, az segíti fel őket a tetőre, ahol legyőzik az üldöző szörnyet. Másutt a következőképp írják le: „Ahol a hold, a nap lenyugszik, Folyik a tenger a távolban, Ott áll egy hegy közel az égig, Azon a *Vashegyen* hét magas vas vörösfenyő nyúlik ki a földből, amely mind az égig ér fel." A hős ott öli meg Jedai kánt, az alvilág urát, hét kutyáját összekötözve bezárja az *Aranyhegybe,* nehogy elszabaduljanak, mert akkor eljönne a világ vége.

Könnyen magyarázható, hogy későbbi képzetek hatására a Vashegy, a nagy veszélyek helye átalakult Mágnesheggyé, aminek éppen az a veszélye, hogy mindent magához ránt. Minthogy ez a képzet is ismeretlen Európában, nagy a valószínűsége,

hogy szintén a szibériai eposzokból, illetve világelképzelésekből maradt fönn meséinkben.

Idevehetjük még azt a gyakori motívumát is meséinknek, hogy a hős a sárkányok megölése után palotájukat minden kincsével-jószágával együtt aranyalmává változtatja, és zsebében viszi haza. Sór-tatár hősénekekben ugyanúgy változtatja át elrabolt feleségét vagy menyasszonyát s egész elrabolt népét-jószágát aranygyűrűvé vagy fülbevalóvá, és zsebében vagy fülén viszi haza, ahol újra visszaváltoztatja.

Ha most ezeket az általános vagy legalábbis több mesénkben előforduló elemeket még kiegészítjük egy-egy mesetípusunk keleti megfeleléseivel, továbbá azokkal az általános elemekkel, amelyeket már korábban fölfedeztek kutatóink, akkor látjuk, mennyire telítve van mesekincsünk a szibériai epika és a tőlünk keletre élő népek folklórjának elemeivel. Gondoljunk Solymossy megállapítására meseformuláinkról, ahol kimutatta, hogy az arab világtól a Kaukázusig nyúló szöveghagyományba tartozik a hős és a boszorkány találkozásakor elhangzó formula: „Köszönd, hogy öreganyádnak szólítottál", ami a matriarchális örökbefogadás emlékét őrzi. „Hol volt, hol nem volt" mesekezdő formulánkról pedig, hogy a finnugor és török nyelvekben általános formája a bizonytalan idő kifejezésének (például „hosszú ideig ment, rövid ideig ment", „ment, nem ment" és hasonlók); gondoljunk továbbá Solymossy és Berze Nagy által kimutatott keleti típus- és motívumegyezésekre. Vegyük hozzá az újabban kimutatott egyezéseket, amelyek könnyebben hozzáférhető helyen láttak napvilágot: a *Möndölöcskék* típusában fennmaradt túlvilágjárási részleteket, a *Szívtelen anya*-balladával kapcsolatban idézett *Vízi Péter és Vízi Pál* meséjét és a keleti hősénekhez fűződő párhuzamát, és utoljára, de nem utolsóként azt a sokféle elemet, ami a sámánhitből fennmaradt me-

séinkben, amint Diószegi könyvéből ismerjük. Ha mindezt egybelátjuk, akkor kapunk teljes képet arról, mennyire erős a kapcsolata meséinknek a hősének korai, mitikus formájával, amiben messze túlmennek a nyugati meséken, de azonfelül még számos egyéni szállal is kapcsolódnak a kelet-európai és szibériai területhez, az urál-altaji és kaukázusi népek folklórjához.

Ez a kapcsolat és az előadott többi műfaj kapcsolata még jelentősebbé válik, ha az összes eddig feltárt honfoglalás előtti, keleti párhuzamaink keretébe állítjuk. Diószegi a sámánhit egészét tudta kimutatni a magyar hagyományból, részint élő hiedelem formájában, részint különböző folklórműfajok elemei közt széttöredezve, mesében, gyermekjátékban, regösénekben, ráolvasásokban és képes ábrázolásokban. Kodály munkássága nyomán már egészen világos, hogy dalaink egy részének kvintváltó-ötfokú formája szorosan kapcsolódik a Volga-kanyar vidékének zenéjéhez, sok más típusa pedig a szibériai török népekig és Kínáig tart széles körű rokonságot. Nagy valószínűséggel állíthatjuk siratóénekeinkről és a belőlük sarjadt dallamokról, hogy egy óeurópai dallamfajtának leszármazói, amit mi valószínűleg az ugor együttélés kora óta ismerünk. Balladáink is jelentős elemeket őriznek a szibériai hősepikából az új műfaj szellemében átalakítva, sőt egy esetben a Kaukázus költészeti hagyatékából is örököltünk. Még népi líránk is megőrizte egykori, keleti dalformáinak hagyományát: az egy versszakos lírai dal máig túlnyomó népdalaink között, amelyben a két, párhuzamos képből álló tartalom és annak különböző formai megoldása beletartozik egy olyan széles körű hagyományba, amely a volgai és szibériai török népeken keresztül Kínáig húzódik, amint Lükő Gábor kimutatta.

Ezek az elemek időrendbe állítva – vagyis az egyes népekkel

összefüggő kapcsolataink időrendjében – a következő rétegeket adják.

Az *ugor együttélés korából* származik a siratódallam és rokonai, teremtésmondáink töredékei, a sámán varázsének bűvölő szava („haj") s talán egyes motívumok a sámánhitben is (agancsos fejdísz), továbbá – ha nem az obi-ugorok tatár szomszédaitól származik, akkor egy korai ugor–magyar–altaji török egyezés emléke az *Alpamüs*-eposz költögetési jelenete és a teremtés elképzelése láncon leeresztett teremtményekkel, a belőle fejlődött mesés-mitikus képzetekkel együtt.

Ugoroknál és töröknél egyaránt meglevő nyelvlélektani eredetű elem: a „hol volt, hol nem volt"-féle mesekezdő formula.

Belső-ázsiai törököktől: balladáink hősénekelemei, a *Mondölöcskék* alvilágjárása, az *Égitest-szabadító*-kultúrhéroszmonda, meséink sárkánya, táltos lova, több motívuma és típusa, a sámánhit legfeltűnőbb és leggazdagabban képviselt jelenségei (például a táltosok állat alakú párviadala).

Volgai törököktől: népzenénk régi stílusa (ez inkább területi kapcsolat), teremtésmondáink homokfelhozatala, a világ elképzelése cethallal és bivallyal-ökörrel, meséink birkózási jelenete. (Az utóbbi belső-ázsiai is lehet.)

Fekete-tenger melléki vagy turkesztáni törököktől: a pünkösdi király szokása.

Általános török eredetű (helyhez és időhöz nem köthető): lírai dalaink egystrófás, két párhuzamos képből álló formája.

Kaukázusi: a *Falba-épített feleség* verses mondája és meséink egy fordulata („köszönd, hogy öreganyádnak szólítottál").

Ez a sokféle eredmény egymást is alátámasztja. Nem arról van szó tehát, hogy kiragadott példákat hozunk kapcsolatba egykori keleti rokonainkkal vagy szomszédainkkal, hanem hogy népi műveltségünk szinte valamennyi műfajban rendkí-

vül gazdagon őrzött a legutóbbi időkig maradványokat a honfoglalás előtti, jórészt sztyeppei hagyományokból, s ezek a keleti származású műveltségi elemek tovább éltek az európai műveltségi formák közt is, és egyénivé színezték a magyar népi műveltség arculatát.

1977

A honfoglaló magyarság hitvilágának legfejlettebb rétege a nyelv és a folklór tükrében

Fogalmaink történetére legfontosabb forrásunk a nyelv. Szavaink etimológiája, jelentésfejlődése, amennyiben megismerhető, fogalmaink fejlődésébe enged bepillantani. Ezt a forrást összefüggően még nem értékeltük a honfoglalás előtti hitvilág megismerésére. Ha most arra akarunk útmutatást kapni, meddig jutott el a magyarság vallási képzeteinek fejlődésében a kereszténység előtt, azokat a szavakat kell vallatóra fognunk, amelyek fejlettebb vallási képzeteket jelentenek, és biztosan megvoltak már a honfoglaláskor nyelvünkben. Ha egy szó már a középkori forrásokban, lehetőleg a legkorábbiakban, már ilyen jelentéssel fordul elő, s biztosan finnugor, iráni vagy török eredetű, akkor elfogadhatjuk adatnak a honfoglalók egykori fogalmaira. Ugyanígy el kell fogadnunk „ismeretlen eredetű" szavainkat is. A honfoglalás utáni, keresztény terminológia ugyanis a latin, görög, szláv, olasz vagy német nyelvből egyértelműen levezethető; ami „ismeretlen", azt nyilván nem az európai nyelvekből kaptuk, tehát csak történetünk korábbi, még meg nem fejtett kapcsolataiból származhat. Azt is föl kell tennünk, hogy az ilyen szavaknak középkori és mai, fejlett fogalmi tartalma a honfoglalás előtt sem lehetett nagyon távol a keresztény szóhasználattól, különben nem tudták volna alkalmazni keresztény értelemben. Amikor valamely keresztény képzet hiányzott a pogány magyarok nyelvéből, vagy nagyon távol volt az általuk ismert, hasonló képzetektől, akkor min-

den további nélkül átvették rá az idegen szót (mint például a *pokol, kereszt, csoda, malaszt* és hasonlók esetében). Ha tehát a régi szót alkalmazták a keresztény fogalomra, akkor annak korábbi jelentése nyilván valami hasonló lehetett, amit már azonosítani tudtak a neki „megfelelő" vagy hozzá közelálló keresztény fogalommal, még ha ez valószínűleg okozott is bizonyos módosulást a szóval jelzett fogalomban.

Amikor összeállítottam a számításba vehető szavakat, egyúttal összeállítottam a korábbi vallási fejlődés szavait is: a samanizmus köréből, hogy lássuk a fejlettebb fogalmakig vezető fejlődés útját is, ami az elért végső szintet előkészítette, és történetileg érthetővé teszi.

Szavaink három csoportját kellett tehát tekintetbe venni. 1. A korábbi varázslás-sámánkodás kifejezéseit; 2. a keresztény fogalmak kifejezéskincsét; 3. olyan vallási fogalmak szavait, amelyeket világi vonatkozásban is használnak, s ennyiben nem vehetjük biztosra, hogy korábban is volt vallási szférába tartozó jelentésük. A három csoport szavai a következők.

1. *Varázslás-samanizmus: révül* (uráli), *báj* (török), *bűvös-bűvöl* (török), *táltos* (ugor), *alak* (=bábu, álarc; ismeretlen), *boszorkány* (=lidércnyomás; török), *sárkány* (=szörny; bolgár-török).

2. *Fejlett vallási fogalmak: jonh* (=lélek; előmagyar), *lélek* (finnugor), *áld-átkoz* (finnugor), *imád* (ismeretlen? finnugor?), *menny* (=eredetileg ‚égbolt'; finnugor), *másvilág* (? bibliai hátterű?), *id* (=szent, lásd egyház, ünnep; ismeretlen), *ül* (=megszentel; ismeretlen), *boldog* (=szent; ismeretlen), *Isten* (ismeretlen? finnugor? török?), *ördög* (ismeretlen), *üdvözít-üdvözül-üdvösség* (üd; ismeretlen).

3. *Vallási és világi használatban egyaránt élő fogalmak: böjt* (ismeretlen), *vétek-vétkezik* (ismeretlen), *bűn* (ismeretlen), *bocsát*

(=elenged; török), *búcsú* (=eredetileg ‚engedély'; török), *hiszhit* (ismeretlen), *teremt* (ismeretlen), *örök* (török).

Legrégebbi „vallásos tartalmú" szavunk a *révül*. A szótő alapjelentése: „hő", ami a feltevés szerint mint „isten heve" száll rá a transzban levőre, tehát annak lelkiállapotát fejezi ki, vagy mint a varázslásban a másik személyre „ráküldött" isteni hő válhatott a varázslás „szakkifejezésévé". Az eredeti tőből sokféle jelentés fejlődött ki: rekken, rekedt, reggel egyfelől, *rejt-rejtezik, regös* másfelől. A néphagyományban máig a *rejtezik* szóval fejezik ki a transzbaesés állapotát, a *regö-rejtem* pedig a regösének varázsló refrénje; a *regös* ma a néphagyományban a regösének és szokás előadóit-résztvevőit jelenti, a régiségben viszont jelentése „királyi mulattató". Mindez azt mutatja, hogy a szó a néphitben betöltött szerepe során is rendkívül hosszú fejlődést futott be, s jelentése bizonyos esetekben túl is ment a vallás határán. A szócsalád tehát a magyarság vallásos életének egyik alapszava, amelyből sokféle és egyre fejlettebb képzet, cselekvés, cselekvő személy megnevezése fejlődött ki. Ez a sokféle elágazás arról tanúskodik, hogy gazdag belső fogalmi fejlődés ment végbe vallási képzeteinkben idegen fogalom átvétele nélkül is.

A következő két, varázslást jelentő, török eredetű szó már arra mutat, hogy a transzállapot és egy sor speciális kifejezés mellett őseink bizonyos új formákat, eljárásokat vagy elképzeléseket tanultak meg a varázslás „technikájában" török népektől. A *báj*, amelynek alapjelentése a „megköt", nyilván az „elvarázsol", „varázzsal megköt" különleges értelmében került át először nyelvünkbe. A *bűvöl*-varázsol és alapszava a *bű* is nyilván egy fejlettebb varázslási eljárás, egy differenciáltabb hiedelemvilág szavaként került nyelvünkbe, amit ennek a szónak mai *bölcs* származéka igazol, ami már első feltűnésekor – köz-

szóként 1350-ben – mint „okos", „tudós" kerül szemünk elé. Nem tartom valószínűnek, hogy ez a jelentés a pogány hitvilág kihaltával alakult volna ki, amint az etimológiai szótárban olvassuk, ha előbb is már nem lett volna valami „többet tudó", „tudós" jelentése; hiszen a kereszténység felől nézve nem lehetett a pogány varázslót „bölcsnek" tartani. S az is egy ilyesféle korábbi értelmet árul el, hogy a *boszorkány* és *táltos* nem kapott ilyen új jelentést.

Ez az új török réteg nem jelentette a magyar képzetek kiszorulását a hagyományból, csak új színekkel egészítette ki, amelyek mellett tovább éltek a régi fogalmak, sőt tovább fejlődtek is. Ezt igazolja *táltos* szavunk, amely finnugor nyelvünkön jelölte a varázslót, s így érte meg – csak új tartalmi elemmel bővülve – a legújabb századokat, amikor is a legelterjedtebb „természetfölötti képességű lény"-t jelöli a néphitben.

Kérdéses, vajon a hitvilágba tartozott-e *alak* szavunk. Jelentése a középkori *Schlägli szójegyzék* szerint „bábu", a 17. századi Calepinus-szótár szerint pedig „álarc", s e korból följegyzett továbbképzése: „alakoskodik" és hasonlók is valami régi, maszkos szokás (szertartás?) maradványára mutatnak, különösen a „bábu" jelentéssel együtt. Ez ugyanis egy szellemfigurára, egyszersmind a szellemet megszemélyesítő maszkos alakoskodóra engedne következtetni, tehát egy táncos-álarcos ünnepi szokásra. Ezt az egykori jelentést alátámasztaná az is, hogy már a középkori följegyzés idején is kiszorulhatott a használatból: szövegből nem ismerjük, csupán szótári értelmezésből. „Alakoskodó" jelentése is már teljesen feledésbe merült akkor, amikor Kazinczy felújította az alapszót „forma" jelentéssel. Nyilvánvaló, hogy egy bálványképet, illetve annak táncos-maszkos megjelenítését üldözte az egyház leginkább, ennek a legfeltűnőbb pogány ceremóniának kellett leghamarabb eltűnnie az

életből, s így a szónak is fokozatosan a gyakorlatból. Mindez megengedi – de nem teszi bizonyossá – egy régi, maszkos, ősök szellemeit vagy más szellemeket megjelenítő szokás föltevését a honfoglaló köznép körében.

Boszorkány szavunkról régóta tudjuk, hogy a török „nyomás", „lidércnyomás" jelentésű szó átvétele. Ez a sajátos részjelentés nálunk kiterjedt egy rontó-ártó szellem személyére és egész működésére. Érdekes módon az európai „Hexe" fogalomnak minden vonása erre a török eredetű, honfoglalás előtti szóra rakódott rá. Olyasféle jelenség ez, mint amit a *táltos* esetében is tapasztaltunk, ahol egy finnugor szóhoz szinte kizárólag török eredetű elképzelések társultak. Ugyanúgy tapadtak a török eredetű *boszorkány* szóra széles körű európai elképzelések.

Elterjedt képzet meséinkben az a lény, akit a bolgár-török eredetű *sárkány* szóval emlegetnek. Már Solymossy kimutatta 1931-ben, hogy itt egyáltalán nem az európai vagy egyes török népek jelenlegi elképzeléséről van szó: nem hüllőről, szárnyas vagy szárnyatlan kígyóról, hanem egy ember formájú szörnyről, a gonosz, mitikus ellenfél szörnyképéről, akinek háromhat-tizenkét feje van, nyilván erejének túlzására; aki lovon jár, asztalnál eszik-iszik, buzogányt hajít a levegőbe, és emberként birkózik a mesehőssel. Ilyen sárkányszörny pontos mását találjuk török–mongol–sór hősénekekben, az Altaj vidékén, ahol *Mangüsz, Sibeldej, Jilbägän, Hattyúasszony* és hasonló elnevezésekkel illetik. A későbbi sárkányképzet nyilván kiszorította ezt az eredetibb, keleti elképzelést, s valószínű, hogy a bolgár–török *sárkány* is eredetileg csak olyan lehetett, mint amiről meséink és a keleti hősénekek egybehangzóan beszélnek.

Ezek után tekintsük át a fejlettebb vallási fogalmakat jelentő honfoglalás előtti szavainkat. Az elsőnek említett *jonh* = „bel-

ső", majd „lélek" szót csak feltételesen vehetjük közéjük. Igaz, hogy későbbi fejlődés hozta létre, mint a legfejletlenebb népek „árnyék-tükörkép" = lélek szavait (aminek elhomályosult emléke „íz" = betegség szavunk); de mai *lélek* szavunknál korábbi állomása a fogalom alakulásának. Mégis azzal egy darabig együtt élt már a kereszténységben is. Tulajdonképpen „lélek" jelentése nem is biztos. Az „en iunhum buol farad" mondat a *Mária-siralom*-ban érthető úgy is, hogy „Én szívem búval fárad"; vagyis hogy még „ testrész" jelentése volt, és képletesen használták, mint a mai nyelvhasználatban is. De valószínű, hogy mögötte volt már egy „belső" = lélek jelentésfejlődés is, minthogy ez is példákkal igazolható több népnél, s egyik lehetséges emberi útja a lélekfogalom kialakulásának. Ugyanazt a lélekfogalmat mutatja, mint a görög „thümosz" = belső, ami – a Láng János által összeállított számos példa szerint – megelőzi a későbbi, fejlettebb lélekfogalmat (görögöknél a „pszükhét"). Az is egy ilyen fejlődést támasztana alá, hogy a szó az etimológiai szótár szerint egy ugor kori „belsőrészek" és egy „bent" szó összetételéből alakult az előmagyar korban, nyilván már a fejlettebb lélekfogalom kifejezésére. Az is beleillik az általános lélekfejlődésbe, hogy ez a „belső" alapjelentésű szó fokozatosan kiszorul a gyakorlatból a fejlettebb fogalom elterjedésével. *Jonh* szavunk a középkor végére teljesen elavult és feledésbe merült.

Akkor már elterjedt a „lélegzik" jelentésből kialakult *lélek* szó, amelynek már az embert túlélő „szellem" jelentése is megvolt első feltűnése idején, a *Halotti Beszéd*-ben: „Wimagguc uromc isten kegilmet ez lelic ert." Ez a finnugor előzményekből kialakult fogalom máig él nyelvünkben a görög „pszükhé" szóval egyező értelemben.

Áld-átkoz szópárunk eredetileg az áldozatbemutatáshoz tartozó kifejezés lehetett rokonaink idetartozó szavainak jelentésváltozataiból kivehetőleg. (Osztják „elátkoz", cseremisz „imádkozik", mordvin „ígér, felszentel, elátkoz" és a hasonló tőből képzett másik mordvin szó, „ígér".) Egykori konkrét értelméből hosszú fejlődésen keresztül juthatott el az *áld* és ellentéte, az *átkoz* áttételes jelentéshez, amivel a középkorban feltűnik.

Amennyiben az etimológiai szótár feltételes származtatása helytálló, *imád* szavunk is konkrétból fejlődött elvont lelki funkciót jelentő szóvá. Eszerint „varázsol", majd „könyörög" lehetett eredeti jelentése, s ebből alakult volna ki az „imádkozik", végül az „istenként tisztel" jelentés, ami már a középkorban megállapítható. Helyesebb azonban az ismeretlen eredetűek közé sorolni, mert a bizonytalanként jelzett finnugor eredet hangtanilag sem kifogástalan, jelentésére pedig az egyetlen nyelvből kimutatható „szemmel ver" semmiképpen sem ad magyarázatot.

Menny szavunk szabályos alakulás a finnugor népek „égbolt" jelentésű szavából. (Ugyanakkor mai *ég* szavunk eredeti „levegő" jelentésből fejlődött.) A keresztény „túlvilág" jelentésében tűnik fel nyelvemlékeinkben. Hasonló, de átfogóbb jelentésű a *másvilág*: jelenthet poklot is, purgatóriumot is. Ezt az etimológiai szótár egy bibliai mondatból származtatja, amiből állítólag más népeknél is hasonló szavak fejlődtek volna: „Az én országom nem e világból való." Ami több nép hasonló kifejezését illeti, annak hátterét sokkal inkább kereshetjük az általános emberi „túlvilág"-elképzelésekben, amit sok természeti nép és minden fejlettebb régi kultúra ismert. Másfelől a bibliai hely túlságosan elvont arra, hogy egy ilyen meghatározott képzet kiindulása legyen. Egyszersmind túlságosan késői is: annál a vallási szintnél jóval előbb él már a „más világ" vagy „más vi-

lágok" képzete a népekben. Egy ilyen kifejezés kialakulása tehát egyáltalán nem tehető ennyire késői időre.

Több szava volt a honfoglaló magyarságnak a „szent", „szentség" fogalomkörére. Egyike ezeknek az *id-egy* szó, amely *egyház* és *ünnep* (idnap) szavaink előtagjában maradt fenn. Hasonló az *ül* (ünnepet ül, megszentel) és a *bolaog*, amely eredetileg szintén „szent"-et jelentett. Három „szent" jelentésű szavunk további sorsát a kereszténységből átvett *szent* szó befolyásolta. Az eredeti magyar *id-egy* mint elhomályosult összetétel „templom" és „keresztény egyház" jelentésben maradt fenn. Györffy szerint talán az „egy" számnévvel azonossá vált hangalakja miatt szorult ki a használatból, és adta át helyét az egyértelmű „szent" szónak. *Ül* szavunk pedig megmaradt az „ünnepet ül" jelentésben. (Ennek kiszorulására éppúgy magyarázat volna az „ül" = sitzen igével egybeeső hangalakja), de „megszentel" értelme már elhomályosult. *Boldog* szavunk pedig a középkor után elvesztette „szent" jelentését, s mai értelmében maradt fenn tovább. (Nyilván ilyen jelentésárnyalata is volt a „szent" mellett.) Mindenesetre feltűnő, hogy a „szent" fogalomra, vagyis a vallási értelemben „magasztos, tiszteletre méltó" jelentésre mennyi szava volt a magyarságnak a kereszténység felvétele előtt.

A hátralevő három vallási fogalom már valóban a nagy, tételes vallások képzetkörébe vezet át: *isten, ördög, üdvözít-üdvözül-üdvösség*. *Isten* szavunkra kétféle, még általánosan el nem fogadott magyarázat van. Az etimológiai szótár az *is* = ős szóból vezeti le (lásd „isemucut Ádámut"), aminek továbbképzése *ten* képzőbokorral történt volna. A képzőbokorra analógiának *nőstény* szavunkat hozza fel. Györffy az istenként tisztelt kazár *Istemi* kagán nevéből származtatja. Mindkét magyarázatnak megvan a néprajzilag jól ismert jelentésfejlődési háttere. Az ősök

szellemeinek tisztelete a legprimitívebb társadalmaktól kezdve általános az emberiség vallástörténetében. Ebből a további istenfogalom kialakulása is számos példával igazolható. Még inkább támogatják a néprajzi tapasztalatok az „Istemi kagán" névből alkotott istenfogalmat. Ismét elég csak Láng János áttekintésére hivatkoznom, aki számos afrikai és más nép nyelvéből és életéből hozott példát arra, hogy a hódító idegen nép királyának, fejedelmének neve vált istenné a meghódított nép körében is. Ez a magyarázat az istenfogalom megjelenését egy késői időpontban, egy magas fejlettségű nép hatásaként képzeli el, ami történetileg könnyebben elfogadható. Másrészt hangtani akadálya sincs, míg a finnugor *is*-ből csak némi hangtani nehézséggel lehet levezetni s a teljesen elszigetelt, máshonnan nem ismert képző feltevésével kell indokolni. (A képző amellett, hogy ismeretlen a jelentése, a *nőstény* analógiával nem egyezik meg pontosan: a *nőstény s*-e járulékos elem vagy szintén képző, az *isten s*-e a tőhöz tartozik.)

Egyelőre tehát mindkét magyarázatot lehetségesként kell számon tartani, de egyiket sem kell biztos és kötelező magyarázatnak elfogadni.

Még ennyire elfogadható magyarázata sincs *ördög* szavunknak. Az etimológiai szótár ismeretlen eredetűként tartja nyilván. Ezek szerint az istennel szembeállított gonosz szellem neve valamely ismeretlen nyelvből került a magyarba már a honfoglalás előtt, s a keresztény fogalomra már saját szavunkat alkalmaztuk.

Az *üdvözít* és változatai mélyén meghúzódó *üd* gyököt ismeretlennek mondja az etimológiai szótár. Az egész szócsalád a túlvilági boldogságra, illetve a túlvilági szentségre vonatkozik, s így már valóban a nagy világvallások fogalmaival rokon. Az etimológiai szótár fölveti a lehetőségét, hogy ez az *üd* szó ugyan-

az, mint ami az *id-egy* = szent szavunk; akkor belőle a „túlvilágon megszentül", „szentté válik", vagyis *üdvözül* jól levezethető. (Másrészt maga az etimológiai szótár ellentmondást is tartalmaz e tekintetben. *Egyház* címszó alatt még: „továbbá az etimológiailag több-kevesebb valószínűséggel ide kapcsolható m. *üdül, üdvöz, üdvözül, ül*[2] ‚ünnepet szentel', *ünnep* szavak..." Ellenkezőleg az *üdvözít* címszó alatt: „nem valószínű az alapszónak az *egyház* előtagjával, illetőleg az *ül*[2] alapszavával való azonossága.") De ha mégis külön szó volt, akkor a három „szent" jelentésű szó mellett egy ilyen „megszentel" értelmű is az ismeretlen eredetű szavaink számát gyarapítja.

Kiegészíti a képet azoknak a régi fogalmainknak áttekintése, amelyek vallási és világi életben egyaránt használatosak. Két szavunk is van a bűn – bűnt elkövet jelentésre: a *bűn* és a *vétek-vétkezik;* mindkettő ismeretlen eredetű. Ennek megbocsátására vonatkozó szavaink viszont török eredetűek: *bocsát* és a *búcsú*, ami már csak a keresztény bűnbocsánatnak egy sajátos értelmében maradt fenn. Azonban az egész bűn-bűnbocsánat képzetkör annyira hozzátartozik az emberek egymás közti viszonyaihoz is, egészen a bíráskodásig, hogy vallási értelemben való használata lehet másodlagos is, már a kereszténység hatása alatt. Ugyanez vonatkozik a *hisz-hit* körére is, mert hinni embernek is lehet, s a *teremt* szóra is, amelynek jelentésköre ma is kiterjed a „termeszt", „valamit létrehoz" tartalomra, tehát emberek cselekvésére is; nem biztos tehát (legalábbis önmagából), hogy a kereszténység előtt is megvolt benne az isten által való teremtés gondolata.

Valamelyik török néptől kaptuk, de szintén már a honfoglalás előtt, az *örök* szót. Ennek is lehetett világi jelentése olyan értelemben, hogy amit alkotok, az sokáig tart, örök időre szól;

nem kellett feltétlenül az életet megelőző és követő örökkévalóságra vonatkoznia.

Mégis feltűnő, hogy egy összefüggő csoportja az ilyen, vallási értelemben is használatos „világi" szavainknak már megvolt a honfoglalók nyelvében, és nehézség nélkül illeszkedett bele a keresztény szóhasználatba.

Ha most pusztán ebből a nyelvi áttekintésből akarunk tanulságokat levonni, akkor a következőket lehet óvatosan megállapítani. Vallási fogalmaink magas szintje előtt is hosszú fejlődést és többszörös átrétegződést lehet megfigyelni szavainkban. Ezt egyrészt a finnugor eredetű szavak mellé felsorakozó vagy rájuk rakódó török varázslási és mitológiai kifejezések mutatják *(bűvös, bájol, boszorkány, sárkány)*, másrészt a finnugor eredetű szavak sokirányú jelentéselágazása, illetve új jelentéskörrel kibővülő tartalma *(révül-regös, táltos)*. A jelentésnek egyre magasabb szintre való fejlődését, fokozatos áttételét két más szavunk példáján is láthatjuk, amelyek már nem is vallási értelemben voltak használatban középkori nyelvünkben, csak a rokon, illetve az átadó nyelvekben fennmaradt vallási tartalmuk árulja el, honnan eredt mai jelentésük: az *orvos* (finnugor vagy török „varázsló" vagy „jós" szavakból) kizárólag gyógyító jelentésű szavunk és a török *bölcs* (eredetileg szintén „varázsló, sámán"). Vagyis már a varázslás-sámánkodás köréből is magasabb civilizációs szintre fejlődött fogalmak-szavak élhettek a honfoglalók nyelvében.

Fokozottan tapasztaljuk ezt a másik két fogalomcsoportban. Részben a *jonh* és az *áld-átkoz* finnugor eredetű szavaink mentek át olyan jelentésváltozáson, amellyel elérték a keresztény fogalmak színvonalát; ugyanezt mondhatjuk a szintén finnugor *menny* szóról. Másrészt a szentség, üdvözülés, végül az isten és ördög fogalmakban jutott el nyelvünk olyan színvonalra,

hogy a nagy világvallások fogalmait tudta saját szavaival kifejezni. Ezt a színvonalat természetesen nem a nyelv érte el (külön), hanem a nyelvet használó társadalom vagy annak egy(es) része(i).

Ha hozzávesszük még a bűn, bocsánat, hit, örökkévalóság és teremtés fogalomkörét, ami mind saját szavakkal volt kifejezhető, akkor világos, hogy a honfoglaló magyarság messze meghaladta a sámánkodásnak és varázslásnak akár magasabb formáit is, és közeli fogalmai voltak a nagy, tételes vallásokhoz: keresztény, zsidó, mohamedán vagy keletibb hindu, tibeti vallásokhoz. Feltűnő ebben, hogy a finnugor szavak azokban a fogalmakban jelentkeznek, amelyek ősemberi elképzelésektől egyenes fejlődésben jutottak el egyre magasabb értelmezésig *(révül, menny, lélek)*; míg legfejlettebb fogalmaink néhány biztos vagy bizonytalan török szón s egyetlen bizonytalan finnugor eredetű szón kívül szinte mind ismeretlen eredetűek *(imád, id, ül, boldog, ördög, üd*-vözít, *vétek-vétkezik, hisz-hit, teremt* és talán az *isten)*. Ami azt jelenti, hogy ezeknek túlnyomó többsége bizonyára se nem az eredeti magyar fejlődésben alakult ki, se nem ismert török vagy iráni nyelvekből került hozzánk. Tudom, számolnunk kell azzal is, hogy egy-két esetben az eredet azért ismeretlen, mert ma már vagy ma még nem tudjuk kimutatni a szó finnugor, iráni vagy török eredetét egy sereg szó kiveszése vagy a nagy hangváltozások miatt. De ilyen nagy számú ismeretlen szó jelentkezése éppen egy összefüggő, magasrendű fogalomkörben, amit tehát történelmi fejlődésünknek csak legkésőbbi szakaszán alakíthattunk ki vagy vehettünk át, mégis arra mutat, hogy nem az ismert nyelvekben kell keresnünk legtöbbjük eredetét; hanem valamely ismeretlen nyelvben, egy olyan nép nyelvében, amellyel a magyarság éppen

történelmének késői szakaszán, talán a honfoglalást közvetlenül megelőző időben élt együtt.

Most pedig tekintsük át honfoglalás előttinek bizonyult folklórelemeinket, milyen képet adnak azok vallási képzeteinkre, s hogy egyeztethető össze ez a kép azzal, amit a nyelvből lehetett elvonni.

Legtávolabbi múltba vezethető vissza az a néhány teremtésmonda-töredék, amelynek megtalálása és egyeztetése obi-ugor mondákkal egyaránt Kálmány Lajos érdeme. Ezeknek egyike emberteremtésről szól, amelyben az ördög mint démiurgosz teremt, s az általa kiformált emberalak porrá válik, illetve Isten lehel lelket belé. Ez eléggé megbízhatóan kapcsolható a hasonló tartalmú vogul mítoszhoz. Két másik mítoszmaradvány a világ teremtésére vonatkozik. Ebben szintén az ördög működik démiurgoszként, s a „tógát", amely átéri a világot, rajta a „gomb" világosan kapcsolja ahhoz a vogul mondához, ahol a forgó földet Numi Tarem ezüstgombos övével állítja meg, s amelyben az Urál-hegység mint a földet körülérő öv, a „tógát" felismerhető előképe. Ha pedig ezek a teremtésmonda formájában fennmaradt, bár töredékes elemek odakapcsolhatók, akkor a más hagyományokban még elhomályosultabban fenntartott elemeket is jogunk van odasorolni a vogul mítoszokban és a sórok mitikus hősénekeiben fennmaradt teremtésformát, a láncon leeresztést meséinknek hasonló elemeivel, valamint egy lidércmondában megőrzött teremtéselképzelést, a homok felhozatalát a tenger fenekéről. Ez szibériai népek közt megtalálható egészen a Csendes-óceánig, s nálunk is, ugor rokonainknál is valószínűleg török eredetű. (A hagyomány nálunk végsőkig elkopott és ritka. Kálmány följegyzése óta egy változata sem került elő.)

Az emberiségnek a teremtésmondákhoz hasonlóan ősi hagyo-

mányai közül valók a kultúrhéroszokról szóló mítoszok. Amit azonban ilyen vonatkozásban a magyar hagyományból kielemezhetünk, az minden valószínűség szerint a magyarságnak nem legősibb (finnugor) hagyományaiból való, hanem későbbi átvétel altaji népektől, amelyektől már szintén későbbi átalakulásban, hősének formában jegyezték fel. Ez az égitest-szabadító mesénk, amelynek kimutatható mongol és altaji török megfelelője még világosan kultúrhéroszról szól, aki megszerzi a napot és holdat az emberiség számára, míg a mi meséinkben már általában a sárkányok által elrabolt égitestek visszaszerzéséről van szó. (A mesei hagyomány, amelyben ez az ősi elem nálunk fennmaradt, eléggé széles körű és erős.)

Altaji, de egyelőre csak az igen archaikus sóroktól följegyzett motívuma meséinknek, hogy a mesehős elrabolt és visszaszerzett feleségét jószágával együtt aranyalmává változtatja – sóroknál aranygyűrűvé vagy fülbevalóvá –, s úgy viszi haza, ahol ismét visszaváltoztatja. (Ez is meséinknek még sokfelé fenntartott eleme.)

Ugyancsak a varázslás körébe tartozik a regösének refrénje, aminek nyelvi eleme, a „regö-rejtem" a finnugor *révülés* szógyökér származéka, zenei eleme pedig lehet szintén a honfoglalás előtti idők öröksége, de lehet európai átvétel is. A regölés szokáselemeinek, szövegrészleteinek és legfőbb zenei jellegzetességének, a felugró kvintnek, illetve a dúr kvinten végződő motívumnak széles körű rokonságát lehet megtalálni Nyugat-Európától a Közel-Keletig. Mégis – egy-két szövegrészleten kívül – közeli párhuzamot nem találunk hozzá. Erről más alkalommal kívánok részletesen szólni. Ezúttal csak annyit, hogy ennél a szokásnál is feltehetünk olyan folyamatos fejlődést, új elemek rárakódását, amit a *révül, táltos* és *boszorkány* esetében

láttunk. Itt esetleg honfoglalás előtti évkezdő szokás kapott egyre újabb vonásokat már a honfoglalás után európai népektől.

Hasonlóan varázsló, pontosabban rontáselhárító szerepe volt egy másik „szerepjátszó" vagy „dramatikus" szokásnak, a pünkösdi királyválasztásnak, amelyről már biztosabban lehet kimutatni honfoglalás előtti eredetét. Ez a mezopotámiai eredetű szokás Taskent, Szamarkand környékén, valamint a Fekete-tenger északi partján történeti adatokból kimutatható az i. sz. 1. és 8. százada közt. A magyar néprajzi adatok legközelebb éppen az utóbbiakhoz állanak. Ebben az esetben egy elég széles körben továbbélő szokásról van szó, amely a magyar történeti följegyzések *(pünkösdi királyságról)*, valamint egyedülálló morva variánsok tükrében szélesebb elterjedésben élhetett valamikor.

A világ elképzelése cethal hátán, illetve bivaly szarvai közt vagy cethal hátán álló bivallyal szintén sokfelől került elő a magyar nyelvterületen, s egyes adatok szerint még a vidéki nemesség körében is köztudomású volt. (Ma is gyűjthető székelyek közt, palócok, sőt Pest környéki falvak hagyományában is.) A párhuzamok egyrészt a török népek, másrészt az iszlám körére utalnak. Átvételére a Volga-vidék is számításba jöhet, de talán még inkább a Fekete-tenger partvidéke és a Kaukázus. (Hiedelem formában élő, erős hagyomány.)

Egyetlen sárréti adat őrizte meg a *világfa* képzetét a magyar néphagyományban. Ez kilencágú fáról szól, ami az altaji török és mongol népek „szent száma", s az ő hősénekeik is kilencágú vas vörösfenyőről vagy aranyos-ezüstös nyárfáról szólanak. Ugyanennek a képzetnek elhomályosult emléke a *Molnár Anna-ballada* burkusfája, és a *Szent László-legenda* ábrázolásain is látható stilizált fa az alatta lefolyó jelenettel.

Talán a lélekhitre is támpontot adhat az a motívum, amely

balladáinkban maradt fenn, s a vérszerződés egykori hagyományára utal: az a formula, amely „Vérem a véreddel egy patakot mosson, / Testem a testeddel egy sírban nyugodjon" és egyes változatokban „Lelkem a lelkeddel egy istent imádjon" formában maradt fenn. Mint már rámutattam, ennek a formulának altaji, sór változataival a hősénekek szereplői kötnek örök barátságot. Hogy ez a vérszerződés rítusához tartozó szertartásos szöveg lehetett, azt két olyan adat igazolja, amelyben maga a „rítus" is megjelenik. Az egyik a mongol Bogda Gesszer kán viselt dolgai közt maradt fenn: az ifjú – még Jolo nevű – kán egy lánnyal találkozik, aki kéri, vegye feleségül. „Akkor megszúrta Jolo kisujját, hogy vérzett, s odanyújtotta a lánynak e szavakkal: ha komolyan gondolod, akkor szopd le – amit a leányzó meg is tett." Itt még csak a szokás meglétét tudjuk igazolni ugyanarról a tájról. A következő adat viszont már tovább visz. Egy sór-tatár énekben „Aba Kulak és Eresz Tajcsi golyót váltott, majd megvágva nagyujját, egymásnak kiszopta a vérét, s *barátok lettek mint egy pár szarv*." Az aláhúzott szavak tűnnek fel ugyanis a hősénekek barátságkötési formuláiban is: „Mindig barátok akarunk lenni, mint egy tehén két szarva; holttetemeinket akarjuk látni, megsemmisített lelkeinknek utánamegyünk." „Mint két fül, olyan barátok akarunk lenni; ha meghalunk, legyenek csontjaink együtt, vérünk, ha folyik, folyjék együtt." Világos, hogy egyik helyen a rítus cselekményét írták le, máshol – különösen énekelt versben – csak a hozzátartozó szavakat; de Dürenkova adata a rítus leírásában már a szavakból is megörökített valamit, s így összekapcsolja a kettőt egymással.

Hogy kerül ez a formula a vallási fogalmak közé? Egyes változatai nemcsak nálunk említik a lelket a halál utáni vagy a halálban való együttlétben, hanem a keletiek is. A fenti idézeteken kívül még: „Halálunkkor legyenek lelkeink együtt, vérünk ha folyik, hát folyjék egybe – mondván barátokká váltak." „A halhatatlan, elpusztíthatatlan Kartüga Pergennel, ha meghal, vérünk együtt legyen, ha élőként jár, lelkünk együtt legyen."

Bár a hármas formulák nálunk is ritkábbak, Keleten pedig a háromból mindig más-más kettőt találunk, de bizonyára mindkét hagyományban már régóta megvoltak a lélekre vonatkozó mondatok is, valószínűleg már a közös eredet idején is. Legalábbis nem valószínű, hogy keresztény és más vallások hatására kapott volna egy pogány formula ilyen szó szerint hasonló pótlást egymástól távol nálunk is és az Altajban is. A formulák harmadik tagja tehát nyilvánvalóan a léleknek halál után továbbélő „szellemhitéről" tanúskodik.

Diószegi Vilmos táltosaink köré a szibériai sámánhit és sámánkodás majdnem minden elemét össze tudta rakni hagyományainkból. Ámde ha elhagyjuk belőlük az egyéb hagyományágakban elmosódva vagy megváltozott jelentésben fennmaradt elemeket, s csak magához a táltos személyéhez kötött hiedelmeket vesszük tekintetbe, szinte kizárólag a táltospárbaj marad, vagyis fekete és fehér csődör vagy bika alakjában való küzdelmük, amivel esőt, zivatart vagy ritkán betegséget tudnak okozni, illetve elhárítani. Maga a sámánkodás egésze korábbi fejlődési fok a fejlett vallási rendszerekhez képest, de az itt jelentkező dualizmus, a fekete és fehér színben szembeállított jó és rossz, segítő és ártó tevékenység, úgy látszik, már valami magasabb hitbeli elképzelés. (Török–mongol hagyomány az Altajban, nálunk hiedelem formában széles körű és erős.)

Meséink sajátos motívuma az *Akastyánhegy* vagy *Mágneshegy*, amely magához vonzza az embereket, s csak a griffmadár tud elrepülni fölötte. Ez az altaji hősénekek *Vashegyének* párja,

amelyre a mitikus hős táltos lovával is csak úgy tud fölrepülni, hogy a világfáról letépett ággal ütlegeli. Erről a hegyről származik valami nagy veszély, egyes énekek szerint a *világvége*. Mindenképpen valami olyan veszély, ami az istenekkel vagy segítő szellemekkel ellentétben fenyegeti az emberiséget. Keleti szövegekben itt is dualisztikus vonásokra bukkanunk, mert az égi Kudaik (istenek) a *Vasheggyel* szembeállítva *Aranyhegyen* élnek. Ennek a kettősségnek nyoma nem található a magyar hagyományban; de „valami, ami az istenekkel szembe van állítva, ami veszély az emberiségre", valami egykori hasonló jelentése óvatosan föltehető. (Mesei elem, ritka, elhomályosult.)

Kiegészíti ezt a hagyományt a *Szent László-legenda* birkózási jelenete a két ellenfél lovának fehér és sötét színével. Minthogy itt egy nagy keresztény lovaghőshöz kapcsolt jelenettel van dolgunk, ami keleti párhuzamokban úgy szerepel, mint az emberiség sorsáért folyó gigászi küzdelem, amelyben még az égiek is részt vesznek segítőként, ennyiben az elem a vallási képzetek körébe tartozik. Valami ilyen szerepe lehetett a magyarság honfoglalás előtti hagyományában is, hogy tovább élve, kereszténnyesített formában a nagy szent király alakjához kapcsolódott (történeti és népmesei hagyománya erős).

Népmesei változata a mesehős birkózása ellenfeleivel – többnyire hat-kilenc-tizenkét fejű sárkányokkal. Ezeket a sajátos birkózásokat is keleti hősénekek birkózási jeleneteivel lehetett párhuzamba állítani. Ahogy egymást térdig-derékig-nyakig beütik a földbe, az pontosan úgy jelenik meg csuvas történetekben, távolabbi megfelelői pedig Altaj vidéki hősénekben. (Meséinkben széles körben élő hagyomány.)

Meséink táltos paripája, amely hatlábú, illetve keleti megfelelőkben néha hatszárnyú, világosan eltér minden európai képzettől, és a török–mongol–sór mitikus hősénekek hősi lovaival

egyezik. Ami ezzel kapcsolatban mint különleges és aránylag fejlett hitelem jön számításba, az a világnak olyan rétegzettsége, *túlvilágai*, ahová ennek a mitikus állatnak segítségével jutnak el a hősök – nálunk mesehősök. Itt világosan a mennybéli „túlvilágnak" és a „föld alattinak" több rétegéről van szó, tehát fejlett túlvilág-elképzelésről. Ez a túlvilág-elképzelés kétségtelenül más, mint a keresztény; éppúgy világos a magyar és altaji motívumok összefüggése is. Egyszersmind már készen vannak benne a keresztény elképzelés elemei is, vagyis a föld fölötti menny és a föld alatti pokol képzete. (A táltosló és a vele elérhető „másvilágok" erős mesei hagyományban maradtak fenn.)

Legvilágosabban vallási, sőt a tételes vallásokban is nagy szerepet játszó elképzeléseket tartott fenn a *Mondölöcskék* mesetípusa, amelyben meghökkentően közeli formában maradtak fenn egyes altaji hősénekek motívumai, amelyek a másvilágon elszenvedett bűnhődéseket beszélik el, s amelyeket az alvilágban lát a mitikus hős vagy hősnő, aki valamelyik közeli rokona életéért (lelkéért, levágott fejéért) szállt le oda. Itt már a földi életben elkövetett bűnökért járó túlvilági büntetések vannak ábrázolva. Ez már csakis valamelyik keleti vallás hatásával magyarázható. Minthogy a fogalmazási részletek rendkívül közeli egyezésről tanúskodnak a magyar mesék és a mongol–minuszinszki (=sór) hősénekek és alvilágjárások között, az átvétel nem történhetett túl régi időben. Az Altaj vidéki népeket, köztük azt is, amely később a magyarral érintkezett, már ott, az Altaj területén érhette ez a hatás, mielőtt annak a török népnek onnan kirajzott része a magyarsággal együtt élt. Ez a hatás bizonyára közvetlenül a honfoglalás előtt érhette a magyarságot. Itt mindenképpen a kazárok jönnek számításba, minthogy ők az a legkésőbbi török nép, amellyel a magyarság közvetlenül

a honfoglalás előtt élt együtt, s amelynek Belső-Ázsiából történt kirajzása is már olyan időre esik, amikor ilyen nagy vallási hatást fel lehet tenni. (Tibet, India vagy Perzsia felől?) Különben a kazárok további fejlődése utólagosan is bizonyíték magas vallási színvonalukról: zsidó, mohamedán (s talán keresztény) vallásra áttért elemek is voltak vezető rétegükben.

A *Möndölöcskék* mesetípussal már eljutottunk a nagy, tételes vallások elképzeléseihez; nyilván ezért ölthetett mesénk kereszténynek látszó külszínt, s meg is maradhatott a néphagyományban (sokfelé, különböző erősséggel élő mesei hagyományként).

Az áttekintést összegezve: a folklórból is nagyjából hasonló képet kaptunk, mint a nyelvből. Egy-két nagyon ősi hitelem elkopott, ritka maradványát vagy sajátos funkcióban elkülönülő hagyományát a finnugor, illetve ugor együttélésből, keverve rátapadt későbbi elemekkel (teremtésmondákat s a regösének varázsló szövegrefrénjét); ezután rendkívül sok és gyakran igen frissen élő sór–mongol–török elemet hiedelem, mese és más költészeti hagyományágakban, amelyek elvezetnek a fejlődésben egészen a tételes vallások küszöbéig, legalábbis egyes képzetekben. Ugyanakkor bizonyos szokással kapcsolatos hiedelmek, kozmogóniai elképzelések átvétele a sztyeppei műveltségi körön belül csak a Fekete-tenger északi partja és a Kaukázus körzetében képzelhető el: a pünkösdi királyválasztás, a világ elképzelése cethalon és bivalyon s talán a regösének zenei refrénje.

Itt természetesen nem lehet szó „ismeretlen eredetű" elemekről, hiszen honfoglalás előttinek csak akkor minősíthetünk egy folklórjelenséget, ha kimutathatóan olyan népektől származik, vagy olyan népekkel közös, amelyekkel csak a honfoglalás előtt érintkezett a magyarság. Ha nincs párhuzam, akkor nincs fogódzó a korra.

Most néhány tanulságot is le kell vonnunk a két hagyomány – a nyelv és a folklór – együttes szemléletéből.

1. A távoli, primitív időkből eredeztethető szavak rendkívül differenciált jelentései hosszú fejlődést árultak el. Ilyen hosszú fejlődést kell feltennünk *menny* szavunk mögött is. Ez már az ugor korban is megkaphatta azt a jelentést, amely az „égbolt" szót az isten(ek) tartózkodási helyévé minősíthette át; hiszen már a vogul teremtésmondákban és más mítoszokban is Numi Tarem és a többi, névvel nevezett lény az égben lakik. Igaz, ezeket mindig valami megszemélyesítésből származó névvel illették: „Alsó-ég anyánk" = föld, „Felső-ég atyánk" = menny; sosem az egyedüli istenség *fogalmát* jelentő szóval. De mégis, már az ilyen elképzelés szerint is valóban „menny" a *menny*.

Ott azonban még szó sincs „alvilágról". A táltos paripával bejárható túlvilági rétegeket azonban a keleti hősénekek „más naptól, más holdtól megvilágított világ"-nak nevezik, néha „más napos-holdas világ"-nak, s a „möndölöcskék"-ről szóló mese már másvilági bűnhődéseket is nyilvántart. *Másvilág* szavunk tehát igen régen meglevő elképzeléseket jelenthet, amelyek jóval megelőzték a bibliával való megismerkedés idejét. Egyúttal jellemző, hogy a másvilági bűnhődéseket nem valami izzó, alvilági kínzóhelyen képzelhették el őseink, mert ilyesmiről sem folklórhagyományaink nem tudnak, sem nyelvünk nem őrzött meg ilyen szót. Nem véletlen, hogy erre az elképzelésre a szlávok szavát vettük át, a *pokol*-t.

Hosszú fejlődés előzhette meg a dualizmusnak azt a szintjét, amit *isten* és *ördög* szavunk megléte jelez. Erre vallanak a kezdetleges dualizmus nyomai (a táltospárbaj, az *Akastyánhegy* és talán a *Szent László-legenda* birkózási jelenete). Véleményem szerint ezek a nyomok nem a fejlett dualisztikus „vallások", például a manicheizmus hatását tükrözik, hanem inkább valami

előzetes fejlődési fok emlékei. Hasonló előzményekből fejleszthették ki keleti magas kultúrák a dualista világképet.

Azonban ebben a dualizmusban még nem szerepelt az „ördög", nemcsak a szó korábbi ismeretlenségéből következően, hanem azért is, mert népünk fenntartott olyan hagyományokat is, amelyekben a későbbi *ördög* szóval egy démiurgoszszerű, nem „ördögi" lényt jelölnek, aki istennel egyetértésben teremt, részben az ő segítségével. Tehát egy ősi démiurgosztól kezdetleges dualisztikus elképzeléseken keresztül juthattunk el olyan fejlett, dualisztikus világképig, amelyben később az „ördög" = „sátán" fogalma is megjelenhetett.

2. Több olyan képzettel találkoztunk, amelyek az ókori magas kultúrák vagy azokhoz hasonló – fejlettebb vagy fejletlenebb – kultúrák képzetköréből ismeretesek, bár a tételes vallások szintjét nem érik el: a világ elképzelése cethal hátán vagy bivaly szarvai közt (mohamedán arab, indiai műveltségi kör, szibériai népek), pünkösdi királyválasztás (mezopotámiai eredetű, vallási elképzelésekkel kapcsolatos évkezdő szokás) s talán a regölés (antik nyomok és közel-keleti párhuzamok alapján szintén mezopotámiai eredetű évkezdő szokás, amelybe korábbi finnugor és későbbi európai, sőt keresztény elemek is beleolvadtak).

Itt kell megemlékeznünk a kaukázusi eredetű *Falbaépített feleség* balladatémáról is, ami már ott is az építőáldozat szokásának emberi következményeit ábrázolta, tehát már megkezdődött ennek a hiedelemnek kritikai szemlélete. A magyarság kaukázusi népektől már ilyen szellemben vette át.

3. Ezek után jelennek meg a magyar hagyományban, főleg a nyelvben olyan fogalmak, amelyek közvetlenül a tételes vallásoknak – akár a kereszténységnek is – megfelelő fogalmakat jelölnek, mégpedig meglepő gazdagságban és színvonalon. Legfontosabb két szavunk, az *isten* és *ördög*, a középkori kereszténység két „pólusa". Mellettük a szentség fogalmát jelentő három szó: *id, ül, boldog*; a *bűn-vétek* köre és annak megbocsátása: *bocsát* és a sajátos jelentésben megrögződött *búcsú*; az üdvözülés fogalma: *üd*(vözül) stb., valamint más elvont fogalmak: *hit, örök*(kévalóság) és egy sor más: *teremt, egyház*, az *ünnep* ülése és a *böjt*. Vegyük hozzá még a korábbról örökölt, esetleg új jelentésárnyalattal bővülő szavakat, mint a *menny* és a *másvilág*.

Ez a fogalmi gazdagság akkor kapja meg plasztikus képét, ha háttérnek odatesszük azokat a szavakat, amiket a kereszténységgel együtt vettünk át más nyelvekből. (A zárójelbe tett fogalmakra volt megfelelő magyar szavunk is; a dőlt betűsök új fogalmak): Szlávoktól: kereszt-keresztel-keresztény, pap, barát, apát, apáca, diák, zarándok, bérmál (szent), *pokol, csoda, malaszt*, vecsernye, zsolozsma, tömjén, karácsony. Latin–görögből: ádvent, alamizsna, ámen, ampolna, *angyal*, apostol, arkangyal, evangyéliom, fráter, gárgyán, kámzsa, kanonok, kántor, káptalan, kar, katedra, klastrom, legenda, manna, mártír, mise, monostor, oltár, ostya, pápa (paradicsom), plébános, prédikál, prépost, próféta, *purgatórium* (sátán), sekrestye, stóla (templom), zsinagóga, zsinat.

Látható, hogy nem a vallási fogalmak szavai újak, hanem elsősorban az egyházi szervezet, szertartás és a hozzájuk tartozó különleges tárgyak, épületek, épületrészek, személyek nevei. De egyeseket még ezek közül is saját szavaink képzésével fejeztük ki: *szerzet, szerzetes*. Ami köztük fogalom vagy földöntúli lény neve, annak más szava megvolt a magyar nyelvben is: szent, sátán, templom, paradicsom. Lényeges fogalmi újat csak a pokol, purgatórium, csoda, malaszt, angyal szavak jelentettek.

Mindez arra vall, hogy a magyarságot közvetlenül a honfoglalás előtti századokban egy ismeretlen nyelvű nép részéről

olyan hatás érte, amely egész sorát ismertette meg vele a fejlett vallási képzeteknek, és olyan szintre emelte ebben a tekintetben (is), ami alkalmassá tette a keresztény vallás fogalmainak nemcsak átvételére, hanem saját korábbi szavaival való megnevezésére is.

Röviden kitérek rá, melyik lehetett szerintem ez a magas műveltségű, ismeretlen nyelvű nép. Tudjuk, hogy a magyarok a kazár birodalom területén szabir vezetés vagy uralom alatt éltek egy-két évszázadot. A szabirok a magyaroktól elválva Kaukázuson túli hazába költöztek (vissza?). A magyar uralkodó réteg szasszanida-kaukázusi díszítőművészete is tőlük származhat. Nyelvük ismeretlen. Meg vagyok győződve róla, hogy ők voltak azok a magas műveltségű közvetítők – a magyaroknak akkori uralkodó rétege –, akik sok más között a keleti, fejlett vallások fogalomkincsét is továbbították a magyarokhoz, nyilván hasonló fejlettségű hitelemekkel és szokásokkal egyetemben.

A szövegben említett munkák a következők:

A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára. Főszerk. Benkő Loránd. 1967–1976. Diószegi Vilmos: *A sámánhit emlékei a magyar népi műveltségben.* 1958. Solymossy Sándor: *Népmeséink sárkányalakja. Ethnographia,* 1931, 114–132. Láng János: *Lélek és isten. A vallás alapfogalmainak kialakulása.* 1974 (a 122–124. és 246–251. lapon). Györffy György: *Tanulmányok a magyar állam eredetéről.* 1959 (a 80. lapon) és *István király és műve.* 1977 (a 364–365. lapon).

1979

A magyar népzene tanúsága és a baskíriai őshaza

A magyar népzene történeti alakulását több tanulmányban dolgoztam ki részletes bizonyítás kíséretében. Az ott közölt párhuzamok és bizonyító anyag fölment attól, hogy ezúttal is belemerüljek a részletes bizonyításba. Célom csak az, hogy eredményeimet összefoglaljam, és összeegyeztessem a magyar őstörténet eddigi kutatása által produkált tényekkel.

1. Az elérhető legrégebbi rétege a magyar népzenének a siratón keresztül ugor rokonainkhoz vezet. Ez a hétfokú – nem pentaton – „ugor réteg" ma már egyre szélesebb körűnek látszik, szinte vetekedik az ötfokú török–mongol eredetű stílussal mind mennyiségben, mind jelentőségben. Ez azonban a megállapítható legrégibb finnugor zenének már bizonyos irányú továbbfejlesztése. Míg a votják, zürjén, vót, karjalai és egyes vogul dalokban fennmaradt a legősibb finnugor zene a diatonikus skáláknak, túlnyomórészt a dúrnak három-négy szomszédos hangjából alkotott, ereszkedő vagy domború motívumoknak-sorocskáknak ismételgetése, addig az ugorokkal közös magyar siratóstílus ezt a – nálunk már négy-öt-hat (kivételesen három) hangnyi – ereszkedő-recitáló dallamot már két záróhanggal váltogatja kötetlen szabadsággal, s így a sorismétlő (sztichikus) formától a periódus felé fejleszti, de azt még nem éri el. (A periódus ugyanis két különböző sort vagy különböző végződésű azonos sort már *kötött sorrendben* ismételget.) Ez a dallamstílus, aminek távoli rokonait avasi román siratókban,

dán balladadallamokban, bolgár dalokban és egyes igen régies gregorián daltípusokban találhatjuk, nyilván valami óeurópai elemi zenei gondolat sajátos irányú továbbfejlesztése.

Ez a továbbfejlesztés azonban a többi finnugor rokonoktól s azok mai lakóhelyétől távol történhetett, mert köztük és általában a Volga–Káma vidékén semmi nyoma. A nyugati fejlett finnugorok közt, észteknél, finneknél pedig csak öt-hat egymás melletti hangterjedelmű (pentakord–hexakord) dalok ismeretesek periódus vagy négysoros zárt strófa formájában. Ott tehát a fejlődés a sztichikusból közvetlenül a fejlett formákba torkollott, nyilván későbbi időkben. Ugyanakkor ugorok és magyarok kétzárlatú, kis hangkészletű stílusának különbözően továbbfejlesztett formái is megtalálhatók a két elszakadt rokon népnél; terjedelemben megnőtt, illetve több zárlattal – tehát többféle „sorral" – kibővített nagy siratóinknak és a belőlük levezethető strofikus népdaloknak szintén megvannak párhuzamai az eddig közzétett obi-ugor anyagban. Magyar szempontból legnagyobb jelentősége van ezek közt egy bizonyos kvartváltó típusnak, ahol az eredeti két egymás melletti sorzárlat (kadencia) kvarttal lejjebb megismétlődik, de ezek is szabálytalanul váltogatják egymást. Így az 5., 4., 2. és 1. fokon zárulnak a sirató sorai szabadon váltogatva. A belőlük alakult strofikus dalokban azonban ez már szabályos sorrendben megmerevedett, többnyire 5., 4., 2., 1. fokokkal mint sorvégekkel, néha 5., 4., 1., 2. sorrendben. Különösen jellegzetes ez a felépítés néhány nagyon kedvelt táncdallamban, például a *Kállai kettős*-ben, másrészt históriás énekeinkben és halottas énekekben. A sirató mellett ezeknek a strofikus daloknak is megvannak szórványos obi-ugor megfelelői, csak ott még oldottabb formában.

Meg kell jegyeznünk, hogy míg a magyarban a siratós- és a

belőle származó strofikus dalok igen tetemes részét teszik ki a magyarság mai zenei hagyományainak, ugyanakkor az ismert obi-ugor anyagban aránylag ritkábbak, holott kulturális szintjük alapján több ősi elemet kellene őrizniük, mint a magyar parasztságnak. Így fel kell tennünk, hogy már a közös ősmúltban is ez lehetett a helyzet, vagyis az újítás és továbbfejlesztés a magyarság műve volt, s tőle vették át szomszédos nyelvrokonaink.

Ha most azt vesszük tekintetbe, hogy ez a továbbfejlesztés még egy nagyon korai időben mehetett végbe, hiszen eredménye a formák fejlődésében még nagyon primitív fokot jelent; továbbá azt, hogy ez a fejlesztés távol történt a többi finnugor nép lakóhelyétől, akkor a magyarság akkori lakóhelyét az Urálon túl, Nyugat-Szibéria déli területein kell elképzelnünk s tőlünk északra az obi-ugorokat. Nyilván ezen a délkeleti területen volt lehetőség érintkezni a különböző kultúrájú népekkel, esetleg irániakkal, ami a fejlődés előfeltétele. S itt adódik párhuzam a régészeti eredményekben: az a rézkori-bronzkori kultúra, amit a régészek az ugoroknak tulajdonítanak, s aminek fejlett eszközei erről az Urálon túli, déli területről kerültek át az Urál innenső oldalára, nagyon jól egybevág a zenében megállapítható ősi-elemi „fejlettséggel".

2. Ennek az ugor kori zenei fejlődésnek aránylag magas foka után érhette a magyarságot egy új hatás, aminek három-négyfokú és szűk terjedelmű „alap-ötfokú" dalainkat köszönhetjük. (Alap-ötfokú: ami csak az öt hangot tartalmazza oktáv nélkül, s azt is a legszűkebb terjedelemben, egy szexten belül.) A három-négyfokúságot meg kell különböztetnünk a három-négy *egymás melletti* hangtól, a diatonikus skála részletétől, mert az lépések és ugrások kombinációjából adódik, bizonyos fokok kihagyásával, s így nagyobb a terjedelme emennél. Ebben a stí-

lusban a magyarság az ötfokúság sajátos hangrendszerével ismerkedett meg, illetve annak előzményével, a négy- és háromfokúsággal; s valószínűleg valamivel fejlettebb felépítéssel, a strófa felé való fejlődésnek egy további állomásával.

Négyfokú dallamokat szórványosan régebben is ismertünk: a Zobor-vidéken egy négyfokú dallamnak több változatát, a székelyek közt pedig a „zsoltártípusnak" nevezett dallamforma olyan példányait, ahol csak a három egymás melletti hangon (*do-re-mi*-n) recitál a dal, s utána ugrik le a záró *la*-ra. Ezeknek a ritka dallamoknak azonban nem tulajdonítottunk jelentőséget, mert csak az ismert, ötfokú formák szűkebb, „hiányos" változatainak tartottuk. Újabban azonban Moldvából, Gyimesből, sőt a Mezőségről is olyan sok darabja került elő ennek a stílusnak, méghozzá nemcsak egy-két versszakos szövegekkel vagy siratóban, hanem hosszú balladára vagy sok lírai versszakra énekelve, hogy világossá vált: itt egy régi hagyomány makacs továbbélésével kell számolnunk.

Ez a stílus alulról indul, és kis ívet leírva tér vissza az alapra, vagy három-négy hang (vagyis kvart-kvint!) terjedelemben föl-le mozog. Két népet ismerünk, amelynek zenéjében az ilyen dallamok túlnyomó többségben vannak: a csuvas, ahol ez mintegy hatvan százalékot tesz ki (de kisebb részben más, nagyívű dallamokat is ismernek), és a burjátok, akiknek zenéje szinte kizárólag ilyen dalokból áll; ami más, az sem nagyívű, legföljebb néhány hanggal itt-ott kibővíti a hangterjedelmet.

Fölmerül a kérdés természetesen: nem minden ötfokú stílus kezdetén alakulhattak-e ilyen dalok, s a nagyívűek nem későbbi fejlődést képviselnek-e? A csuvasoknál azonban a ritkább nagyívű dallamok átvételnek látszanak: az egész nagy tájon elterjedt s többségükben valószínűleg a kazáni tatároktól származó dalokról van szó, kisebb részben más (később tárgyalandó) hatásról. Másrészt pedig az oktávról ereszkedő stílusnak is megvan a maga „ősi, primitív" formája. A baskíroknak sok olyan oktávról, sőt magasabbról ereszkedő dallamuk van, amely a nagy hangterjedelem ellenére minden formai elemet nélkülöz, még a kétsoros formáig (a periódusig) sem jut el. Szinte formátlan ereszkedések ezek az oktáv környékéről az alaphangra. Ritkán alakul ki belőlük még két kivehető, AB-nek felfogható dallamsor is. Megfelel ez annak a leírásnak, amit Ibn Fadlan írt a baskírokról, hogy ők a „leghitványabbak" a nomádok között. Vagyis hogy alacsonyabb fejlődési fokon álltak, mint az akkori sztyeppei népek. És megfelel ez a zenei fejlődési fok bizonyos ausztráliai és óceániai népek zenéjének is, ahol hasonlóan minden formai kötöttség, ismétlődés, felépítés nélkül ereszkedik le a dallam az oktáv körüli magasságból az alapra. Ez tehát szintén egyik lehetősége a dallam keletkezésének, amiből később többé-kevésbé zárt formájú, ereszkedő dallamok kialakulhattak. Mindenesetre inkább, semmint az alacsonyan mozgó, hiányos, néhány hangból alakult képletekből. S a csuvas és főleg a burját–mongol példa igazolja, hogy ez az utóbbi fajta is lehet egyes népek legősibb és máig kizárólagos zenéje.

Viszont ilyen stílus átvétele *azután,* hogy a nagyívű-teraszosan ereszkedő s minden bizonnyal strofikus dalok ismeretessé váltak egy nép zenéjében, egyáltalán nem valószínű. S ezek a szűkebb terjedelmű, alacsonyan mozgó dalok nálunk nem is valami archaikus szokáshoz kapcsolódva maradtak fenn, hanem a Zobor-vidéken is, Erdélyben és Moldvában is lírai és balladaszövegekhez! mindenképpen valami *általánosabb használatú dallamstílus* maradványaként régies hagyományú területeken.

Mindezek alapján föl kell tennünk, hogy ez a csuvassal és burjáttal egyező bolgár–török–mongol zenei réteg a nagyívű ötfokú török–mongol dallamstílus *előtt* került bele a magyarság

hagyományába, valószínűleg török (-mongol?) jövevényszavaink *régi rétegével* egy időben egy csuvasos-mongolos nyelvet beszélő néppel való együttélésünk idején.

3. Ennek a stílusnak négyfokú dallamai leginkább *re-do-la-szo*-ra épülnek, azaz 5., 4., 2. és 1. fokra, ugyanazokra, amelyekre a fejlett ugor kori dallamok egy részének, a kvartviszonyokra épülő dallamoknak sorai is végződnek. Vannak is meglepő esetek, amikor a kétféle stílus egybeolvad: olyan gyimesi siratók, amelyek kezdetben magasról ereszkednek, mint az ilyen kadenciájú siratók általában, de ezek már mindig ötfokúak. S kezdetben a jelzett fokok még csak sorvégi megállások. De hamar leszűkül a dallam erre a négy hangra, s rajtuk mint egy négyfokú dallamon szalad le az énekes sokszor egymás után a legmélyebb hangra, ahol a nagyobb szövegegységeket recitálva lezárja.

Cseremiszeknél az úgynevezett „zsoltártípusban" tapasztalunk hasonló összeolvadást: sok esetben az ilyen dallamok 5., 4., 2. és 1. fokon záruló négysoros strófát alkotnak, amikor is a dal az alsó *szo*-n végződik. „Alap-ötfokú" hangkészletük és zárlataik „kvartváltó" szerkezete ugyanazt a hangnemérzést és dallammozgást képviseli, mint az említett gyimesi sirató.

Cseremiszek és magyarok közt él egy másik „kvartszerkezetű" dallamfajta is, az úgynevezett „dudanóták". Ezek a sorok hangmagasságában, sorzárlataikban, ismétléses formaelvükben és mindezekben jelentkező kvartfelépítésben egyeznek a két népnél. Csak a magyaroknál már tisztán diatonikusak, míg a cseremiszeknél tiszta ötfokúak, akiknek zenéje ma már alig ismer mást, mint ötfokúságot. Lehetséges, hogy a magyar dudanóták diatóniája új, minthogy a cseremiszeké is dúr jellegű: *do-* és *szo*-alapú pentatónia, ami könnyebben mosódhatott el a dúr zene hatása alatt. De az sincs kizárva, hogy a magyaroké

már eredetileg sem volt ötfokú, a siratótípusú zenéből alakult, s a cseremiszeknél változott át ennyire ötfokúvá.

Az utóbbi két jellegzetes dallamfajta eddig *csak a cseremiszeknél* fordult elő a Volga-Káma vidékén. A csuvasoknál tehát ismeretlenek azok a típusok, amelyek a kvartviszonyokkal továbbfejlesztett ugor zenének és a három-négyfokú és a mély járású ötfokú stílusnak összeolvasztásából keletkeztek. Nyilván nem a csuvasok lehettek azok, akiktől a magyarság ezt a régebbi stílust megtanulta, hanem valami más csuvasos-mongolos nyelvet beszélő nép. Ugyanakkor mindez valami külön *cseremisz-magyar* érintkezésről tanúskodik. De ez a kapcsolat csak *azután* képzelhető el, miután a magyarság együtt élt azzal a török (mongol) néppel, amelytől a mély járású ötfokú stílust megismerte. S minthogy a cseremisz-magyar érintkezés már csak valahol a Volga és az Urál között történhetett, a magyarságnak át kellett kerülnie az Urál délkeleti oldaláról a nyugati oldalra. Nyilván az a török (-mongol?) nép vitte magával, amelytől azt az elemi ötfokú-négyfokú zenei stílust kapta. Az a nép is nyilván a nomád népek szokott útvonalán nyomult be a Volga vidékére: az *Urál alatt, délen*. Igaz, a cseremiszeknél található magyar egyezések *ma* inkább északon, a Káma vidékén jelentkeznek. De a cseremiszek is lakhattak régen délebbre vagy délebbre *is*, s a folytonos nomád török hullámok dél felől (csuvas, mongol, baskír, kazántatár) szoríthatták őket északabbra, sőt délebben lakó egykori csoportjaikat be is olvaszthatták. Mindenképpen valószínű, hogy a magyarok, ha az Urál délkeleti részeiről kerültek a Volga-vidékre, akkor annak délebbi és középső részein telepedtek meg. Innen, a déli és középső Volga-vidékről s nem északabbról, juthattak le könnyen újból a sztyeppére a bizonyos török (-mongol?) néppel már összekeveredve, a Kazár birodalom területére, ahol a magyarságot

később a történeti források emlegetik s a régészeti emlékek is igazolják.

4. Ebben az új környezetben kellett a magyaroknak olyan török néppel érintkezniük, akiktől újabb, nagy tömegű jövevényszavainkat is átvettük, s akiktől az ereszkedő-ötfokú dallamstílust is megismertük. Ez ugyanis olyan tömegben él máig a néphagyományban, hogy csak egy viszonylag újabb átvételből magyarázhatjuk. Egy olyan óriási területen elterjedt dallamstílusról van szó, ami kazáni tatároktól szibériai török–mongol népeken és Észak-Kínán keresztül Észak-Amerika egyes indiánjaiig elterjedt. A kazáni tatárok dallamai a Volga–Káma területnek legfejlettebb zenéje (annak egy kis szigetétől eltekintve). Ők más tekintetben is a terület legfejlettebb és sokáig *uralkodó* népe. Nekik tulajdoníthatjuk azt a sok „szép nagyívű" dallamot, amit Vikár László szerint a nagy táj majdnem minden népénél megtalálhatunk. Ugyanakkor magyarokkal való egyezést eddig nem sikerült zenéjükből kimutatni. Ez összhangban van azzal, hogy jóval a magyarok eltávozása után kerültek mostani lakóhelyükre, amikor a magyarság már mai hazájában tartózkodott. Tőlük tehát ereszkedő-ötfokú dalaink nem származhatnak. Vagy a kazárok, vagy a szavárdok lehettek az átadók: különösen az utóbbiak, akikről Árpád unokája is úgy emlékezett meg Bíborbanszületett Konstantin császárnak, mint akik a magyarok uralkodó népei voltak, mert róluk nevezték el az egész magyarságot.

5. Mind ez ideig nem beszéltünk a magyarság legfeltűnőbb keleti dallamhagyományáról, a kvintváltó-ötfokú dallamstílusról. Ez ugyanis eddig csak a magyaroknál került elő nagy tömegben és jellegzetesen, valamint Keleten egy szűk, ötven kilométer átmérőjű foltján a cseremisz–csuvas nyelvhatárnak a Volga mindkét partján. (Egy elszigetelt mongol és kalmük példától

ezúttal eltekintve.) Ott cseremiszek–csuvasok is nagy tömegű kvintváltó dallamot énekelnek; a cseremiszek szinte csak ezt és ereszkedő-ötfokú dalokat, míg innen távolodva a kvintváltás egyre jobban eltűnik, s a cseremisz és csuvas nyelvterület nagy részén már nyoma sincs. Következőleg sem a cseremiszeknek, sem a csuvasoknak nem lehet eredeti hagyománya.

Ezeket a tényeket figyelembe véve csak az a lehetőség marad hátra, hogy a teraszosan ereszkedő, nagyívű, ötfokú dallamokban itt-ott jelentkező megfelelések-ismétlődések nyomán a magyarság alakította ki a kvintváltás szigorú szerkezetét. Ez csak a Volga-vidéktől távol történhetett, mert ott ez – a bizonyos kis foltot kivéve – nem ismeretes. Ha akár a magyarok, akár más nép ott alakította volna ki ezt a stílust, bizonyára nyoma volna a terület többi népeinél is kisebb vagy nagyobb mértékben. A cseremisz–csuvas nyelvhatár kis foltjára viszont a magyarságnak az a része vihette el, amelyet később Julianus megtalált. Úgy látszik, a besenyő támadás után három részre szakadt a magyarság: a szavárdok a Kaukázuson túlra költöztek, a nagyobb többség jött a Kárpát-medencébe, a kisebb rész pedig elvált a többi magyartól, és „visszahúzódott" északra. Nyilván ezek vitték magukkal a kvintváltó stílust, és adták tovább azoknak a népréseknek, amelyekkel közvetlenül érintkeztek. S minthogy a 16. századi orosz krónikák a „moʒarokat" csuvasok és cseremiszek közt emlegetik, mint akik a kazáni tatárok ellen orosz szövetségben együtt harcoltak, ez már nagyjából arra a területre mutat, ahol ma ez a kvintváltó cseremisz–csuvas érintkező terület található: Csebokszaritól nyugatra a Volga mindkét oldalán.

Hogy Julianus is ugyanott találta-e a magyarokat, az lehetséges is, de nem is feltétlenül szükségszerű. Az ottmaradt magyarokat Julianus is másodszorra már régi lakóhelyükről el-

űzve, nyugatabbra találta. A mongol, majd kazántatár nyomás három évszázadon keresztül taszíthatta őket tovább – északra is, nyugatra is. De annak a bizonyos területnek virágzó kvintváltó-ötfokú stílusa, annak teljes rokontalansága Ázsiában csakúgy, mint Európában, ugyanakkor tökéletes egyezése a magyarral, amit a stíluson belül még egyes darabok külön egyezése tesz világosabbá és kétségtelenebbé, mindez csak közvetlen kapcsolat eredménye lehet. Az pedig csak a keleten maradt magyarok révén képzelhető el, akik végül is fokozatosan beolvadtak a környező két rokon népbe. Ők adták tovább a két szomszédos, őket túlélő népnek, míg a magyarság zöme vitte magával a Kárpát-medencébe, és őrzi a mai napig.

Milyen tanulságokat rejt a magyar zene itt vázolt fejlődése és földrajzi életkerete a „baskíriai őshaza" számára? Mikor és mely részén a jelenlegi (vagy a korábbi) Baskíriának élhettek a magyarok vagy a magyarság egy része? A népzenei kapcsolatok alapján, valamint azoknak a társtudományok megállapításaival való egyeztetése után véleményem a következő:

A magyarság az első török (–mongol?) néppel való együttélés után, valószínűleg azok vezetésével kerülhetett először a Volga–Urál közti terület középső részére, ami a *korábbi* Baskíria területével egyezik. De akkor a baskíroknak ott még nyoma sem lehetett. Onnan kerültek le a magyarok a Kazária uralma alatt álló sztyeppére, a Kaukázus előterébe. Ennek az „első" Volga–Urál közti tartózkodásunk emléke a cseremiszekkel – egyedül velük – összefűző néhány zenei típusunk. Másodszor viszont már nem az egész magyarság került oda vissza, hanem csak a magyarság elvált töredéke, Julianus magyarjai; valószínűleg nem pontosan korábbi lakóhelyükre, s onnan is egyre tovább szorultak már Julianus idejére is, még inkább a későbbi időkben. Ezután már a baskírok is odakerültek, s ezért nevezték

az *akkori* tapasztalatok alapján Baskíriának a mohamedán források Magna Ungariát. Ennek a második tartózkodásnak emléke zenében a kvintváltó és egy sor nem kvintváltó, ereszkedőötfokú dallam egyezése a cseremiszekkel és csuvasokkal, illetve azok egy kis csoportjával. Magához a baskír néphez azonban ezek szerint semmi köze sem lehetett a magyar népnek, és ezt a zene is igazolja nemcsak a baskír–magyar egyezések hiányával, hanem a baskírok régi zenéjének teljesen más, fejletlenebb jellegével is. A Baskíria név tehát csak egy bizonyos későbbi időpontban jelölte a Volga és Urál közti területet, amelynek bizonyos részein a magyarság még korábban megfordult.

1982

Magyarság a népzenében: a világosan tagolt forma

A címben felvetett nehéz problémára csak úgy kapunk feleletet, ha előbb áttekintjük a magyar népzene történeti rétegeit.

A legrégebbi korszak, amire a népzene vissza tud mutatni, az ugor együttélés kora. Ebből a korból igen nagy mennyiségű népzenei emlékünk maradt fenn. Az obi-ugorokkal párhuzamba állítható néhány zenei típus épen maradt fönn a siratóban és a belőle kifejlődött strofikus dalokban. Legrégiesebb ezek közt a sirató „kis formája", ami egyúttal a legelterjedtebb siratótípusunk: rögtönzött-recitált ereszkedés négy-öt-hat hang terjedelemben a 2. és 1. fokra. Ez a két záróhang az ének folyamán szabálytalanul váltakozik. Van ennek a kétzárlatú típusnak oktávig megnövesztett formája is, úgyszintén három-négyféle záróhanggal kibővített változata is. Ezek csak obi-ugor rokonaink dallamai közt találhatók fel egészen világos párhuzamokban. Megállapítható továbbá, hogy ez a „kis forma" is már egy korábbi, közös finnugor típusnak továbbfejlesztése: votjákok, zürjének, vótok három-, illetve négyhangnyi, egysoros kis ereszkedő dalait fejlesztik tovább. Míg amazok csak egyetlen sort (inkább csak motívumot) variálnak, s az mindig az alaphangon záródik (ami a legalsó hang náluk), addig a mienk már két zárlatot, tehát két sort váltogat, de még kötetlenül, szabálytalanul. Vagyis továbbléptünk egy fokkal a formai fejlődésben.

Még fontosabb, hogy a rögtönzött-kötetlen siratóból, amit máig ebben a nagyon ősi formában tartott fenn a hagyomány,

számos zárt formájú dal keletkezett kötött versszakszerkezettel. Ez tehát egy újabb továbblépés formai tekintetben. Az ötfokú dalok mellett ezek a nem ötfokú, diatonikus dallamok alkotják régi dalaink második nagy rétegét. Egy részük recitált, hosszú sorokból áll, és vagy valami epikus szövegre éneklik: balladára, históriás énekre vagy pedig halottas énekek, egyházi népénekek szövegére. Minthogy az ugoroknál is legtöbbüket hősénekként vagy a medveünnepek szertartásához énekelték, ahol a megölt medve nevében első személyben mondják el elejtésének történetét, azaz szintén epikus énekként használták, ez az egybeesés nem lehet véletlen. Valószínű, hogy ez a dallamfajta volt a magyarság hősénekeinek egykori zenéje.

Más részük feszes ritmusú táncdal, amelyben a siratónak az a tulajdonsága maradt fenn, hogy recitálva kikopogtatják a sorvégző hangokat vagy egy teljes lezáró sort. Ez táncdalainkban már feszes ritmusban történik (például a közismert *Kállai kettős*-ben). Ez a táncdaltípus már 18. századi följegyzésekben is sűrűn előbukkan, népi táncdalaink közt pedig igen jelentős. Mindez arra vall, hogy az ugor kori dallamvilág a két legfontosabb, ellentétes hangulatú műfajban egyaránt továbbfejlődött és máig fönnmaradt.

Az ugor kori dallamstílus már kialakított néhány fejlettebb formát is: az 5., 4., 2. és 1. fokon megálló, zárlataiban kvartváltás elemeit tartalmazó siratókat és dalfajtákat, amikor egy igen régies kultúrájú török vagy mongol nép hatása érte a magyarságot. Három- és négyfokú dalok, az ötfokúság előzményei, valamint szűk hangterjedelmű, alacsony járású ötfokú dallamok jellemzik ezt a stílust, amiből nálunk újabban került elő nagyobb számú példa elsősorban Gyimesből és Moldvából, ritkábban a Mezőségről; s ezek ismeretében ide sorolhattuk néhány korábban ismert példáját is a Nyitra megyei Zobor-vi-

dékről és elszórtan más magyar területekről is. Ez a stílus lényegesen archaikusabb, mint a nagyívű, oktávról vagy magasabbról ereszkedő pentaton dalaink vagy a köztük is legfejlettebb kvintváltó dallamok.

Ehhez a szűk hangterjedelmű, ötfokú stílushoz hasonló zenét csak a csuvasoknál és egy burját–mongol törzsnél találtak eddig nagy számban, mint az illető népek jellemző zenéjét. Valami ilyen zenéjű bolgár-török vagy mongol nyelvű néppel ismerkedhetett meg és keveredhetett a magyarság, akiktől legrégebbi török (–mongol) kölcsönszavainkat is kaptuk.

Ez a zene egyes gyimesi siratókban összeötvöződött az ugor kori legfejlettebb dalok kvartviszonyra épülő darabjaival. Ugyanakkor egy más kvartviszonyon alapuló stílus is kialakult az úgynevezett „dudanótákban". Ebben, ha a teljes sorokat vesszük tekintetbe, két sor: A és B váltakozik úgy, hogy az A először kvarttal magasabban hangzik el, majd a többi három már többnyire az alaphang és az ötödik fok közt (vagy: A^4ABA vagy A^4BAA). De az A-sorok zárlatban különböznek. Ha viszont azokat a motívumokat is számításba vesszük, amiből kettő van minden sorban (tehát tulajdonképp félsorok), akkor igen bonyolult ismétléseket találunk. S itt újra csak tapasztaljuk, hogy míg a cseremiszek áthidalják a sortagolást, mintha meg akarnák szüntetni: az 1. sor 2. motívuma a 2. sorban 1. lesz – addig a magyarok ezzel is a sortagolást erősítik, tehát a formát hangsúlyozzák.

Kétségtelenül későbbi és fejlettebb az a török–mongol és észak-amerikai indián kultúrákra jellemző zene, amit nagyívű, teraszosan ereszkedő pentaton dalainkban és keleti párhuzamaikban találunk. Ezek között a fejlett dallamok között is legfejlettebbek azok, amelyek a fokozatos ereszkedést és a benne szabálytalanul feltünedező részismétléseket szigorú kvintváltó formává alakították át. Ez az átalakítás már valószínűleg a magyarság műve volt, mert keleten egy-egy elszigetelt, mongol és kalmük példán kívül csak a cseremiszek és csuvasok közös határán virágzik egy viszonylag szűk területen, s onnan távolodva fokozatosan eltűnik. Vagyis sem a cseremiszeknek, sem a csuvasoknak nem saját zenéjük. Minden valószínűség szerint azon a szűk területen éltek azok a keleten maradt magyarok, akiket Julianus barát megtalált, s akiket még a 16. századi orosz források is emlegetnek cseremiszekkel és csuvasokkal együtt, hogy a kazáni tatárok ellen orosz szövetségben harcoltak. Nyilván az ő hagyományuk él tovább azon a kis cseremisz–csuvas határterületen. A nagyívű kvintváltó dallamokban érte el a magyarság a honfoglalás előtt a legfejlettebb formai felépítést. Mindezek a stílusok, amiket eddig ismertettünk, az a *saját* zenénk, amivel a honfoglaláskor ideérkeztünk s ami az európai népek zenéjéhez képest etnikus sajátosságunk.

Ezek után tekintsük végig a fejlődés útját azzal a szemmel, hogy milyen ízlés munkálkodott benne, illetve milyen ízlés alakult ki benne fokozatosan. S itt már továbbmehetünk a honfoglalás idején, mert népzenénk újabb alakulásában még világosabban láthatók bizonyos törekvések. Ezt természetesen csak néhány jobban kidomborodó fő sajátságban lehet megállapítani.

Mindenekelőtt leszögezhetjük, hogy mindaz a zene, amit a magyarság új hazájába hozott, igen magas színvonalat jelent. Semmivel sem volt alábbvaló, mint a 900-as évek európai műés népzenéje. A további kérdés, hogy ebben a fejlődésben, ami a honfoglalásig ilyen magas szintre vezetett s azután még nagyobb lendülettel folyt tovább, milyen állandó törekvéseket lehet kitapintani.

Legmeglepőbb, hogy két, látszólag ellentétes hajlandóság je-

lentkezik benne egyenlő erővel, sokszor ugyanabban a jelenségben egymás mellett: a ragaszkodás a régi hagyományokhoz és a nyitottság új hatásokkal szemben. Ezt ilyen egyensúlyban máshol alig találni. Így él egymás mellett a régi ugor dallamvilág a rendkívül nagy bőséggel beáramló ötfokú, török–mongol dallamok mellett. Újabban egyre szélesebb körben ismerjük fel ennek az ugor kori hagyománynak továbbélését. De ugor és török stílus egyaránt megmaradt a sok európai dallam beáramlása után: gregorián ének, francia balladadallamok, lírai versformák, egyházi népénekek, majd a barokk kor dúr-moll zenéje és az újkori műdaltömegek mellett. Az új, amit készségesen befogadtunk, sosem szorította ki teljesen a régit, csak mellé társult és gazdagította a hagyományt.

A másik, amit világosan ki lehet venni ebben a fejlődésben, egy ízlésbeli sajátság: a világos forma iránti különleges érzékenység. Már az első újítás, amit az ugor kor ősi ködbe vesző századaiban meg tudunk pillantani, formai újítás volt: az egysoros finnugor forma továbbfejlesztése kétféle kadenciával, a sorismétlés helyébe kialakított, kétféle záróhangot váltogató siratót (ami akkor természetesen nem siratódallam volt, hanem mindenféle műfaj dallama).

Továbbmegy a formai tökéletesítés, amikor ezt a kétkadenciás, kötetlen formát oktávterjedelművé bővítik s többféle – 3.–4.–5. – záróhanggal egészítik ki. Majd ez úgy kikristályosodik, hogy a két egymás melletti záróhang kvarttal mélyebben ismétlődik. Ez majd a barokk korban felszínre vetődik, s táncdalokban végleges következetességgel kiformálva tart a *Kállai kettős*-féle dalokban egészen máig. Másfajta kvartviszony is kialakul logikus formává: a motívumok magasságelosztásában és variált ismétlésében jelentkező formajáték, s szintén máig él dudanótáinkban. Mindennek koronájaként a teraszos-ismétléses-

ereszkedő ötfokú stílusból kialakul a kvintváltó szerkezet, amiben minden ponton világos, hol tart a dallam és hová halad: egy sor elhangzik a magasban, majd eltérő zárlattal megismétlődik, azután ez a két összetartozó sor (periódus) kvinttel mélyebben megismétlődik, és így alkot egy világos szerkezetű, négysoros strófát. Ez már közvetlenül a honfoglalás előtt alakulhatott ki. Utána az új hazában nagy tömegű európai dal új formákkal és új lehetőségekkel ismerteti meg a magyarságot. Akár ezeknek hatására, akár az állandó belső fejlődés folyamán eljutnak ismétlés nélküli dalaink is egy olyan szigorú, de nem mechanikus szerkesztéshez – kvintváltó dalaink saját szerkezetük bizonyos „felbomlása" árán is –, ahol egy „témabemutatás" után fokozatos nagy fejlesztés következik, mondhatnánk „kidolgozási rész", ami után jutunk el a mélyebb régióba – kvintváltó dallamoknál a mélyebben ismétlődő részhez – vagy egy záróformulához. Szinte a szigorú szonáta forma elve valósul meg négy sorba összesűrítve. Így például mindig a harmadik sorban változik el a pontos kvintváltás: a sor eleje még magasból indul, és csak az utolsó hangokban éri el a kvinttel mélyebb régiót és a pontos ismétlést. De ezáltal itt tágult is ki a dallamsor a legnagyobbra, legmozgalmasabbra. A nép pontosan érezte, hogy egy négysoros dalban a harmadik végéig kell a fejlesztésnek tetőpontra érni, s utána már csak lezárás következhet. Kvintváltás nélküli dalaink is fokozatos kibontást, szinte az utolsó hangig fejlesztett, „csattanóra" kihegyezett szigorú szerkesztést árulnak el. S az sem véletlen, hogy milyen idegen formát vettünk át szívesen, és mit fejlesztettünk ki belőle. A reneszánsz divata újította fel a szapphikus versformát: három egyenlően hosszú (öt+hat szótagos) sor után egy lezáró rövidet. Ez fokozatosan átalakul 16–17. századi egyházi és világi dalainkban olyanná, hogy az eredetileg három hosszú, de mindig új zenei

tartalmú sor helyébe két azonos tartalmú sor lép, amely a különböző dalokban különbözően hosszú, de mindig hosszú, ezután egy összetett harmadik, amely vagy egy rövidebb motívumot ismétel(get), vagy azt különböző magasságban, vagyis szekvenciaszerűen ismétli; ezután következik a lezáró rövid sor. Tehát AAb+bc forma alakul ki. Sokan ismerik az „Ó mely sok hal terem a nagy Balatonba!" kezdetű dalt. Ha elhagyjuk a játékos ismétléseket (bahharahhahahahá-kat), a következő formát kapjuk: „Ó mely sok hal terem a nagy Balatonba! Minden ágon egy mérő makk a Bakonyba!" Két azonos, tizenkét szótagos sor. „Örül ott a halász, Rikkangat a kanász" hat+hat szótagos motívumismétlő sor, vagy ha úgy tetszik, két rövid, azonos sor, „örömébe" rövid, négy szótagos lezárás. Vagyis a magyarok cserélték a három hosszú+egy rövid túlságos aszimmetriáját erre a lebegő egyensúlyra: két hosszút majdnem kiegyenlít három rövid (huszonnégy szótagot tizenhat – máshol az arány lehet közelebbi is), de a kisebb egyenlőtlenséget tovább segíti kiegyenlíteni, hogy a kettővel szemben három áll. Ugyanakkor a két azonos hosszú, majd a két azonos rövid után az egy, ami még rövidebb, érezteti, hogy fokozatosan és következetesen haladunk a teljes elhallgatás felé. A két hosszú első sor az indulás és a lényeg kimondása; utána pedig minden a lezárás felé halad. A forma egész tartama alatt érezzük, merre tartunk, s hogy jutunk el a befejezésig. Ez az érzés az, amit úgy fejezett ki egy öreg énekesem, amikor a lányok nehezen szedtek össze egy zavaros műdalt: „Ez olyan nóta, se eleje, se vége." Pompás megfogalmazása annak a formai igénynek, ami a hagyományban olyan világosan kirajzolódik: mindig tudjam, hol tartunk, és hol van a vég. Azért jelenik meg egész fejlődésünk végén a népdal új stílusa a maga architektonikus, zárt formái-

val: az első sor visszatér a dal végén, és szoros egységbe fogja össze, míg a középső két sor általában magasabb régiókban mozog, s az ellentétet állítja a két szélső sorral szembe ($A^{BB}A$). Sőt ezt a formát úgy is érzékeljük, hogy az első fele után (A^{B}) fordított sorrendben halljuk ugyanazt (^{B}A), amit az is fokoz, hogy a második B-sor vége meg szokott változni, hogy éreztesse a visszavezetést az A-hoz. S az is népünk forma- és arányérzékét dicséri, hogy az egyetlen új formában, ahol háromszor ismétlődik egy dallamsor (AABA), mindig ez a háromszor elhangzó dallam a mozgalmasabb, mindig nagy ívet jár be, hogy ne legyen unalmas háromszor hallani. S vele szemben a B-sor csak valami ellentétet fejez ki akár dallamvonalban, akár ritmusban, akár mindkettőben. (Példa a közismert „Látod édes anyám, látod édes anyám, mért szültél a világra".)

Tehát az ugor kortól az első világháború előtti évekig, sőt máig lehet nyomon követni a világos tagolás formai igényének működését és fokozatosan fejlődő, egyre tökéletesebb eredményeit.

S hogy mennyire érzi népünk ennek a világos tagolásnak jelenlétét és követelményét, azt az énekesek által mindig rögtönzött díszítések szinte kötelező hagyománya is bizonyítja: a dallamnak két fő formai pillérét, a második és negyedik sor végét, ami a tagolás legfeltűnőbb pontja, sosem díszítik, hogy az világosan kiemelkedjék a sokszor igen dús ékesítésekből, amelyek a dallamot körülfonják. S hogy ez nem véletlen vagy általános emberi gyakorlat, hanem valóban nemzeti ízlés, azt leolvashatjuk a bihari románok díszítésmódján, akik épp ellenkezőleg, szinte elrejtik a sorvégeket gazdagon burjánzó díszítményekkel, hogy az egész dal egyetlen megszakítatlan ívben fusson le elejétől végig. Ezt még azzal is fokozzák, hogy nem a sorvégeken van a leghosszabb hang, hanem sokszor a sorok közepén.

A magyarok viszont a két fő tagoló sorvégen mindig hosszú hangot énekelnek, és szünetet is tartanak.

Természetesen nem lehet egy nemzeti ízlést sem egy olyan sokszínű népzenét, mint a magyar, egyetlen sajátsággal jellemezni. Nem is azt akartuk megválaszolni, hogy mi minden „magyar", csak azt, hogy ez az egy dolog *biztosan* magyar. Hiszen mások más sajátságokkal próbálták jellemezni az egész magyar népzenekincset. Bartók például a következőképp foglalja össze könyvében a magyar népzene sajátságait: „A magyar parasztok ragaszkodása az *izometrikus dallamversszak-szerkezetekhez és bizonyos pentaton fordulatokhoz* a legrégibb dallamoktól egészen a legújabbakig világosan felismerhető; még elég régi dallamoktól egészen a legújabbakig észlelhető *az alkalmazkodó tempo giusto* ritmusnak nagy kedveltsége. Tehát ez a három zenei jelenség mondható az egész magyar parasztzenére általánosan jellemzőnek, amely megkülönbözteti minden más nép parasztzenéjétől." De ebből az egyik elem, az alkalmazkodó tempo giusto, vagyis hogy feszes ritmusban alkalmazkodni kell a szöveg szótaghosszúságához, rövid szótagra rövid hang, hosszú szótagra hosszú hang kerül (vagyis két egyforma negyed helyett egy pontozott negyed és egy nyolcad váltakozik) – ez nyelvünktől függő „kényszer"; ennyiben kétségtelenül egyéni vonásunk, viszont nem vonatkozik a rubato, parlando – tehát szabad ritmusú – dalok nagy tömegére. A pentaton fordulatokhoz való ragaszkodás is kétségtelen tény, új stílusú dalainkban is erősen jelentkezik, sőt sokszor más jellegű műdalokat is erősen „ötfokúsítanak" énekeseink; mégis ez is legalább a felére a hatalmas népzenei anyagnak nem vonatkozik. Az izometrikus dallamversszak (vagyis egyenlő szótagszámú négy sor a versszakban) már formai ízlés jele, és része az általam elmondottaknak; de csak része, mert csak a fejlődés egy bizonyos fokán jelent meg, s akkor sem kizárólagosan. Sőt az új stílusú dalokat Bartók csak némi „erőszakkal" nevezheti izometrikusoknak, mert a bennük szinte szabályszerűen jelentkező aprózásokat figyelmen kívül hagyja, amiből viszont a versszakok „heterometriája", változó szótagszámú sorok szembeállítása fakad, ami egyik legkedveltebb formai játéka az új daloknak. Az AABA formában pedig szinte szabály a B sornak eltérő (többnyire kevesebb) szótagszáma. Bartók ezt nem tekintette heterometriának. Az viszont, ami a fejlődésnek ma már világosabban kirajzolódó vonalából kielemezhető, *minden fajtájára* érvényes népzenénknek, legyen az ősi ugor eredetű diatonikus vagy török–mongol ötfokú dal, vagy az európai divatokból átvett dúr-moll dallam és különböző sajátos versszakszerkezet. Vagyis olyan általános jellemzője a néphagyományban megnyilvánuló és fokról fokra tudatosabban érvényesülő ízlésnek, amit a többi jelenségben ilyen fokon nem lehet megállapítani.

Valami hasonlót állapított meg Kodály a teljes magyar népzenéről: „Amiben oly különböző egyéniségek, mint Erkel és Liszt megegyeznek: a dallam uralkodó szerepe, gazdag beszédes ritmusok, *világos formák*... mind kedves a magyar ízlésnek." (*Magyarság a zenében*, 26.)

S ha ez nem is felel arra a kérdésre egészében, hogy mi a magyar jelleg a népzenében, de legalább kezünkbe ad egy sajátosságot, ami biztosan magyar jelleg. S azt hiszem, ez már nagy dolog egy ilyen bizonytalanul megfogható és nagyon elmosódó határú kérdésben.

1982

IRODALOM, NÉPKÖLTÉSZET

Betűrím a magyar népköltészetben

Ahol a betűrím feltűnik, mindenütt a népek legősibb költészeti stílusában jelentkezik (görög, héber, itáliai, ír, óprovánszi stb.). Rokon népeinknél is fejlett alliterációs gyakorlatot találunk. (Természetesen népköltészetükben, minthogy legtöbb rokon népünknek külön műköltészete egyáltalán nem vagy aránylag későn fejlődött ki.) A *Kalevalá*-ban egy runo legalább két alliteráló szót foglal magába, esetleg hármat is. A mássalhangzó után a magánhangzók valamiféle hasonlóságára is törekednek, de a magánhangzónak csak rokon jellegűnek kell lennie. Ez a betűrím azonban kötetlen, nincsenek olyan szigorú szabályai, mint az ógermán versben; hangsúlytalan helyen is állhat, és el is maradhat. A finn népköltészetben a *Kalevalá*-n kívül is van szerepe, ahol a paralelizmusnak szoros velejárója. A mordvinok nagyrészt hasonlóan alkalmazzák. A voguloknál Munkácsi Bernát szerint következő a helyzet: „. . . az ütemszámok szabályosságán kívül, nem ugyan általánosan, de gyakran szerepel a vogul énekekben mint ritmikai díszítés az alliteráció." Elhelyezésére nézve több példát közöl, ilyenek: aaaa, aaxa, aabb, aaaabxbxbb, aaaabb, aabxabbb, abba, abbxa, abab; török népek költészetében is gyakori, hasonlóan kötetlen formában.

A magyar népköltészetben elég ritka, ha a népköltészet egészét vesszük figyelembe. Ami van, csak szórványos jelenség, úgyhogy összefüggő rendszert, stílust nem fedezhetünk föl benne. Ritka szép példája: „*Sz*ürke *sz*amár *sz*omorkodik" vagy

„*V*alaki jár a *k*ertembe, *F*ekete galamb *k*épibe. *Sz*edi *v*irágomnak *sz*ínét, Rozmaringomnak tetejét." (Zámoly, Csanádi I. gyűjt.) Azonban más a helyzet, ha egyes különleges műfajokat veszünk szemügyre, amelyek inkább őriznek régies, formai hagyományt. Ilyenek bizonyos játékos műfajok, mint a találós kérdés, mondóka, csúfoló, közmondás, továbbá a regösének és bizonyos balladai részletek. Lássuk ezeket sorba.

Találós kérdések: Úton médala, *k*eze-lába *k*orcsolya, *sz*őr maga, *sz*őr nadrágja, *sz*ilágyi bársony *sz*akálla (medve; *MNGY.* III, 294.). *K*ertbe *k*ápilla, *sz*egen *sz*ityilla, házközepén matyilla (káposzta, szita, macska; *MNGY.* II, 350.). Elöl megyen *f*ényeske, utána mén *f*ehérke, *f*el van a *f*arka kötve (tű és cérna; *MNGY.* II, 352.). *T*öve *t*engerbe, *l*evele *L*engyelbe, ága-boga Jeruzsálembe (folyó; *MNGY.* II, 371.). *H*allgass *h*úgom, *f*ejeden a *f*észke (*Nyr.* 1872, 227.). *H*anyatt fekszik, *h*ússal dögönyözik (tészta; *Nyr.* 1874, 37.). *Hát*a *hat*ár, *lába lap*át, nyaka bot (lúd; *Nyr.* 1974, 37.). *Gy*ikos, *gy*akos, *gy*ak *f*illéres, *f*ényes, *f*üstös, nat törvényes (puska; *Nyr.* 1874, 38.). *F*őn *f*án *f*itakos, alú *v*ári szőrös (makk; *Nyr.* 2874, 234.). *M*agas *M*iklós *m*ennybe níz, *mi* a? (kémény; *Nyr.* 1874, 557.). *M*ihelyt *m*eglesz, *m*indjárt *m*egmar, *m*ihelyt *m*egmar, *m*indjárt *m*eghal (szikra; *MNGY.* III., 297.). *Ú*ton-*út*félönn *ú*rfiak *u*grálnak (béka; *MNGY.* VI, 24.).

Mondókák: *M*ikor *m*entem *m*isére, *M*észáros *M*árton *m*arhái *m*entek *m*ezőre (közismert). *Hét*fő *h*etibe, *k*edd *k*edvibe, *sz*erda *sz*erelmibe stb. (közismert).

Csúfolók: *K*ovács, *k*ovács, *k*alapács, *k*isült-e mán a *k*alács? (*MNGY.* II).

Közmondások: *V*ak *v*ezet *v*ilágtalant. *B*ort, *b*úzát, *b*ékességet. *Sz*egény ember *sz*ándékát *b*oldog Isten *b*írja (közismertek). *Szép sz*ónak *sz*árnya nem *sz*egik (Pázmány–Margalits). *Szép sz*óval *sz*ereznek *sz*eretetet (Margalits).

Mindezek a műfajok olyan természetűek, hogy hagyományos életük a változatlan ismétlést kívánja, ha egyszer szerencsés formát öltöttek. Így hosszú időn keresztül tudnak megőrizni régies formai elemeket. A lírai népdal és a táncszó, amely jobban ki van téve a folytonos megújulásnak, illetve a mindennapi életben napról napra újra születik, már teljesen a mai rím uralmát mutatja. (Kivételképp a táncszók között is találunk betűrímet: *L*átom *l*ábod fejérségét, eszem a *sz*emed *sz*épségit (*MNGY.* III, 240.). Úgy *sz*eretem a *sz*őkét, Mind a *sz*őllő *sz*emecskét. *Sz*őke leán, *sz*őke haj, *Sz*egény *sz*üvem jaj jaj jaj! (*MNGY.* XI, 209.)

Más a helyzet a balladában. Itt már sokkal többször tűnik fel, sem hogy véletlen lehetne vagy csak alkalmi díszítőötlet volna. Különösen megszaporodik a száma, ha nemcsak az egyszerű, egy soron belül jelentkező betűrímre vagyunk tekintettel, hanem figyelembe vesszük Gábor Ignác helyes megfigyelését is, hogy a betűrím a magyar költészetben úgy is használatos, hogy az egyes *sorok kezdetei* csengenek össze, vagy hogy egy-egy rímfajta *több soron keresztül* is végigfut, tehát aránylag távoleső helyek is összecsendülhetnek, s végül hogy *váltakozó, összefonódó* formák is vannak, ahol két vagy több betűrím keresztezi egymást. (Legutóbb Kardos Tibor is megfigyelte ezt a jelenséget az *Árgirus*-ról szóló akadémiai székfoglalójában.) Balladáinkban is gyakran egész terjedelmes szakaszokon keresztülhúzódó, többszörösen összefonódó betűrímszövedéket figyelhetünk meg. Az alábbi példák nem jelentenek teljes felsorolást. Együtt hagytuk az egy típusból származó változatokat és az egy-egy szövegből, de különböző helyen található részleteket, hogy az olvasó lássa azt is, mennyi alliteráló rész van egy-egy szövegben, és milyen helyen jelenik meg a betűrím leginkább.

Az eladott lány

1. Kálmány, 1887. I, 18:

Mikó értem gyünnek, *h*ideg borzongasson,
*H*intóba ültetnek, (*h*ideg) ki jis rázzon, (ugyan)
*H*atárjába érnek, szörnyü *h*alát *h*ajon.
. . . . . .
Mikó értem gyünnek, *h*ideg ne borzongjon,
*H*intóba ültetnek, *H*ideg ki se rázzon!
. . . . . .
*F*ok ki csak, */*ok ki csak */*utós *p*ej *p*aripám. . .

2. Uo. II, 54:

Mikor értem jönnek, *h*ideg borzongasson,
*H*a *h*intóba tesznek, *h*alál *h*ideg leljen.
. . . . . .
*H*átra *h*anyatlik *m*ár a *m*i *m*enyasszonyunk. . .

3. Kálmány, 1891. 213:

*H*ogy *m*ikó *h*itre *m*ék, *h*ogy *m*ög ne *h*alhassak,
*H*ogy eljöttek érte, *h*ideg borzongatta,
*H*ogy *h*intóba tötték, *h*alál *h*ideg rázta. . .

4. Kálmány, 1882. 5:

Van tenéköd lányok, *p*iros bodor lányod,
Szögedi *p*ijacon *p*iros *a*lmát *á*rult.
. . . . . .
*M*er *m*án *m*ingyá *m*öghal a *m*i *m*önyasszonyunk
. . . . . .
. . . . . *m*önyem, édös *m*önyem,
Ha jó lötté vóna, *m*ézet attam vóna,
Ha rossz lötté vóna, *m*érget attam vóna.

5. *MNGY,* VIII, 556:

Ilonám, Ilonám, *H*orvát szép Ilonám,
*M*ondjál *h*át uradnak, vagy *h*itves párodnak!
Inkább *m*ondanálak *h*étszer komondornak,
*M*int egyszer uramnak vagy *h*itves páromnak.

6. *MNGY,* III, 3:

Nem *h*allottam *h*irit édes testvérbátyám.
Adjon *I*sten nekem *i*nkább *v*íg *v*acsorát,
*V*íg *v*acsora után könnyü betegséget,
Szép piros *h*ajnalba *v*ilágból kimulást!

A szégyenbe esett lány

7. *Ethnographia,* 1907. 31:

Sem *t*űröm-*t*agadom, el sem *t*agadhatom:
. . . . . .
Hajcsad kocsis, *h*ajcsad *h*at zabos paripám.

8. Uo. 109:

Előrő kurtodik, *h*átulru *h*osszadik.
Szép *v*ékony derekad igen *v*astagodik.
. . . . . .
*Sz*abó nem jó *sz*abta, *v*arró nem jó *v*arrta,
*V*arró nem jó *v*arrta, olló nem jó *v*ágta.
. . . . . .
Ha *e*béden *é*red, *t*edd a *t*ányérjára.
Ha */*rüstökön *é*red, *t*edd a */*indzsájába.

9. Uo. 39:

Legényim, legényim, *v*itéz *k*atonáim
*F*ordijjátok jóra *k*önnyü *f*utó *k*ocsim,
*F*ogjátok, *v*igyétek *F*odor *K*atalinát,
*F*odor *K*atalinát, azt a hires dámát!

Az f-v, e-é, illetve a-á hangpárokat Arany is összecsengőnek érezte, s alliterációs sorozatban alkalmazta is. Például:

*T*üske, *t*övis *t*épi, *v*ad *v*enyige *v*érzi,
*Á*g *a*kadoz *a*rcán, *b*ojtorján *b*elé*k*öt.
Délben a rekedt nap *f*ojtó *h*evét érzi,
*H*ű*s h*ajnalban *h*ullat *f*agyos *v*eritéket.
(Az első lopás)

10. *Ethnographia,* 1907. 40:

Mit *t*üröm-*t*agadom, már *k*i *k*ell vallanom
(*MNGY,* I, 162 is.)
.....
*F*ogd be nyolc lovamat, *f*utó paripámat!
.....
Ha *f*üstökön éred, *v*esd az asztalára!

11. *Ethnographia,* 1901. 455:

Attú *h*ordozok én *h*ét *h*ónapos terhet.

12. Kálmány, 1888. 60:

..... *t*ömlöcbe *t*ögyétek,
*T*izenharmad napig se inni se önni...
.....
Kocsisom, kocsisom, *l*óhajtó kocsisom,

Fog be a *l*ovadat, *l*egjobb paripádat!
*M*önnek, *m*öndögélnek, *ö*reg embört *é*rnek.
Öreg apám uram .....

13. 161. sz.:

..... *v*aró nem jó *v*arta,
*V*erje meg az Isten, jaj de elrontotta!
*V*igyétek, *v*igyétek .....

14. *MNGY,* I, 170:

Ha *e*béden *é*red, *t*edd a *t*ányérjára,
Ha *a*ludva éred, *ü*lj a jobb karjára!...

15. Kálmány, 1882. 9:

*É*p ebédön *é*rte .....
*K*iesött a *k*anál mingyá a *k*ezibü.
.....
*F*rajok, *f*rancimörök, *f*ogjátok, *v*igyétök
Tömlöc *f*enekire!!

16. Uo. 10:

*T*estöm a *t*estödde egy sirba *t*övöggyön!

17. *MNGY,* I, 167:

*H*ozott isten, *h*ozott *sz*eretőm *sz*olgája!
Csak gyorsan, csak gyorsan annak *h*alálára!
Lehetetlen volna, *h*ogy az igaz volna,
*H*a az én Zsuzsannám most fekünnék *h*alva!

18. Uo. 169:

*H*ol vagyon, *h*ova lett *H*omlódi Zsuzsanna?

19. *MNGY,* II, 3:

Ha útban találod, tedd a jobb vállára,
Ha otthon találod, tedd a tányérjára!

20. *Nyelvőr,* 1874. 383:

Koszorúja közé szép gyöngyöt szedhetne.

21. Bartók, 165. sz.:

Virág vizsgáltani, magát mulatozni
. . . . . .
Hol vagyon, hol vagyon az én hív kedvesem?
Nem tudom, nem tudom, tennap mind itt jára.

22. *MNGY,* I, 169. stb.:

Testem a testével egy sírba temesd el!

A szeretet próbája (Áspis kígyó)

23. *Nyr.* 1882. 239 és több más változatban:

Ökröket őrzöttem . . .

24. Kálmány, 1888. 62:

Kötöttem lovamat csipkebukor fához,
Lehajtom fejemet a lovam farához. (lábához, uo. 12)
. . . . . .
Egy nagy búvár kényó, kebelembe bújó . . .

25. *Nyr.* 1882. 239:

Szivem szorongatja, piros vérem szíja,
Gyenge derekamat má átal szakajtya.

Az elégetett házasságtörő (Barcsai)

26. Bartók–Kodály, 34. sz. és *Ethnographia,* 1912. 229:

Vándoron szín szoknyám hadd vessem nyakamba,
Piros patkós csizmám hadd húzzam lábomba!
. . . . . .
Nem várhatta vége-hosszát . . . . . .

27. *MNGY,* I, 149:

Hadd vessem nyakamba viselő szoknyámat,
Hadd kössem előmbe az elő ruhámat!
. . . . . .
Avagy azt választod, hogy fejedet vegyem,
Vagy selyem hajaddal házat kisöpörjem,
Avagy azt választod, reggelig virrasztasz,
Hét asztal vendégnek vigan gyertyát tartasz.
. . . . . .
Fejihez állitok egy oláh furulyást,
Lábához állitok . . . . . .
Fújjad oláh, fújjad az oláh furulyát,
Húzzad cigány, húzzad a cigány hegedüt!

28. *MNGY,* I, 151:

Hogy tegyem fejembe fejér fátyolomat!

29. *Szépirodalmi Közlöny,* 1858. 234:

Három halál közül melyiket választod?
Vagy főbe lőjelek, vagy fejedet vegyem,
Vagy hét asztal vendégnek vígan gyertyát tartasz?
Három halál közül én is azt választom,
Hét asztal vendégnek vígan gyertyát tartok!

Hallod ím szolgáló, hozd be a vég vásznat
S a nagy kászu szurkot!
Tetején kezdjétek, s talpig tekerjétek,
Talpánál kezdjétek, s teteig égessétek!

Szaván kapott feleség (Bátori Boldizsár)

30. Bartók–Kodály, 84. sz.
Meg ne tagadd asszony mostan mondott szódat!
.....
..... a fővevő helyre
Fejeddel játszódnak, fejedet leütik.
Csak felhúzza kardját erdélyi kapitány...

31. *MNGY,* XI, 17:
Mett a halottnak is hármat harangoznak...

Szolgával szerelmeskedő lány (Betlen Anna)

32. *MNGY,* III, 18:
Selyem (sz)oknya suhogását.....
.....
Imádkozzál az istennek, bocsássa meg bűneidet!

33. *Nyr.* 1905, 110:
Etanitom édös komám a két karom erejivel,
A kardomnak az élive...

Hajdúkkal útnak induló lány (Biró szép Anna)

34. Bartók–Kodály, 66. sz.:
Igy iszik, úgy iszik három hajdu legény
Biró Zsigmondnénak kötött kapujába.
Kisétála hezzok aj Biró szép Anna:
Hová valók vattok három hajdu legény?
Meződebreceni s aj bé barassai.
.....
Ugy mennek, ugy mennek a nagy régi úton,
A nagy régi úton s rengeteg havason.

Szívtelen anya (Budai Ilona)

35. *MNGY,* XI, 426:
..... futkosó küs fiát.
.....
Mönyön, mönyön, mönyön sürü fenyves erdőn,
Egy fölhagyott uton, sütét röngetegön.
Hátmin' (ha) hallaná lovak dobogását,
S csakhamar letöszi hajadon küs lányát.
.....
Hát én lelkes lévén hogy hagyám gyermeköm...

A Halálraítélt húga (Fehér László)

36. *MNGY,* VI, 378:
Fehér László lovat lopott
A Feketehalom alatt

Inos-finos kantárosul,
Mindön féle szerszámostul.
Megtudta azt Fehér Anna,
Hogy a báttya fogva volna.
Fogd be kocsis a lovakat...
.....
Gondolkozik Fehér Anna
Folyosórul folyosóra,
Folyosórul a rostélyra...
.....
Mosdó vized vérré váljon...

37. Kálmány, 1887. 24. stb. sok változatban:
A kinyered kőjé váljon...

38. *Ethnographia,* 1901. 456:
Fejir László lovat lopott
A Fekete halom alatt.
Meg is fogták a hannagyok,
Azok a huncut fogmegok.
.....
Fejír Anna hogy megtudta,
Hogy a bátyja fogva vala:
Fog be kocsis a lovakot,
Tégy mellém sok aranyokot,
Tál ezüstöt, tál aranyat...

39. *Ethnographia,* 1925. 64:
Kinek neve Fehér Anna,
Ott lakik a Fehérvárba,
Egy szép piros palotába...

40. Bartók, 29. sz.:
Fehér László lovat lopott
A Fekete halom alatt.
Hatot fogott suhogóra...

A csudahalott (Görög Ilona)

41. Domokos, 20. sz.:
Cináltatunk uljan hiresz cudamálmat...

42. *MNGY,* I, 173:
Megvetik a hálót, megfogják a halat...
.....
(márnát... Bartók–Kodály 97. sz.)

Három árva

43. Kodály, *Magyar Népzene,* 6. sz.:
Elindula három árva
Hosszu utra, bujdosásra.
Azt kérdi a szép Szűz Márja:
Hová mét te három árva?
.....
Mikor fésüli a fejünk,
Sarkunkon foly piros vérünk.
Mikor kenyért ád kezünkbe,
Hull a könyü kebelünkbe.

44. Domokos, 29. sz.:

Mikor *f*ejünket *f*ésüli,
Gyenge hajunk mind *f*eltépi.
Mikor *f*ejért ad reátok,
*V*érrel *h*obzik a *h*átatok.

45. Bartók–Kodály 68. sz.:

*V*érrel *v*irágzik hátatok.

46. *Ethnographia,* 1909, 109:

Mikor *k*enyert ad *k*ezedbe,
Hull a *k*önyved *k*ebeledbe...

Hűségpróba (Ihon nevekedék)

47. *MNGY,* III, 15:

*Gy*enge *gy*opár virág...
.....
*K*evély *k*atona... (állandóan)

48. Erdélyi I, 422:

*Sz*árig gyopár virág alatta nőtt vala,
*Sz*egény árva lyánka alatta ül vala.
Maga *k*oszoruját *k*ötögeti vala.
.....
Énekeli vala *t*anolt énekeit,
*T*örölgeti vala *k*eserves *k*önnyeit.
.....
Ki moszt isz oda van *h*adban *h*adakozni,

*H*adba *h*adakozni, zászlót el *h*ordozni,
*H*olnap délelőttre tán jó *h*írt fog *h*ozni,
*H*ajnalkor akarok elibe indulni.

A mennybe vitt leány (Júlia szép lány)

49. *MNGY,* XI, 175:

*B*uzavirág szödni a *b*uzamezőbe,
*B*uzavirág szödni, *k*oszoruba *k*ötni,
*K*oszoruba *k*ötni, *m*agát ott *m*ulatni.
*F*öl is *f*ötekinte.....
.....*f*odor *f*ejér bárány
A napot s a *h*ódat szarva között *h*ozván,
A *f*ényös csillagot a *h*omlokán *h*ozta...
.....
Sirass anyám, sirass, éltömbe *h*add *h*ajjam,
*H*add *h*ajjam éltömbe, *h*ogy siratsz *h*ótomba!
.....
Sárog *v*iasszának *f*ődön *f*utó *f*üstye...

50. *MNGY,* XI, 214:

Ahol *kerek*edig egy *kerek* dombecka
.....
Mennyeji *h*arangok *h*uzatlan szójjanak,
Mennyeji asztalok *t*eritetlen *t*elnek,
Mennyeji poharok *t*őtetlen *t*ejjenek!

Két kápolna-virág (Kádár Kata)

51. *MNGY,* III, 70, 67:

a) Hogy *k*érjem meg *K*ádár *K*atát,
.....
*M*intsebb azt én *m*egengedném,
*K*észebb *K*atát elvesztetném,
*F*eneketlen tóba *v*etném...
.....
*K*ádár *K*ata észrevevé,
*K*apuját nyitani *k*ezdé...
.....

b) A *k*ettőből *k*inőtt *k*ét *k*ápolna-virág.

52. Bartók–Kodály, 113. sz.:

*E*ngedje meg az az *e*gyet,
Hogy *k*érjem meg *K*ádár *K*atát...
.....
*M*intsem, fiam, *m*egengedném...

Háznépe védelmében elesett hős (Kerekes Izsák)

53. *MNGY,* III, 4:

*H*allottad-e *h*irét a *h*ires Szebennek?
.....
Kiontatom vérem *a*pámért, *a*nyámért,
*M*egöletem *m*agam szép gyürüs *m*átkámért,
*M*eghalok én *még ma* magyar nemzetemért.

(Vö.: *M*ert *M*agyarországért *m*eghalok és *még ma*. Kádár István éneke, mely a nép közt máig él. Pt 351.)

A gunaras lány

54. *Ethnographia,* 1909. 301. *MNGY,* II, 7, Bartók, 281. sz. stb.

Gondos (*g*angos) *g*unár

55. *MNGY,* II, 7:

Szépen kiál*(tó)* *t*orkáért arany *t*rombitát,
Minden öreg *t*ollaiért *t*ornyos nyoszoját.

Betyárballadák

56. *MNGY,* VIII, 221:

Nádi Jancsi *f*ejér teste *F*enékben van eltemetve.
A *f*enéki temetőben nyugszik a *f*ekete *f*ődben.

57. Erdélyi I., 383. sz.:

Szegény Barna Péter gyócs inge, gatyája,
*V*érrel *v*irágozik a testi ruhája.

Új balladák

58. Kálmány, 1882. 174:

Száz forintot *sz*oritott a markába,
.....

Az én *b*ajom mög a *b*ánat mög a *b*ú,
Pozsér János *sz*ive értem *sz*omorú.

59. Kálmány, 1887. 29:
*K*ikindára *k*ék mönni,
*V*erát *v*izitáltatni.

60. Bálint, 50. sz.:
Nem a csipke *f*a *f*ogta *m*ög,
*M*arci *M*iska *m*arkolta *m*ög.

61. Zámoly (Fejér) Csanádi I. gyűjtése:
Érik a ropogós *cser*esnye.
Kérik a lovamat *cser*ébe.
Nem adom a lovam sárga *cs*ikóér,
*Sz*őke *sz*eretőmet a barnáér.

Regösének

62. *MNGY,* IV, 1. sz.:
Együttek *Sz*ent István királ (*sz*egén) *sz*uogái régi *sz*okás *sz*erint. Készek *sz*uogálatukra...
.....
*K*ivonattya magyar asszon hordó borát (refr)
*K*iszedeti magyar asszon *k*emence cipóját, vella magyaróját,
Sárga lábu *k*appanyát, *k*atona forintját.
.....
Azkinek az *tolla toll*-bársos...
.....
Azkinek az *f*arka *f*ő*r*endes...

63. Uo. 2. sz.:
Én sem *v*agyok *v*adlövő *v*adad
.....
Homlokomon *v*agyon *f*ölkelő *f*ényes nap,
*(O)*ldalamon vagyon *(á)*rdeli szép hold
.....
*Sz*arvam vagyon ezer vagyon,
*Sz*arvam hegyin vannak *sz*ázezer *(s)*övények (=*sz*övétnek)
*Gy*ulaszlag *gy*ulaszlag *hol*tatlan *al*usznak (=*Gy*ujtatlan *gy*ullad-nak, *ol*tatlan *al*usznak)

64. Uo. 5. sz.:
Eljöttünk, eljöttünk *Sz*ent István *sz*olgáia,
Régi *sz*okás *sz*erint *sz*abad megtartani?
.....
*Sz*egen van egy erszény, *száz* forint van benne, ...

65. Uo. 52. sz.:
*R*égi törvény, nagy *r*őt ökör, de hó *r*eme *r*óma!
.....
*H*átán *h*osszán sült pecsenye...
*H*átán által *h*atvan kolbász...
*K*ődökibe *k*öböl *k*omló.....

66. Uo. 18. sz. (és sok más szöveg):
*R*ét ökör, *r*égi törvény, Haj *r*egö *r*ejtem.

Az újabb balladaváltozatokban már alig találni alliterációt, ott már egyre következetesebben jelenik meg a rím. A régi, rímtelen balladák betűrímei viszont a balladai közhelyekben,

állandó jelzőkben, a változatok leginkább egyező részeiben mutatkoznak, tehát *a régi balladastílus el nem kopott maradványaiban.* Éspedig:

Egész soron végigfutó betűrím : 4., 7., 8., 10., 11., 15., 16., 18., 21., 22., 28., 30., 31., 41., 42., 49., 51. 1. sor, 4. sor, b, 52., 53., 58., 59., 62. 1–2. sor, 65. 1. sor, 66.

Több soron vagy sorok kezdetein végigfutó betűrím : 1., 2., 3., 4. (kétszer), 12., 13., 25., 29. (a *T*-rím), 30. vége, 34., 36., 38. vége, 43. vége, 46., 48., 50., 51. vége, 53., 55., 56., 62., 63., 64.

Összefonódó, váltakozó betűrím (legalább két sorban) : 3., 5., 6., 8., 9., 17., 19., 24., 26., 27., 29., 30., 34., 36., 38., 40., 43. eleje, 49.

Összetartozó szavakban, jelzős szerkezetekben : 1., 11., 21., 35., 43., 45., 47. kétszer, 49. (fodor fejér), 51., 52., 54., 62. kétszer, 63.

Feltűnő, hogy a változatok egymásnak megfelelő helyein néha különböző betűrímet alkalmaznak az énekesek, ami az alliterációs gyakorlat széles körben tudatos, hosszú hagyományáról tanúskodik. Az is feltűnő, hogy az alliteráció kezdetleges formái (ismétléses szerkezetek, igekötő-ismétlések, figura etymologicák) elég gyakran fordulnak elő a többi alliteráció között; ezek a rokon népek ismétléses-paralellisztikus fordulataihoz igen hasonlatosak. Egyes szótag-megfelelések szavak és sorok elején a török népek kezdő rímeire is emlékeztetnek. (Ismétlés-figura etymologica: 8. középső, 13., 22., 27., 48. hadba, 49., 50., kerek, tőtetlen, 53., 62. toll, 63. vad. Előrím: 12. kétszer, 14., 19. ut-ot, elő, 38. lovat lop, 40., 55., 61., 62. far-főr, 63. ol-al, 65. vége.) Fejlettebb forma az, amikor a betűrím különleges kifejezésre ad ösztönzést (vérrel virágzik hátatok), vagy amikor egy egész találós kérdés alapötlete egy betűrím.

Minthogy régi balladastílusunk, a szólások és találós kérdések régies darabjai, valamint a regösének egyaránt őrzi a betűrím jelentékeny maradványait, feltehető, hogy valamikor a magyarság körében is élt a rokon népekhez hasonlóan az alliteráció gazdagabb rendszere.

A rövidítések feloldása

Bartók Béla: *A magyar népdal,* 1924; Bartók–Kodály: *Erdélyi Magyarság.* Népdalok, 1923. Bálint Sándor: *Szeged népe. Új gyűjtés.* Szeged, 1935; Domokos Pál Péter: *A moldvai csángók.* 3. kiad. Kolozsvár, 1941; Erdélyi János: *Népdalok és mondák,* I–III. Pest, 1846–8; Kálmány Lajos: *Szeged népe.* I–III. Arad–Szeged, 1881, 1882, 1892; Kálmány Lajos: *Koszorúk az Alföld vadvirágaiból.* Arad, I–II. 1887–8; Kodály Zoltán: *Magyar Népzene. Dalok zongorakísérettel.* I–X; Margalits Ede: *Magyar közmondások és közmondásszerű szólások.* 1896; *MNGY =Magyar Népköltési Gyűjtemény.* Kisfaludy-Társaság, 1872–1924; *Nyr. = Magyar Nyelvőr.*

Irodalom

D. Comparetti: *Die Kalevala oder die traditionelle Poesie der Finnen,* 30. l. Halle, 1892; K. Krohn: *Kalevalastudien,* 24. l. Helsinki, 1924. FFC 53, W. Steinitz: *Der Paralellismus in der finnisch-karelischen Volksdichtung,* 182–3. l. Helsinki, 1934. FFC, 115; Munkácsi Bernát: *Vogul népköltési gyűjtemény.* I. köt., LVI. lap. 1892–1902; O. Väisänen: *Mordvinische Melodien.* Helsinki 1948; W. Radloff: *Proben der Volksliteratur der türkischen Stämme Süd-Sibiriens.* III. köt., XXIV. lap. St. Petersburg, 1870; Uő: *Über die Formen der gebundenen Rede bei den altaischen Tataren. Zschr. f. Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft,* IV, 85, 1866; Gábor Ignác: *Az ősi alliterációs verselés új, sajátos formája Zrínyi költészetében. A magyar ritmika válaszútja.* É. n.

1955

A költői nyelv hangtanáról Fónagy Iván könyve alkalmából

Elemző, tudományos munkát jólesik közérthető, világos, jól hangzó fogalmazásban olvasni. De Fónagy Iván még további előzékenységgel is várja az olvasót. Mint egy kellemes cicerone, úgy vezeti anyagában; előre látja a hatás lehetőségeit, finoman előkészíti és szellemesen hegyezi ki. S amíg érdeklődéssel követjük kalauzolását, alig jut eszünkbe, hogy egy száraznak tartott tudományág, a *statisztikai fonetika* tényei között járunk.

A költői nyelv hangtana azonban nemcsak szép könyv, hanem elsőrangú tudományos mű is. Széles körű ismeretekkel, a vélemények körültekintő értékelésével, szellemes kísérletekkel, a magyar, francia és német költészet finom elemzésével produkál sokszor meglepő, de mindig meggyőző eredményeket.

A legszínesebb résszel, a hangszimbolikáról szólóval csak egyetérteni lehet, s alig hagyott hátra valami megoldanivalót. Itt csak egy-két olyan gondolatról számolnék be, amilyet problémái ébresztettek bennünk.

Fónagy fonetikai és lélektani alapon fejti meg a hangok ilyen vagy olyan hangulati hatását. Nem elégszik meg azzal, hogy megállapítsa a költői gyakorlatból a zöngétlen zárhangok (p, t, k) „kemény" jellegét, hanem azt is tudni akarja, miért érezzük keménynek őket. Szerinte a hangképző izmok megfeszülése – „keménysége" – idézi fel bennünk a „kemény halmazállapotot". Lehetséges, de egyszerűbb a magyarázat, ha közvetettebb összefüggést teszünk fel. Kemény anyagról – például kőről – ugyanúgy pattannak el a hozzá ütődő tárgyak, mint ahogy ezek a hangok „pattannak" fel; s ugyanolyan éles, rövid hangot is adnak. A kapcsolat tehát nem közvetlenül a halmazállapottal van meg, vagy nemcsak avval, hanem a halmazállapotra jellemző másodlagos jelenségekkel.

A magas hangok „édes" jellegét a költői gyakorlat elemzésétől a gyermekvélemények statisztikai feldolgozásáig tények sorával bizonyítja, s itt hivatkozik az emberiség fejlődési tendenciájára is a torokhangok felől a magas hangok felé. Ebben nyelvünk sokat kárhoztatott *e-é* túltermeléséért kapunk kárpótlást – legalább elméletileg. Azonban tovább is mehetünk. Veres Péter figyelmeztet, hogy nyelvünkben minden kedveskedő jelző *e-é* vokalizmussal bír: *helyes, kedves, szép, remek, kellemes, édes, gyenge, szerelmes* stb. Ennek most már látjuk lélektani alapját is.

A hangok kifejező képességét két forrásra vezeti vissza: a hangképzés fiziológiai folyamatainak tudatalatti hatására és a létrejött hang akusztikai benyomására. Mind a két lehetőséget igen meggyőző példákkal és körültekintő verselemzésekkel bizonyítja, nemkülönben a kísérleti fonetika tanulságaival. A műszeres mérések eredményei, a költők és esztéták véleményeinek hosszú sora az ókortól máig, akik a költői kifejezés hatását sokszor a hangok ilyen vagy olyan csoportosításában látták, a verselemzések objektív „statisztikai" számai kétségbevonhatatlannak teszik még a messzemenő következtetéseket is. Pár évvel ezelőtt egy ilyen „artikulációs" magyarázatot fűztem Berzsenyi egy sorához, amit még erőltetettnek éreztek és elutasítással fogadtak („mint a nyíl s zuhogó patak"). Most, Fónagy Iván nagyszabású tényfeltárása után még tovább is merek menni. Eszembe jut Szabó Dezső egy helye Berzsenyi-tanulmányából

(*Egyenes úton*, 2. kiad. 14): „Lázas látásaiban egybe hallucinálja a magyar nyelv minden erő-szavait. Ez művészetének legfőbb erénye: domborodása, külön alaphangja, mellékzúgásai vannak szavainak. Amint ezek a szavak zordon ritmusokba hullanak, a kimondással, a hallással a heroizmus izomérzetét váltják ki." Ez irodalmi megfogalmazása mindannak, amit a hangok kétféle hatásáról Fónagy tudományosan megállapít. De különösen két szó fontos számomra: „kimondással" és „izomérzetet". Vagyis Berzsenyi a hangképzés izomműködésének lélektani hatását veszi igénybe képeinek megelevenítésére. S ha ezt ilyen általános érvénnyel lehet kimondani – tehát érezni lehet – egész költészetében, akkor talán tovább is mehetünk. Berzsenyi, szerintem, az a költő, aki a leginkább veszi igénybe a hangoknak ezt a hatását az összes magyar költő közül. S ha az akusztikai hatást minden jó költő alaposan kihasználja – mint arról Fónagy példáinak végiglapozása meggyőz –, akkor viszont Berzsenyi megkülönböztető jellegzetessége volna az „izomérzetekben" való gondolkodás. Persze ezt is „statisztikailag" kell érteni, ahogy Fónagy sok állítását is: Berzsenyi aránylag többször él vele, mint más. Az erő, a természeti erők, a vihar és hasonlók ábrázolásánál ez eléggé természetes. De a „zuhogó patak" példája mutatja, hogy más jellegű képet is tudott szemléletessé tenni ilyen eszközökkel. (A nyelvállás fokozatos esésével és az ajkak fokozatos szétnyílásával: *uoóaa* s a kemény mássalhangzókkal: *p, t, k* felidézte a kövek közt összeszoruló, lezuhogó és szétterülő, csörgő patak képét.) Talán nem nagy merészség képkeltő fogások szerint típusokba sorolni a költőket. A legritkább típus Berzsenyi, akire ezek az artikulációs fogások jellemzők, amellett hogy az akusztikai hatást is sűrűn alkalmazza, s ez teszi verseit a különleges ritmusokkal együtt annyira nyelvhez kötötté. A másik típus, a leggyakoribb, akinél

az akusztikai fogások uralkodnak. A harmadik volna Ady, aki semmiféle hangulatfestő fogással nem él; a szavak tartalmi hatását nála csak a ritmus (meg a rím) kifejező ereje fokozza. S van még az Arany János-féle költő, akinek már nem is fonetikai, hanem szintaktikai fogásokban rejlik a költői hatása: különleges alaktani és mondattani formulák, szavak különleges hangalakja, különös jelentésárnyalatok, sajátos szórend, általában a nyelv elemeinek szokatlan alkalmazása, *ritka* lehetőségeinek kihasználása. („Lehellet megszegik", „Áll néma csend", „. . . nem hallatik", „Fejére szól, ki szót emel, Király nem alhatik" és hasonlók.) Ez persze már nem tartozik bele a költői *hangtan* illetékességébe. De valami talán mégis idetartoznék, amit hiányolok a kitűnő könyvben: a szavak *különleges hangalakjának* költői fölhasználása. Lássunk egy példát a *Bolond Istók* Első énekéből:

> És, mint vészföcske a hullámcsatában,
> Magasra-mélyre száll önviharában.

Mért használja itt a költő a tájnyelvi alakot? Nem az ő tájszólása, máshol nem is így írja:

> Rakjatok ott egy fecskefalat
> *(Ártatlan dac)*

Van értelme ennek az ö-nek? Kétségtelenül, mert ha e-vel mondanánk, lényegesen halványabb lenne: „mint vészfecske a hullámcsatában". (S viszont komikussá válnék a másik sor ö-vel: „Rakjatok ott egy föcskefalat"!) Amott, a váratlan és szokatlan – egyúttal magányos – *ö* szinte kivillan a mondatból: megvillantja a viharban, sötét hullámok fölött lebbenő madarat,

S ami még fontosabb, szokatlanságával eltávolodik a hétköznapi nyelvtől, emelkedetté válik. Emelkedetté, bár népies forma! Ezekben a sorokban többé-kevésbé minden szokatlan: „vész" a vihar helyett, hiszen viharmadárról van szó; ezért nem is lehet vészfecske, köznapi fecske, mert akkor a *vész*-t is köznapian értenénk, s olyan vulgáris képzetünk támadna, mint *vészmadár* („mit huhogsz, te vészmadár!"); de a szokatlan *vészfecske* hallatán érezzük, hogy költői szinonimával van dolgunk, amint a továbbiakban is mindenütt az emelkedettebb szinonimával találkozunk: „hullámcsata" a vihartól korbácsolt tenger, „magasra-mélyre" száll a madár, nem föl-le vagy magas*ba,* mély*be,* s végül ott a teljesen egyéni szóösszetétel: „önviharában". Különben az archaizmusnak is ez az egyik fontos hatása: emelkedetté teszi a beszédet. (Ezt nem tárgyalja a könyv a megfelelő részben, a 280. lapon.)

A hangalaknak van saját költőisége is pusztán szokatlanságával; vannak önálló szépségei is. Egy népballadakötet tervezésekor vitám volt a kiadóval, aki nem akarta a szövegeket tájnyelvi alakjukban közölni. Ez ellen többek közt a következő példával érveltem:

Most kerekedött itt egy fekete fölhő,
Abbul csöpörödött ennyihány szöm eső.

Tessék átírni köznyelvre: „Abból cseperedett egynéhány szem eső." Agyon van csapva a költői hatás, lapos lett, majdnem próza. Különösen az „egynéhány" hangzik rosszul: más lett a ritmusa is, nehézkesen cammog; de odavan a fogalmazás különlegessége, emelkedettsége, a magánhangzók változatossága is. A népi énekesek, akik ezt a sort létrehozták, természetesen nem érezték a hangzást különlegesnek, mivel saját, mindennapi nyelvjárásukat hallották benne. Kétségtelenül számunkra inkább költői. De ez csak az ö-zésre vonatkozik. Az „ennyihány"-t és az „abbul"-t már ők sem ejtik mindig. Tehát valami „eltolódást a költői síkra" ők is érezhettek a sorban, amit a ritmus szépsége fokoz, amit biztosan éreztek. S természetesen érezhették a magánhangzók változatosságát. Ez az a harmadik érték, amit az előbbi Arany-sorban is még észre kell vennünk: *éiéöe-auáa-áa.* N.b. egyúttal magasról mélyre száll és lebben, mint a madár...

Ezzel a kérdéssel, a költői hangzással, vagyis a hangok egymásutánjának kompozíciójával Fónagy elég mostohán bánik. Egyes idézetekkel kapcsolatban rámutat ugyan a „hangjáték" szépségére, de mint jelenséggel külön nem foglalkozik. Pedig érdemes volna, mert igen fontos tényezője a költői szépségnek, és nagy szerepe van abban, hogy a jó verset többnek, másnak érezzük a mindennapi beszédnél. Egy magyarul tudó francia az írógép kopogásához hasonlította nyelvünket mindennapi használata alapján s a sok *e* miatt. Viszont Jancsó Adrienn versmondását hallgatva felkiáltott: „Milyen szép a magyar nyelv!" Nyilván a *Csongor és Tünde* nem kopog írógép módjára:

Ah ne újitsd kinomat!
A madárnak szárnya van,
S nem repülhet annyira,
A folyamnak árja van,
S nem foly árja oly tova.
Zúgva kél a förgeteg,
S Tündérhonban üdlakig,
Hol magányos búm lakik,
Mig elér, alig piheg:
Gyenge szellőként lebegvén

A legifjabb rózsa keblén
Mint sóhajtás, úgy hal el.
A kis illatajku méh,
Melly az ifju rózsa keblén
Álmadozva ringadoz,
Föl nem ébred, nem gyanítja,
Hogy vihar fuvalma volt,
Mely miatt az ág hajolt...

Bárhonnan idézhetnénk: az egész költemény színek és fények szakadatlan villódzása, pusztán hangzásától is. De akármelyik nagy költőnk jelentősebb verse példa lehetne. A jó versnek hangzásélménynek is kell lennie a hallgató (olvasó) számára. Sőt bizonyára meg lehetne állapítani hangstatisztikai alapon az egyes költők hangfekvését is, a hangok előfordulásának aránya szerint.

A hangszimbolikai rész gondolatokat ébresztett, ellentmondást sehol. A prozódiai fejtegetésekkel itt-ott azonban már vitatkozni is szeretnék.

Mindjárt azzal az állítással, hogy a hangsúlynak döntő szerepe van a mértékes versben. A szerző azzal támasztja alá véleményét, hogy szerinte a „hangsúlyos, rövid szótag időtartama elérheti a hangsúlytalan hosszúakét". Nem derül ki, hogy ez ténymegállapítás-e vagy föltevés. A ható ige használata és az a tény, hogy semmiféle mérési eredményre nem hivatkozik, inkább az utóbbira enged következtetni. Ezzel szemben van egy olyan mindennapos nyelvi tapasztalatunk, ami az ellenkezőt bizonyítaná: ha idegen kiejtést utánozunk, mindjárt a hangsúlyos, szó eleji, rövid magánhangzókat nyújtjuk meg, tehát azt érezzük leginkább ellentétesnek a magyar beszéddel (Keeeedves baaaarátaim...).

Nem győz meg a latin példára való hivatkozás sem. Az, hogy egyes, meghatározott lábakban – a hexameter 5–6. lábában – igyekeznek a költők hangsúlyos szótagot tenni az iktusra, egyáltalán nem bizonyít a rendszer hangsúlyos volta mellett. Ez mindössze annyit jelent, hogy igyekeztek összeegyeztetni a nyelv és a metrum eltérő követelményeit. A latinban érthető is ez, ahol a jövevény verselési módot „egyeztetni" kellett az anyanyelvi versritmussal. Különben eléggé gyanúsak azok a statisztikák – nem Fónagy csinálta, másoktól idézi –, mert az emlékeinkben élő Vergilius- és Ovidius-versek bőséges példákkal szolgálnak a (szó-)hangsúly és iktus különjárására.

A László Zsigmond által tárgyalt jelenséget, úgy látszik, félreismerte, legalábbis a 154–155. lapon elemzett Ascher-szavalatban. A művész ugyanis az „örömteli" szót az *Egy gondolat bánt engemet*-ben úgy ejti ki, hogy a második szótagot emeli meg egy kissé – a *versiktus szerint:* ö-*röm*teli –, s ezt Fónagy párhuzamba hozza László Zsigmond elméletével és Kodály megzenésítési gyakorlatával. Pedig ott éppen az ellenkezőjéről van szó: az ö-römteli első szótagját kellene magasabbra emelni. A hibás metszeten az *előtte levő szókezdet megemelésével* segítjük át a verset. Abban igaza van, hogy a versláb arsisa valamiféle hangsúlyt is hordoz magában – vagy éreztet – annak ellenére, hogy mérték a ritmus alapja. De hogy „a (nyelvileg) hosszú és rövid magánhangzók váltakozása hangsúlytól függetlenül, önmagában is ritmusélményt tudna kelteni" – amit ő kétségbe von –, azt, véleményem szerint tökéletesen igazolja, hogy a szóhangsúllyal egybe nem eső helyeket is élesen elskandálhatjuk, érezzük ott is a ritmust. Természetesen ismét más kérdés, hogy az ilyen skandálás nem a ritmusélmény legmagasabb foka. A ritmusrendszer azonban naiv versmondásban vagy művészietlen versben is megmutatkozik; egészen más megítélés alá

esik, hogy mit alakítanak ki belőle a költők, mit hogyan használnak föl művészi céljaik megvalósítására.

Ha valóban hangsúly volna döntő a mértékes versben, igaza lett volna Bleyer Jakabnak, aki szerint az igazi hexameter Goethéé:

Hàb ich den Màrkt und die Stràssen doch nie so èinsam gesèhn.

– mert a természetes beszéd hangsúlyából alakul, s nem Vörösmartyé:

– ∪ ∪ – – – – – ∪ ∪ – ∪ ∪ – – –

régi di-|csősé-|günk hol | késel az | éji ho-|mályban...

(Nb. így mondta fel, mintha gyermek skandálná) – mert így nem beszél senki. Úgy látszik azonban, mégsem ez a fontos a hexameterben, mert ha bárki elfogulatlan füllel hallgatja, a német sor csikorog, sántikál, míg a magyar simán folyik. S ez annál perdöntőbb, minthogy olyan művészről van szó, mint éppen Goethe. Ha pedig a *thesis* és *arsis* kifejezésekre hivatkozunk, ezek sokkal kevésbé jelentenek hangerőt mint inkább melodikai hullámzást magasabb és mélyebb ejtést.

A 133. lapon hangerőmérésekre hivatkozva támasztja alá azt a véleményt, hogy a beszéd elején nagyobb hanghosszúság van, a végén pedig csökkenő. Vajon voltak-e azokban a mérésekben hosszúságmegállapítások is, vagy csak analógia alapján ítél: ha csökken a hangerő, csökkenhet a hosszúság is? És hogy állunk Meyer méréseivel, amelyeket Gombocz Zoltán magyar kiejtésén végzett, s amelyek szerint mennél hosszabb egység van az ember tudatában, annál gyorsabban beszél, tehát a szó (-lam?) eleje a leggyorsabb, a legrövidebb? Új mérések cáfolták-e vagy nem is történtek? Lényeges kérdés, mert a kiegyen-

lítődésre biztosabb felvilágosítást adna, mint azok a mérések, amelyeket jambus- és más mértékes versekben végzett a szerző. Nem hiszem, hogy ezek dönthetnek ebben a kérdésben, mert az időmérték keresztezi és elmossa a szólamok időbeli viselkedését, különösen szavalóművészek előadásában, akik – helyesen – igyekeznek a versmértéket is érvényre juttatni. Egyedül *Az ágyam hívogat* lett volna alkalmas jól érzékeltetni a szólamokat a megmért versek közül; kár, hogy nem ezt közli a könyv. Legvilágosabb tanulságot nyújtott volna, ha magyaros, ütemes verseket mért volna, éspedig mai népdalverset, Zrínyi sorait és az *Ómagyar Mária-siralom* ütemeit is; mindezt naiv versmondásban – kis gyerekek és műveletlen emberek olvasatában – is, nemcsak előadóművészekében.

Amit Hegedüs méréseiből idéz, az támogatni látszik a kiegyenlítődési elméletet. Ha tizenegy-húsz hangból álló szakaszok tempója számottevően gyorsabb a legrövidebbekénél, nagyjából tehát az öt-nyolc szótagúak az egy-két szótagúaknál, ez arra vall, hogy prózai beszédben is megvan nagyjából a kiegyenlítődés. S hogy a húsz hangnál hosszabb szakaszok már nem rövidülnek számottevően, az sem cáfolja az elméletet, sőt inkább megerősíti. Azért nem ritmusos a próza, mert ilyen hosszú szakaszokkal is építkezik, s ezért kell a verset rövidebb „szakaszokba" – ütemekbe – rendezni, ahol legerősebb a törekvés a kiegyenlítődésre. Különben a ritmust is olyan *statisztikailag érzékelhető* jelenségnek kell fölfogni, mint aminőt Fónagy mutat ki, igen finoman, a hangok ilyen vagy olyan hangulati hatásában: ha a szokott arányoktól eltér, tehát észrevehető tendenciával jelentkezik, akkor már érezteti hatását a szövegben. Magam is így fogalmaztam egykor: a ritmus a nyelvben meglevő kiegyenlítődési tendenciát fokozza, de nyilván sohasem éri el az abszolút egyenlőséget.

Szeretném a Meyer–Gombocz-féle mérések modern újrafölvételét szorgalmazni, még ha a kiegyenlítődés kérdése csak apróbetűs kitérésekben jelentkezett is Fónagy fejtegetései között, s úgy látszanék, hogy ez a kérdés nem tartozik ide. De kísérleti-fonetikai kérdés, ami nélkül a magyar versritmus vitás kérdései nem dönthetők el végérvényesen. Különösen érdekes volna az úgynevezett négy szótagos ütemhatár nyelvi-fonetikai okait látni. Arany Lászlótól Szabédi Lászlóig mindenki megállapítja létezését, ezt tények özöne is bizonyítja, mégsem tudjuk mással magyarázni, mint egy föltevéssel, a kiegyenlítődés egy határesetével.

Még egy utolsó hangsúlyproblémát kell megemlíteni. Horváth János szerint – és Fónagy szerint is – az ütem élén álló, hangsúlytalan névelő, kötőszó stb. azért hordhatja az iktust, mert a csönd megtörése is már valami nyomatékot kölcsönöz neki. Miért érezzük mégis gyöngének az ilyen helyeket? S a metszet után, ahol már csak folytatjuk a sort: „Hazamennék, / de nem tudok", tehát már meg van törve a csönd, mi adna mégis hangsúlyt? A pillanatnyi megállás, ami után újra érezzük a csendtörést? Ezzel persze voltaképp a szólamtagolást határoztuk meg, mert a beszédben minden megállás szólamot fejez be, és utána új szólam kezdődik.

Szabédivel vitatkozik a szerző, amikor megállapítja, hogy a „nemzeti versformának köze van az illető nyelv struktúrájához", de „ennek ellenére nem lehet a nyelv struktúrájából maradéktalanul levezetni". Hadd vegyem föl a kesztyűt én, akinek könyve úgyszólván csak erről a kérdésről szólt. Fónagy itt arra gondol, hogy a versritmusban valami többletjelenség van a közönséges beszédhez képest. Lehet, de az is lehet, hogy a többlet nem valami új jelenség, hanem csak a beszédben meglevő jelenségek fokozott érvényesülése. Egyelőre nem tudjuk

kísérletileg kimutatni, mi a versritmus lényege. Lehet, hogy ha már ismernénk, „maradéktalanul" le tudnánk vezetni a nyelv struktúrájából. Vagyis a „nem lehet" nem azt jelenti, hogy „biztosan tudjuk, nincs ilyen összefüggés", csak annyit, hogy „még nem tudjuk, mennyire van és mennyire nincs". Amennyiben a ritmus csak a beszéd bizonyos jelenségeinek túlzása, vagy bizonyos határok közé szorított érvényesülése, akkor igenis maradéktalanul levezethetjük a nyelv szerkezetéből.

Szép elemzések mutatják be a váltakozó sorhosszúság költői hatását. Különösen Csokonai-versek szerepelnek itt; ő élt evvel a fogással legvirtuózabban és a leggyermekibb örömmel. Itt csak árnyalatokat tennék szóvá. Az *Estvéhez* virtuóz játéka az élménynek, a bánatnak távolibb, enyhültebb voltára utalna, mint a *Reményhez?* Nem eléggé virtuóz, csengő-bongó emez is, mint egy zenélő óra? Mégis – Fónagy is – a bánat igazi élményét hallja ki belőle. Csokonai a leggyöngédebb szépséget tudta lepárolni bánatából, s ez mindkét esetben *már* annyira „távoli" és *még* csak annyira „távoli", hogy erős hangulati élményt ad a versnek, de „engedi formálni" magát.

Egyébként kis túlzás a *Reményhez* váltakozó sorait egyértelműen az öröm feléledő emlékéhez és az apatikus lehulláshoz kötni. Ellenkező példákat is tudunk idézni. Hol az apatikus lehullás ezeknek a rövid soroknak tartalmában:

Lilla szivét kértem,
S megadá az ég.

– és hol az öröm emléke a megáradó hosszú sorokban:

Nékem már a rét himetlen,
A mező kisült,
A zengő liget kietlen,
A nap éjre dült...

Az *egész forma* valóban tükrözi a *tartalom egészét* megáradó, majd röviden lebukó soraival: a feltámadó reményt és az elcsüggedést. Helyenként egyezik is a részek tartalma a hangulattal, s ez fokozza a forma hangulati hatását. Így, óvatosabban fogalmazva már igaz a tétel.

Bonyolult, erőltetett bizonyításra készteti Fónagyot a jambusnak egy tulajdonsága: a merengés, fáradtság, halk bú, amit szinte kizárnak az olyan ellentétes tulajdonságai, mint a feltörő, heves, örvendő, harcias, nyugtalan jelleg. A szerző avval a többszörösen föltevésszerű tétellel igyekszik ezt magyarázni, hogy a zenei periodicitás – ritmus – primitívebb, mint a nyelvi, s így az erősebben zenei, tehát nyelvellenes jambusban visszasüllyedünk az ösztönök világába, a halálvágyba, örök álomba etc. Ez azonban több nyelvészeti ponton is vitatható. Először is „beszédhangsúlyt feloldó" jambusról nem beszélhetünk a német nyelv esetében, amelynek határozottan emelkedő – jambikus – karaktere van. A főnevek kötelező névelője, mindenféle szintaktikai viszony kifejezése der-die-dasszal és prepositiókkal, az igék számtalan hangsúlytalan igekötője, a múlt participium hangsúlytalan *ge*-kezdete, amit annyiszor kell használni, ahányszor az összetett múltat, mindez olyan nagy mennyiségű emelkedő beszédelemet jelent, ami az egész nyelvre rányomja bélyegét. A magyarban viszont szinte virtuozitás kell emelkedő sorkezdetek előállítására. A jambusnak „beszédhangsúlyt elzsongító zenéjéről" a németben alig lehet szó, ahol egyedül a szóhangsúllyal lehet arsist éreztetni, s a hangsúlyok Goethénél szinte mindig együtt is járnak vele. Ha pedig – igen ritkán – nem, az már nagy változatosságot okoz, vagy valami külön hatás kedvéért történik. Ha mégis elfogadjuk, hogy a jambus a merengés, halk bú ábrázolására alkalmas, sőt elfogadjuk azt a verselemzést is, amely szerint Goethe a jambust trocheussal azért váltja föl, hogy ezzel éreztesse az ellentétet a szertelen lelkesedés, álomvilág és a realitás, a nyugalom között, akkor másutt kell az okokat keresnünk. Például ott, hogy a jambus erős ritmikussága hosszú sorokban alkalmazva monoton zenét ad, ami már hordozhatja a merengés, halk bánat érzését. De nagy szerepet játszhat a megvalósítás módja is. A nyelvi elemekkel tompított, fáradtan bukdácsoló jambus még inkább alkalmas ezekre a hatásokra.

Ady jambusainál újra örömmel tapasztalhatjuk, hogy teljes az egyetértés a verstani irodalomban. Németh László könyve és az enyém óta Fónagy is, Gáldi is szép példákkal illusztrálja a magyaros tagolás és a beleszőtt mértékek polifóniáját. (Hiba volna azonban Sík Sándort említés nélkül hagyni ebben a vonatkozásban.) Viszont figyelmeztetni kell itt arra, hogy a kuruc versek Adynál már nem tartoznak az elmagyarosodott jambus kategóriájába, hanem szabályos ütemes magyar formák. Sok köztük az ötös vagy az ötösnek hatossal váltakozó gagliarda formája, nyilván archaizáló szándékkal, mert a kuruc versek közt is sok az ilyen, s ugyancsak gyakori a nyolcas hetessel váltogatva és több más népdalforma. A 178. lapon idézett *Két kuruc beszélget* például szabályos tizenkettes. Viszont a jambus tagoló kezelésére idézett példák közt áll, tehát félreértést okozhat. (S meg kell jegyeznem, hogy a 190. lapon idézett sort bizony nem lehet trochaikusan ütemezni, szörnyű erőszakot követnénk el a nyelven.)

Az enjambement magas színvonalú tárgyalásához és finoman

elemzett példáihoz is kívánkozik kiegészítés. Tökéletesen egyetértek a tagoló átkötés különválasztásával, Csokonai, Ady átkötési módjával. De az már szinte nem is átkötés, alig van kiemelő hatása, éppen mert annyira természetesnek hat. Így aztán a *Csongor és Tündé*-ben sem érzem:

E poros földről emeltél
A magas tündér hazába...

– annál kevésbé, mert itt rím sem tagolja a sorokat, s a trocheusok végtelen folyamatban követhetik egymást, ha nincs fél láb a sorvégen. Petőfinél pedig az *Ivás közben* még kevésbé ad átkötési példákat, mivel a különírt rész csak a szemnek külön sor, hangzásban egyetlen szabályos tizenegyes.

Minden példája igaz, ahol az átkötés a következő sor elején levő szónak ad kiemelést. De nemcsak erre van példa. Igen sokszor az átkötés *előtti sorvég* kap jelentőséget:

Oh, hol a szenvedély, amit *csak én*
Tudtam...
(Tóth Árpád: Ripacs)

A komikus hatású rím is kiemeli Arany *Bolond Istók*-jának Második énekében:

Oh Múzsa! Kit minden poéta *per te*
Szólit, mikor szülési kínja nagy,
Midőn a szeplő homlokát kiverte
És uj Minervától feszül az agy –
Méltóztassál hozzám leszállni, *mer te*
A versek jóltevő bábája vagy...

Vagy mindjárt az első sorban:

Tenger sok éve immár, hogy *Bolond*
Istók felől kezdettem éneket...

Mintha azt akarta volna mondani: én bolond!, vagy: bolond fővel kezdettem éneket (lásd Bolond ...*felől*. A szokatlanul használt szó mintha erre emlékezne).

Vagy Berzsenyinél, szintén valami rímfélével fokozva a hatást:

Oh a szárnyas idő hirtelen elrepül,
S minden míve *tünő* szárnya körül lebeg...

Végül: a kiemelés nem egyetlen célja az átkötésnek; lehet a megállás nélküli sietség, az izgatott, egy lélegzetre elhadart beszéd érzékeltetése, vagy hogy az élőbeszédhez közelítse vele a verset a költő, mint Szabó Lőrinc; vagy – mint az *Áprilisi capricció*-ban Tóth Árpád – a játékosan kergetőző, egymásba fonódó körmondatrészek visszatarthatatlan gördülését biztosítsa a csattanó felé.

A költők átkötési statisztikájában Petőfinél nem lehet irányadó egyetlen népies mű, a *János vitéz*, ahol a forma eleve kevésbé ad lehetőséget rá; *Az apostol* izgatott jambusai között már tömegével talált volna áthajló sorokat.

Maga a terminus is új Fónagynál: „áthajlás". Nagyon szép s kitűnően egészíti ki az általam ajánlott „átkötést". Az övét a megvalósult versre lehet inkább alkalmazni, az enyémet a költői szándék kifejezésére. Vannak esetek, amikor csak az egyiket lehet használni, a másikat nem. „Ady áthajlásai" vagy a „Toldi sorainak átkötései" egyaránt képtelenség.

Fölmerült az átkötés ejtésmódjának kérdése is. Úgy vélem, a sorvéget is éreztetni kell: megállással, és az összetartozó mondatot is: a sorvég nyújtásával. Azonban még inkább *nyitva hagyott, folytatódó mondatmelódiával.* Ezt tükrözi Ascher Oszkár versmondásának hanglejtésgörbéje is. Az összetartozó jelző és jelzett szó („lebegő hassal") szétválik ugyan a prózai ejtésben a „lebegő" szó hosszúsága miatt, ezért indítják magasabb hangon a „hassal" szót; de Ascher ejtésében szinte egy szinten van a kettő – nyilván az összetartozás éreztetésére –, s csak a hangindítás egy kis óhatatlan felkunkorodása látható a hanggörbén. A szünet itt nem jelentős – annyi a köz a két szó között, mint prózai ejtésben –, nyilván érezte a művész, hogy a siettetés, az összefonódás a célja az átkötésnek, ezért csak az utolsó hang megnyújtásával – „lebegőőő" – érezteti a sorvéget.

A versek hanglejtésének megállapítása – magas vagy mély regisztere – izgalmas kérdés. Azonban azt hiszem, nem elég egyes szavalatok alapján mérni, sőt egyáltalán nem helyes a művészi előadásból kiindulni. Abban már benne van a művész előadói elképzelése is, aki változatosan akar bánni hanganyagával, sőt a költőn túlmenő, önálló előadási ötletei is lehetnek. Itt csakis sok, naiv versmondás mérésével lehet valamit megfogni a valóságos, de igen rejtőző tényekből. Tudniillik az a kérdés, *minden szándékos színezés nélkül* is követelnek-e a szövegben levő nyelvi törvényszerűségek ilyen vagy olyan ejtést. Nyelvi törvényszerűség lehet a mondat hanglejtése: parancsoló, kérdő stb. jellege, vagy az összetett mondatok egymáshoz viszonyított emelkedése, esése, a költői szórenddel együttjáró sajátos ejtés, ellentétbe vagy párhuzamba állított tartalmak kifejezése hanglejtéssel és így tovább. S lehet a *tárgynak* magának is – *ahogy* a költő kifejezte – olyan jellege, ami mély, fojtott vagy magas, hangos fölmondást követel. Hozzájárulhat még a hangzók

együttesének magasabb vagy mélyebb színezete is: majdnem „objektíven" megállapítható tényezők. Nem kell tehát egy szubjektív szavalat mérésével megelégednünk.

Érdekes probléma, hogy mi a vers írott formájának szemhez szóló hatása. Kétségtelen, hogy ilyen is van – különösen tanulságos Babits verse, a *Vakok a hídon.* Azonban egyes példáknál, úgy érzem, nem a szemen keresztül tagol a költő, hanem a fülön keresztül. Csokonai a *Kétségbeesett magagyilkosa* sorainak végére rímeket is helyez, a sorok ritmusa is, mondattani tagolása is igen erősen érezteti a rövid sorokra tördelt rokokó formát. Ezt a verset pusztán hallva is ugyanaz az élményünk, mint látva. S Adynál a *Torony az éjszakában* sorai közül nemcsak az íráskép emeli ki a magában álló „torony" szót, s nem is kell az *altus* szó kettős jelentésére hivatkozni (magas és mély), hogy a rövidebb sor hatását megmagyarázzuk. Itt egyszerűen a magában álló, hirtelen megállással kiemelt szó ugrik ki környezetéből, míg a többiek beleolvadnak a hosszú verssorokba. Hallva is, sőt úgy még igazán kimered ez a „torony" a versből.

Egyes hanghatásokkal kapcsolatban fölmerül az ellenvetés: ezt nem mind a költő hozta létre, hanem már előbb maga a nyelv; amikor a költői hanghatás hangutánzó szavakból származik, a költő megkapta már a kívánt szó jelentésével együtt. Petőfinél:

S pattogása hangos ostoroknak.

A *pattog* és az *ostor* is hangutánzó szó. Az utóbbi az *s*-sel a sudár suhogását festi, a *t*-vel a csapó pattanását. A költő legfeljebb annyit tett hozzá, hogy a *hangos* szóval meghosszabbítja az ostor suhogását: hang-*(os ost-)*oroknak; az egyszerű ostort karikás ostorrá lépteti elő.

A *Wanderers Nachtlied* elemzése olyan csábító téma, hogy

meg nem állhatom hozzászólás nélkül. Az a bizonyos kis mozgalmasság:

Die Vögelein schweigen im Walde...

– nekem két dolgot juttat eszembe: az aludni térő madarak halk motozását az ágakon s az éppen lemenő nap nyomán föltámadó lágy fuvallatot. Erről már szó volt az előző sorban, csak tagadólag: „Kaum einen Hauch..."; most ez a kis mozgás jelzi, hogy mégis, már itt van.

Egy-két teoretikus szőrszálhasogatás volna még hátra. „Mintha ez a második szólam, ez a zenei aláfestés őrizné a versben a zene nyomát, az éneket, a zenei kísérettől való elszakadás után is", olvasom. A zenei aláfestésnek elemeit idézte azonban olyan versekből is, amelyek még nem váltak meg az éneket (Walter von der Vogelweide stb.). Másrészt a hangfestő és hangutánzó szavak ott vannak már a nyelv eredeténél, mielőtt még vers és ének lett volna. A szavak születésekor már működött az emberi lélekben a zenei „aláfestés" igénye. A nyelv és a verses szöveg autonóm sajátsága ez, nem a zene maradványa. „Zeneinek" csak metaforikus értelemben nevezzük. S vajon *két*-szólamúságról kell-e szólni a vers esetében, nem inkább *négy* szólamról? A tartalom, a ritmus, a „zenei aláfestés" – ha van – a rím egybefonódó játékáról, ami együtt adja egy-egy költemény művészi hatását.

Ezt persze Fónagy is tudja, hiszen mind a négy „szólam" hatását gondosan elemzi. A rím kiemelő szerepére például igen szép példákkal hívja fel a figyelmet. Ennek a hatásnak, azt hiszem, Ady a legnagyobb mestere a modern magyar lírában. Annyira, hogy mindenki csak a tartalmi hatását veszi észre, s nem is eszmél rá, mennyire mesteri – „kosztolányis" – sokszor maga a rím is. Csak sohasem hozza sorozatosan, nehogy föltűnő legyen; mindig művészi asszonáncokkal vegyíti; és sokkal kevesebb rímet alkalmaz egy strófában, mint társai; rímtelen sorokkal messze elválasztja egymástól. A rímelt szó pedig olyan tartalmi jelentőséggel bír, olyan meglepő ahhoz képest, amivel összecseng, hogy ez a tartalmi újság minden figyelmet lefoglal, a rím csak fokozza a kiemelést.

Bús vétók és víg *vallomások,*
Nótás nyögések, mély sebek,
Miattatok zengő kutat
Lelkembe már többé nem *ások.*
(Most pedig elnémulunk)

A História tán ránk *taposhat,*
De mi itt bent tápláljuk a tüzet
És égetünk, mi régi, *poshadt.*
Jöhet akármi romlás, összeomlás,
Nekünk mindegy: ide nem jöhet rosszabb.
A Föld mozog, én ifju feleim,
Mi rátesszük lábunk a magyar *rögre*
És esküszünk: mozdulni fog ez is
S minden mostanit jobbal pótolunk,
Vagy minden vész itt, ámen *mindörökre.*
(Véres panorámák tavaszán)

S poklok felé visz bár az *utunk,*
Ő int, s visszafutunk.
(Az Uraknak ura)

Hallgatunk, hallgatunk,
Holnapig hallgatunk,
Gyáva játékba *ötlünk,*
De kész legyen *nagyon*
Igy-igy *hallgatagon :*
A szótlan és pennátlan Isten
Torló erőnk: az *öklünk.*
(Minden rém riogat)

S találomra szemelgetve a szomszédos versek közül:

Rávall	–	szíjostorával	*(A hőkölés népe)*
Alispán	–	a listán	*(Kétféle velszi bárdok)*

Ennyi megjegyzésünk nem azért volt, mintha sokat kifogásolnánk ebben a rendkívül tanulságos könyvben, hanem mert ennyi gondolatot ébresztett bennünk. Amit kifogásoltunk, az a tárgyalt anyagnak legföljebb néhány százaléka. A téma és feldolgozása olyan vonzó, hogy szinte elkerülhetetlen a hozzászólás, a gondolatmenet folytatása. Költészetünk 19–20. századi, nagy fellendülése megteremtette a maga verstudományát is. Az utóbbi években szinte megáradt a verstani kutatás. Egyre mélyebben pillantunk bele a költők műhelyébe, egyre több szépséget szívunk ki verseikből. A tanulmányok sokasága az olvasók igényéről is számot ad, a versélvezés magas színvonaláról. Ennek a színvonalnak legbiztosabb mércéje, egyben további biztosítéka is Fónagy Iván könyve. Szerzőjének ez alkalomból csak egy kívánságunkat szeretnénk kifejezni: folytassa vizsgálódásait tovább azokban a részletekben is, ahol ma még nem jutott el a teljes befejezésig.

1959–1965

Mit kap az olvasó a Magyar Valóság Versei-ben?

Azzal kezdem, hogy nem lelkesedem az antológiákért. Petőfiből, Vörösmartyból magam válogatom ki, amit olvasni akarok, nem bízom rá az antológiaszerkesztő ítéletére. Nem tudom elképzelni, hogy lenne olyan „egykönyvű" olvasó, aki nagy költőket nem összkiadásukból akarna megismerni, hanem egy irodalomkivonatoló gyűjteményből. Más a helyzet kisebb költőinknél: Tompa Mihály, Czuczor Gergely, Kisfaludy Károly már valóban csak egy-két verssel mond valamit a mai olvasónak; belőlük többnyire elég, amit egy-egy antológia kínál. De tíz-húsz versért túl nagy ráadás több száz költeményt másodpéldányban tartogatni polcainkon.

Azért nekem is megvan a *Magyar versek könyve* Horváth Jánostól és a *Hét évszázad magyar versei,* ezzel aztán be is telt antológiaigényem, s nem kívánok még egy hasonlót melléjük. Versválogatáshoz csak akkor nyúlok, ha valami újat kínál: ismert verseknek olyan összeállítását, amiből valami tanulság származik, amitől maguk a versek is új fényt kapnak; vagy pedig és mindenekelőtt *fölfedezést,* addig nem ismert verseket és értékeket.

Csanádi Imre válogatása minden igénynek annyit nyújt, amennyit elődei együttvéve sem, amióta versgyűjteményeket állítanak össze Magyarországon. Pedig célja szerint szűkebb, mint például az egyetemi oktatást szolgáló szöveggyűjtemények, amelyek szintén irodalmunk nehezen hozzáférhető da-

rabjait akarják megismertetni a tanulóifjúsággal. Csanádi csak olyan verseket akart egymás mellé tenni, amelyekből kialakul a magyar művelődés, társadalom és táj történeti képe: magyar művelődéstörténetet állított össze költőink tanúságtételében.

Mindig tudtuk, hogy irodalmunk a közélet eseményeiben heves érdekeltséget vállalt, realista hajlamai is jól ismertek. Mégis meglepetés, ahogy ebben a két kötetben, az egymás mellé sorakozó versek tömegéből szinte filmszerűen lepereg a magyar társadalom élete, az ország sorsa, fejlődése a *Szabács viadalá*-tól kezdve egészen addig, amíg a budapesti romokra kiülő Illyés Gyula ajkáról felhangzik a békés életkezdés vágya. Ez a kép azonban nem volna olyan teljes, ha csak „ismert versek", „ismert költők" újszerű csoportosításából kapnánk. Csanádi Imre sokkal többre vállalkozott: felásni a magyar irodalom egész ismeretlen mélyrétegét, s felszínre hozni mindazt, ami új színnel gazdagítja irodalmunk és múltunk képét. A *fölfedező-átértékelő* munka olyan nagyszabású ebben a két testes kötetben, hogy egyedül arról kívánom tájékoztatni lapunk olvasóit.

Aki úgy véli, hogy eléggé ismeri a magyarság 16–17. századi szenvedéseit és verseit, hogysem valami megrendíthesse, lapozza fel Beregszászi Pál prédikátor versét a vele történtekről, aki szinte a török uralom utolsó pillanatában esett tatár fogságba.

...Egy dühödt tatár kezébe esém nagyobbik fiammal,
Kisebbik fiam más tatár kezébe ő édesannyával,
Eképen kelle egymástól válnunk keserves sirással.

Estére tatárok, rabok mély álomba merülnek, s a prédikátor szökne, de fia sorsa visszatartja: kimegy a házból, de újból visszafekszik fia mellé; azután csak elszökik, de lelkiismerete megszólal, s hajnalra megint visszalopózik kis fia oldalára:

A négy esztendős kis fiacskámat igen oltalmazom,
Magam testemnek sebesedését csak semminek tartom...
A dühödt tatár én fiacskámat ölemből kivenni,
Hirtelenséggel a kis ártatlant kezdé vizbe vetni,
Hol szegényecske nagy fuldoklással meg akarna halni.

Ottan hirtelen torkomig való vizben béugortam,
Maros vizéből édes magzatom nehezen kihozám,
Amint szólhata, azt mondja vala: „Ne hagyj, édes atyám!!"
Meglátá pogány, hogy magzatomat kihoztam a vizből,
Ottan hirtelen a földre vere dühösködéséből,
Kardját kirántá, hogy fejem vegye dühödött mérgéből.

Azonban hiába minden, végül mégis elválasztják tőle:

A pogány török kis fiacskámat megvevé e helyben;
Hogy látá lelkem tőlem válását, szóla ilyenképpen:
„Ne adj el engem, szerelmes atyám, mert megvér az Isten!"

E szavát hallván kis magzatomnak, csak elcsudálkozám,
Okos beszédén én őnékie igen álmélkodám;
Sirásom miatt amint szólhatnék, nékie ezt mondám:

„Nem én adlak el, szerelmes fiam, őrizzen az Isten!
Hanem a tatár ád el tégedet a török kezében.
Menj el, szép fiam! Nem vehetlek már többé az ölemben!"
.....
Ott leborulék szörnyű sírással arccal a föld felé...

Mi lett az otthonnal? Csak egy képet idézünk Wathay Fe-

renc 1599-i leírásából: a fölgyújtott, kirabolt, néptelen falvak udvarán elhagyott bölcsőkben síró kisdedeket.

Sirástul fáradván elbágyadtak vala,
Égre föl szegénkék csak pillognak vala;
Már holt-elevenen nem réhatnak vala,
Fölvonván kis kezek, mozgitálnak vala.

Éhségtül annyira jutottanak vala:
Ujjokat kezekrül mind elszopták vala.
Némelynek az holló mejjén károg vala,
Vagdacsolván; szegény csak rá pillog vala.

Dühös vadak bennek sokat megevének,
Falvakban s mezőkön így találtatának...

Mindezt Wathay saját szemével látta, amikor őt is fogságba hurcolták. Költészete valóságos tárháza a török kor emberi dokumentumainak. A „Fekete torony"-ból kitekintve megpillant öt gályát, s leírja a gályarabok kínlódását, az övénél is szörnyűbb sorsot; az asszonyok cifrálkodásáról eszébe jut, amint a sok nemes kisasszonyt cifra ruhájában dobálták lóra a tatárok és mívelték velük a szörnyűségeket. Meg tudta látni Ázsia földjének gazdagságát, szépségét is, bár a mottó mindig mindenre: jobb volna otthon.

Tenger tiszta vize, szép igyenessége S rajta hajók szépsége,
Fölvont vitorlákon széltül sebessége, örvendetös menése.
De az Duna vize, volna szőkesége szivem jobb kedvessége.
.....

Mert nincsen itt módjok, semmi vig italjok, töröknek hegedüjök,
Kit szép citerával s gyönge virginával ők megpöndétthetnének.
Hosszu palotában egymást üző táncban ők semmit gyönyörködnek.

Mennyi *Siralmas romlás,* névtelenek és névvel ismert ismeretlenek mennyi siratóéneke, dúlás, vér, pusztulás mennyi szívfacsaró részlete! Aki végigolvassa, alig tudja elhinni, hogy maradhatott magyarság ezen a földön. S a jajkiáltás mindig énekben oldódik fel. Mintha csak a vers hozna enyhülést a szörnyűségekre! Amint parasztasszonyaink is csak énekben tudták elsiratni a halál fájdalmát. S mily megható: amikor azt hisszük, hogy a folytonos kín, halál, pusztulás sodrában már csak a mezítelen életre lehet gondja valakinek, a jajveszékelésben egyszerre csak a könyvek sorsáról is felhangzik egy jajszó 1621-ben, *Csepreg városának siralmas romlásáról* szóló énekben:

Ez helyben lakó egyházi személyek
Ő könyveikben nagy kárt szenvedének,
Kiket szaggattak, kit magokkal vittek,
Kit megégettek, kiket felfejtettek.

Régi magyarok Mátyás királyoknak
Könyvei Budán még most is megvagynak,
Kiket a törökök becsületben tartnak,
Noha ők ahhoz csak semmit sem tudnak.

De a gyülevész nemzet azt nem nézte,
Keresztyén vérrel sok könyvet megfeste...

Szegény értelmiségi elődünk is részt vett abban a közös és szinte áhítatos reménykedésben, amit az ország, sőt a külföld könyvbarátai is tápláltak a Corvina-könyvtár megmaradásáról, s ami Buda visszavétele után egyszerre szertefoszlott. A Corvinák legutóbbi kiadásában felsorolt adatokhoz csatlakozik most ez a „mélyrétegből" felbukkanó adalék.

Ki tudott a szigeti nők sorsáról, akik Dobozy Mihály hitvese módjára férjük kezéből kapták a halált a kirohanás előtt? És kinek volt tudomása az irodalomtanulók szűkebb körén túl, hogy Balassi Bálint után már kis költők is ilyen sorokat tudtak írni:

Rettenetes fegyver fénylik
Majdan leszen álgyú-zengés,
Seregek közt nagy üveltés...
(Sárközy Máté)

Balassi költeményeiben a végvári szellem emelkedett megfogalmazását kaptuk; nem árt emellett megismerni ennek a szellemnek alsóbb régióit is, például a *Veszprémi hajdú levelé*-ből, amit a „palotai török" címére szerzett egy domboldalon, s ami a maga nyers szókimondásával nemcsak hiteles kortörténeti dokumentum, hanem helyenként költői erő megnyilatkozása is. De a népköltészet kutatója is találhat csemegét: egy névtelen 1657-ből, tatár rabságból már azzal a formulával üzen haza – ő még szolgájával, reálisan –, amit azóta annyi meg annyi paraszti „rab" küldött mint jámbor fohászt madárpostára bízva:

Ha kérdik: mint vagyunk?
Mondd meg: rabok vagyunk,
Térdig vasban járunk
És csak sarcoltatunk.

De Csanádi tudja, hogy az élet még ezekben a véres-füstös századokban is „kevés öröm vegyítve sok bánattal", s a pusztulás képeit tudja enyhíteni az életöröm egy-egy szelídebb rajzával. Lakodalmi leírásokban – Volter és Grizeldisz históriájától a 18. század végéig – elénk tárja nőink öltözködésének változását; ezt az anyagot viselettörténészeink még nemigen aknázták ki a maga teljességében. De nemcsak a ruhát, az embert is: a bűnös Mária Magdolna ábrázolásában milyen életszerűen lép elénk a 17. századi élni vágyó főúri kisasszony:

Sok vigasság nélkül nem esett jól étke,
Asztalánál zengett lassu hegedücske.
.....
Kendőző vizeit előkészitette,
Mellyekkel orcáját gyakran kente s fente.
Gombos tüjét sokszor megmelegitette,
Kivel szemöldökét megfeketitette.

Szép kies kertében nagy kevélyen sétált,
Néha meleg nyárban virágok között hált;
.....
Ölében hogy vötte varró ládácskáját,
Ablakában ülvén dúdolta nótáját,
Virágének tölté gyakorta meg száját...

Íme, milyen soká él tovább a középkori várkisasszonyok ablakfülkében varrogató figurája, amit balladáink is – angol–dán–spanyol társaikkal szó szerint megegyezően – örökítettek meg:

Biró Katalina űl vala ablakba,
Varja vala hímit fekete sejemvel,
Tőti tőtelékit sűrű könyveivel...
.....
Énekeli vala tanólt énekeit...

Az állandóan változó pillanatfelvételek az élet sötét és világos oldalairól egy-egy kép hatását végtelenül felfokozzák: monumentálisan emelkedik ki így a kovácsműhely rajza, Gyöngyösy telitalálata, az első és sokáig felül nem múlt munkaábrázolás, amit Arany János óta idéznek kiadványaink. Igaz, Csanádinak is van érzéke hozzá, hogy megfelelő kivágásokkal és címadással rávezesse a szemet az értékre. (Enélkül Horváth János könyvében például könnyen elsiklik a szem ezen a szemelvényen.) S alig törlik le izzadt homlokukat és nyakukat a kormos, szikra égette kovácsok, máris előttünk áll friss, érzéki színekben a török kor szerelmes asszonya:

Mint nevedékeny plánta, olly vagyok,
Ugy mint pünkösti kinyilt virágok
Hol fejéredek, hol pirosodok.

Vagyok szerelmes, mint nőstény szarvas:
Kérlek, kedvedre hogy megtapogass...
(1670-es évek)

Ezzel az életigenlő képpel lépjünk át a rombolás századaiból a gyógyulás és erőgyűjtés 18. századába, átugorva a kuruc kort, legjobban feltárt és ismertetett részét régi irodalmunknak. Ami ezután következik, az már nemcsak a nagyközönségnek meglepetés, hanem az irodalomtörténészeknek is. Csanádi legnagyobb teljesítménye a 18. század irodalmának fölfedezése. Verseket, költőket ás elő az ismeretlenségből, ismert költőket új oldalukról mutat be mellőzött verseikkel, s egy egész mellőzött korszakot elevenít meg békésebb világával, emberibb tájaival és „modernebb" problémáival.

A háború már nem a mi földünkön dúl, de a katonasors még mindig sújtja népünket. Ám megkezdődik a rokkantakról való gondoskodás. *Egy sebes katonának sóhajtása a megtörődött vitézeknek számokra épült pesti nagy házra* ugyan egészében még a sanyarú sors kilátástalanságát panaszolja el:

Nyúgodalom-helye csonka Caesároknak,
Rév-partja fa-lábon úszó Sándoroknak,
Oszlopa kis zsoldért megtört mártíroknak,
Bárkája megaggott s romlott bajnokoknak...

– de mégiscsak azzal végezi:

Ha Károly Császárnak ezen épülete
Nem volna: mi lenne vén vitéz élete?
Rongyos szűr, vagy kankó volna öltözete!
Talán a ganajon volna végezete!

Amint a rokkantak sorsa is két évszázad alatt lényegében ugyanaz maradt, ugyanaz volt a bánásmód is az ép katonával. Népköltészetünk katonasirámait a modern idők termékének hittük, s íme, egyszerre kiderül, hogy van, ami Mária Terézia koráig nyúlik vissza. A „királyné" egy névtelen katonájának panaszában olvashatjuk:

Sokszor megesik mirajtunk,
Hogy négy-öt nap sincs profuntunk;
Üres fényes vasfazekunk,
Csakugy korog a mi hasunk.

Ha panaszkodom tisztemnek,
Hogy nincs ereji testemnek,
Mett az éhség én erőmnek
Nyavalyát szerze testemnek:

Morgó szájokat fordítják,
Adtateremtettét szórják...

Bartók könyvében szereplő szép régi dallam Mezőkövesdről (7c) így tartotta fel:

Megállj pajtás, hogy panaszolom el sorsom,
Miként áll az állapotom:
Inyës-finyës a putlikom,
Harmadnapba sincs prófontom!

Panaszolom a tisztemnek:
Nincs ereje a testemnek.
Mérges száját rám fordítja,
Jézus-Krisztusomat szidja.

Ez a kor fedezi föl a szegényekben elkallódó tehetséget is. Először a katonában (Orczy Lőrinc: *Vezérségre méltó köz-emberek,* 1756!), később az élet egyéb területén is (Lázár János: *Balgatag urak – szépeszű szántóvetők,* 1763!). Készülődik már a reformkor! S ez alól még olyan nemesi szemléletű egyéniség sem

vonhatja ki magát, mint Kisfaludy Sándor, aki Festetits György grófhoz intézett ódájában elmélkedik a sors vak véletlenéről, amely érdem nélküli úrfiakat vezető állásba emel, míg „szalmafedél alatt" születettek, kik más neveléssel „felséges embert, nagy hazafit" adhattak volna a hazának, elvesznek, mert „...pórsorsa őtet porba nyomván Él, szaporit, s kihal a' baromként". Festetits Györgyöt is, a Georgikon és a Helikon alapítóját még egy fokkal emeli szemünkben, hogy Kerekes Ferenc a *Lúdas Matyi* egy példányába írva küldhette el hozzá alábbi versét:

...Őhozzá menj, Matyi, mondom;
Ő nem Döbrögi úr; igazán kegyes atyja azoknak,
Akik alatta-valók: jószivvel lát bizonyossan.
Ért ő tégedet, és tréfádat fogja szeretni.

Ne gondoljuk, hogy itt csak az irodalmias parasztidill és a langyos szánakozás hangja szól! Orczy kimondja, hogy a jobbágylegény sorsa rabság, akár katona lesz, akár paraszt marad; Pétzeli 1787-ben, Arany előtt fél századdal elsírja az öreg jobbágy panaszát, s *Némely gazdagokról, akik szegényekké lésznek* már plebejusi forradalmi hangot üt meg:

Tán nem is emberek voltak eddig ezek?
Tán nincs a munkára, mint nekünk, két kezek?
Végy egy kapát, jó úr! marad egy márjásod!
Eltart a föld, mint mást, ha kapálod-ásod.

Vagy mint ama király, légy skóla-mesterré;
Mutasd meg, hogy úrból tudsz lenni emberré.

Nem véletlen, hogy ez az egész demokrata-értelmiség kórusban zengi II. József dicséretét: Földi János Buda visszavételének százéves évfordulóján „Nagy Józsefünk"-et emleget, Mátyási József két verset is szentel neki (*II. József gazdasága, József császár parancsolatja* 1787), Pétzeli pedig a falu és papja ellentétéről írva így emlékezik róla:

Eddig a parasztot még az ág is húzta,
Ő is hát mérgében papját sarkantyúzta;
De már József alatt értünk más világot,
Nem nyelünk miatta olly sok boszuságot.

Túlságosan ügyeltünk a nemesi-nemzeti reakció és a „Kalapos király" ellentétére, s nem vettük észre, hogy a haladó értelmiség kis csoportja lelkesen állt a császár oldalára. Az sem véletlen, hogy Szentjóbi Szabó Lászlót, aki verset írt József halálára, útja egyenesen Martinovicsék közé vezeti, s öt évvel később a jakobinusokkal együtt börtönbe, ahol be is végezte életét. S hogy nem az idilli szegényszemlélet szól ezekből a felvilágosodott költőkből, mutatják az olyan elbeszélő költemények, amelyek nagyon is reálisan mutatják be a parasztok tudatlanságát és önzését. (Pétzeli előbb említett verse, Édes Gergely: *A Halhatatlanság Múzsájá*-ból, *A szolgából lett gazdáról, papról és a faluról.*)

No de Gvadányi József, ő már csak reakciós! Igaz, de a falusi bál leírása, amit katonakvártélyán unatkozva rendez a falusiaknak, friss életszerűségével elragadó. És milyen néprajzi adatokat szór két marokkal:

Putyu volt a neve, ki elől hegedűlt;
A karszékre mindég mint a török, úgy űlt,
Bal szemére vak volt, a háta volt görbűlt;
Ha vonta, danolt is, hegedűjére dűlt.
(1765)

Legújabb fölfedezésként gyimesi csángók közt sikerült fölvenni – szintén vak zenésztől – énekelve hegedült dalokat, s itt most éppen kétszáz éves előzményét kapjuk Bereg megyéből. A legények „. . . voltak öltözve csínossan, Két üstökbe hajok béfonva módossan" – ezt a hajviseletet a század elején meginduló néprajzi kutatás is már csak szlavóniai nyelvszigetekről és régi ábrázolásokból tudta felidézni. És természetesen mindig érdekes a tánc leírása: a lassú „nemes tánc", a friss: „magyaros"; végül a bíró dicsekszik úri módra „kivetkőzött" lányával:

Hogyha ő karkötőt s cipőt viselhetne:
Várasi leányok közé is ülhetne,
Még apácák közt is ő számot tehetne,
A nagy grófnéknál is fráj bizvást lehetne. . .
Hogy ablakom előtt a törvényre álla,
Majd az egész falu reája csudálla. . .
Házamhoz sok kérőt ámított szépsége,
De csak a mesternek lesz már felesége. . .

Örök típus!! Berzsenyi 1833-ban ad hírt róla: „. . . de még a magyar köznép is annyira módiz sok tájon, hogy a parasztasszonyok és leányok ruháját csak a szabás választja meg az úriasszonyokétól. . ." Gvadányi híradása hatvannyolc esztendővel korábbi. De ma már tudjuk, hogy megvolt ez a típus a 15. században is: neki köszönhetjük népviseleteink legrégibb elemeit,

a gótikus csapolt asztalokat, a sarokra rendezett szobabelsőt és sok mást – középkori főúri és polgári műveltségi elemek népi változatait.

És még mi mindent nem lát ez a középszerű Gvadányi! A *Rontó Pál* a kor történelemalatti életének egész példatára: a koldus szolgálatában álló fiú, a katonák tehénlopása, vesszőfutása, a „dezentor", a vesztőhelyre kerülő szökevény, a kétes rendeltetésű lengyelországi szabadcsapat – mind megannyi történelmi életkép a társadalom mélységeiből. Megvallom, úgy végeztem el a magyar szakot, hogy Gvadányiból egy sort sem olvastam: taszított mucsai híre s az ismert szemelvények szomorú színvonaltalansága. A Csanádi válogatta részleteket viszont nem lanyhuló érdeklődéssel olvastam végig. Ez volt a korabeli „riport" és „krimi", csak kigondolt izgalmak helyett az élet ezer megfigyelt valóságával. És versben! Ugyanis a közepes vers is tömörebb, ízesebb a legtöbb prózánál, legalábbis az egykorúnál. Aki látni akarja a különbséget, lapozza fel Réső Ensel Sándor *Magyarországi népszokások* című gyűjteményét (1866), amelybe összehordta folyóiratokból, könyvekből, albumokból az addig megjelent népéletleírásokat. Bált ugyan alig, de az is milyen sótlan, semmitmondó!! A száz évvel régebbi vers pedig – ha nem is költészet – csupa élet és érdekesség. Emberekről, tájról, állatokról máshol is kitűnő megfigyeléseket ad. A vértesi vadászaton 1790-ben még medvét lőnek:

Kopók közel érték, mert ő gyakran megállt,
Feltartotta orrát, mindenfelé szaglált,
Köveket kutyákra – mint ember – hagyigált;
Azért sikojtottak, mert sokat megtalált.

Hát a tiszai halászat? Ahol olyan harcsát húz ki a háló, hogy a gondatlanul közeledő, kíváncsi katonatisztet farkával odacsapja egy fűzfához.

De nemcsak neki erőssége a természet- és társadalomrajz: egész sor irodalomtörténeti „múmia" elevenedik meg Csanádi keze nyomán, mert természeti képeit, „leíró verseit", egy-egy találó társadalmi megfigyelését adja elénk a szokványos „nagyigényű" idézetek helyett. Bessenyei Györgyöt itteni versei – *Be gyönyörű idő, A Tiszának reggeli gyönyörűsége, A nemességet vásárló serfőzőné* – sokkal különb költőnek mutatják, mint az *Ágis tragédiája,* ahol nagy példaképei árnyékában bizony csak provinciális jelenség. Baróti Szabó Dávid, középiskolai tankönyveink érdektelen ódaköltője ízes képek szerzőjévé lép elő, mihelyt olyan verseit látjuk, mint a *Sokadalom,* a *Dunának nagy áradásáról, Az 1795-ik esztendei nagy tél* vagy a *Bajcsi pusztáról,* amely – művelődéstörténeti adatként – 1794-ben a Zagyva mocsarának lecsapolását, az új töltésutat s a vidék megváltozott képét ünnepli. S feltámadnak, akik „irodalmi életet" sosem éltek: soha nem hallott szerzők szem nem látta kéziratai, ha az élet egy-egy jól megfigyelt darabjáról érzékletes képet tudnak felvillantani, mint Szászi János az *Őszről:*

...Vége vagyon immár a nyári dolognak,
A búzás szekerek már nem csikorognak.
.....
Csípik az orcákat a reggeli derek,
Nem járhat mezitláb soká kinn a gyerek;
Jukaikban laknak mezőn az egerek;
Készülnek mindenütt a szüreti szerek.

Donganak a faluk hordócsinálással,
Hangzik a pinceszer sok kiáltozással...

Csanádi sokoldalú válogatása a nők sorsát is bemutatja a korok változó keretében. Ilosvai Selymes Pétertől Fáy Andrásig olvasunk szülőkről, akik megvetik a leánygyermekáldást, asszonyok szomorú sorsáról, vagy ellenkezőjéről, papucsuralomról, kikapós menyecskéről, „női gazdálkodásról", s ilyen témákban jelenik meg a kor mindennapi élete a legközvetlenebb formában. De itt, a 18. században megszólalnak maguk az asszonyok is. Több, fölfedezett verselő asszony sorakozik Petrőczi Kata és Dukai Takács Judit ismert neve mellé, s amit magukról írnak, az társadalomrajz és irodalomtörténet.

Azt gondolná az ember, ha ezek közt a kis költők között egy-egy Csokonai-vers következik, mindjárt magasabb költői világba emelkedünk. Ám az a meglepetés éri az embert, hogy az ideillő – és átlagosabb – Csokonai-versek egyáltalán nem ugranak ki környezetükből sem témáikkal, sem verselésükkel. Ebből derül ki, hogy mi is ez a második vonal: a termőtalaj, amiből a nagy költő kinő, ha képalkotó fantáziája, igénye, európai látóköre mint kovász megerjeszti a hagyományt, mely „szellemet ha nyér, feltámad... mint élő kenyér". Ez a hagyomány támadt fel Csokonai, Petőfi, Arany költészetében. Világos jele a szoros kapcsolatnak egy-egy visszatérő téma, ami több költő kezén fut végig, például a pusztai csárda leírása. Orczy Lőrinc, Czuczor Gergely látta meg a témát, Vörösmarty *Puszta csárdá*-ja és Petőfi *Kutyakaparó*-ja emelte föl a világirodalomba. Talán az sem túl nagy merészség, hogy Petőfi csodálatos tájleírásai sem születtek volna meg, ha nem veszi körül gyermekkorától kezdve és olvasmányain keresztül a leíró verseknek az a tengere, amiből Csanádi olyan gazdag választékot tudott összehordani. A faóriásokat is jobban értjük, ha ismerjük az egész sűrű tenyészetet a rengetegben; különben a bokroknak és az aljnövényzetnek is megvan a maga szépsége.

A faóriásokat most hagyjuk is figyelmen kívül: túlontúl ismerjük a reformkor, negyvennyolc, az önkényuralom kapcsolatát Vörösmarty, Petőfi, Arany és társaik költészetével; még jobban a legújabb történelem szerepét a *Nyugat* és az utána következő nemzedékek költészetében. Ami viszont meglepetés: a századforduló kis költőiben mennyi az elszánt munkás- és parasztvédő, milyen megvetéssel írnak az uralkodóosztályokról, mennyire együttéreznek az osztályharcot folytató ipari és agrármunkásokkal! Csak néhány címet idézek. Palágyi Lajos: *Robbanás a gyárban* (1893), Kozma Andor: *Infinitivus ad infinitum* (a „gavallér-életpálya" kipellengérezése 1898-ban, egyúttal Ady: *Sírni, sírni, sírni* infinitívuszainak előzménye), Telekes Béla: *Razzia* (1895), Kozma Andor: *Agrárszocializmus* (1894), Szentessy Gyula: *Gyári lányok* (1897), Csizmadia Sándor: *Sztrájk*, Szávay Gyula: *Bűntett a gyufagyárban*. És közben egy kis verstani meglepetés: a jambus „elmagyarosodása" már 1895-ben annyira haladt, hogy még Kozma Andor is úgy tudja keverni az emelkedő mondathanglejtést és a tiszta mértékben kihangzó sorvéget – egy politikai „röpversében" –, hogy szinte a népdal természetes hangját halljuk:

...Kend nagy bűnös, Szántó Kovács,
És nincs mentsége semmi!
De van uram: hogy dús e föld,
S a népnek nincs mit enni.

Kozma Andor maga is meglepetés: gimnazista korom tankönyveiben a *Karthágói harangok* naiv negyvennyolcassága sze-

repelt; ókonzervatívnak képzeltük – ki sejtette volna, hogy ilyen határozottan odaállt a szegények pártjára a kor nagy szociális kérdéseiben?

Csanádi Imre valóban nagytakarítást végzett a magyar irodalom poros szögleteiben. Hatalmas méretű kutatómunkájának gazdag eredményeiben most már minden igény megtalálhatja a magáét. Költő ritkán végez ilyen munkát; kinek van kedve böngészni a múlt ismeretlen, porlepte kiadványaiban, kéziratai-ban! Csanádit azonban valami tudósi kíváncsiság, ügyszeretet, fölfedező izgalom hajtja az ilyen munkában. Az hajtotta a balladák után is, amikor közös könyvünket készítettük. Nálam már együtt volt kimásolva a nyomtatásban megjelent egész anyag, akár két jó válogatást is összeüthettünk volna belőle. De ő nem érte be ennyivel, nekiállt a Néprajzi Múzeumban a népzenei osztály gyűjteményének, azután az Ethnográfiai Adattár kéziratainak, és egyre ásta elő a kincseket. Hányszor számoztuk át a már lezárt válogatást, hányszor kerestünk „kihagynivalót", hogy helye legyen az új fölfedezésnek! Kevés tudósban dolgozik a teljességnek ekkora igénye. Egyetlen kritikusa, Lukácsy Sándor nem is félt kimondani, hogy „irigylésre méltóan ismeri a régi magyar irodalmat". Hozzátehetem: a népköltészetet is. Azért, amit e kettőtől kapott: a stílusába felszívott ízekért, látásmódért, most ezekkel az antológiákkal rója le háláját.

Minderről nem sok szó esett eddig; sem a vita előtt, sem azóta. A vitát sosem tartom hiábavalónak, akkor sem, ha szenvedélyes, személyes vagy felelőtlen. Minden vita megbolygatja a tespedtséget, fölpezsdíti az érdeklődést. S ha valaki melléfog, igazságtalan, mindig akad az egészséges irodalmi életben, aki megadja a megfelelő választ. De az már mégis sajnálatos, hogy ez a munka csak ezt a vitát robbantotta ki, de érdemleges méltánylást, kritikát nem kapott. Lukácsy Sándor volt az egyetlen,

aki megfelelően méltatta (a *Kritika* 1966. augusztusi számában). Ennyire nem érdekli az irodalmi életet az irodalmi és történeti múlt?

Ez a mostani ismertetés azért született meg, elkésve és az irodalmár-kritikusi körökön túlról, hogy pótolja a mulasztottakat. Hogy figyelmeztesse az irodalmi közvéleményt: ismerjük is meg, ha már vitatkoztunk róla.

1968

A népballada: a parasztság alkotása

A népballadát a parasztság hagyományában fedezte fel az elmúlt kétszáz év kutatása, és azóta is állandóan a paraszti hagyományból tárják fel egyre teljesebben a műfaj darabjait. Népköltészetnek tartotta azóta minden idők tudománya, de eredetéről, szerzőiről eltérő véleményeket vallott: első megfogalmazását sokkal többen tulajdonítják ma is költőknek, mint a népnek; legfeljebb abban térnek el a vélemények, hogy az egyes darabok egyéni megfogalmazói főúri költők voltak-e, vagy paraszti „specialisták", olyanok, mint a hősi epika énekes előadói. Ez a különbség már magában is felveti a kérdést, mennyiben és miben lehet parasztinak tartani a balladát, s ez még fokozottabban jelentkezik, ha valaki, mint a jelen sorok szerzője, nem is specialisták működéséből akarja magyarázni a műfaj sajátságait. Mindenképpen meg kell tehát vizsgálni, melyek a ballada legjellemzőbb tulajdonságai, mennyiben népköltészeti sajátosságok ezek, mi benne paraszti, s mi nem, s hogyan jöhet létre mindez a parasztság hagyományában.

Milyen tehát a népballada, amint a különböző európai és európai eredetű népek gyűjteményeiből előttünk áll? Csak egészen röviden utalok a közismert sajátosságokra, mint: száguldó eseménysor, kihagyásokkal, lényegre leszűkített cselekmény, drámai megjelenítésmód és hasonlók. Amit ezúttal ki akarok emelni, az elsősorban a személytelenség, objektív jelleg. Chadwickék – a nagy angol irodalomtörténész pár – szerencsés kifejezésével élve a *timeless-nameless category* (idő és név nélküli kategória), ami minden népköltészetre jellemző, és annyira jellemző a balladára is. Neveket találunk ugyan a balladában, de azok csak olyan X.-ek, amelyek bármikor behelyettesíthetők, s a variánsok be is helyettesítik. A nevekkel jelzett történetek azonban mindig általános emberi történetek, amelyek nem esnek meg ugyan sűrűn, de „bármikor bárkivel" elképzelhetők. Nem a közösség világméretűvé felnagyított harcait mondják el, amit csak mitikus hősök személyéhez lehet kötni – de nem is a mindennapi élet apró eseményeit. Legtöbbjük hátborzongató vagy megindító tragédia, amelyben éles fény és árnyék ellentétében jelenik meg az, amit a közösség helyesel vagy elítél. Ha pedig derűs, nevettető a történet, akkor egy lélektani típus és egy emberi viszony jelenik meg minden egyéni vonástól megfosztva, szinte elvont ábrába sűrítve (például Sírdogáló János, Rossz feleség). A megrázó történetek a megrendüléssel teszik feledhetetlenné a példázatot, aminek kimondásáért a balladának meg kellett születnie, a tréfásak pedig a hatásos fordulattal, a csattanóval, ami embert villant föl s emberen keresztül tanulságot. A *közvetlen* valóság helyett a *sűrített valóság* mozgatta meg a balladaalkotó közösség képzeletét. A valóság képe csak legjellemzőbb és legfontosabb vonásaiban jelenik meg benne: részletezés, leírás helyett *stilizál* a ballada, azaz kiemel, sűrít és összefoglal. Ezért hagyja ki a történet elmondásából is azokat a részleteket, amelyek nem fontosak a példázathoz, sőt az események megértéséhez sem. Ezért épül a ballada egyetlen bonyodalomra: egyetlen fonálon visszatarthatatlanul száguld az esemény a katasztrófa vagy a csattanó felé – a példázat számára egyedül fontos pont felé.

Ennek megfelelően stilizált a megfogalmazás is. Ez éppúgy vonatkozik a belső formára: a téma előadásának olyan jelleg-

zetességeire, mint a tipikus helyzetekben, kihagyással, párbeszédekben felépített tartalom, mint a külső formai sajátságokra is, mint az ismétlés különféle alkalmazási módjai vagy az énekelt előadás. Sokszor ugyan nehéz lenne elválasztani, meddig külső forma valami s meddig belső, sőt: mi forma és mi tartalom. Az például, hogy a ballada az élet nagy általánosságaival akar hatni, tartalmi és fogalmazási sajátság is egyszerre. Ha bajt, életet fenyegető veszélyt akar kifejezni, tüzet, vért emleget: „Mozsdóvized vérré váljon, Törlőkendőd lángot hánnyon" – mondja a kijátszott lány átka, aki hiába áldozta fel szüzességét bátyjáért, a bíró mégis kivégeztette. Ezekkel az ősi elemekkel találkozunk lépten-nyomon a balladában. Jellemző, hogy Fehér Anna átkában ez a két sor – a tűzről és vérről – mindig visszatér a variánsokban, igen sokszor egyedül csak ez van, ezt érzi a nép legkifejezőbbnek, holott máskor kiegészül az átok hosszú, túlzott, „valószerű" részletekkel: „Tizenhárom sor patika Ürüljön ki a számodra, Tizenhárom szekér szalma Rothadjon el az ágyadba" – és hasonlók. Ám ez a túlzás és halmozás korántsem vág úgy mellbe, mint az ősi jelképek. Még leginkább az áll meg mellettük, hogy „A kenyered kővé váljon" – mert a kenyér is az élet nagy, ősi szimbóluma. Azért mondja az idegenbe férjhez kényszerített lány anyjának: „Hát nem volt-e kendnek egy darab kenyere, Egy darab kenyere, egy pohárnyi bora, Hogy ne adjon engem törökök kezébe!" A megszégyenült, szívtelen anya magasiratása is azért olyan szívbemarkoló, mert valami, személyes részletektől és valóságtól távoli, általános érvényű képpel fejezi ki összeomlását: „Immár olyan vagyok, mint út mellett a fa: Aki ott elmenyen, ágaimot rontja, Ágaimot rontja, s a sárba tapodja."

Minden műfajnak megvan a maga sajátos és kötelező látószöge, az a jellemző magasság, amelyből visszatekint az életre;

ami megszabja, mennyit láthat meg belőle, milyen részleteket láthat még, s milyenek mosódnak már össze előtte; mennyit fog be a lencséje, és mit szűr ki belőle. Ez a magasságkülönbség, részletező vagy összegező látásmód nem értékmérő, csak különbségjelző a műfajok között. Mindegyik műfaj más-más közelséget jelent a valósághoz, más-más közelből vagy távolból fejezi ki az általánosat. A naturalista vagy realista regény és novella az egyéni vonásokon keresztül, sajátos egyének ábrázolásával; a ballada összefoglaló típusokon keresztül. Értékkülönbség csak akkor lesz belőle – lefelé minősítve –, amikor valami kiesik a saját műfaja magasságából, olyasmit vesz bele, amit nem volna szabad meglátnia; ha a ballada úgy részletez, mint más, reálisabb műfaj.

Természetesen nem lehet ezt a „távolságot" számszerű pontossággal kifejezni, de nagyon is lehet érezni a viszonylagos magasság és mélység különbségeit. És azt is világosan megérezzük, mi van „egy magasságban". Egy magasságban van a balladával például a lírai népköltészet minden komoly, mély érzelmet kifejező darabja. A legszebb népdaloknak ugyanaz a lebegése, mint a balladának. A balladai bánat:

Adjon Isten nekem inkább víg vacsorát,
Víg vacsora után könnyű betegséget,
Szép piros hajnalban világból kimúlást!

ugyanolyan magasból szól hozzánk az idegenbe férjhez adott lány ajkáról, mint a népdalbeli bánat:

Ha folyóvíz volnék, bánatot nem tudnék,
Ha folyóvíz volnék, bánatot nem tudnék,
Hegyek-völgyek között szép csendesen folynék,

Hegyek-völgyek között szép csendesen folynék,
Martot mosogatnék, füvet újítanék,
Martot mosogatnék, füvet újítanék,
Szomjú madaraknak innyok adogatnék,
Szomjú madaraknak innyok adogatnék.

vagy:

Meg kell a buzának érni,
Mert azt a sok jó szél éri.
Meg kell a szívnek hasadni,
Mert azt a sok bánat éri.

A népi szövegek sem tudják mindig tartani ezt a magasságot, még a legszebb darabok sem minden változatban. Még kevésbé tudják tartani a költői magasságot az „egyéni" szerzemények, akár paraszti kísérletről van szó – például valami helyi esemény megénekléséről –, akár műköltői kísérletről, hogy a népballadát utánozza, sőt hamisítsa, akár az epikus énekeseknek többékevésbé balladai stílusban írt szerzeményeiről, amit a kiadványok a balladák közé kevernek. Az utóbbiak közül elég Child (a nagy angol összkiadás) egyetlen versszakát idézni, hogy érzékeljük ezt a különbséget a költői „látószögben". 7. versszak: „Az öreg Grahame kérte a számlát, S kérdezte, mit kell fizetni. Egy koronát fizetett, s az körbe ment; Mindez a jó borért és a szénáért."

Beletartozik a balladai stilizálás látásmódjába a formulákkal élő fogalmazás is: tipikussá érlelt képekkel jeleníteni meg a szereplőt, a történést. Amikor különböző balladák úgy mutatják be a hősnőt, amint ablakában varr („A király ifjú leánya az ablakban ült, varrva ezüst selymét, kinézett a szoba ablakán..." –

angoloknál; magyarban: „Ablakban varr vala Seprődi Borbála, Ő es varrja vala az ő gyászruváját..."), amikor több ballada fejeződik be azzal, hogy a meghalt kedvese fölött öngyilkos szerető elrebegi: „Vérem a véreddel egy patakot mosson...", amikor a dán balladák avval indítják a bonyodalmakat, hogy a hősnő „kiment a rózsaligetbe" – akkor a típussá érlelt költői képet alkalmazzák, vagyis kiemelt vonások összefoglaló rajzát adják.

Tulajdonképpen a párbeszédben lepergetett történet sem csupán *drámai* megoldás – legalább annyira *stilizált formája* is az elbeszélésnek. Ezzel is már válogat a ballada, a legjelentősebb pillanatokon keresztül ábrázol; tehát „magasból láttat". Ezzel az eszközzel a népköltészet ugyanígy él más műfajaiban is, és ott, például a lírában, még világosabb, hogy ez stilizálás. A népköltészet igen nagy mértékben gesztusköltészet: mozdulatot, valaki felé való fordulást, valakihez intézett beszédet képzeltet el még akkor is, amikor tulajdonképp csak egyetlen személy a szereplője, akinek érzelmeit fejezi ki, azét az ismeretlen X.-ét, akibe bárki behelyettesítheti magát. A szerelmi dalok jellegzetes fogása ez a képzeletbeli álpárbeszéd. „A Vargáék ablakja Rózsával van kirakva, kirakva, Azér van az kirakva, Garzó Péter Jár oda, jár oda. Hej te Julcsa, gyere ki! Vár már Péter ideki, ideki, Tudnám én azt, ha várna, Mert a szívem dibegne-dobogna." A fiktív megszólítás folyton-folyvást elhangzik a népdalban: „Erre gyere, ne menj arra, Jobb út van erre, mint arra. Erre van a kerek utca, Kisangyalom gyalogútja. Engem szeress, ne anyádat, Én varrom a jegy-gatyádat. Mert az anyád csecset adott, Én meg, babám, csókot adok." Még ennél is elvontabb, világosan valóságfeletti a megszólítás a következőben: „Hegyek-völgyek között állok, A szívem öli a bánat. Hegyek-völgyek álljatok meg, Hadd panaszolkodjam nektek! Engem

anyám megátkozott, Mikor a világra hozott. Azt az átkot mondta reám: Ország-világ legyen hazám! Ott se legyen nyugovásom, Csipkebokor a lakásom." A panasz a világhoz fordulás képzelt mozdulatával kap közvetlenséget, mégis személytelen marad. Kedvelt fogás – nemcsak magyaroké, legalább annyira franciáké is – a madárhoz intézett képzeletbeli szózat. „Ímhol kerekedik egy fekete felhő. Abban tollászkodik egy fekete holló. Állj meg, holló, állj meg, hadd izenjek vélled Apámnak, anyámnak, jegybéli mátkámnak. Ha kérdik, hol vagyok, mondjad, hogy rab vagyok, Idegen országban csak bujdosó vagyok. Akiket szeretek, Csak egyszer láthatnám, Árva szívem bánatival mindjárt megnyugodnám." Ilyen képpel induló népdalt számosat lehet idézni. Ez a megszólítás a nép konkrét képzeletéből származik: érzelmeit is konkrét helyzetben, valakinek mondva képzeli el, csak valakihez intézve tudja kifejezni.

Ha aztán nem érzelmet, hanem életképet, például a pásztorélet egy pillanatát villantja föl a népdal, már szinte a párbeszédes epika határán vagyunk. „Két hete már, avagy három, Hogy a számadómat várom. Amoda jön, amint látom Fecskehasú szamárháton. Isten jó nap, jó bojtárom, Van-e hibám, van-e károm? Károd nincsen, de nem is lesz, Míg ez a nyáj kezemen lesz. Még azt mondod, nincsen károm? Hát a vezérürüm hol van? Kutyák itták meg a vérit, Zsidó vitte el a bőrit."

Meg vagyok győződve róla, hogy nagyon régi fogása ez a népi kifejezésnek, s csak valóságos cselekmény keretébe kellett helyezni ezt a félig képzeletbeli, félig valóságos párbeszédes stílust, s készen állt a ballada drámai előadásmódja. Gyakran vagyunk tanúi is, hogy a lírai helyzetkép egyre inkább az epikus irányában fejlődik. A dán balladák kiadója, Erik Dal is megjegyzi, hogy a „Lírai dal ponyván gyakran cselekmény kísérletével jelenik meg, s hogy az átalakulás lírából epikába jellemző

folyamat". Ez az állandó kifejezésbeli magatartás, a párbeszédességgel konkrét helyzetbe illesztett érzelemmegnyilatkozás csak cselekménye méreteiben kell hogy megnövekedjék, s előttünk áll a ballada.

Mindenképpen megállapíthatjuk, hogy a ballada stílusa legfőbb jellegzetességeiben megegyezik a népköltészet minden más műfajával. 1. Személytelen, nem lehet benne előtérben az „én" még akkor sem, ha különben az első személy végigvonul az egész dalban. Az mindig csak olyan képzeletbeli én, aki bárki lehet, akinek szerepét bárki vállalhatja, bárki mondhatná. 2. Közös az emberközpontú érdeklődés. A természet csak olyan shakespeare-i kulissza, ami éppen csak jelzi, hol történik a cselekmény, de azt is csak akkor, ha ez a megértéshez szükséges. Lírai dal csak szimbólumként használja fel vagy hasonlat, párhuzam formájában emberi érzés kifejezésére. A gazdag virág-, fa-, állatszimbólum, amit a lírai dal is alkalmaz, sosem leírás, sosem a környezet megjelenítése, mindig csak költői jelkép, amivel az embert és érzelmeit jellemzi. A balladában is mindig csak az embert látjuk – hol ablakban varrni, hol kimenni a „rózsaligetbe", „kiskertbe", „diófa alá", az „erdőbe, nekitámaszkodni a tölgyfának", „bezárt ajtón beengedést követelni", de ennél többet sosem látunk a környezetből, s ezután rögtön következik a lényeg: az emberi cselekvés vagy a lélektani helyzet. De ugyanezt találjuk a régies-mitikus hősénekben is: embereket, szörnyeket, küzdelmeket, s legfeljebb olyan „helyszínt", ami már önmagában is a reális világon kívül helyezi a történést: a világfát vagy az alvilág urának vasházát a világfa tövében és hasonlókat. 3. Párbeszédesség, konkrét helyzetben elképzelt lírai kifejezés, vagyis drámaiság.

Még van egy fontos kapcsolata a balladának a népköltészet más területeivel, mindenesetre az emelkedett hangulatú lírával:

az előadás. Népköltészeti műfaj lévén csak énekben él. Éneklik, de nem „adják" elő: nem színezik ki, nem változtatnak hangszínt, hangerőt, hogy egyik vagy másik szereplőt jellemezzék, nem „játsszák meg" az eseményt, még arckifejezéssel sem. Cecil Sharp írja le, hogy appalachi énekesei hátrahajtott fejjel, behunyt szemmel, merev tartásban énekelték végig a balladákat. Ezt a behunyt szemű előadást még nálunk is láthatták, hallhatták néha az előttünk járó gyűjtők, de a merev, ünnepélyes tartást, színezés nélküli, de ünnepélyes, meghatott éneklést még általában tapasztalhatjuk öreg énekeseknél. S ez teljesen azonos a magas hőfokú lírai dal és a ballada előadásában. Ugyanakkor tökéletesen megegyezik a ballada szellemével és költői „magasságával". Ezzel az előadásmóddal már eléggé kiemelték a történetet – s vele önmagukat is – a mindennapok valóságából, s ez elég is volt számukra; a többit elmondja maga a ballada, úgyis elég sok hatásra van felépítve. Ha még meg is játszanák, akkor belevinnének valamit a valóságból, ami a ballada „magasában" már eltűnik, amin felülemelkedik annak egész stílusa. Az indulat, a szereplők jellemzése benne van a szövegben; amint éneklem ezt a szöveget, máris valami más – valóságfölötti – szférába emeltem, ahová nem illenék bele a valóság hű utánzása, megjátszása. *Stílusegység* ez is, ami végigvonul a tartalom kiválasztásától a megfogalmazás és a formai elemek mindenikén keresztül egészen az előadásban való újjászületésig. És stílusérzék abban a társadalomban, amelyben a ballada élt, s amelyben – meggyőződésem szerint – született. El akarták vitatni ettől a közösségtől az alkotás dicsőségét, pedig még megszólaltatásához is csak neki van igazán érzéke. Mindnyájan, akik a magas műveltség részesei vagyunk, más megszólaltatáshoz vagyunk szokva sokkal valósághűbb műfajaink után; úgy akarjuk hallani a balladát is, mert csak olyan megszólaltatást tudunk

értékelni. A paraszti társadalomnak nem volt szüksége a mi előadásaink fogásaira, hogy átélje a balladát. Neki csak arra volt szüksége, hogy ünnepélyes figyelemmel hallgassa. Tudta, hogy nem a mindennapi valóság szól belőle, tehát nem is kell a mindennapi valóság módján hangzania. Ünnepélyesen és mereven énekelték, mereven, szorongva és átszellemülten hallgatták, mert amit énekeltek és hallgattak, nem a valóság volt, hanem a közösség ítélete az élet valóságáról.

A ballada tehát egész megjelenésében a paraszti népköltészetről tanúskodik, s egész megjelenésében más, mint minden ismert irodalmi műfaj. Mégis, hogyan magyarázzuk, hogy hősei legtöbbször főúri kisasszonyok, asszonyok és férfiak, az életforma, amiben megjelennek, a legmagasabb körök életkörülményeire vall, és hogy annyiszor ismerték föl a témákban irodalmi műfajok – románcok és chanson de toile-ok – témáit, részleteit? Elképzelhető, hogy a parasztság saját életét ilyen elemek segítségével fejezte ki? Nem inkább arra vall-e mindez, hogy mégiscsak másoktól eredt ez az egész költészet, s a parasztság csak itt-ott alakított rajta?

A főúri hősöket és életkörülményeiket nagyon könnyű megmagyarázni egy paraszti költészetben. Ők a nép mintaképei, akiknek életét megcsodálták, akiket a középkor késő századaiban már utánozni is kezdtek; de akik mindenképpen az élet csúcsán levő, kiemelkedő valakik – hősök – voltak szemükben, akikről érdemes volt szólani, ha költői magasságból énekelnek az életről. Ebből a magasból a főúri életnek is csak legáltalánosabb vonásai, inkább csak külsőségei jelenhetnek meg, csupa olyan külsőség, amit az egész parasztság is saját szemével láthatott: lovas-hintós zászlós nászmeneteket, ablakban selyemmel-arannyal hímző asszonyokat-lányokat, kivégzéseket máglyán, vérpadon, akasztófán – és szinte semmi többet; csak embere-

ket, olyan helyzetekben és olyan indulatokkal, olyan lelkiállapotban, ami minden társadalmi osztályban minden emberrel lehetséges, ami az emberre általában jellemző. Igazi, hagyományos balladákban a főúri szereplőknek nincs sajátos, főúri vonása, csak általános emberi vonásai, nem azért szerepelnek, hogy sajátos főúri problémákat mutassanak be, hanem csak az embert sajátos emberek közötti viszonylatokban. És azok a problémák már egyáltalán nem főúri problémák: hiszen sokszor éppen ellenük irányulnak. Társadalmi különbség, a gazdagság, illetve szegény-gazdag ellentéte ellen irányul Child gyűjteményének tizenöt balladatípusa. Nálunk a *Két kápolnavirág*, a *Gazdag asszony anyja, Gőgös feleség, Szívtelen anya, Szálláskereső Jézus, Kétféle menyasszony, Házasuló királyfi*, sőt a *Falbaépített feleség* és a *Zsivány felesége* is és több más ballada.

Hogy mennyire lehet paraszti élményeket kifejezni tipikus főúri életjelenségekkel, arra talán legjobb példa az idegenbe férjhez adott lány és a kegyetlen anyós témaköre. Mindkettő igen elterjedt Kelet-Európa parasztnépei közt, de mindkettő francia eredetű (az első valószínűen, a második egészen biztosan: a híres *Porcheronne* keleti párhuzama). Elég csak néhány lakodalmi menyasszonysiratót, búcsúztatót meghallgatni, hogy lássuk, mennyire „népi" ez a téma, s mennyire a saját problémáit énekelte meg a nép a messzi földre kényszerített és inkább halált választó lányok sorsában. „Készítsd anyám, készítsd Bujdosó ruhámat, Hogy találljam készen, Ha útra indulok! Útra indulásim, Nagy szívszakadásim. (ismétlés) Jaj Julis pajtásom, Szerelmes virágom, Szánod-e megválni Te édesanyádtól? Jaj, dehogynem szánom, Maj hogy meg nem halok! Kő volna a szívem, Mégis megrepedne!" „...gyüjj be anyám, gyüjj be, Fond be a hajamat Ötösbe, hatosba (ism.) Ha most be nem fonod, Soha be nem fonod (ism.) *Idegen föld, idegen ország, Fo-*

gadj engem hozzád!" (Az „idegen ország" itt persze csak távoli vidéket jelent.) Mindez az idegen nagy családba, idegen családanya uralma alá jutás miatt! Amit természetesen fokozott, ha az idegen család még idegen nyelvű is volt. Így a főúri érdekházasságok csak fokozatai voltak annak, amit a nép elítélt, ami ellen hangulatot keltett a saját életében. És az anyós kegyetlensége menyével szemben nem volt eléggé kéznél a nagy családban korlátlanul kiszolgáltatott menyecskének, vagy minden parasztlánynak, akire hasonló sors várt?

Lássuk ezek után, hogy állunk az irodalmi eredetű témákkal és témarészletekkel. Eléggé ismert a ballada kutatói előtt a románc és ballada összefüggése. Legutóbb Archer Taylor, az amerikai folkloristák doyenje állapította meg, hogy „sokkal több az olyan ballada, amely a középkori verses regénnyel van kapcsolatban, mint a mesével, s az összefüggés ott világosabb, biztosabb és közvetlenebb". Nyolc balladát említ, ezek között csak egy nemzetközi balladatéma, a többire viszont érvényes Taylor megállapítása, hogy nincs párhuzama a kontinensen. Bár nem esnek Chadwickék „native" fogalma alá, vagyis nem késő feudális költemények speciális angol–skót eseményekkel, de nem is „nemzetköziek", azaz nem tartoznak a kedvelt balladatémák közé, amelyek egyik néptől a másikig vándorolnak. Stílusuk is részletező és egyéni.

De nem kell azt hinnünk, hogy csak ilyen álballadák származhatnak románcból. *Lord Lovel* is románcból származik, Child is hivatkozik előzményei közt egy francia verses regényre, amelyből még a hősnő neve is fennmaradt az angol balladában: Nancy Belle. Ez pedig már valóban nemzetközi ballada, párhuzamai közt találjuk az egyik legszebb magyar balladatípust, a *Kádár Katá*-t, valamint két különböző spanyol–portugál történetet is.

Az át nem dolgozott átvételek – Taylor által felsoroltak nagy része – és azok, amelyek igazi balladává lettek, egyaránt arra mutatnak, hogy a románc vagy annak lerövidült, népszerűbb formái már közel álltak a balladaalkotó közösség ízléséhez, és részben hatottak rá, hogy az új műfajt kialakítsák, részben alkalmasak voltak arra, hogy az új műfaj szellemében átalakuljanak. Bowra (az epikus költészet nagy kutatója) írja le azt a folyamatot, amellyel a *régi hősének* – például a *Roland ének Franciaországban – a 12. századtól kezdve* átalakul szerelemmel átszőtt, személyes és szubjektív lovagi történetekké, miközben a korábbi recitált sztichikus forma is strofikus éneknek adja át a helyét. A hősének átmegy tudatos irodalmi elbeszélésbe. Mindezek a sajátságok fölfoghatók voltak a paraszti társadalom számára is a középkor késői századaiban, sőt sok tekintetben megfeleltek akkori igényeinek. Ezek a nép közé eljutó – feltehetőleg lerövidült, leegyszerűsödött – románcok lehettek első erjesztői a balladastílusnak, s valószínű, hogy az első balladák vagy balladaszerű énekek a népi ízlés szellemében átalakult románcok lehettek.

Hasonló szerepe lehetett egy másik műfajnak, a chanson de toile-nak (szövődal), amit a kutatók egy része népi eredetűnek tart, a másik nagyobb bizonyító erővel irodalmi divatnak. Ezt a 13. századi műfajt Jeanroy állította be először a műfajok fejlődésébe, majd Faral tette helyére, kimutatva, hogy 1300–1350 közt kétségtelenül műköltői divat hozta létre, majd hirtelen el is tűnt. Úgy látszik azonban, hogy sokkal nagyobb nyomot hagyott a népben, mint a műveltek irodalmában. Nincs kizárva, hogy bizonyos mértékben még népi darabok ihlették, de mindenképpen a francia hősének – chanson de geste – valami átmeneti formáját képviselik: lerövidült, a korábbi epikus énekek fordulatait megtartó, párbeszédes szerelmi jelenetek, kizá-

rólag konfliktustalan főúri szemléletet tükröző, kissé szabados szellemű helyzetképek. Számunkra nem is fontos, hogy valóban irodalmi divatról beszélhetünk-e, amely erősen hatott a népre, vagy bennük lássuk a chanson de geste fokozatos lerövidülésének egyik népi ágát, aminek irodalmi visszfénye a néhány írásban fennmaradt költemény; elég annyi, hogy ez a műfaj megjelenik a ballada föltehető kialakulása *előtt*, s benne már kétségtelen balladai elemeket is találunk. Ilyen például a hősnő állandó jelzője, a „szép": Bele Aiglentine, Bele Yolant stb., valamint a rövid, párbeszédes szerelmi jelenet mint kizárólagos tartalom. Sőt ezen túl bizonyos közvetlen kapcsolatokat is ki lehet mutatni a két műfaj között: Verrier mutatott rá először egy ilyen kapcsolatra egy francia szövődal, *A szép Aiglentine* és egy dán ballada között; mi mellétehetjük még a magyar *Szégyenbe esett lány*-t is, amelynek francia balladapárja nélkül is ki lehetett mutatni francia eredetét. Az a tény, hogy a megfelelő francia ballada – a *Szép Aiglentine* népi átalakítása – már kiveszett a hagyományból, arra mutat, hogy valóban az első balladák közé tartozhatott az a francia szöveg, amiből az angol, német, ibériai és magyar változatok kialakultak; s amelynek talán még irodalmi előzményét ismerték és tartották fenn a dán énekesek a maguk főúri-irodalmi szellemű darabjában.

A ballada fokozatos kialakulásának útját mutatja az a néhány téma is, amit a ballada a korábbi hősepikából örökölt (néha talán szintén már a lovagi románc szellemében átalakítva) s amit balladai szellemben átalakítva találunk több nép balladáiban. Régi epikus téma például a férj hazaérkezése feleségének mással ült lakodalmára. Csakhogy az epikus költészetben ez a téma a kalandok után hazavetődő férj uralmának helyreállítását jelenti, míg a balladában a férj és feleség közti szerelmi kapcsolat vagy annak megszűnte a kérdés. Néhány további téma: a meg-

szöktetett szerető az erdőben szül; a férjét megmérgezni akaró asszony maga issza meg a mérget; lány elcsábítása nőnek öltözött szerető által. Ezeken kívül még sok részletet tudunk kimutatni hősepikából – különösen a magyar balladában, de azok többnyire olyan átalakításon mentek keresztül, hogy a téma lényege teljesen megváltozott; azért az ilyeneket nem számítottam a fentiek közé.

Mindezeket a műfaji előzményeket az egykori „énekesek" és későbbi utódaik, a középkori énekes költők alkották és terjesztették, s minden valószínűség szerint a nép közé is az ő közvetítésükkel jutottak el. Az következik-e ebből, hogy ők alkották azokat a balladákat is, amelyek ezekből és később ezek mintájára egészen újonnan alakultak? Vagy a nép csak átvett bizonyos elemeket a tőlük hallott költeményekből, és nélkülük, maga alakította ki új szellemű költészetét? Szembe kell egyszer már nézni ezzel a kérdéssel minden vonatkozásában, hogy lássuk, alkothattak-e a középkori énekes-költők balladát, s ha nem, hogy alkothatta meg azokat a népi közösség.

Mindenekelőtt azt a tényt kell leszögezni, hogy a 13. századi epikus énekesek – akár ismertek, akár ismeretlenek – hosszú eposzokat írtak, vagy helyesebben verses regényeket, s nem kell részletezni, hogy az ilyen verses elbeszélés milyen különbséget jelent a balladához képest; mennyire más stílust kíván a hosszú, reális-részletező elbeszélés, ahol a költő szubjektivitása, sőt személye is előtérbe lép. Viszont érdemes néhány jellemző stílusfogásukat emlékezetünkbe idézni, amint azt a spielmannköltészet egy kutatója (M. Curschmann) a következő négy pontban foglalta össze: 1. a közösség megszólítása, 2. elejtése, illetve újrafölvétele az elbeszélés egy fonalának, 3. epikus előrejelzés és 4. a valódiság bizonygatása és forrásra való hivatkozás. Nem nehéz ezekben azonnal fölismerni mindazt az idegen vonást,

amit eddig a balladából igyekeztünk kirostálni, mint ami idegen annak stílusától, s klasszikus darabjaiból tökéletesen hiányzik. A közönséghez szóló figyelemfölkeltés szinte máig tovább él a vásári énekesek és ponyvahistóriák kezdő soraiban, s amikor ilyesmit találunk balladában, azonnal megtaláljuk a gyűjtők megjegyzéseiben az utalást „vak koldus"-ra, „vásári énekes"-re mint adatközlőre. Az elbeszélés fonalának elejtése és újrafölvétele is kialakította a maga nemzetközi „spielmanni" formuláját, amit sok Child-darabban felismerünk, éppen azokban, amelyek a legjobban elütnek a balladai stílustól: „De hagyjuk a beszédet erről a hölgyről, s szóljunk többet az ifjú Andrew-ról." Nem lehet kétséges, hogy ez a több szálból összefonódó, hosszú epika formulája, nem pedig az egyetlen eseményre, sőt sokszor egyetlen jelenetre sűrített balladáé – ahol valóban nem is találjuk.

Ugyanígy felismerhetjük az utolsónak említett sajátságot, a megtörtént, igaz történetre való hivatkozást is azokban a szövegekben, amelyek a dánok balladái közül epikus stílussajátságaikkal kiválnak. Curschmann idézi is az erre szolgáló középfelnémet spielmannformulát: „zeware sagen ich iu das" (=igazán mondom én nektek ezt), csak éppen nem teszi mellé a dán kéziratok számtalan darabjából azt a formulát, ami ugyanezt jelenti: „det vil jeg for sandigen sige". (Angolban: I tell it you for true.)

Nem a spielmannok, nem a késő középkori költők stílusát látjuk tehát a balladában, hanem éppen annak ellentétét, valami mást. Ámde az eddig mondottak a „nagy" költőkre vonatkoznak, a fejedelmi udvarok szórakoztatóira; nem lehetséges, hogy voltak mégis kis énekesek, a nép mulattatói, akik köztük élve mégis másként énekeltek?

Egyetlen olyan terület van, amelynek hagyományában ezt a

kérdést adatokkal lehet eldönteni, és nem feltevésekkel, s ez a balkáni, elsősorban a délszláv és albán népköltészet; ahol még éltek énekesek a nép közt, amikor a néprajzi kutatás megindult, és szinte máig lehetett követni az énekmondók életét, szerepléset és néphez, műfajhoz való kapcsolatát. Itt pedig egyértelműen elválik a hősének – junačka pesma – minden mástól, aminek neve nőének – ženska pesma –, amit az énekesek magukhoz méltónak nem tartanak, nem is énekelnek, s amit az asszonyok tartanak fenn vagy a nemhivatásos énekes férfiak. Úgyszólván kivétel nélkül minden ballada a nőénekek közé tartozik, s csak annyi a kivétel, hogy egy-egy ballada – mint például a *Falbaépített feleség – egyes variánsaival* keveredik a hősénekek közé, amikor a szereplői Vukasin király és társai, amikor tehát a hősének szokott neveihez kapcsolódik. De maga ez a kettősség, hogy egy-egy változat hősének, más változatai asszonyénekek, kizárja a lehetőségét, hogy igazi hőséneknek tartsuk, mert avval ilyen megkülönböztetés sosem eshetik meg. Az albánoknál is a náluk görög eredetű *Kegyetlen anyós : nőének*. A délszláv–albán epikus gyakorlat tanúsága olyan kétségtelen és egyértelmű, hogy következményeit kénytelen lesz levonni a tudomány. A feltételezett, de sosem ismert és adatokkal sosem igazolt balladaalkotó énekesrend, a nép közt élő kis énekesek, „minstrelek" íme, itt vannak előttünk, és egyértelműen vallják, hogy semmi közük a balladához. Más adat pedig nincs.

Van ellenben egy sereg tapasztalat, ami a szerb énekesek tanúsága nélkül is bizonyítaná a paraszti közösség és a balladák kapcsolatát énekesrend közbejötte nélkül. Amikor egy ballada rokon nyelv határát lépi át: franciáktól olaszokhoz, csehekmorváktól lengyelekhez, szinte szó szerinti átvételeket találunk; alig változik annyit, amennyit egy nyelven belül változtatnak rajta egyik vidéktől a másikig. Ám mihelyt idegen nyelvek határán kell áthaladnia, azonnal nagyot változik. Tegyük fel, hogy költő-énekesek veszik át egymástól, és fogalmazzák meg a különböző nemzetek változatait: miért csak akkor változtatnak rajta, amikor fordítaniuk kell? Olyankor többnyire át is költik az egész cselekményt. Pedig hiszen akkor is értik az eredetit! De ha rokon nyelvből „értik meg", akkor mindenestül átveszik, akkor már nem nyúlnak hozzá a más alkotásához? Csak a németeknél veszik át költők a francia témákat, olaszoknál nem? Milyen egyszerű viszont néptől népig haladó terjedéssel magyaráznunk: ahol nincs vagy alig van nyelvi különbség, ott átveszik-variálják, ahol pedig nagy a nyelvi különbség, ott le kell fordítani, újraalkotni, tehát nagy változások állnak elő.

Azonban ha nem az énekesek alkották, akkor hát ki? Elképzelhető, hogy a parasztságban akadtak olyan egyének, akik egy-egy balladát meg tudtak komponálni? Hiszen általános felfogás szerint nemigen lehet másképp elképzelni a ballada megszületését, mint hogy valaki előre tudta a cselekmény egészét, különben hogy jöhetne létre olyan eredmény, mint mondjuk az *Edward*, a *Lady Maisry* vagy a magyar *Kádár Kata, Kőműves Kelemen!* Márpedig egy-egy ember, aki nem gyakorlott költő, nem alkothat egy ilyen felépítésű és ilyen fogalmazású balladát!

Véleményem szerint ballada is alakulhat a népköltés módján, a változtatás, újra- meg újraalkotás és folyamatos tökéletesedés folyamatában. Csak nem kell mindig „egész" cselekményben gondolkoznunk. Ha figyelmünket a ballada *részeire* fordítjuk, azonnal fölfedezzük azt, amit korszerű kifejezéssel „előre gyártott elemeknek" nevezhetünk. Eddig is ismerték a ballada szakértői azt a sajátságát minden nemzet balladaanyagának, hogy különböző balladáiban azonos elemeket – építőköveket – alkalmaz. „Vándormotívumok", „kontamináció", „balladai közhe-

lyek" és hasonló szakkifejezésekkel nyugtázták ezt a tényt, bizonyos eseteit pedig az „affinitás" elméleti fogalmába sorolták „rokonság", „vonzás" értelmében: hogy rokon jellegű témák vonzzák egymást, és magukba olvasztanak részleteket a másik balladából. Kérdés azonban, hogy csak a „kész" balladák esetében működik-e ez az affinitás? Úgy értsük-e, hogy megszülettek önálló, kész balladák, amelyek azután bizonyos rokonság esetén vonzanak egymásból magukhoz odaillő (vagy oda nem illő) részeket, s így kontamináció keletkezik? Kétségtelen, hogy ilyen eseteket is látunk születni szinte a szemünk előtt. Csak nem lehet-e föltenni, hogy régen is volt ilyen jelenség, amikor azok a „kész" balladák megszülettek? Tudniillik meglepő még az anyagban jártas balladaismerő számára is, amikor feltérképezi a balladák egymás közti összefüggéseit, csak egy nyelven belül is: milyen bonyolult és sűrű hálózat ez a „rokonság"! Alig van ballada, amit ne kapcsolna valami szál a másikhoz, s egyeseket szálak sűrű hálózata köt nyolc-tíz más típushoz. Biztos, hogy a legtöbb ilyen szál nem új keletű: ahol különálló, önmagában is zárt, jól körülhatárolt balladáknak csak egyes változataiban találjuk a másik ballada részeit – esetleg nem is odaillően –, akkor valóban új keletű „kontaminációról" beszélhetünk. De amikor egy-egy balladának minden (vagy sok) változatában a cselekményhez lényegesen hozzátartozóan találjuk meg egy más balladának ugyancsak lényeges és hozzátartozó elemét, akkor azt kell mondanunk, hogy ez már a születéskor fennálló rokonság; valamelyiknél vagy mindkettőnél már a születéskor felhasznált „építőkövekről" van szó.

Az ilyen rokonságot a következő fokozatokban állíthatjuk össze: 1. témarokonság, 2. bizonyos alapötletek felhasználása jelenetek kialakítására, 3. azonos szövegtömbök felhasználása, 4. közhelyek, formulák, kisebb fogalmazási részletek egyezése.

Az 1-re jó példa *Leesome Brand* és *Willie o Douglas Dale*, magyarban a *Halva talált menyasszony* és a *Nászmenetben haldokló menyasszony*; 2-ra a naiv kibúvók, amivel a zavart lelkiállapotot tudja a ballada oly érzékletesen megjeleníteni: „Micsoda vér van a kalapodon, Davie fiam? A nagy sólymom vére, anyámasszony." Ez az ötlet sokféle más alkalmazásban jelenik meg Európa népeinél: a rajtakapott asszony az elvesztett kulccsal halogatná az ajtónyitást, az állapotos lány a szabókat okolja ruhája állásáért, a kivégzett lány anyja a kereső vőlegény elküldözgetésével halasztja a halaszthatatlan vallomást. A 3. a legfontosabb. Néhány példája:

A nászmenetben haldokló menyasszony:

11. Kijátya, kijátya A nyoszojú asszony: Lassuj mög, Lassuj mög Ifju Török János! Me mán elhanyatlik A mi mönyasszonyunk!

12. Másoccor kijáccsa A nyoszojú asszony: Lassuj mög, lassuj mög Ifju Török János, Mer mán mingyá möghal A mi mönyasszonyunk!

13. Harmaccó kijáccsa A nyoszojú asszony: Lassuj mög, lassuj mög Ifju Török János! Me mán úgy is möghalt A mi mönyasszonyunk!

14. Kocsisom, kocsisom, Fok ki a lovamat, A legfutósabbikat! Mongyad az anyámnak: Ne úgy készüljenek, Mint lakodalomra, Hanem csak úgy gyűjön, Mint szomorú torba!

Anyai átok:

4. Először felkiált a kisebbik vőfély: Kedves nénémasszony, Bágyad a menyasszony!

5. Semmi, hagy bágyadjék, Csak hogy bágyadozzék! Messze földről hozták, Azért bágyadozik.

6. Másodszor felkiált A nagyobbik vőfély: Kedves néném-asszony, Sápad a menyasszony!

7. Semmi, hagy sápadjék, Csak hogy sápadozzék! Messze földről hozták, Azért sápadozik.

8. Harmadszor felkiált maga a vőlegény: Kedves édesanyám, Meghalt a menyasszony!

9. Kocsisom, kocsisom, Kocsiba fogjatok, Hivjátok az anyját A lakodalmára!

10. De ne úgy hijátok, Hogy lakodalmára: Átkozott lányának Eltakaritására.

Visszavitt menyasszony:

3. Mikor mennek vala a nagy rengetegbe, Mendegél a hintó, sirdogál a leány.

4. Szóval felfeleli a kisebb nyoszoló: Ha búja nem vóna, bizony nem is sírna, De mivel búja van, hidd meg, hogy azér sír.

5. Mendegél a hintó, sirdogál a leány. Szóval felfeleli nagyobbik nyoszoló:

6. Hallod-e, hallod-e Magyarósi Tamás: Adsz ide, adsz ide potyolat ingedet,

7. Potyolat ingedet apróka-ruhának, Selyem keszkenődet burkozó kötőnek!

8. Szógám, édes szógám, forditsd meg paripám, Forditsd meg paripám, számtalan násznépim!...

A 4. fokozatra elég most csak a már idézett formulára hivatkozni: „Ablakban varr vala Seprődi Borbála. Ő es varrja vala

az ő gyászruváját, Varrást varrja vala fekete selyemvel, Hímzést hímzi vala sűrű könnyeivel."

Vajon nem variálás-e, amikor a „lány felismeretlenül katonaruhában" téma új és új mesevázban jelentkezik a franciáknál? Az egyiknek lényege a leleplezésre szánt próbák kijátszása, a másikban elkíséri kedvesét a háborúba, s csak sebesülésekor ismerik fel lányvoltát, a harmadikban vitéznek öltözve követi hűtlen szeretőjét a hadba, s párbajban megöli; a negyedikben szintén katonaruhában követi szeretőjét a hadseregbe, de az durván elutasítja; s az ötödiknek ötlete az, hogy hét évig odavan a seregben, s végül hazatér gyermekekkel a karján. A variálók itt a katonának öltözött nő alaphelyzetét képzelik el mindig új történetben. A dán balladák rengeteg hasonló összefüggéséből csak egyet említsünk: a teherbe ejtett lány történeteinek azt a motívumát, amint szavaiból megtudja vőlegénye, hogy ő volt a tettes.

Amikor összeállítottam a magyar balladák kapcsolatait egymáshoz a fenti négy fokozat szerint, kiderült, hogy alig van ballada, amely csak olyan anyagból van alkotva, ami egyedül benne található. S akkor még nem is említettük a kétfelé ágazó balladatípusokat, amelyek egy történeten belül kétféle megoldással élnek, s ezzel megteszik az első lépést az új ballada alakulása felé; mikor például ugyanannak a történetnek tragikus és kiengesztelődő vagy komikus kifejlődését látjuk egymás mellett.

Az a tapasztalat tehát, hogy a témák folytonosan egymásba folynak, egymásból egymásba alakulnak. Ami ma látszólag magában áll, arról sem tudhatjuk, nem volt-e régebben több összekötő láncszeme más balladákhoz: hiszen ma már a ballada kihalásának korszakát tanulmányozhatjuk, amikor a régóta folyó és már kezdetben is érvényesülő kiválasztás mellé a fokozatos

feledés újabb szelekciót valósít meg. Ma már inkább csak a kiemelkedő csúcsokat ismerjük, s hajlandók vagyunk ezeket egyszeri, egymástól függetlenül kialakult remekműveknek tekinteni; pedig egyre világosabban látszik, hogy bármelyik „első" ballada születésekor is már egy sor előbb meglevő elemet használt fel, mindegyikben benne volt már több-kevesebb „plágium". Nyugodtan beszélhetünk plágiumról, mivel még a középkori irodalomban is ilyen szövegrészek átvétele, akárcsak variálva is nyilvánvaló lopásnak minősült volna.

S hogy ma sok balladát egyedülálló, magános csúcsnak látunk, azt nemcsak annak tulajdoníthatjuk, hogy a késői feledés kirostálta a gyengébbeket a balladastílus hanyatlása idején. Már a virágzás idején is működött ez a rostálás. Amint egy egészséges megoldás született, jól összeállt valami variálgató próbálkozásokból, ez a sikeres megoldás gyorsan elterjedhetett, s fokozatosan kiszoríthatta a gyengébb próbálkozásokat. (Vagy ha nem tűntek el, ma már nem tudjuk megkülönböztetni őket az „utólagos" romlástól, „romlott variánsoktól".)

De talán legmeglepőbb lesz az a tanulság, amit több esetben tapasztalhattam, hogy nem a konfliktus, a végkifejlet van meg először egy balladából, hanem a fogalmazási részletek. Van olyan új magyar balladatípus, amelyiknél nyomon tudjuk követni a variánsokban a legelső följegyzésektől máig, hogy alakul ki egy balladakonfliktus a népi gyakorlatban. Helyi események, gyilkosságok jól-rosszul megverselt énekeiben fel-feltűnnek bizonyos eltalált részek: „Véres lett az X. Y. gatyája", „Mosd ki babám ingem-gatyám fehérre! Holnap megyek főbíró úr elébe", a gyilkos és a bíró párbeszéde: „Adjon Isten főbíró úr jónapot – Adjon Isten X. Y., mi bajod?..." stb., s ezeket még teljesen konfliktustalan történetekben találjuk a legré-

gebbi följegyzésekben. Azután látszik, hogyan próbálják a variálók a részek „értelmét" megtalálni: szerelemféltést, majd vetélytársgyilkosságot fogalmaznak ezekhez a részekhez. Végül meglelik a legerősebb megoldást: a fiú szeretője kérésére anyját öli meg, aki ellenezte házasságát – s ebben a megoldásban már minden korábbi „formula" együtt lesz, s evvel a „konfliktussal" terjed el újabb időben szinte az egész nyelvterületen.

Ugyanezt az eljárást láthatjuk meg az olyan régi balladákban, amelyeknél az átvevő nép megtartja az átadó szöveg részleteit, de más konfliktust alakít ki belőlük. A francia *L'es tristes noces* és magyar párja, a *Halálra táncoltatott lány* igen világosan árulkodik erről az eljárásról. Végig lehet követni a két nép fogalmazását: lépésről lépésre, majdnem mindig azonos sorrendben azonos fogalmazási részletek kerülnek szemünk elé, mégis a két balladának szinte ellenkező a tartalma, s ha csak a téma vázát mondom el, nem is lehet fölismerni azonosságukat. A franciában a gazdag legényt apja kényszeríti, hogy szegény kedvese helyett gazdagot vegyen el. Az megy bejelenteni kedvesének, és hívja lakodalmára; kéri, hogy fényesen öltözzön ki. A lány elmegy a lakodalmi táncba, s míg kedvesével táncol, a két szerelmes meghal egymásért. A magyarban a gazdag lány fitymálja, kigúnyolja szegény kérőjét, s az bosszúból elhívja a táncba (ő kéri, vagy az anya biztatja a lányt, hogy fényesen öltözzön ki), s a fiú halálra táncoltatja kedvesét.

Általában megállapítható az átvételek vizsgálatából, hogy a népénekes számára mindig a fogalmazási részletek a fontosak, azok teszik rájuk a legerősebb hatást, s a tartalom felépítése, a konfliktus a leginkább változó. S ez még akkor is tanulság, ha az esetek többségében az ilyen átalakítás romlás, mert össze nem illő megoldások alakulnak ki. Persze lehet ez optikai csa-

lódás is: az ilyen esetekről tudjuk kimutatni legtöbbször, hogy átvétel történt. A sikeres átalakítás ritkán hagy nyomot maga után úgy, mint a fent idézett francia–magyar példa.

Nem állítom természetesen, hogy csak ezt az egy lehetőséget képzelhetjük el a ballada alakulására. Elgondolhatott valaki éppen egy konfliktuslehetőséget, s azt jól-rosszul megverselhette, s a későbbi variálás során kapta meg végleges megfogalmazását. Nem lehetett például olyan nagy dolog a parasztság számára kitalálni egy olyan témamagot, hogy a férj elmegy háborúba, s anyja megalázza, agyondolgoztatja a menyét *(Porcheronne)*. Ez a „téma" a paraszti nagycsaládok életének éppen olyan mindennapi velejárója volt, sőt még inkább, mint a főurakénak. Ismét folyamodjunk a népi menyasszonysiratókhoz párhuzamért. „Jaj, ugyan minyő helyed lessz, kedves lyányom... Jaj, me nem tudhatom előre, hogy minyő család közé jutol? Nekem aranyos szép lyánom, gyönyörü virágom, akit én még a szének se hattam vóna meffujnyi, ha a szé elejbe áhattam volna, kedves édes lyányom. Most a más kezire allak, más viselyi gondod. De ugyan hogy bánnak veled, nekem engedelmes, kedves, iédes lyányom..." S mintha erre kapnánk feleletet a másikból: „... Anyám, anyám, anyám, anyám, édesanyám, Gyünné nekem, gyünné nekem kőkertembe... pitaromba, pitarombó a házamba, a házambó, a házambó kamarába, Tekéntené ágyam fölé a vasszegre, Ott meglátod, ott meglátod szíjkorbácsot, Piros vérem, piros vérem fakogató, Gyenge testem, gyenge testem sanyargató." Ilyen búcsúztatókat is énekelnek a lakodalomban! Nem csoda, hogy a balladában is feldolgozták az ilyen „közös problémákat". Csak a költői felszólalás ellene – ez volt új a balladában.

Tegyük fel azonban mégis a lehetetlent: hogy nem a parasztság találta ki egyik balladája alapötletét sem; hogy mindent

csak átvett. Akkor is átalakította, hogy teljesen más lett belőle, mint a más társadalmi közegben. Vegyük ismét példának a chanson de toile-t s a már egyszer említett *Bele Aiglentine*-t. Bele Aiglentine szobájában ül és varr. Anyja nézi nemes testét, és megállapítja, hogy a lány állapotos. Az egyáltalán nem tiltakozik, bevallja, hogy kitől. Anyja erre rábeszéli, hogy menjen el kedveséhez, és intézze el az ügyet. Ez meg is történik újabb elhálással, s a fiú végül elveszi a szép lányt. A *Szégyenbe esett lány* Angoli Borbáláját is anyja leplezi le elöl rövidülő, hátul hosszabbodó szoknyájáról, de ez a lány annál inkább igyekszik naiv kibúvókkal leplezni állapotát. Az anya azonban nem olyan megértő, mint a francia főúri énekben: kivégezteti lányát. S a szerető, akit a lány csak üzenet útján tud elérni, már késve érkezik, s öngyilkos lesz megölt kedvese fölött. A kissé frivol szerelmi jelenetből társadalmi felfogás ellen tiltakozó tragédia lesz. Más a téma, más a szellem, más a feldolgozás stílusa.

Ha Shakespeare tragédiát vagy vígjátékot ír egy Boccaccio-novellából vagy Plutarkhosz életrajzaiból, ki az új mű szerzője: Shakespeare vagy Plutarkhosz?

Nemrég egy magyar irodalomtörténész bizonygatta a ballada műköltői eredetét, s eközben – önkéntelen lenézéssel – a népi alkotás elméletét úgy aposztrofálta, mint amely szerint a ballada „népi izzadmány" volna. Legyen hát „izzadmány", ahogy a homokszem nyomán, amely bekerül a gyöngykagylóba, az izgalomba jutott test gyöngyöt izzad. A homokszem nem gyöngy, az csak kiváltja az izzadmányt. Az izzadmány lesz a gyöngy. A homokszem: az ötlet, az esemény, a „téma", amit a ballada feldolgoz. Népi stílusban feldolgozva válik gyönggyé. A gyöngy a szép; a gyöngyműfajnak az az értelme, hogy gyöngyfényű, nem az, hogy homokszem váltotta ki. A ballada lényege a nép állásfoglalása a témával szemben, a tárgy fel-

fogása, feldolgozása és az, milyen tárgyat akart és tudott feldolgozni balladává. Közepes és rég elfeledett egykori „költők" témáiból is máig élő és ható „gyöngyöt" alkotott.

A népköltészetnek félreismerhetetlen, saját stílusa van. Ha áll az, hogy „a stílus az ember", akkor még inkább áll, hogy „a stílus az alkotó". Akié a megformálás, azé a mű. A ballada a parasztság alkotása.

Elhangzott angolul a Harvard-egyetemen, a kelet-európai parasztkultúrákról rendezett szimpozionon, 1974 nyarán. Magyarul megjelent: *Kortárs*, 1974/9. 1461–1471.

1974

Az Ady-versek ritmusához

Király István nagyszabású Ady-monográfiája vitát indított el Ady ritmusa körül. Nagy költőnél a ritmus sosem csak önmagában vizsgálandó verstechnikai kérdés, hanem mindig szorosan összefügg a vers és a költői teljesítmény egészével. Ezért a vita kiterjedt a verselemzés módjának, a versek értelmezésének, sőt a költői pálya korszakainak széles körére is. Magam igyekszem a szigorúan vett ritmus problémáira szorítkozni, s csak ott térni ki további kérdésekre, ahol a szoros összefonódás miatt elkerülhetetlen.

Milyen lehetőségei vannak, hogy a jambust, ezt az emelkedő verslábat a nyelv szellemének megfelelően oldjuk meg az ereszkedő magyar nyelvben? Túl kell mennünk azon az általános megállapításon, hogy „A magyar ritmus törvényei biztosítják az időmérték szabályos menetét" (Király, I, 305.). Mindenekelőtt vannak a magyarban is lehetőségek emelkedő kezdésre: a névelővel, kötőszóval, indulatszóval, névmással kezdődő mondatok emelkedők: „Az ajkaid közt rejtőznék el" *(Léda ajkai között)*; „Ha van Isten, ne könyörüljön rajta" *(Nekünk Mohács kell)*; „Oh, Ístenünk, borzasztó Cethal" *(A nagy Cethalhoz)*; „Ki gőgös volt, már lakol itt lenn" *(Ne sújts bénasággal)*; De adhat emelkedő kezdést a sajátos kiemelés is egy mondaton belül: „Én rossz zsakettben bóbiskálok" *(Az ős Kaján)*; „Ős napkelet olyannak álmodta" *(Én nem vagyok magyar?)*. „Sem ùtóda, sem bòldog őse, Sem rokona, sem ismerőse..." *(Sze-*

retném, ha szeretnének.) Ezek az emelkedő szólamkezdetek azonban csak ritkább lehetőséget jelentenek. Fontosabb, hogy az arsisra vagy arsist kívánó helyre a mondattani tagolás kezdetei essenek, vagy legalább a tagolás kiemelkedő pontjai legyenek arsison. Szerintem ez a lényeges abban, amit Szuromi a „metszetkapcsoló" és „ütemkapcsoló" megoldások neve alatt elemez. „Uram, én szegény, kösza szolga" *(Az ős Kaján)*; „Egy nagy mocsár, a főrtelem" (uo.). Igen fontos a hármas sorkezdés: szókezdettel, szólammal „hangsúlyosan" kezdődő, három szótagú egység a sor elején, ami után csak emelkedés – új szó- vagy szólamkezdet következhet, tehát a lejtés fokozatosan átmegy emelkedésbe. „Erdővel, náddal pőre sík", „Hajdani, eltévedt utas", „Alusznak némán a faluk" *(Az eltévedt lovas)*. Ez tulajdonképpen maga is a tagolás (hangsúly) és arsis egybeesésének az esete. Ugyanezt éri el a nyolcas jambus 5+3 tagolása, csak a sorvégen: ezáltal ugyanis a sor vége kapja meg az arsis és a tagolási hangsúly egységét az utolsó előtti lábon. „Szárnya veri az ablakot, Magam vagyok és én vagyok" *(A rém-mesék uhuja)*. Az utolsó arsison, a sor utolsó szótagján csak egészen kivételesen lehet emelkedés magyar mondatban: „Ma is élnek, de most lelkük: a Csönd" *(Barangolás az országban)*. Az 5+3 tagolás a nyolcas jambusban olyan egyértelmű lehetősége a magyaros megoldásnak, hogy a régi, magyar költészetben ez volt a legfőbb, szinte az egyetlen fogás jambus megvalósítására: Balassinál is („Ó én kegyelmes Istenem"), sőt már a Batthyány-kódex himnuszfordításainak nyolcasaiban is. Ez egyúttal élesen el is választja a magyaros nyolcastól, amely elvileg felező, de ha néha nem az, akkor sem tagolódhat ebben az aszimmetrikus formában.

Lehetséges azután, hogy ellenkező hangsúllyal is jó jambust érezzünk, ha tudniillik a rövid szótag erős hangsúllyal ejtett

szó- vagy szólamkezdet, s a hosszúságviszonyok is pontos jambust adnak. Az erős hangsúly ugyanis a magyarban nemhogy meghosszabbítaná a rövid szótagot, inkább még rövidebbé teszi. (Erről Kodály nyilatkozott a zenei ritmussal kapcsolatban: *Magyarság a zenében*, 19.) Ilyenkor a jambikus séma kiéleződése kárpótol a metrum és a beszédbeli emelkedés ütközéséért. „Duhaj lègény, fülembe nótáz. Iszunk, ìszunk s én hallgatom" *(Az ős Kaján)*. Ellenkező az eset, amikor a metrum kívánta hosszú szótag helyén van rövid, de hangsúlyos szótag. Ilyenkor nagyon jól hangzó a jambus, csak nem azért, amint félreértéssel magyarázzák, hogy a hangsúly meghosszabbítaná a rövid szótagot, vagy hangerővel valósítanánk meg a jambust. Minthogy a klaszszikus metrum arsisa *hosszú szótag és emelkedés együtt*, ilyenkor a magyar nyelv emelkedése *egyedül* van jelen, s az arsis *egyik* követelményének kielégítésével kelti fel az arsis érzetét – nem a *hosszú szótagét*. „Sem ùtódja, sem boldog őse, Sem ròkona, sem ismerőse."

Már Babits leszögezte, hogy a jambusi metrum éreztetésének minimális követelménye a jambusi metszet (az ötödik szótag után) és az utolsó láb tisztasága, vagyis a tiszta jambusi kihangzás. Minthogy az utolsó láb után szünet következik, amit beleérzünk az előtte levő szótag időtartamába, azért az utolsó hosszú szótag helyett rövid is állhat; ezért az „egyetlen követelmény" a metszeten kívül: az utolsó előtti szótagnak rövidnek kell lennie. Ez már megadja a jambusi kihangzást. Ha pedig fél jambusra végződik a sor, például Ady kedvelt kilenc szótagos, ötödfeles jambusában, akkor az utolsó egész jambus arsisára – az utolsó előtti szótagra – emelkedésnek (hangsúlynak) kell kerülnie; ez esetben két szótagú szóval-szólammal hangzik ki a sor. Például „Csókolj szájon, szép hugom, Èste", „S most mondja el utolszor màsnak" *(Most pedig elnémulunk)*.

Ha ezek közül akár csak egyet is következetesen megvalósít a költő, vagy más-mással éreztet jambusi lejtést az egyes sorokban, kétségtelenül jambusverssel van dolgunk. Például *A rém-mesék uhuja* is nyolcasainak túlnyomó 5+3 tagolásával világosan jambusvers.

Igaz, egyúttal jó magyar ritmus is: a természetes magyar beszéd szerint jó jambus. Hiszen éppen ez az értelme ezeknek a „fogásoknak", hogy a magyar beszéd tagolódásából, emelkedésének és ereszkedésének váltakozásából alakuljon ki a jambus. Ez persze nem zárja ki, hogy ne legyen különbség minden sor hullámzása között, sőt hogy ne legyenek benne megtorpanások, torlódások és megszaladások a költői kifejezés szándékai szerint. Ebben a versben is vannak, amitől olyan „rángatózó" hatást kelt, mint a riadtan verdeső madár a szobában. De ehhez az is kell, hogy közben legyenek olyan simán folyó, magyar beszédből alakuló jambusok is, mint „Magam vagyok és én vagyok".

Kevesebb a probléma a magyaros versformákkal. Nem okoz gondot, ha Ady is a népköltészet és a Petőfi–Arany-korszak kedvelt formáit alkalmazza: a felező nyolcast, a felező tizenkettest vagy a 4+3 tagolású hetest. Ezekről nem is folyt vita. De nem egyértelmű a felező tízesek magyarázata. Ezek ugyanis, többnyire hangsúlyos kezdetük alapján, 3+2-es (ritkán 2+3-as) magyar ütemeket éreztetnek, de beleérezhetjük a kétszer újra induló harmadfeles jambust is, az előbb mondottak alapján (pusztán a 3+2 tagolás hangsúlyai és metszete miatt). Itt jelentkezik a legerősebben Ady „szimultán ritmusa", vagyis kétféle elv egyidejű megvalósítása. Mégis túl kell lépnünk ezen az általános megállapításon, mivel nem árul el mindent az ilyen versek lényegéről. A „szimultán" ritmus ugyanis szinte magától előáll akkor is, ha a költő egyszerűen jó magyar ütemeket ír.

Eldönti, melyik az alapritmus a „szimultán" jelenlevők közül, ha az egyik végig megvalósul, a másik pedig egy-egy sorban nagyon rosszul vagy éppen ellentétesen alakul. Ennek alapján magyaros tízesnek kell nyilvánítani az *Ének a porban*-t: minden sora kitűnő tagolással hozza ki a 3+2 (2+3) magyaros ütemet, míg a jambus (⏑ – ⏑ / – –) három esetben nagyon erőltetett volna: „*Itt az ìdeje,* össze kell esnem", „*Egy kis hàlomig* hozott a lábam" és „*Bè megjártad itt,* óh Zaratustra!" Ezek 2+3 tagolású ütemként jók: „Itt az ideje" és „Egy kis hàlomig", mert a *halom* szót szembeállította a *bérce*-kel, azért kap kiemelést. Az utolsó példa pedig, minthogy nagy relkiáltás, egyetlen lefutó szólamként hangzik el, ami, ha nem is élesen, de kiadja a 3+2 tagolást.

Ugyancsak nem jambus a *Csák Máté földjén,* különösen nem a versszakok első és harmadik tízese; ezek közt nagyon magyarosan tagolja a kilenceseket is, egyedül a negyedik sor tizenegyeseit lehet jambusnak is mondani, de ugyanakkor magyarosan is tagolni. Itt a tízesek kétségtelen magyar ütemezése adja meg az egész vers magyaros ritmusjellegét.

Feltűnő, hogy Ady első köteteinek néhány magyarszidó versét ilyen felező tízesben írta *(Ének a porban, Menekülj, menekülj innen, Gémek az Olimpusz alatt).* Ezzel, szerintem, kapcsolatot és elkülönülést akart egyszerre kifejezni (s nem a „különöst hajhászta", II, 578.): magyaros versben szidta az akkori magyar társadalmat, de másféle magyar ütemben, mint ami akkor közkeletű volt; néhány újhangú költő által használt, de főként a régi magyar költészet, a kuruc költészet és a 16–17. század kedvelt formájában. Hogy hangsúlyozza: az ő magyarsága más, gyökeresebb, egyúttal modernebb, mint a Szabolcskáké és társaié. Egyszerre szól benne a régi, igazibb magyarság és az új, modern hangulat. (A Szilágyi Péter, 766. által vitathatatlan jam-

busversnek minősítettek között van néhány ilyen magyar tízes.) Ady ismerhette már ezt a formát és az 5+6-ost közvetlen elődein túl (Reviczky Gyula, Kiss József) már a Vásárhelyi *Daloskönyv* és a két Thaly-gyűjtemény anyagából is.

Ezekkel a tízesekkel kapcsolatban kell szólnunk egy közkeletű félreértésről, ami állandóan visszatér verstani irodalmunkban, a jelen vita mindkét résztvevőjénél is. Ez az úgynevezett „gyors hármas" fogalma, s az ebből következő „rohanó tízes". Hagyján, ha a tizenkettessel összehasonlítva mondanák gyorsnak a tízest, minthogy kevesebb szótagból áll. De, sajnos, mindig világos, hogy a hármasokat tartják már-már mitikus eredet folytán gyorsnak (Király, II, 578. „rohanó tízes, II, 264. *Az ágyam hivogat* „3+3 gyors, aprózó ritmus", II, 580–581. „gyors, felező tízes", Szilágyi P., 762.: Reviczky a „gyorsabb, ötös alapú tízeshez fordul" stb.). Ezt a fogalmat Horváth János indította el a „Szalad a kakas" példájával és Szabolcsi Bence erősítette meg végleg a „szökő gagliarda" fogalmával. Vajon igazán gagliardáról van-e itt szó? Ez a 16–17. századi tánc, amelyet először 1529-ben említenek írásban, nem is mindig 3+2, kezdetben inkább 3+3-as tagolású, $^3/_4$-es tánc... Viszont a 3+2 alapú, igaz, állandóan váltakozó szótagszámú vers már kétségtelenül megjelenik a 15. század közepén (a *László-ének*-ben 1456 előtt). Másodszor és legfőképpen: ez a ritmus versben egyáltalán nem olyan „szökkenő", olyan „gyors", ahogy a „gagliarda"-név sugallja; inkább lágy és elmosódó. S itt kell visszatérnünk a „gyors hármashoz". Mikor gyors a hármas? Amikor kettesek közt jelenik meg. S mikor lassú? Amikor négyesek közt halljuk. Például: „Tizenkét / kőmüves // összetana-/kodék". Itt már csak nem lehet tagadni, hogy a két első (három szótagos) ütemet lassabban mondjuk, mint a harmadikat, a négy szótagost?

Azt mind közül a leggyorsabban, s az utolsó két szótagost a leglassabban. Vagyis itt a „hármas tagolás" a lassú, és a „szokványos" négyes a gyors. Ha kettesek közt halljuk a hármast, akkor persze az a gyorsabb, de sosem annyira szaladó, mint a négyes. Például „Duhaj / legény, / / fülembe / nótáz". Horváth János kiindulása is ilyen kettessel kombinált hármas volt, amit még tovább gyorsít a csupa rövid szótag: Szalad ă / kăkăs. Pedig ugyanabban a mesében találhatott olyan „lassú" hármasokat is, mint „Nyúlok a / hamuba, / / *mĕglőnek* / *puskávăl*". Ez maga is okoz különbséget. Hosszú szótagokkal megvalósítva a hármasok *önmagukban* is „lassúak". *Az ágyam hivogat*-ban a szótagok hatvanegy egész hattized százaléka hosszú; ehhez hozzá kell venni még, hogy többnyire az ütem végén, a nagy megállás előtt állnak a rövidek, amiket még nyugodtan minősíthetnénk hosszúnak is; ezek szerint a vers a huszonkettedik sorig tiszta hosszúakból áll; ott kezdődik egy kis változás a huszonötödik sorig, hogy a háromtagú szavak röviddel kezdenek, s így ebben a részben szigorú statisztika szerint 2+1 a rövidhosszú aránya, de az előzők szerint inkább 1+2-t hallunk, s ez is csak az odáig tartó monotonság kis fellazítása, hogy utána újra visszatérhessen ugyanaz a monoton lassúság. Elmondhatjuk, hogy ez a vers egészében hosszú szótagokkal van széthúzva, lelassítva, a bénító hangulat tökéletes kifejezésére. Irodalomtudományunk egyik nagy tévedésének következménye, hogy ebben a versben „gyors, aprózó ritmusról" lehet beszélni (I, 264.).

De fontosabb, hogy milyen ütemek közt jelenik meg a hármas. Azt hittem, amikor ezekről kétszer is írtam (*A magyar vers ritmusa*, 235. jegyzetében az 51. lapon és *Magyar vers – magyar nyelv*, 206–207. lapján), hogy a tények világosak, csak rájuk kell mutatni. De a nagy tekintélyű tévedések ereje nagyobb, mint a tényeké. Pedig ha valaki vallja az ütemegyenlőséget a

népdalversben, annak el kell fogadnia, hogy a 2 mellett a 4-et gyorsabban kell mondani, mint a 3-at, hogy egyenlő ütemet kapjunk.

Egyáltalán nem véletlen, hogy Ady annyira szerette a 3+2 tagolást, s hogy kilenceseiben ugyanezt a kettesek közt megjelenő hármast alkalmazza legtöbbször: lágyabb, finomabb hullámzása jobban megfelelt ízlésének, mint a közvetlen előtte járók pattogó, csilingelő 4+2-es ütemei. De alkalmazta a 3+2/4+2 formát is, szintén régi, 16–17. századi gyakorlat mintájára. Ott még világosabban hallatszik a 4-es „gyors" volta:

> Nem jött el / hozzám // soha az én / mátkám,
> Nem jött el / hozzám // soha, aki / kellett.
> *(Élet helyett órák)*

Király szépen elemzi (II, 580. stb.), mennyire másként alkalmazza Ady a klasszikus magyar formákat is, a felező nyolcast, a felező tizenkettest, a 4+3-as hetest, mint elődei. Valóban, nála ezek sokkal keményebben, erőteljesebben szólnak, és főleg változatosabban, amit fokoz a különböző sorfajták vegyítése és összerímeltetése is. Ennek az ellentétnek éreztetésében azonban Király a kelleténél jobban leszólja a magyaros formákat: „Túlkiabáló, nyers, barbár" zenének azért mégsem lehet nevezni! (II, 581–582.). Balassi, Csokonai magyaros versei miért volnának „barbárok"? (Petőfiről és Aranyról egyelőre nem is szólva.) Epigonjaiknál is csak csengő-bongó, primitív. Persze, sosem maga a forma, hanem a mindenkori kezelése. Ezért viszi bele ez a túlságos ítélkezés olyan ellentmondásba, hogy a tizenkettes egyszer „túlzottan friss, könnyed" (I, 518.), máskor meg a „leglomhább... lassan hömpölygő magyar alexandrinus" (I, 686.)

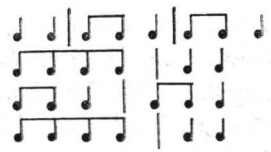
Nyilván ugyanez érvényes a nyelvre is. Nem hiszem, hogy

a magyar nyelvre általánosan érvényes volna, hogy „eltetesedésre hajlamos" (I, 505.), hogy a magyar verselés „inkább lomha, hosszú szótagokkal folyni hajlamos" (I, 307.). A magyar ütemek éppen a szótagok *átlagos* terjedelmével keltik az ütemegyenlőség érzetét, s ha attól túlságosan eltér a szöveg, ha akár „eltetesedik", akár „eliramlik" csupa hosszúval vagy csupa röviddel, akkor már nem is érezzük jónak a ritmust. A magyar szavak *általában* elég egyenletesen váltogatják a kétféle szótaghosszúságot. Épp ezért virtuóz teljesítménye Adynak *Az ágyam hivogat* „eltetesedett" ritmusa. Tessék megpróbálni ennyi hosszú szótagot összehalmozni egyetlen versben!!

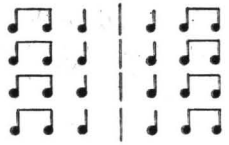
A magyaros versformában tulajdonképpen eltűnik a figyelem elől a szótagoknak saját hosszúsága, s csak a mondattani egységek „kezdősebessége" és „ellassulása" adja a ritmus keretét. Természetesen belülről azért árnyalja a szótaghosszúság is, amely állandóan más-más kombinációban van jelen benne.

Lehet ezt az állandóan jelenlevőt úgy is alakítani, hogy észrevehető legyen. Ha a *tagoláson belül* úgy csoportosítjuk, hogy az elmosódó ütemegyenlőség éles zenei egyenlőséggé váljék, vagyis állandóan ismétlődő szótagszámmal s azon belül a hosszú és rövid szótagok helyének is állandó ismétlődésével, akkor szinte a zene nyolcadainak és negyedeinek váltakozását, zenei ütemeket idézhet föl a vers. Weöres Sándor ennek a ritmusjátéknak legnagyobb mestere, s magam is adós vagyok a magyar ütem ilyen végsőkig kiélezett, zenei fajtájának elemzésével. Az alábbi, közismert versek ütemei lekottázhatók:

Reggel / süt a pék, / süt a pék
gezemice- / lángost.
Rakodó / nagyanyó
beveti a / vánkost.



Kicsi őz, / fuss ide,
a gyep itt / szép üde,
takaró / vállamon,
a felét / rádadom.



Ez a végső kifejlesztése az időegyenlőségnek a nyelvbeli tagolódáson belül, ami kezdetben inkább csak időhasonlóság. A régi, magyar „tagoló vers"-ben még csak hozzávetőleges egyenlőséget érzünk a tagok szótagszámának állandó váltakozása miatt; az ütemfajok kötött egymásutánjában már érezzük az „ütemegyenlőséget", de azon belül semmi további tagolást; a szótaghosszúság weöresi megszervezésével még a zenei ritmustagolást is létrehozhatjuk az ütemen belül. De sehol, semelyik fokozatban nem beszélhetünk *általában* „lomha", „eltetesedésre hajlamos" verselésről.

Van tehát a magyaros versben is lehetőség a szótaghosszúság érvényesítésére: ahogy Weöres Sándor a szótaghosszúság váltakozásával valóságos zenei ütemeket alakít, amelyek lekottázhatók. Ady ezt a fajta zeneiséget persze sosem valósította meg, túlságosan játékos és táncoló lett volna számára; vagy még inkább túlságosan egyhangú. Az ő mondanivalójához az állandóan változó hullámzás illett. S ezért legtöbbször nem is a két világosan megkülönböztethető ritmusformát alkalmazta, a magyar ütemes verset vagy a jambust – bár mindkettőt szintén állandóan változóan, sőt egymásba mosva alkalmazta –, hanem egy harmadikat, ahol különböző sorokat kever, ahol – Komlós Aladár szavaival jellemezve „...rendkívül változatos, már a szabad vers határán járó, kellemes hullámzást hallunk, s e szabadság még egy új vonást hoz magával: a természetes beszédhangsúly erős érvényesülését". Igaz, ez csak fokozata a jambus magyaros kezelésének, de kétségtelen, hogy az Ady-versek nagy

részének ritmusában már ez a „harmadik" fokozat domborodik ki, amikor a jambus már eltűnik a vers érzékelhető elemei közül (elemzés még néha ki tudja mutatni); ami érzékelhető, az sem egy állandó metrum, hanem a szólamtagolás és különféle időmértékes töredékek állandóan másként kevert, mégis nagyjából egyensúlyban maradó, időegyenlőséget sugalmazó váltakozása.

Erre legalkalmasabb volt az ötödfeles jambus a maga kilenc szótagjával és utolsó „fél" verslábával, amit úgy lehetett 5+4, 4+5 osztású részekre tagolni, vagy még tovább 3+2/2+2, 5/2+2, 3+2/4, 2+3/4 stb. módjára, hogy magyar tagokat hozzon létre, mégse legyen „felező", vagyis ne éreztessen „ütemegyenlőséget"; amellett az időmértéket is – jambust vagy részenként mást és mást – is éreztethessen benne.

Azt hiszem, nem elég Ady „szimultán ritmusáról" beszélni anélkül, hogy annak két „csomósodását" meg ne különböztetnénk: a még érezhetően jambust és a jambustól messze szakadt, tagoló-hullámzó ritmuszenét; még ha a kettő közt finom átmenetek is vannak, s még ha az utóbbi csak fokozata is a magyarosan kezelt jambusnak.

Mind a három ritmusfajta (a magyaros ütem, a magyarosan kezelt jambus és a „tagoló"), kezdettől fogva jelen van Ady verselésében, sőt csírájában a szabad vers is. Ez ugyan ellene mond Szilágyi Péternek, aki szerint az *Uj versek*-ben még csak „anapesztusok és erős metszetek zaklatják a jambusokat" (767.), míg a *Vér és arany*-ban már „Megnő a két-, sőt háromféleképpen értelmezhető sorok száma. Sok a töredezett, egyenetlen ritmusú vers..." Nos, *A Tisza-parton*-ban, szerintem, nem „zaklatják" a jambust a metszetek, sem anapesztusok vagy más mértékek, hanem egy szabad Ady-zenét hoznak létre, olyant, mint sok verse egész költészete végéig. Nem is tudom „töredezett

ritmusú"-nak elfogadni *A percek arató*-ját: szapphikus képletét pontosan megvalósítja metszetek és szótagszám szerint, csak néha az antik mértékrend helyett kései, hangsúlyos ritmusban, illetve más-más, de mindig jól érezhető módon a metszet két oldalán. A sorvégek sokszor adonisi sorok. Adys itt is, számomra egyáltalán nem „egyenetlen".

Az viszont igaz, hogy a különböző fokozatok, valamint a szabad versek *aránya* változik költészete különböző szakaszán.

Milyen „fogásokat" lehet megállapítani a „harmadik fokozatban", a kevert ritmusban? Mindenekelőtt a szólamszerű tagolás erősen érvényesülő uralmát, amely mindig más-más kombinációkban vonja össze a kilenc szótagot – hol négy ütemre, hol kettőre, néha hármat gyúr belőlük, s ezáltal ómagyar verseinkhez nagyon hasonló hatást kelt. Kissé sommásnak érzem azért Szilágyi Péter (766.) ítéletét, hogy ennek a ritmusnak semmi köze sincs a régi tagoló vershez. Van köze: a nyelv közös, annak változatlan lehetőségei, amit Ady nyelvérzéke nagyon mélyen érzett. Az $^{5}/_{4}$, illetve $^{4}/_{5}$-ök a *Königsbergi Töredék* olyan sorait juttatják eszünkbe, mint „Hugy szüz leány / fiot szülhessen", „Tudjuk, látjuk őt / szüz leánynak"; a világosan 2+3+ +2+2, 3+2+2+2 stb. változatok pedig a *Pannóniai ének* sorait: „feldedet / attad // fehér / lovan/, Duna / vizit // aranyos / nyergen". Adynál: „Szigoru / szeme // meg se / rebben", „Csicsijgat, / csittit, // csókol, / altat", „Titkos / hálóit // értem / szőtte", „Kisírt, / szegény, // elfáradt / gyermek"; s a háromüteműek (mint a *Königsbergi Töredék* más részében): „S hogyha / leborulok / előtte", „Majd szól: / én gyermekem, / pihenj el", „S mint kit az édesanyja / vert meg" stb.

Természetesen lehet ezek közül nem egyet jambusnak is értelmezni; mindjárt ilyen az első sor. De már a következő versszak elején fogyni kezdenek a „magyar jambus" elemei, s utána

olyan mondat következik: „S hogyha / leborulok / előtte", amiben nemcsak semmi nem maradt belőle, hanem igen ellenkező tagolása és megszaladó második fele eltolja a kihangzást egy nem-jambusszerű, egyértelműen beszédszerű ritmus felé. A folytatás hasonló: „Vagyok / tékozló és / eretnek" – itt már csak a babitsi minimum van meg, s az is eltűnik a következő sorból: „De ott engem / szánnak, / szeretnek". Más versekben kevesebb vagy semmi a jambust éreztető sor. (Találomra hadd soroljam fel különböző arányait: *A Tisza-parton, A nagy Pénztárnok, Dózsa György lakomáján, A tűnődés csolnakján, Mai próféta átka* stb.) Ilyen verseiben a különböző szótagszámú sorok vegyítésével, vagyis különböző tagolási lehetőségekkel még inkább eltünteti az „egyetlen metrumot", hogy csak a beszéd tagolásából adódó ritmust engedje kihallani. (Például *A magyar Ugaron* 8, 9, 8, 6-os soraival.)

Tudom, természetesen, hogy ha nincs jambusi metszet, akkor „ütemkapcsoló"-nak mondhatom, és megállapíthatom a jambust, amit, ha eltűnik, creticussá, choriambussá változva újra fölfedezhetek; egyáltalán a különféle klasszikus verslábakat bevetve az elemzésbe annyiféle lehetőség áll a rendelkezésünkre, hogy avval minden nyolc-tizenegy szótagos sort lehet klasszikus mérték szerint magyarázni.

Szilágyi Péter meg is teszi: creticusokat mutat ki a „Falu végén kurta kocsma..." ütemeiben; mégpedig mértékkel is (kūrtă kōcsma), hangsúllyal is (*Falu végén*). De ez valóban még arra se jó, hogy nevetségessé tegye Király *Séta bölcsőhelyem körül*-elemzését, aki creticusokat és choriambusokat vélt hallani a versben. Így akár újságcikket is idézhetett volna a creticusokra. Más kérdés, hogy az a ringás, amit ott Király érez és a creticusok, choriambusok hatásának tulajdonít, mitől van: a „magyar jambus" váltakozásaitól-e, vagy a mértékes jambus tarkításától

más mértékekkel? Arról persze mindig vitatkozhatunk, hogy mit is hallunk. Még akkor is, amikor mindenki mértéket hall.

Daktilust például. Ezt az egyetlen klasszikus mértéket például ki kellene kapcsolnunk a hallhatók közül. Szuromi (687.) szerint: „...Ady szimultán sorainak jambusi komponensében a daktilus szinte ismeretlen ütem." Ezek szerint, ahol daktilust vél hallani az ember, ott bizonyára choriambust kell hallani. Hallani én a choriambust csak ott tudom, ahol együtt hangzik a taggal (vagy „ütemmel"); vagy ha egy sorban önmagában tűnik fel, és más mértéket nem lehet hallani. Megállapítottam például *A Tisza-parton*-ban is (*Magyar vers – magyar nyelv,* 176.) a *sorvégek* összecsengő mértékeiben; de nem tudom hallani a sor elején, sem *A csodák föntjén* egy sorában.

A Tisza-parton :

– ∪ ∪ – – – ∪∪ –
Jöttem a Gangesz / partjairól,
– ∪ ∪ –
Hol álmodoztam / déli verőn.
.....
– ∪ ∪ ⏑
Sivatag, lárma, / durva kezek,
.....
– ∪ ∪ ⏑
A Tisza-parton / mit keresek?

A csodák föntjén :

– ∪ ∪/– ∪ ∪/– ∪ ∪/ – –
Szent, zavaros kora, íme, szakadt rám.
– ∪ ∪ – /∪∪ /– ∪ ∪ – /– ?

Mit hallunk tehát az utóbbi példában, daktilusokat a soron

végig, vagy choriambust, majd egy pirrichiust, utána újra choriambusokat? Az utóbbi tagolás szerint (Szent zavaros / kora // íme szakadt / rám) én már nem is mértéket hallanék, hanem – nagyon primitív – magyar ütemeket. A költő szándékára esetleg felhasználhatnánk Szuromi megfigyelését (688.): Ady általános törekvése, „...hogy a verslábak szókat szeljenek, s a choriambusok se simuljanak magyaros ütemekhez vagy szavakhoz." Akkor viszont a daktilusok tükrözik jobban Ady törekvését *A csodák föntjé*-ben, a choriambusok pedig *A Tisza-parton*-ban teljesen zavarban hagynak: az első sor elején rendben volna, de a metszet után nem. (Megjegyzem, hogy a „jöttem a..." éppúgy lehet „tőről metszett" daktilus is.) A következő három sorvég: „déli verőn", „durva kezek" és „mit keresek" látszatra át van metszve, de hallomásra nem, mert szorosan egybe mondott szólamok, mint Arany László példái, a „*kóbor* ember" és a „*jó bort* iszom". Tehát nekem a „partjairól" és a „déli verőn" meg a többi teljesen egyértékű „tagok", biztosabban érzem bennük a choriambust, mint az összes többi példában. „A csodák föntjén" sorában pedig továbbra is egy megszakítatlanul lefutó daktilussorozatot hall a fülem, végén egy spondeusszal.

Mindebből számomra az a fő tanulság, hogy elméletileg azt kell magyaráznunk Ady verseiben, ami döntően előtérbe nyomul olvasáskor, amit a természetes beszéd kiejtése szerint hallunk benne, s csak másodsorban jöhetnek számításba másképp „is hallható" vagy magyarázható megoldások. Végül is akár choriambussal, akár daktilussal jelezzük a mértéket, ugyanazokat a rövid és hosszú szótagokat jelezzük vele, és ugyanúgy mondjuk is. Az a tény fontos, hogy a nyelv szerint nagyon tagolt szöveg is ad ritmust, amelyben azonban mindig jelen van a szótagok rövidsége és hosszúsága is mint ritmust árnyaló elem. Sőt néha előtérbe is nyomul mint egyetlen ritmusalkotó té-

nyező. De sohasem egyformán, egy „metrum" szerint, amint hogy a „tagok" sem ismétlődnek rendszeresen. Épp az bennük a rendszer, hogy állandóan váltakoznak. Nem engednek olyan egyenlőséget, mint az ütemes magyar verselés, még kevésbé annak weöresi, zenei megoldása. És bizony (Szuromi, 673-mal szemben) igen sok versében már a „szimultán ritmus" sincs jelen, vagyis nem jambus és tagolás valósult meg egyszerre, hanem már csak a tagolás, amit esetleg színeznek „mindenféle módon tördelt időmértékes" részletek.

Lássuk például *A halál : pirkadat* ritmusát. Ez is ötödfeles jambus, kilenc szótagú sorai erre vallanak. Itt-ott ki is hallatszik a magyaros jambus: „Most, most, e pillanatban élek"; „Az első szó bús csínját-bínját"; „Pap, orvosság most félre, félre:"; „Nagy mámorok, hős búsulások," „S egy asszony, akinek a csókja". Esetleg a sorvég kihangzása miatt még: „Érzem első fogamnak kínját" és „Emlékszem az anyám tejére". De a harminckét sorból ez a néhány, nem is erősen jambusi hangzás túl kevés, már csak azért is, mert ezekben is erős tagolás hallatszik. De a többi sorban – s már a kezdő hangmegütésben is – olyan hangsúlyozott kijelentések, majd felsorolások hangzanak el, s mennek végig a költeményen, amelyek nem engedik másként hangzani a szöveget, mint ezeknek a kijelentéseknek természetes tagolása szerint. S ha mégis megpróbáljuk, a legbotladozóbb jambusellenességekbe ütközünk. Itt „szimultán ritmusról" már nem lehet beszélni, itt csak tagoló vers létezik egyedül.

A képletnek megfelelő metszet csak a 6., 7., 12., 14., 19., 21., 24., 29. és 30. sorban van. (9-ben 32 közül.) Ezek után a metszetek után viszont csak egy esetben van jambusi kihangzás is (7.). Ez a sor volna tehát egyedül jambus a babitsi minimum szerint. A szólamtagolással segített vagy más „magyar" megoldás szerint ugyanez a helyzet. Itt egyedül a szólamtagolásból

adódó, többé-kevésbé kiegyenlítődő részek adják a ritmust. Természetesen nem „ütemegyenlőséggel", sőt még olyan erősen érezhető kiegyenlítődéssel sem, mint a *Mária-siralom*-ban; itt annál is lazábbak az időértékek. Különbséget okoz, hogy sem a mondattani párhuzamosság nincs meg olyan fokon, mint ott, sem a vers nem sorakoztat olyan egyszerű, rövid kijelentéseket egymás után, mint a *Siralom*. Modern mondanivalót nehéz olyan tőmondatos stílusban kifejezni. Nagy ritkán Ady is ír olyat, s akkor nagyon közel is van tagolása az ómagyar vershez. Például a *Sírni, sírni, sírni* soraiban – noha az jó „magyar jambus" is egyúttal. De ott is hirtelen átváltja a tagolást négytagúból háromtagúba még rímmel összekötött két soron belül is:

Remegve, / bújva, / lesve, / lopva
Nézni egy / idegen / halottra

Ezt az ómagyar vers vagy az obi-ugor énekek sosem teszik; ott egy tagfajta legalább két egymás melletti sorban ismétlődik, s ha átváltanak másra, az is legalább két – vagy több – sorban végigfut, amíg újra változik. (Rímelés ott persze nincs.) Ady a 2+2 helyett is tesz egybemondott négyet, ami nem ugyanaz a kiegyenlítődésben, hiszen a különálló kettőt el kell nyújtani, az egybemondott négyet pedig meg kell gyorsítani. S Adynál a szótaghosszúság feltűnőbb esetei is hozzájárulnak a lassúbb vagy gyorsabb ejtéshez, amit sem az ómagyar vers, sem a kötött ütemű népdal nem ismer. (Példa erre *A Halál : pirkadat* 25. sorának utolsó három rövid szótagja vagy a 27. sor második ütemében a négy rövid szótag egymás után.) Tagolása is különbözően éles metszeteket váltogat: néha felsorolással vagy lecsapó mondatvégekkel erős árkokat éreztet, máskor meg mondaton belüli szólamok, sőt kétfelé is tartozó mondatrészek na-

gyon finoman érezhető elválásaival tagolja a sorokat örökké változó elosztásban. Ebből adódik az az állandó hullámzás, amit különleges Ady-zenének érzünk. Ebben a beszéd tagolásán és a hullámzáson túl egy bizonytalan határú időegyenlőséget is érzünk: a kimondott egységek valóságos időtartamának hullámzását egy nagyjából állandó időmennyiség körül. Idősejtetés ez, sosem biztosan érzékelhető; nem geometriai egyensúly, hanem az egyensúlynak valami lazább fajtája.

Ezt a bizonytalanul lebegő időegyenlőséget tartja meg egyedül szabad verseiben, *A menekülő Élet*-ben. Ott a beszéd változó tagolódása, szinte tudatosan változó, semmiféle hasonlóságot nem engedő tagolása már nem bomlik egymással kiegyenlítődő egységekre. Egyedül a soroknak nagyjából érezhető időkerete ad valami egyensúlyt, ritmussejtelmet, amin belül az emelkedett beszéd soronként más-más megszaladásai adják a változatosságot; valamint a közbeiktatott hosszabb vagy félsornak ható rövidebb sorok, amivel ennek a szabadon lebegő időérzetnek monotóniáját akarja néha megtörni. A vers kilencvenöt sorából hatvanegy hetes, ez adja meg az időérzés keretét. Egy-egy szótaggal több vagy kevesebb még nem változtatja meg ezt az érzést: a nyolcasok (11) és a hatosok (10). Kiugró változatosságot jelent azonban a kilences (7), az egyetlen tízes, valamint az ötös, négyes és hármas félsor (összesen 5). Azonban a hetesek szándékosan nem engedik érvényesülni a népdal 4+3 ütemét. Még ha ilyen arányban tagolódnak is, akkor sem engednek népdalszerű, éneklő ütemet hallani a belső lüktetés vagy a megzökkentő emelkedés miatt: „látom sírva / tipegni" (ez inkább – – / – ⏑ ⏑ / – ⏑); „A nagyszerü, / szent havat"; „Lelkem-testem / bús kesely"; „Ezer felé / mutat, int"; „És mindig csak / semmiség"; „Téli, bolond / pojáca"; „Ez a semmi: / a Halál". Nincs is több 4+3 tagolás a költeményben; van viszont néha jambus

a változatosság kedvéért (harmadfeles formában): „Egy nálánál is főbb Úr"; „S úgy nézem ezt a hajszát, Mint Rembrandt nézte rajzát, S a borut, mit ecsettel..." De már ez a háromszor egymás után ismétlődő ritmus is kivétel, meg is változtatja azonnal. Először csak lelassítja ugyanazt: „Holt színnel rakott rája", utána pedig az emelkedő kezdetet teljesen jambustalanul folytatja, erősen tagolt hangemelkedésekkel: „A borút, / mély ma / rágyog. Tudom: / válaki / vágyok." Érdemes sorról sorra végigkísérni a szótagszám, a belső elosztás és a ritmusfajta váltakozását: mennyire változik pillanatról pillanatra, s mégis mennyire éreztet egy időegységet.

Érdekes, hogy ez a fajta idősejtetés már legkorábbi versei közt is föltűnik. A *Sóhajtás a hajnalba* huszonhét sorában az ötösök uralkodnak (21), de szinte egyiket sem lehet a szokott magyaros 3+2 ütemnek érezni. Még inkább az első részben, de ott meg állandóan változik a szótagszám: 5 hatos és 1 hetes tarkítja. Különösen egyöntetűek a megáradó ismétlések (Mennyi öröm zúg-tól kezdve), amelyek végig ötösök, mégis egyetlenegyszer sem adnak 3+2 tagolást. Ezek pontosan *A menekülő Élet* soraihoz hasonló, állandóan váltakozó, mégis egyetlen tagban lefutó sorok, amelyeknek *teljes időmennyisége* ad időegyenlőség-érzést. A rövidebb sorok miatt itt talán erősebben, mint *A menekülő Élet*-ben, de kétségtelenül szabadon, szoros értelemben vett zenei ritmus nélkül.

Ugyanilyen a korai versek közül *A tó nevetett*. Itt ugyan az elején néhány sor 3+2-be tagolódik, sőt ha akarom, igazi „gyors hármasokat" is hallok: „Idegen/ölű", de ez rögtön ellassul: „Ringató / ölű, Félelmes / ölű", Mély vízű / tavon"; s azután már váltja is a tagolást: „Régi / kínoknak", hogy ugyanaz többé vissza se jöjjön (csak a végén, a szó szerinti ismétlésben). Ezt a verset más szótagszám nem árnyalja, mégis az ötö-

sök emelkedő-ereszkedő kezdetei, változatos belső tagolása makacsul megakadályozza, hogy bármilyen zenei ritmust halljunk ki belőlük. Hogy mennyire szándékos volt ez, tetten érhető olyan sorban, mint „Oldjuk végre fel": a normális szórenddel szabályos 3+2 lett volna: „Oldjuk fel / végre". Mégsem úgy írta a költő.

Kezdettől fogva élt tehát benne egy szabad vers eszméje, amit kezdetben csak egészen rövid sorokból valósított meg, ahol megmaradt egy jobban kiérezhető egyenlő idő keretében. Később egyre tágabb keretek közé tágította, a mai értelemben vett szabad vers felé. Máskor meg egyre nagyobb hosszúságkülönbségeket engedett meg soraiban, mint például *A föltámadás szomorúsága* esetén. Akkor viszont a sorok jobban megmaradnak az „ortodox Ady-ritmus"-ban. Ilyenkor csak olyan értelemben ír szabad verset, mint amilyent Petőfi a maga ritmusvilágán belül *Az apostol*-ban.

Csakis Ady ritmuskezelésének általános sajátságain és fokozatain belül értelmezhetjük helyesen ritmusnak és tartalomnak különleges összefüggését. Akinek ilyen változó, az élőbeszéddel ennyire együtt lélegző a ritmusrendszere *általában,* az mindenki másnál állandóbban alakíthatja úgy a ritmust, hogy az önmagában is sugallja a tartalmat. Vannak versei, ahol az egész szövegen végig lehet követni a ritmusnak a kifejeznivalóval együtt lélegző, kifejező mozgását. Magam is tettem kísérletet, hogy kimutassak ilyen együttjárást az egész versen keresztül (*Magyar vers – magyar nyelv,* 177–180.). De ezt a különleges jelentést mindig az egyes részletek különleges ritmusában vagy az éppen hordozott értelemmel sajátosan együttjáró voltában kell megállapítani, s el kell választani az Ady-vers állandó hullámzásától, ami már szinte az „állandó metrum" szerepét játssza költészetében. Ez megvan olyankor is, amikor éppen nem festi alá

különlegesen a tartalmat. Úgy látom, Király néha magának az alapvető hullámzásnak tulajdonít tartalmi jelentőséget. Nem érzem például azokat a „bevágásokat", a gondolati tagolás kisebb-nagyobb megállásainak azt a csöndet árasztó jellegét, amire *A Halál lovai*-nál hivatkozik (II, 249.). Semmivel sincsenek ott nagyobb szünetek, mint más versének ritmikai egységei között. Amit én hallok, az inkább sejtelmes suhanás, amit a felező nyolcasok és az 5+3 osztású jambikus nyolcasok váltakozása idéz elő. Mindkettő élénk ritmust ad; de a négyes tagolás mellett újra meg újra megszaladó ötös tagok majdnem a szélűzte felhők egymásra torlódó gomolygását éreztetik, vagy a lovak egymás elébe vágó rohanását (ha egyáltalán van a jóleső váltakozáson túl valami jelentésük).

Király hajlamos bizonyos jelenségnek néha helyzetétől független, általános jelentőséget tulajdonítani. Például az egy-két szótagos szavaknak, amelyek szerinte „iramlóvá" teszik a verset (I, 190.). I, 519-en kiszámítja a *Csák Máté földjén* egy-két szótagú szavainak százalékszámát, s kimondja a következtetést: „s már a szavak kurtasága folytán is száguldtak a sorok".

Először is Arany László óta számolnunk kell a ritmikában a rövid szavak összeolvadásával a szólamokban. „Vak asszony" pontosan annyi, mint „szakasszon", „Lédát" =„lép át" *(Elbocsátó szép üzenet);* „villogott" =„hint lobot" *(A város leánya);* „bolondja" =„ne mondja" *(A Sátán kevélye);* „méla vágynak" =„Hortobágynak" *(A Hortobágy poétája).* Ilyenkor teljesen eltűnik a külön szó, tehát ha iramlóan hangzik, nem azért, *mert* rövid szavak következnek egymás után. Ha viszont felsorolásban jelennek meg, akkor éppen ellenkezőleg, lelassítják a mondatot; hiszen az egynemű szavak felsorolása közt megállást kell tartanunk, amit még írásban is jelölünk vesszővel. Ez tehát éppen lassítja, széttagolja a verset. Pontosan ilyen *A ma-*

gyar Ugaron utolsó versszaka, amiről Király a rövid szavak iramló hatását állapítja meg (I, 190.):

Csönd van, a dudva, a muhar,
A gaz lehúz, altat, befed
S egy kacagó szél suhan el
A nagy Ugar felett.

Itt már nem is szavakat sorol fel, hanem igéket, tehát önálló mondatokat. Lehetetlen nem érezni a széttagolást, a lassulást. Vagyis a ritmus egyre jobban érezteti az elernyedést, hullást, magamegadást. Erről kell itt szólni véleményem szerint, s nem arról, hogy „az aránytalanul sok egy- s kéttagú szó a szakasz egészét iramlóvá tette", majd a mássalhangzók száma „növelte a rohanó jelleget" (?).

Ha viszont általánosságban, helyzetétől függetlenül akarunk mondani valamit a rövid szavak tempójáról, akkor egyelőre csak azt tudjuk, hogy a tudatunkban levő hosszabb egységgel jobban sietünk a kimondásban, mint a röviddel. Milyen tapasztalat alapján mondja Király az ellenkezőjét?

Szerintem ilyen általánosítás vezette túlmagyarázásra a *Párisban járt az Ősz* elemzésében is (I, 477.). „A második részben minden tépetté, zajosabbá, megkavartabbá vált, az egyensúly megbomlott"; „A világ idegessé vált: végletek közt mozgott". Lássuk, milyen jelenségekre alapítja mindezt. „Szabályosan, az ötödik szótag után feleztek a sorok, egyenletesen oszlottak el a rövid szótagok: ringattak a ritmikai vezérmotívumot jelentő creticusok, choriambusok." Ám a második részben, az elemzés szerint „A cezúra szabálytalanná vált: általában nem feleztek többé, hanem kapkodva, idegesen osztódtak a sorok; nem helyezkedtek el arányosan: összetorlódtak a rövid szótagok...

Az első rész ciklikus anapesztusokkal futó jambikus sémáját choriambusok és creticusok zenéjére is át lehetett még szerelni: ez itt lehetetlen volt; zihálóbban, kihagyásosabban rohant a ritmus."

A második részben, vagyis a 3–4. versszakban egyetlen sor van, amelyben nem felező a metszet: a 4. versszak első sora. A többi mind ugyanolyan szabályosan az ötödik után tart megállást, vagy legalább ott is tagolódik érezhetően, mint az első részben. Két sor van, ahol ez a tagolás tovább osztódik, s az első félsor lelassul: mindkét versszak harmadik sora. De attól még a felező cezúra nem tűnt el, mindössze lelassult az előtte levő rész, ami után a további rész is elég lassan halad tovább. Az egyetlen „szabálytalan", vagyis a többitől eltérő cezúra valóban jelent valamit; különösen ha az utána következő négy lomha hosszú szótaggal együtt vesszük tekintetbe, s különösen hogy ez a négy szótag mondattanilag sem tagolható, tehát egyenletesen „ballag" tovább a kétszeri megállás után (Egy perc: a Nyár). Ez valóban érzékelteti, hogy „meg sem hőkölt". (Egy kicsit azért a végén megbotlik: „belé".)

De mi van a rövid szótagok elosztásával? Két hely van, ahol ezek hirtelen összetorlódnak: a „beleremegett" és a „falevelek". Mindenütt másutt ugyanolyan arányosan oszlanak el, mint az első két versszakban. A „beleremegett" esetében teljesen világos, hogy a szó jelentését sugározza ez a megszaladás is. De ugyanerre felel – tartalmilag szintén szükségszerűen – a „falevelek" is: az Ősz súgása nyilvánvalóan egy halk fuvalom, amire meglibbennek a falevelek. Ezt jelzik ezek az egyformán négyesével megszaladó rövid szótagok. Köztük pedig széttagolva, lassan indul a sor: „Züm, züm" – ez meg a meglibbenés után, illetve két meglibbenés közt lassan himbálózva szállongó levelek mozgását utánozza.

S nem lehetne itt a choriambusok és jambusok ritmusát érezni, valóban zihálóan rohanna a ritmus? Mindkét versszakban ott vannak a choriambusok, ha a hosszúságviszonyokra figyelünk: egyikét-másikát a tagoláson belül is érezzük, így a harmadik versszak első sorában, s a negyediknek második sorában. S az egész vers egyetlen érezhető jambushelye éppen itt van: az utolsó előtti sor fele a metszet után, s utána az utolsó sor megint mértékben – choriambusban – hangzik ki, minthogy 4+2-be nem mondható: egyetlen jelzős-névutós szerkezet nagyon lassú első négy szótaggal és gyors záró kettessel. Csak a jelzett, határozott mérték adja egyedüli ritmusát.

Király az alanyok számából is levon következtetést „... gyorsan ugrálóvá változtak a beállítások", s ezt azzal vezeti be, hogy „A mondatok száma majdnem azonos maradt, mégis". Nos az első rész öt mondat, a második kilenc. Továbbá „a mélyben recsegtek csak a gyakori r-ek, s érdes muzsikát adtak a túlsúlyban levő zöngétlen hangok." Az r-ek recsegése viszont már a második versszakban megkezdődhetett, mert ott – az első versszak egyetlen r-je után – hirtelen felugrott a számuk ötre; ezután van a harmadikban négy, a negyedikben ismét öt. Nem hiszem, hogy ez feltűnhet az olvasónak. Ugyanígy állunk a zöngétlen mássalhangzókkal. Az első versszakban huszonöt van (ha nem számítom a nagyon is selymes hatású h-kat; ha igen, ez is növeli a két első versszak zöngétleneinek számát; kettős mássalhangzót mindenütt kettőnek veszek). A másodikban huszonnégy, a harmadikban huszonhárom, a negyedikben huszonöt. (Páris s-ét is ideszámítottam, bár ez kiejtésben zs, de mindkét részben egy-egy van belőle.) Vagyis a hangulat alapjául megjelölt nyelvi tények egyáltalán nincsenek benne a szövegben.

Ezután meg is kockáztatom, hogy teljesen mást érzek ebben

a versben: nagyon finom, halk, mélázó hangulatot, ami a közepén finom remegéssel megrebben, s utána kissé borúsabban, kissé sírósra válva folytatódik a végső kihangzásig.

Természetesen kinek-kinek joga mást érezni bele a költeménybe. De az indokolásnak – ha nyelvi tények elemzésére van alapozva – kétségtelen tényekkel kell történnie. Hiszen még a kétségtelen tényeket is lehet sokféleképpen értékelni! Itt nyilván az történt, hogy a tartalomnak a korszak egésze alapján megítélt hangulatát kereste a sorokban, s az Ady-versek mindig meglevő ringását és ritmusváltásait magyarázta annak megfelelően, hozzáadva a hangstatisztikának itt éppen nem alkalmazható módszerét.

Sietek leszögezni, hogy egyáltalán nem akarom ezt a példát általánosítani. Bár volna még elemzés, amivel vitatkoznék, s ez természetes is, de számuk elenyésző azokhoz képest, amelyek teljesen meggyőznek, amelyeket kitűnőnek találok. És azt is sietek leszögezni, hogy a hangstatisztikát nagyon is alkalmasnak tartom a vers „második jelentésének" vizsgálatára. Ami ebből a verselemzésből általános tanulság, az szerintem az, hogy nem szabad a helyesen meglátott összefüggéseket abszolutizálni; amit Ady korszakainak lelki hátterében meglát, azt minden versre rálátni; ilyenkor néha a tények is elvesznek szeme elől. Egy példát még. Tökéletesen igaza van, amikor Ady istenes versei mögött megállapítja a bizonytalanságot, a kétkedést. De ez akkor is igaz, ha, mondjuk tíz verse közt akad egy-egy, amely a teljes bizakodást, ujjongást fejezi ki. Hiszen a költők hangulatai, s éppen Adyé is, elég nagy végletek közt hullámzanak! Az *Ádám, hol vagy*-ban például az az egyik érve a hit ingadozó voltára, hogy a jelen idők után éppen a végén lesz egyszerre múlt idejű az állítmány. Igaz, de milyen múlt? Perfectum: „Megtaláltam és megöleltem", vagyis valami egyszer s minden-

korra megtörtént, elintéződött. És hogy a végén egyszerre a halálról kezd beszélni! Még a leghivőbb keresztény is csak a halálban, a halál után egyesülhet istenével! S még a szívveréseket sem tudom negatívan értelmezni: minden felfokozott érzelemre egyaránt jellemző.

Ugyanígy magyarázza a „Ha"-val kezdődő végső sorokat a *Dózsa György unokája* bizonytalanságának igazolására (I, 513–4.), pedig ott a „ha" jelentése: „amikor", és a fenyegetés nagyon is egyértelműen dördül a vers végén.

Egyetértek viszont az átkötésekről mondottakkal. Valóban, feltűnő ez Adynál, hiszen általában nagyon is „magyaros", „népdalszerű" ebben a vonatkozásban: általában mondattal együtt végződnek sorai, ha pedig folytatódnak, akkor is vagy mellékmondattal, vagy jól elváló szólammal folytatja a következő sorban. Ehhez képest Király felsorolt példái (II, 98.) valóban újszerűek, másfélék. De még itt is jó, ha tudatosítjuk, menynyire világosan érezte Ady a névelő, a kötőszó szólamok közti helyzetét. Ha azok után vitte át a szót a következő sorba, akkor a hangsúlyost tette a sor elejére, s a súlytalan maradt az előző sor végén. Azt persze nem lehet tagadni, hogy így már igazi „áthajlások" keletkeznek, s *A menekülő Élet* szabadvers-voltát ezeknek az áthajlásoknak szaporodása is kifejezi.

Vitatkozni szeretnék viszont az inverzióról (II, 570–71.). Először is elméletileg: nem tudok hinni a „csomósításban", vagyis „a mondattanilag összetartozó szavaknak egy hangsúlyos góc köré rántás"-ában, még ha Aranytól származik is ez a fogalom. Ha inverzió van, vagyis a természetes szórend felforgatása, akkor éppen a mondattanilag összetartozók válnak el egymástól, nemhogy egymás mellé kerülnének. Arany nyilván arra gondolt, hogy a felforgatott szórenddel kiemelt helyre kerülő szó erős hangsúlyt kap. Ez viszont eléggé megszokott fajtája az inverziónak még közönséges beszédben is. Király néha ilyet is Ady belső nyugtalanságára hoz fel példának: „Erőt mi rajta nem veszünk", „Háboruba el ő bocsátott" stb. Ilyen inverziókkal Zrínyi óta minden költőnk élt, s többnyire nem belső nyugtalanság kifejezésére. „Egy-két ezer úr kötötte Millió jobbágyát gúzsba" – ilyennel még prózai beszédben is akárhol találkozhatunk. S miért fejezne ki nyugtalanságot a „közölés": „Ki akarta, ki istenelte, Bús lényemet így ki nevelte", „Evvel a régi ismerőssel Meg vagyok akadva az Ősszel" stb. Megint csak Balassi, Zrínyi óta használatos költői fogásról van szó, aminek önmagában semmi esetre sincs „szétszóró", belső nyugtalanságra való jellege. (Mellesleg: magát a „szakkifejezést" nagyon papirosízű archaizálásnak érzem. Mai nyelvérzékünk annyira érzi a „közöl", „közlés" másfajta jelentését, hogy nem képes felfogni „közrefogás" értelmében. Sokkal érthetőbb az „előrevetés".)

Egyetlen szó a rímről, de azt Szilágyi Péternek. Király nagyon helyesen elemzi *A muszáj-Herkules* rímeit (II, 320.), amit én Ady rímvirtuozitására szoktam például emlegetni. Látszólag ragrímek, de más szófajnak más ragjai rímelnek: „űznek" = ige többes harmadik személyben, „tűznek" névszó részeshatározó esetben. Mind ilyen ott a „ragrím": „lesnek" – „Herkulesnek". Szilágyi belekapaszkodik a „ragrím" szóba, és elkezdi citálni Ilosvait, Tinódit és más együgyű rímelésű régi poétánkat (770.). Jó, hogy esetleg nem figyelt oda a mondatra; de hát a verset sem ismerte?

Sokszor van olyan benyomásunk, mintha mindenáron keresné a sebezhető pontot Király szövegében, s ez az igyekezet eltakarja előle a tényeket. Sőt mintha Adyban is keresné. Irodalomtörténeti közhely szerinte (759.), hogy az 1900–1910 közti Ady-versek ideológiai színvonala messze alatta marad a cikkekének. Persze, 1900–1905 között igaz ez, amikor még nem ta-

lált rá Ady saját költői hangjára és kifejeznivalójára; ugyanakkor egyes visszásságokat már nagyon élesen megláthatott és ostorozhatott újságcikkeiben. De 1905-től kezdve is ilyen mély lett volna eszmei színvonala? Lukács Györgyöt akkor vajon mi ragadta meg első pillanattól kezdve ebben a költészetben, hogy (Bartók mellett) ez volt a legfőbb erő, ami a magyarsághoz kötötte? *A magyar Ugaron*, a *Magyar jakobinus dala*, *Dózsa György unokája* alacsony ideológiai színvonal? Szilágyi nyilván jobban tudja értékelni a reális, értekező, meggyőző műfajt az összefoglaló, szuggesztív, stilizáltnál.

A *Bujdosó kuruc rigmusa* szerinte Bercsényi álláspontját fejezi ki, nem a szegény huszárét. Igen, ha odáig olvassuk csak, hogy „Már életem nyugalommal Indul és kevéske gonddal, Vendégséggel, vigalommal, Lengyel borral és asszonnyal". Csakhogy éppen az a nagyszerű benne, hogy abból a gondtalan környezetből visszavágyik Ady az „áldott inségbe", hogy még a „Bénán esünk koporsóba" is jobban csábította, mint a „selymes ágy", mert „így éltünk vitézmódra". Vagyis végig kell olvasni a verset, ha ideológiai tartalmáról akarunk nyilatkozni.

Ady kedvelt költői fogása volt az ismétlés. Többféle formában alkalmazta: állandó, teljes sorismétlést *(Az utolsó mosoly)*, a 2–3. sor ismétlését *(Utálnak de csodálnak)*, a 3–4. sor kettőzését *(Egyedül a tengerrel)*, sőt egyes szavak ismétlését is *(A Holnap elébe)*. Az első példa nagyon ősi, gyakori a második és harmadik is, az utolsó a legmodernebb. Király a két utolsó formával kapcsolatban mondja, hogy „elvesztett zenét pótol". Nem hiszem; szerintem meglevő zenét erősít. De csak a sorok vagy félsorok ismétlése, ahol a ritmus zenéje eleve megvan s az ismétlés fokozza. *A Holnap elébe* szóismétléseinek hatása („Állj meg") viszont nem zenei, hanem logikai: gondolati fokozást jelent.

A teljes sorismétlés hatása is attól függ, milyen volt a sornak

magának hatása. Nem hiszem, hogy a *Májusi zápor után* és a *Gonosz csókok tudománya* versszak végi ismétlései „tűnődő" jellegűek lennének. „Piros dalra gyújtott a vér"! Ez inkább ujjongó. „Igy jöjjön el majd az az éjjel"! A *Szeretném, ha szeretnének* ismétlései sem tűnődnek, hanem nyomatékosítják a legfontosabb mondatokat: „Nem vagyok senkinek", „Lidérces messze fény", „Hogy látva lássanak", „Lennék valakié". A súlyos tények és a vágyódás fokozása a cél.

A maga korában legfeltűnőbb volt *Az utolsó mosoly* ismétlése, minden egyes sor megkettőzése. Pedig ez nagyon ősi, emberi fogás, legtöbb példát találjuk rá a népek költészetében. Ady ismétléseivel kapcsolatban fel is kell tennünk, hogy a népköltészet példái hatottak rá. A teljes sorismétlés egy egész költeményen végig annyira közös, archaikus tulajdonsága a magyar, román, szlovák, francia, dán stb. balladáknak s régies hagyományú vidékek lírai dalainak is, hogy nehéz elképzelni: attól függetlenül talált volna rá Ady saját költészete számára. Különösen hogy csupa olyan egyéb ismétléses formát alkalmazott, amely mind jellemző a magyar népballadára. A ballada a századvég és a századforduló nagy fölfedezése volt; bizonyára nagy volt a divatja a zilahi tanárok között is. Kriza János gyűjteményének egyik balladája (*MNGY*, XI, 27.) például ugyanúgy ismétli a versszak 3–4. sorát, mint az *Egyedül a tengerrel*. A somogyi kötet pedig (*MNGY*, VI.) sokféle más sorrendű ismétlésre adhatott példát már a kezdő Adynak is (176. lapon 19. sz., 159–160. lapon és a 126–127. lapokon). Kétségtelen azonban, hogy ez nem sok; Adynak kellett többet is ismernie *közvetlenül a néptől*. Hogy volt ilyen személyes találkozása is a népköltészettel, valószínűleg Érmindszenten, azt kétségtelenül bizonyítja két népdalidézete, amit akkor még kiadványból nem ismerhetett: „Lement a nap a maga járásán" – ez csak sokkal később vált is-

mertté –, s a „Fölszállott a páva", amit olvashatott ugyan Erdélyinél, de kissé másként, s nem tartom valószínűnek, hogy megváltoztatta volna, ha onnan ismeri.

De népi előképet kell föltennünk egy Isten-víziójáról is, *A nagy Cethal*-ról. Az a képzet, hogy a „világot" egy vagy három-négy cethal tartja a hátán, s ha egyik oldaláról a másikra fordul, földrengés keletkezik, Magyarországtól Kelet-Ázsiáig ismerős, s nálunk is számos változatban jegyezték föl a Dunántúltól Aranyosszékig. Ez a hiedelem annyira általános lehetett még a falusi kisnemesség körében is, hogy bekerült egy „magyar nótába" is, amire Király is utal. Csakhogy az a tréfás említés – hogy a borozók alatt inog az asztal, talán megfordult a cethal – nem elég arra, hogy abból Ady víziója kialakulhasson; ahhoz a teljes hiedelmet kellett ismernie, a *képet* és a *jelentést*. Érmindszent elmaradott világában sok olyan folklórhagyomány élhetett, amit ma csak a szakemberek ismernek, de amivel ő akár az utcán is találkozhatott. Ezért bizonyosra veszem, hogy a népköltészet, népballada sajátos ismétlésformáit is onnan tanulta, szülőföldjén élte át sajátos hangulatukat. Ilyen a teljes sorismétlés, ilyen a versszak 2–3. vagy 3–4. sorának ismétlése, ami a sor második felét viszi át a következő sor elejére, amint *Az ágyam hívogat*-ban látjuk végig az egész versen. Egy-két példát idézek balladákból.

Tizenkét kőműves összetanakodék,
Magas Déva várát hogy felépittenék,
Hogy felépittenék fél véka ezüstér,
Fél véka ezüstér, fél véka aranyér,
Fél véka aranyér, három véka rézér...

Más:

Leányom, leányom! Virágos kertömbe
Első raj méhömnek gyönge lépecskéje,
Gyönge lépecskének sárguló viassza,
Sárog viasszának fődön futó füstje,
Fődön futó füstje, s mennybe ható langja!!

Ezt ismerhette, mert Kriza gyűjteményének egyik ékessége. Adynál:

Lefekszem. Oh ágyam,
Oh ágyam, tavaly még,
Tavaly még más voltál,
Más voltál, álom-hely,
Álom-hely... stb.

Biztosra vehetjük, hogy a teljesen rímtelen versre is (II, 576.) a ballada puritán, rímtelen szépsége bátoríthatta fel. Ezt már a kiadványokból is ismerhette, hiszen a *Vadrózsák*-ban és a *MNGY*, I-ben ott volt már a *Barcsai*, a *Júlia szép lány* és más remeke a népköltészetnek, amiből megismerhette a régi magyar vers rímtelen, de gazdag alliterációs gyakorlatát.

Bizonyos lírai magatartásformát már inkább belső rokonságnak kell tartani. Ilyen a „lírai naivságnak" az a jelensége, amire Király hívta fel a figyelmet: hogy Ady mindig valakihez intézi beszédét, s az ilyen magatartás első két kötetében legalább ötvenszázalékos arányban jelentkezik. Ugyanezt a népi lírában száz százalékban tapasztaljuk. A népi énekes mindig egy képzelt valakihez fordul, vagy legalább egy madárhoz, vagy éppen a „világhoz", s képzeletbeli megszólítottjához intézi panaszait. Fokozhatta Adyban ezt a lírai naivságot a népdalok ismerete,

de inkább valami mélyen meglevő, közös lelki sajátságnak kell tulajdonítani.

Ugyanilyen naivság, de balladai naivság az, amit a *Seregély és galamb*-ban olvashatunk, amikor a hollók és varjak kósza népének faggatására szinte a balladai hősnők naiv kibúvóival mentegeti magát: „Nem láttam soha seregélyt én, Gyönge, finom fióka-szárnyam Ugy-e, hogy makulátlan?..." Erre igazán bő példatárat láthatott Ady az akkor már meglevő kiadványokban. „Szabó nem jól szabta, Varró nem jól varrta, Verje meg az Isten, Aki elrontotta!" – védekezik a *Szégyenbe esett lány*, midőn elöl rövidülő, hátul hosszabbodó ruhája felől faggatják. De a példák is csak erősíthettek egy olyan vonást, amire egyénisége hajlamos volt magától is.

Itt említenék meg egy olyan sajátságos egyezést is, amit semmi esetre sem nevezhetünk kapcsolatnak, még kevésbé népköltészeti hatásnak, mégis érdemes elmondani: hogy a *Jó Csöndherceg előtt* élménye nagyon hasonlóan jelenik meg egy cseremisz népdalban. „Ahelyett, hogy félvén félve menjek át a fekete rengetegen, jobb, ha fütyülni kezdek. Ahelyett, hogy az emberektől félve, szégyenkezve éljek, jobb, ha dalolni kezdek." Az egymást erősítő, párhuzamos kép tulajdonképpen hasonlat; Adynál egyetlen szimbólumvízióba olvad össze. De amikor ő is prózában vall verséről, majdnem a cseremisz dalt mondja el: „...s én nemcsak arra gondoltam, amikor az ember éjjel, egyedül riasztgatja el magától a rettenetes, félelmes csendet, de arra is, hogy jaj volna nekem, ha egyszer, míg élek, elhallgatnék s engedném, hogy a halálnál borzasztóbb csönd rám feküdjön." A cseremisz paraszténekesnek emberektől visszahúzódó magatartása, aki magát idegennek érzi a társadalomban, csak fokozatban tér el a modern költő életérzésétől, aki nemcsak a társa-

dalomban, hanem a két nem-lét közti életben is „magányosnak" érzi magát, és szorongását dalolásban oldja fel.

Jó ez a példa arra, hogy belássuk, mennyire általános emberi élmények azok is, amiket mi néha a túlfejlett civilizáció termékének tartunk, amiket, egyébként joggal, bizonyos korhoz, társadalmi állapothoz kötünk, s a költőnek azokhoz való viszonyából magyarázunk. Kétségtelen, hogy az élményeket, a magatartás bizonyos döntő jegyeit összefoglalóan nevezhetjük bizonyos esetben dekadenciának, kétségtelenül kapcsolhatjuk bizonyos korok társadalmi tendenciáihoz. De azt is mindig szem előtt kell tartanunk, hogy lehet bennük indokolt emberi élmény is, különösen ha olyan alkotóról van szó, mint Ady (vagy Bartók), aki szembeszegült a kor süllyesztő tendenciáival, és le is győzte magában. Ilyen alkotóknál világos, hogy a „dekadens" élményben valami egészségesen is megélhető élménynek szélső esetével van dolgunk.

Ezt azonban már nem Király Istvánnal ellentétben mondom, hanem az ő erősítésére; hiszen ő is így értékeli Ady „dekadens" vonásait. És ezzel az egyetértéssel zárom is megjegyzéseimet. Hiszen nem a vita volt bennük a lényeg, hanem a megoldás keresése a felvetődött problémákra, amelyek mindig mozgósítanak, ha Ady verseiről vagy a magyar vers ritmusáról esik szó.

A hivatkozások a következő könyvekre vonatkoznak:

Király István: *Ady Endre.* I–II., Bp., 1970. Szilágyi Péter: *Verstani megjegyzések Király István Ady-könyvéhez. Irodalomtörténet,* 1975, 759–777. Király István: *A verselemzés kérdéseiről.* Uo. 1975, 973–1003. Szuromi Lajos: *Ady szimultán ritmusa. Irodalomtörténet,* 1969, 671–692. Babits Mihály: *Tanulmány Adyról. Nyugat,* 1920. Vargyas Lajos: *A magyar vers ritmusa.* Bp.

1952. Uő: *Magyar vers – magyar nyelv*. Bp. 1966. Komlós Aladár: *Az új magyar verselés és verstan történetéhez. Irodalomtörténet,* 1957, 173–182. A cethal, amely a földet tartja: Vargyas Lajos: *Keleti elemek a magyar néphitben. Antiquitas Hungarica,* 1947, 81–82. Újra: *Honfoglalás előtti keleti elemek a magyar folklórban* – lásd kötetünkben. A cseremisz dal: Vikár László–Bereczki Gábor: *Cheremis Folksongs*. Bp. 1971, 118. sz.

1976

Társadalmi feszültség és igény a 14–15. századi balladákban

A középkor végén, a 13–14. század fordulóján kialakul az európai és magyar népköltészetben az új elbeszélő műfaj, a ballada. Mint minden új műfaj, ez is a korszak legfontosabb társadalmi problémáit fejezi ki. A ballada ezeket a problémákat kevésbé áttételesen fogalmazza meg, mint az előtte járó elbeszélő műfaj, a hősének és annak késői fejlődési formái (románc, geszta). Míg a hősepika kizárólagos tárgya a harc, többnyire az idegen hódító elleni harc, átmeneti formáiban pedig kalandos harcok sorozata, addig a ballada teljesen új tárgyakat hoz helyükbe: embernek emberhez való viszonyából fakadó feszültségeket, összeütközéseket vagy komikus helyzeteket. Ezekben a témákban a paraszti társadalom fölfelé törekvése és a társadalmi helyzetről vallott ítélete közvetett formában is, de sokszor teljesen nyíltan jut kifejezésre.

Nyílt és egyértelmű kifejezést kap a társadalom véleménye azokban a témákban, amelyek a társadalmi különbségeket ábrázolják elítélendő formában, a gazdagot a szegénnyel szemben bűnösnek állítják be, vagy a szegény diadalát fogalmazzák meg a gazdag fölött, s a kincshez, gazdagsághoz való ragaszkodást valamilyen formában megszégyenítik. Budai Ilona, a *Szívtelen anya,* ellenség elől menekülve inkább gyermekeit hagyja el, nehogy kincseitől legyen kénytelen megválni. Állatok szégyenítik meg, de hiába tér vissza gyermekeihez, csak széttépett maradványaikat találja, vagy pedig a gyermek visszautasítja any-

ját, és inkább választja a farkasokat szüleinek. A *Gazdag asszony anyja* koldusruhában teszi próbára gőgös leányát, az börtönbe veti, majd mikor felismeri, az anya megátkozza palotájával, hintajával együtt „szép nagyságos asszony" leányát. A *Két kápolnavirág* főúri hőse Kádár Katát szereti, a jobbágylányt; anyja megöleti a lányt, fia utánahal, s poraikból összeölelkező virág támad; az anya azt is leszakítja, mire a virágban fia megátkozza. A *Szálláskereső Jézus*-t a gazdag elutasítja, mert vendégeket vár, akik gúnyt űznének belőle; a falu szélén lakó szegény asszonynál talál menedéket. Sokszor nem is elégednek meg a történetben benne rejlő tanulsággal, éles szavakkal meg is fogalmazzák. A *Falbaépített feleség*-ben a kőművesek kimondják, hogy az áldozatot azért kell meghozni, mert „csak így nyerhessük el annak drága árát", s a feleség szavai még világosabbak: „De azt én jól tudom, hogy tik úgy es tesztek, Hogy embert megöltök, avval pénzt kerestek!" A *Kétféle házasság* szertelen túlzásaiban szembeállítják a gazdagon férjhez ment lány sorsát a testvérlányéval a szegény kondáslegény mellett: az egyik aranypohárból iszik, a másik disznóvályúból; de hajnalban az egyiket korbáccsal költik, a másikat szép hajnali csókkal, s a megváltozó refrén a nép vágyott igazságszolgáltatását hirdeti: „Siralom a nénémnek cifra szabólegény, Hej de nékem nagy öröm szegény kondáslegény." Hasonló az igazságszolgáltatás a *Házasuló királyfi* történetében, aki megszégyeníti a gőgös-gazdag bírólányt, és elveszi a szegény kosárkötő lányát, aki kocsisi ruhában is elfogadta szeretőjének. S szinte ujjongó elégtétel hangzik ki a *Gőgös feleség* megrendszabályozásából, aki nem hajlandó urának elismerni alacsony származású férjét, mert mint mondja: „Apám udvarában nagyobb urak jártak, Őket sem uraltam, téged sem urallak", hiába hoz neki mindenféle ajándékot a vásárból. Végül botra kap és elveri, akkor már elfogadja: „Uram vagy, uram vagy, halálig uracskám!"

Mi a bizonyítéka, hogy ezek a 19. és 20. században följegyzett szövegek ilyen kifejezett társadalomkritikai vonásokkal hangzottak el már a 14–15. században is? Hiszen még ha a ballada abból az időből származnék is, kaphattak a továbbélő szövegek éles társadalmi tartalmat is, megfogalmazást is akár a késői századokban!

Több olyan balladánk van, amelynek kétségtelen és szoros egyezései vannak nyugati, főleg francia balladákkal; ezekből az egyezésekből és az európai ballada összehasonlító áttekintéséből, történeti adataiból világosan látszik, hogy ezek a szövegek és a ballada műfaja általában középkori francia–vallon telepeseink útján került Magyarországra, méghozzá a jelek szerint már a 14. században. És ezek közt a párhuzamok közt nem egy olyan akad, ahol mind a magyarban, mind a francia vagy a többi nyugati fogalmazásban éles gazdagellenesség vagy a társadalmi különbségek elítélése van kifejezve. A *Szálláskereső Jézus* francia párjában a gazdag férj még morzsáit sem adja a kolduló Üdvözítőnek, mert kutyáinak kellenek, akik neki nyulat fognak, míg a koldusból semmi haszna nincs; jámbor felesége befogadja, s a mennyországba jut, férje pedig a pokolba. A *Két kápolnavirág* spanyol–portugál párhuzamaiban királylány és egyszerű nemes ellentétére enyhül ugyan az ellentét, de a *Halálra táncoltatott lány* francia megfelelőjében gazdagabb menyasszonyt kell elvennie a fiúnak, s a lakodalmi táncban az elválasztott szeretők egymásért halnak meg; nálunk több változatban fordított a viszony: a gazdag lány nézi le szegény kérőjét, miért az bosszúból halálra táncoltatja. S a *Két rab testvér* francia és magyar megfogalmazása egyformán azzal mutatja ki a sze-

gények iránti könyörtelenség csődjét, hogy a szálláskérőben felismeretlen gyermekét engedi az anya meghalni az istállóban.

Kimutatható szövegösszefüggés nélkül is megmutatkozik ez az azonos alapállás olyan balladákban, amelyek hasonló témát hasonló szellemben dolgoznak fel egymástól távoli területeken. *Gőgös feleség* balladánkhoz hasonlóan bánik el nemesi származású feleségével egy angol ballada hőse; ő birkabőrt terít finnyás felesége hátára, azon keresztül veri el, hogy annak fájjon, ne a finom, nemesi bőrnek. A *Pogány király lánya* története pedig, akinek szegény kedvesét a király megöleti és szívét-máját feltálalja – Boccaccio *Dekameron*-jában is feldolgozott téma –, angol balladában királylány és konyhafiú szerelmében van megfogalmazva.

Ez a mindenütt feltalálható, közös társadalmi magatartás, az osztálykorlátok és vagyoni különbségek elítélése legerősebb a magyar balladában – nemcsak az éles megfogalmazásban, hanem az ilyen témák százalékarányában is; utána rögtön a német következik. Határozottan megtalálható a francia és angol balladában is, viszont elmosódottan és ritkán jelentkezik a spanyol–portugál és a dán balladaanyagban.

Egyértelműen jelentkezik viszont az egész európai balladaköltészetben egy áttételesebb kifejezése a társadalmi igényeknek, s ez az a témaváltás, ami a hősének után beállt a népi elbeszélő költészetben. A mitikus hősök világméretű harcai helyett az emberi élet megélése, a „boldogság", „emberség" kérdései kerülnek az érdeklődés középpontjába. Abból, hogy milyen témákat kedvel a balladaalkotó paraszti közösség, milyen tragikumokkal mi ellen kelt részvétet és min nevet, min gúnyolódik, világosan kiderül, mit tart élete fő kérdéseinek. Többé nem a hódító elleni harc, az elrabolt feleség és jószág visszahódítása az ellenségen aratott győzelemmel, nem a megölt szülők,

elrabolt javak megbosszulása – ami a klasszikus hősének jellemző témavilága, vagyis a lét- és vagyonbiztonság kérdései, amin, úgy látszik, már túljutott a feudális Európa parasztsága –, helyükbe lépnek a család, a szerelem, emberek egymáshoz való viszonyainak kérdései, hűség, szeretet, áldozatkészség próbái, hiányának leleplezése, kigúnyolása szerelemben, családtagok között; és a nagycsalád fejének kérlelhetetlen hatalma elleni lázadás. Gondoljunk olyan központi jelentőségű témákra, mint a *Szégyenbe esett lány*, akit anyja kivégeztet, s későn érkező szerelmese öngyilkosságot követ el fölötte – általában a teherbe esett lány sokféleképp feldolgozott problémája is jellemző –, vagy a *Kegyetlen anyós*, aki fia távollétében halálra gyötri menyét, s fia hazatérve felelősségre vonja, vagy ha meghalt a menyecske, maga is utánamegy a halálba; és az akarata ellenére idegenbe férjhez kényszerített lány sokféle változatban megfogalmazott tragédiája, aki vagy már halva fogadja a nem kívánt vőlegényt, vagy a nászmenetben hal meg, vagy sértődötten visszautasítja vőlegényét, mire az ló farkához kötve töri meg ellenállását – néhány változatban éppen saját anyja biztatására! –, végül akinek nem kívánt férjéről kiderül, hogy útonálló zsivány, és a lány rokonait is meggyilkolja, akik hozzáerőltették. Nagy érdeklődésre vall az árvaballadák nemzetközi elterjedése, akiket mostohájuk bánásmódja kényszerít édesanyjuk sírjához, hogy elpanaszolják sorsukat. Mindenütt az egyén szenvedései, szerelmének akadályai, a család, a rossz házasság, az osztály korlátainak kimutatása s az embernek érzelmeiben, szenvedélyeiben, lélektani helyzetekben való ábrázolása.

A társadalom igényeit, fölfelé törekvését az is elárulja, hogy költészetének hőseit a társadalom csúcsáról, a főúri társadalom köréből választja. A nevek, amelyek kimutathatóan nincsenek kapcsolatban egyik népnél sem viselőik történelmi szerepével,

mind a legnagyobb családok, királyok, fejedelmek nevei. A főúri élet legjellemzőbb és legláthatóbb külsőségei is megjelennek az elbeszélésben: hintóval, zászlós-lobogós lovasmenettel, dobpergés közt vonuló nászmenetek, ablakban selyemmel-arannyal-ezüsttel hímező asszonyok és lányok, máglyahalálra ítélt vagy ló farkához kötött családtagok és hasonló főúri „jellegzetességek". Azonban maga az esemény sosem a valóságos főúri életet jeleníti meg, hanem csak általános emberi – családi, lélektani problémákat fejez ki elvont-tipikus ábrázolással. Az a tény pedig, hogy már elképzelik a társadalmi korlátokon, osztálykülönbségeken áttörő szerelmet – még ha tragikus vereségekben is –, mint a *Két kápolnavirág* Gyulafi Mártona, a *Szolgával szerelmeskedő* Bethlen Anna vagy a névtelen *Házasuló királyfi* és *Pogány király lánya* esetében, az már maga is vall az igényekről, az osztálykorlátokat elítélő társadalmi felfogásról.

Mindez egybeesik azzal a fejlődéssel, amit a történészek a 14–15. századi parasztságról rajzolnak nálunk is és Európa nyugati népeinél is. Fejlettebb termelési eljárások nyomán árubőség, pénzgazdálkodás jelentkezik a parasztságban, egy szűkebb, gazdagodó felső rétegben megjelennek a főúri viselet, lakásbelső darabjai, ugyanakkor kiélesedő gazdasági különbségeket és osztályellentéteket lehet megállapítani a parasztságon belül is. A parasztság feltörekvő igénye, az osztálykülönbségek és a gazdasági különbségek elítélése az a jellemző vonás, ami a parasztság középkor végi ideológiájára enged következtetni, és ami kapcsolatba hozza ezt a költészetet a parasztság forradalmi magatartásával, ami többek közt Budai Nagy Antal parasztfelkeléséhez (1437), a nándorfehérvári győztes parasztsereg lázongó magatartásához (1456) és végül (1514-ben) a Dózsa vezette parasztháborúhoz vezetett.

Ez a költészet lényegében változatlanul él tovább nemcsak a

16. században, hanem egészen a 18. század végéig, ami azt jelzi, hogy a benne kifejezett problémák lényegében véve továbbra is aktuálisak maradtak a parasztság számára.

A 18. század végén és a 19. század elején jelentkezik ezek mellé a betyárköltészet: az útonállóvá kényszerült magános egyének kiállása a gazdagok és a hatalmi szervezet ellen. Első darabjai még nem nevezhetők balladának, inkább ponyvai termékek vagy egyéni eseményeket részletező darabok. 1849–1873 közt öltött a betyárvilág olyan méreteket, és olvadt össze a nemzeti ellenállással, hogy ez időben alakul ki a parasztság „klasszikus" véleménye róla néhány balladai stílusban és költői erővel megfogalmazott új betyárballadában. Ezekben a legsikerültebb darabokban a betyár hős is, bűnös is – mint például Bogár Imre, akinek „Arany a kantárja, gyémánt a zablája", akár a mesében, de a ballada végén feláll a bitófa alá a székre, és „sok rablási jutnak az eszébe", elbukása részvéttel kísért szükségszerűség. Így valamiféle katarzisérzés kiváltására alkalmas. Ezekben a betyárokban és a róluk szóló paraszti énekekben már az aktív ellenállás, fegyveres forradalmi magatartás is jelentkezik, de még csak elszigetelt egyesek reménytelen ellenállásában, aminek hősiességét mindig felvillantják a ballada elején, de aminek szükségszerűen áll a végén az akasztófa. Itt tehát újabb hullámot vet a parasztság társadalmi szerkezetet feszítő ereje, ami újabb gazdasági fejlődését is, osztálykülönbségei nagyobb feszültségét is jelzi – mégpedig mind a fölötte álló osztályokkal szemben, mind saját osztályán belüli különbségek következtében. Ugyanez a fejlődés hozta létre a 18–19. század fordulójától kezdve egymás után a színes népviseleteket, a kivirágzó díszítőművészetet és a század végére az új népdalstílust, művészi eredményeit polgárosodásának és feszülő energiáinak, majd hamarosan az agrárszocialista mozgalmakat, a kivándorlást, a szektákat és az

egykét, társadalmi következményeit azoknak az akadályoknak, amelyek energiái szabad érvényesülése elé tornyosultak. Ezek a késői művészi teljesítmények tehát ugyanúgy vallanak a parasztság 18–19. századi fejlődéséről és fejlődésének problémáiról, mint a középkor végén a ballada.

1974–1977

A ballada és a lovagkor

Régóta nyilvántartott tény, hogy a balladában lépten-nyomon a lovagkor főúri külsőségeivel találkozunk: főúri szereplőkkel, lovagokkal, akik kíséretükkel vágtatnak szeretőjük megmentésére, lovas-hintós, lobogó zászlókkal vonuló lakodalmas menetekkel, dobszóra léptető lovakkal, a középkori kivégzések jeleneteivel: a lányt „nyakavágó hídra" vitetik, akasztófa alól kell kiváltani, s a ló farkához kötés, sőt a máglyahalál egyéni változata, az elevenen elégetés is központi jelenet néhány balladánkban; hallunk ablakban varrogató, arannyal hímző-fonó lányokról-asszonyokról, akiknek sorsáról, férjhezadásáról a család feje: a lány apja vagy bátyja dönt; asztalinasok, kocsisok, apródok, szolgálólányok és fullajtárok sürögnek-forognak a főszereplők körül, és az összeütközések egyik oka az idegenbe, többnyire uralkodónak odaígért, férjhez kényszerített lány sorsa.

Ennyi feudális-lovagi külsőség ellenére semmit sem találunk a balladában a lovagvilág lényeges elemeiből, valódi eszményeiből és költészetének jellemző vonásaiból. Mindenekelőtt hiányzik a balladából – legalábbis a ballada műfaját tisztán képviselő nemzetközi típusokból teljesen – a harc, a hősi eszmény. Fegyveres összeütközésekről van ugyan szó, de az mindig családi ellentét, szöktetés megakadályozása, bosszú, gyilkosság, mindig megmarad a családi-társadalmi problémák körében, és szó sincs bennük ellenségről, ellenséggel vívott harcról, lovagi

kalandról. Ilyesmi csak mint el nem mondott vagy rövidre fogott előzmény szerepelhet, az igazi téma lehetővé tételére: mint fogságból menekülés, elesett hős búcsúja családjától és hasonló áttételes formák. És hiányzik a lovagi élet minden jellemző vonása: a tornák, udvari mulatságok, a társadalom nagyra értékelt erényei: hűség a feudális úrhoz, lovagi barátság s a társadalmi érintkezés és az udvari szerelem bárminemű megnyilatkozása. A balladában a lovagkor főúri életét kívülről látjuk, a külső szemlélő szemével, annak az életformának csak külsőségeivel, de valódi lényege nélkül.

A kutatás már régóta leszűrte ezeknek a lovagi vonásoknak tanulságait. Heusler már 1922-ben leszögezte, hogy „. . . a ballada egy késő középkori új alkotás . . . a ballada az érett lovagkor szülötte. . . " Ezt a meghatározást részletes vizsgálattal pontosabbá is lehetett tenni, s a ballada kialakulását a 13–14. század fordulójától kezdve számítani.

Ebben az időben Európa-szerte nagy változás jelentkezik a parasztság életében. Intenzívebb termelési módok, árutermelés, pénzgazdálkodás, emelkedő életmód, a főúri-polgári lakásberendezés és viselet utánzása, másfelől egyre növekvő vagyoni különbségek a parasztságon belül; a nagycsaládszervezet általános felbomlása, egyéni gazdálkodás és egyéni életforma igénye, sőt szórakozási igény – a kor sokat emlegetett táncőrülete –, mindez elárulja a parasztság életének tökéletes átalakulását.

Ugyanakkor megállapítható, hogy ugyanebben a korban jelentős műköltészeti hatás is érte a népet, amit az balladáiban dolgozott föl. Két műfaj elemei mutathatók ki ebben a műfajban: a románcé és a chanson de toile-é.

A romance a 12. század óta kialakuló verses regény, ami a korábbi hősi epika helyébe lép. Benne a nagy hősök tetteiről áttesznek a hangsúlyt az érzelmekre, mindenekelőtt a szerelemre;

a mitikus elemet kizárólag gyönyörködtető hatás keltésére használják fel, a régi recitatív-sztichikus forma átalakul kötött versformává. Ez a lovagi szellemben átalakult hősepika a ballada kialakulása előtt vált uralkodóvá a műveltek irodalmában. Érzelemre beállított, tehát a hősénekhez hasonlítva „emberibb" mivolta alkalmassá tette új, emberi viszonylatok kifejezésére. Nem véletlen, hogy éppen néhány románcról lehetett kimutatni, hogy átalakulva ballada alapjává vált. Archer Taylor megállapítja Child gyűjteményének nyolc számáról, hogy korábbi gesztából vagy románcból származik. Ezek ugyan jó részben a ballada határán levő vagy azon kívül maradó darabok, amelyeket csak fenntartással lehet balladának nevezni, de van köztük igazi ballada is, például a 17. századi *Hind Horn,* ami a mi *Két kápolnavirág* (hőse nevén Kádár Kata) balladánk egyik ősének tekinthető. Ezenkívül is számos esetben mutatta ki az összehasonlító kutatás, hogy egy-egy nemzetközi elterjedésű balladatéma végső soron egy francia romance vagy lai témájára megy vissza.

A másik műfaj, a chanson de toile szintén a ballada kialakulása előtt virágzott, akár a 12–13. századra tesszük idejét, akár csak a 13. század első felére, mint egyes kutatók. Ezek a chansonok párbeszédes jelenetekben fogalmazott szerelmi történetek, többnyire főúri-királyi lányok egyáltalán nem tartózkodó szerelméről szólnak, vagy asszonyokról, akik utálják férjüket. Gyakori helyzet, amelyben hősnőiket ábrázolják, hogy szobájukban ülve varrnak, hímeznek, fonnak, és közben szeretőjükről ábrándoznak vagy társalognak. Nevük elmaradhatatlan díszítő jelzője a „bele", *szép,* ami a ballada hősnőinek is jelzője Európa-szerte. S bár több fordulatot őriznek a korábbi hősénekből, a chanson de geste-ekből, tökéletesen különböznek tőlük abban, hogy harminc-negyven soros kis darabok rímes-strofi-

kus formában. Ezek tehát formában még a romance-nál is közelebb vannak a balladához. Néha itt is közvetlen kapcsolatot lehet kimutatni balladákkal. Verrier a *Bele Aiglentine* kezdő jelenetét ismerte fel egy dán balladában, s ugyanannak teljes cselekményvázát mi is ki tudtuk mutatni egy minden jel szerint francia eredetű magyar balladában, a *Szégyenbe esett lány*-ban.

Hogy ezeket a tartalmi megfeleléseket kellőképpen tudjuk értékelni, érdemes lesz két konkrét példát közelebbről szemügyre venni: a románc-ballada kapcsolatra a *Két kápolnavirág*-ot, a chanson de toile-ballada kapcsolatra pedig a *Szégyenbe esett lány*, Angoli Borbála történetét.

A *Két kápolnavirág* cselekményrészletei két angol és két spanyol–portugál balladában találhatók fel. Tanulságul válasszuk az egyik angol balladát, a Hind Hornról szólót, amelynek ismerjük lovagi gest-románc előképét. Annak rendkívül bonyolult, elágazó meséjét a következőkben lehet tömören összefoglalni. Murry király kilovagol gyönyörű fiával és annak tizenkét barátjával, amikor hajókon érkező szaracénok támadják meg őket, a királyt levágják, a fiúkat pedig kiteszik a tengerre egy vitorlátlan-evezőtlen csónakba, hogy ne kelljen félniük a felnövekvő ifjú bosszújától. (E célból persze egyszerűbb lett volna megölni őt is, vagy elhurcolni rabszolgának, de akkor nem lenne további mesélnivaló.) A fiúk így kivergődhetnek egy más ország partjára, ahol a király nagylelkűen befogadja őket, és inasára bízza felnevelésüket. A király lánya beleszeret Hornba, de az nem akar tudni róla, minthogy király és rabszolga között nem lehet házasság – hanem kéri, vegye rá apját, hogy üsse lovaggá őt. Ez megtörténik, utána Horn lovaggá teszi tizenkét társát. A házasság ekkor sem megy végbe, mert az ifjú előbb ki akarja próbálni lovagságát. A lány gyűrűt ad neki, amire ha rátekint, sebezhetetlen lesz. Következik egy hős

kaland: pogányokkal telt hajó érkezik, a hős száz ellenséget levág. Közben legkedvesebb barátja intrikál ellene, s a király elűzi az országból. Azzal válik el a lánytól, hogyha hét év múlva nem tér vissza, férjhez mehet máshoz. Ezután egy írországi királyhoz áll be, megvív egy óriással, megvédi az országot, s a király elesett fiai helyett neki ajánlja fel országát és lányát; de a hős elhárítja, hogy még nem érdemelte ki kellően. Odahaza ezalatt férjhez akarják adni a lányt egy királyhoz. Az küldönceket küld mindenfelé, s egyikük találkozik is a vadászó Hornnal. A megnyugtató üzenetet vivő küldönc vízbe fúl, a lány csak holttestét találja a hullámokon. Szerencsére Horn bevallja baját a királynak, aki nagylelkűen elengedi, s a lakodalom napjára meg is érkezik a tett helyére. Vitézeit elrejti az erdőben, s maga megy az udvarba. Találkozik egy koldus-zarándokkal, aki éppen a lakodalomról jön. Ruhát cserélnek – mint Gyulafi Márton az oláh pásztorral –, s elmegy a lakodalomba. A lakoma végén a síró menyasszony ivókürtből kínálja borral a vendégeket. A zarándok titokzatos párbeszédben sejteti, ki ő, majd a gyűrűt beledobja az edénybe, de még mindig azt állítja, hogy akitől kapta, az halott. Csak a lány öngyilkossági kísérletére fedi fel magát. Aztán összeszedi lovagjait, levágja a lakodalmas népet a király és volt társai kivételével, akik közt még az áruló barátnak is megbocsát. Most már elvehetné a lányt, de a kalandok nem érnek véget: még előbb apja országát is vissza kell foglalnia. Azalatt az áruló barát vesztegetéssel megszerzi a hatalmat, várába viszi és feleségévé kényszeríti a királylányt. A hírre hazatérő Horn embereivel mint zenészekkel bekéredzkedik a lakomára, s végez az árulókkal. Most már végre királynévá teszi hűséges szerelmét.

Ez az ezerötszázötven, illetve ötezer-egyszázötven verssorra terjedő 13. századi történet angol és francia kéziratokban ma-

radt fenn, sőt a 16. században ki is nyomtatták. A ballada, amely – Child szavaival – „alig ad többet, mint a katasztrófát", 48–68 sorban a következőképp adja elő. Hind Horn hét évig szolgálja a királyt, mialatt megszeretik egymást a király lányával. Ezért a király megharagszik rá, s el kell távoznia. A lány ékköves gyűrűt ad neki: amíg annak színe nem változik, biztos lehet hűségéről, amint megváltozik, tudja, hogy mást választott. Az ifjú hét évig bolyong a tengeren, akkor a kő fénye elsápad. Azonnal partra száll, s találkozik egy öreg koldussal, akitől kérdi, mi újság a városban. „Semmi újság, csak a király lánya lakodalmát ülik kilenc napja." Az ifjú ruhát cserél a koldussal, elmegy a palota kapujához, és kér egy ital bort Hind Horn nevében. Maga a menyasszony nyújtja neki saját kezével, mire ő beleejti a gyűrűt a serlegbe. A felismerés után egymásé lesznek.

Gondoljuk hozzá ehhez a történethez azt a másik angol balladát is, amelynek elemei szintén felismerhetők a magyar balladában: Lord Lovel búcsúzik feleségétől, hogy „idegen országokat látogasson". Közben rossz sejtelmei támadnak, hazatér, és hallja a lélekharangot. Kérdésére megtudja a néptől, hogy feleségét temetik; felnyittatja a koporsót, megcsókolja a halottat és utánahal. Egyiket a karzaton temetik el, a másikat a szentélyben. Egyikből vörös rózsa fakad, másikból fehér csipkerózsa. A templom tetejéig nőnek, s ott összefonódnak. Egyikmásik változatban egy öregasszony vagy egy klerikus arra jár, és letöri a virágokat.

Ha most még a rokon tartalmú spanyol–portugál balladának azokat az elemeit is hozzávesszük, hogy a lovagnak azért kell menekülnie a királyi udvarból, mert szegény nemes létére királylánnyal esik szerelembe, s hogy a lány hal meg az ifjú után, mire az öngyilkos lesz, s kettejük sírjából nő ki az összeölelkező vörös és fehér virág, amit egy bosszúálló nő, a közben megházasodott ifjú felesége szakít le – akkor látjuk, mint rövidül le a lovagi szellemű cselekmény, mint maradnak ki belőle a lovagi életre, lovagi társadalmi felfogásra jellemző részletek, kalandok, s mint változik a történet a felé a formai és tartalmi ideál felé, amit végső kiteljesedésében a magyar ballada képvisel. Ezúttal közömbös számunkra, volt-e már valóban egy (francia) ballada, amelyben együtt voltak ezek a cselekményrészletek, s ezt vették át a magyar parasztok, vagy ők alakítottak több nyugati ballada elemeiből egy végső, hatásos változatot; a lényeg az, hogy a sokszoros paraszti variálás és továbbadás végén egy szellemében tökéletesen új alkotást látunk: a társadalmi korlátokon áttörő szerelmet, tragikus társadalmi konfliktust és erről átok formában elhangzó ítéletet.

Teljesen hasonló a kép a chanson de toile esetében. A szép hősnő szobájában ül, és anyja jelenlétében varr; de nem úgy, ahogy szokott, s meg is szúrja ujját. Anyja látja zavarát, valamint teste elváltozását, és kéri, vetkőzzék le, mutassa meg „nemes testét". A lány a hidegre hivatkozva szabadkozik, végül bevallja, hogy állapotos a vitéz Henritől. Anyja rábeszéli, hogy menjen kedveséhez, „intézze el az ügyet". Ez meg is történik újabb elhálással, s a vitéz elveszi a szép Aiglentine-t.

Angoli Borbála ugyan nem hímez – véletlenül, mert több európai és magyar ballada hősnője teszi ezt a történet elején, többek közt az is, akinek eközben szülési fájdalmai vannak. A lány anyja ugyanúgy leleplezi állapotosságát, mint amott, csak a hang itt keményebb. A lány is kétségbeesetten próbálja kimagyarázni magát, s amikor be kell vallania állapotát, az anya nem szeretőjéhez küldi, hanem a hóhérhoz. A lány csak üzenetet tud küldeni kedvesének, aki lóhalálában vágtat megmentésére, de már későn érkezik, s csak öngyilkos lehet annak holtteste felett.

A kissé léha, udvari, szerelmi történetből szerelmet eltipró szülői hatalom gyűlöletes rajza lett, tragikum, a nagycsalád, e merevvé vált társadalmi forma elleni lázítás, az egyéni akarat érvényesülésének hirdetése a szerelemben, végső összegezésben társadalmi állásfoglalás.

Van ezekben a főúri és népi alkotásokban közös vonás is: a szerelem mint központi téma. Ez az egész lovagi költészetre és a népballada egész műfajára általában jellemző. Ami korábban csak társadalmi kihatásában volt érdekes, mint a család megalapítása, a család érdekeinek védelme vagy elárulása, az itt most a társadalom uralkodó és dolgozó osztályaiban egyaránt mint az élet legfőbb élménye, az egyéni boldogság problémája kerül az érdeklődés középpontjába. Irodalom és népköltészet tehát egyértelműen tanúskodik a személyiség és az egyéni boldogság megnőtt jelentőségéről. A reneszánsz felé haladunk. Mégis, mekkora különbség van ennek a központi kérdésnek tárgyalásában a kétféle költészetben! A főúri műfajokban álproblémák és véletlenek mozgatják a cselekményt: keresett okok távozásra, valószínűtlen elrablások választják el egymástól a szerelmeseket; a lovagi kalandok sorozata a fontos, nem az emberi magatartás; minden a szórakoztatást, a gyönyörködtetést szolgálja, a költemények a képzelet játékaival akarnak hatni.

Ugyanaz a szerelem a nép balladáiban súlyos társadalmi ellentétekbe ütköző emberi kapcsolat, az élet központi kérdése, amelynek megoldása vagy megoldhatatlansága az egyén életét vagy halálát jelenti; csomópont, amelybe az élet minden ellentéte összefut, s rajta keresztül élesen megnyilatkozik. Ha pedig nem tragédiával akar megrázni, ha humoros vagy derűs ábrázolásban jelenik meg a szerelem, akkor meg emberi típusok és viselkedéstípusok jelennek meg benne; tehát sokkal konkrétabb ember, mint a lovagi költeményeknek csak kalandokban,

győzhetetlenségben, hűség és hűtlenség fényében ábrázolt eszményi alakjai, akikkel szemben a ballada konkrét, emberi hősei mégis kortól függetlenebb, általánosabb embertípusokká válnak. Vagyis a balladaköltészet az élvező, gyönyörködni vágyó társadalom képzelettermékeivel szemben társadalomról mond ítéletet, példázatot és emberek tipikus ábrázolását adja.

A kezdemény, a hatás a lovagi költészeté; de a hatás, amit kiváltott, a más közegben szükségszerűen mást hozott létre. Az uralkodó osztály álproblémákkal problémátlan költészete a kor külsőséges és változó vonásait fejezte ki. A parasztok ennek hatása alatt problémákkal keményen szembenéző, ellentéteket feltáró, megoldatlanságukat tragédiákkal kifejező költészetet alkottak. A lovagoké ma már csak irodalomtörténeti jelentőséggel bír; a parasztoké ma is élő és hatni tudó eleven költészet.

A problémák részlees ttárgyalása a következő művekben található :

Heusler, Andreas: *Über die Balladendichtung des Spätmittelalters namentlich im skandinavischen Norden. Germanisch-Romanische Monatschrift,* 1922, 16–31. Vargyas Lajos: *A magyar népballada és Európa.* I–II, 1976. Bowra, C. M.: *Heroic Poetry.* London, 1952. Taylor, Archer: *The Parallels between Ballads and Tales. Jahrbuch für Volksliedforschung,* 1964, 104–115. Jeanroy, A.: *Les origines de la poésie lyrique en France du Moyen age.* Paris, 1965⁴. Faral, E.: *Les chansons de toile ou chansons d'histoire.* Romania, 1946–1947, 434–462. Verrier, P.: *Bele Aiglentine et petit Christine.* Romania, 1937, 354–376. Child, F. J.: *The English and Scottish Popular Ballads.* Reedition: New York, 1965 (lásd I. 188. sz.).

1976

Szerelmi-erotikus szimbolika a népköltészetben

A népköltészet gazdag virág-, gyümölcs- és egyéb szerelmi szimbolikáját máig érvényes formában foglalta össze 1942-ben Lükő Gábor, könyvében, *A magyar lélek formái*-ban. Ez a szimbólumrendszer Nyugat-Európa népeinek népköltészetében is általános, és ismeretes a középkori és reneszánsz irodalomban is. A magyar nép ennek a szimbólumrendszernek lehetőségeivel egész szerelmi költészetében és balladáiban művészi módon él, és szinte kizárólagosan alkalmazza a szerelmi érzés és a tőle elválaszthatatlan erotikus élmény kifejezésére. Összefoglalásunkban megkíséreljük széles körre kiterjeszteni vizsgálatunkat, s az erotikus-szerelmi szimbólumok minél teljesebb képét és magyarázatát nyújtani az olvasónak.

Legáltalánosabb virágszimbólum a rózsa, ami már annyira közhellyé vált, hogy a szeretőt „rózsám"-nak nevezni mindennapos még a közbeszédben is. Néhány szebb rózsaszimbólumot közismert népdalszövegekből idézhetünk.

Édesanyám rózsafája, Én voltam a legszebb ága.
De egy hűtlen leszakajta, Keze között elhervaszta.

Hej rózsa, rózsa, ékes vagy, Hajnali csillag-fényes vagy.
Egyenes vagy rózsám, mint a nád, Nekem nevelt az édesanyád.

Rózsát ültettem a gyalogútra. Kit szeretek, csak az Isten tudja.
Megtagadom apámat-anyámat, Mégsem hagyom árván
a babámat.

Hervad az a rózsa, Kinek töve nincsen.
Hej bágyad az a madár, Kinek párja nincsen.

Déltől estig nyillik a piros rózsa.
S bárcsak eddig se szerettelek volna!
Jobb lett volna az én árva szivemnek,
Hadtam volna békit a szerelemnek!

Nem lehetetlen, hogy a déltől estig, vagyis rövid ideig nyíló rózsa a rövid ideig tartó szerelmet jelenti; vagy hogy estére már nem nyílik, az a szerelem nem teljes voltát fejezné ki. A Szent Iván-napi (népünk szerint Virágos Szent János-ünnepi) tűzugrásnak egyértelműen szerelmi vonatkozású, párosító részében éneklik a következő énekeket.

Rózsafa nem magos, Ága elágazott,
A tengeren átalhajladozott.
Eggyik ága hajlott Bede Gáspár udvarába,
Másik ága hajlott Fülöp Rózsi udvarába.

És ismét lírai dalban:

Magyarózdi torony alja, Magyarózdi torony alja
Köröskörül bazsarózsa, Köröskörül bazsarózsa.
Nem szakítok, nem kell rózsa, Tiéd ugysem leszek soha.
Tiéd ugysem leszek soha, csuhaja.

Vagyis a rózsa nemcsak maga a szerető, hanem a szerelem is. Vagyis rózsát szakítani annyi, mint a (testi) szerelmet élvezni.

Néhány szöveg szinte megmagyarázza a szimbólumot.

Hervadj rózsa, hervadj, Mer az enyém nem vagy.
Ha az enyém volnál, Különbet nyilonnál.
Nem ám az a rózsa, Ki a kertbe nyilik,
Hanem az a rózsa, Ki egymást szereti.

Addig a lány talpig bazsarózsa, Mig a legény maga jár utána.
De ha a lány jár a legény után, Elhervad az mint a rozmarinszál.

Nyilván a rózsa élénk színe s talán még inkább erős illata az oka szerelmi jelképszerepének. Erre vall, hogy a rozmaring is egyike a legkedveltebb szerelmi szimbólumoknak, ahol már nemigen jön számításba a szín, annál inkább erős, bódító illata.

Végigmentem a tárkányi, sej-haj, nagy uccán.
Betekintettem a babám ablakán.
Éppen akkor vetette meg paplanos ágyát,
Rozmaringgal seperte ki pingált szobáját.

Vagyis készült az esti szerelemre. Hasonlóan egyértelmű a következő:

Amoda le van egy erdő, jaj de nagyon messze van!
Kerek erdő közepibe két rozmaring bokor van.
Eggyik hajlik a vállamra, másik a rózsáméra.
Igy hát kedves kisangyalom enyém leszel valaha.

A rózsához és rozmaringhoz hasonlóan erős illatú virág az ibolya vagy viola. Egy finom erotikájú új népdalunk a következőképp alkalmazza:

Kék ibolya búra hajtja a fejit.
Égi harmat nem öntözi a tövit.
Szállj le, harmat, kék ibolya száraz tövére!
Most akadtam egy igaz szeretőre.

Egy virág van, amelynek nincs illata, csak erős színe: a tulipán. Amilyen gyakori a díszítőművészetben, annyira ritka a népköltészetben. Egy szép példája:

Arra alá a Baranya-szélben
Kinyilott a tulipán a borozda-szélen.
Egy-két szál, három szál.
Kutya voltál rózsám, megcsaltál.

Nyilván többször is megcsalta, ha legalább három szál tulipán kivirágzott ott a borozda-szélen, ahol különben nemigen szoktak virítani közönséges tulipánok. A díszítőművészet olyannyira kedvelt tulipán motívumának viszont már nem a népdal szín- és illatemléke az oka, hanem talán a női test vonalának hasonlósága, ami a képi ábrázolásokban annyira feltűnő.

Talán a virágoknál is jelentősebb a szerepe az erotikus szimbolikában néhány gyümölcsnek. Ott azonban szintén a formai hasonlóság az alapja ennek a szerepnek. Az alma például világosan a női test aljára emlékeztet, amint hátulról látjuk. Szimbolikus szerepére számtalan példa hozható.

Piros alma kigurult a sárba.
Ki felveszi, nem teszi hiába.
Piros almát felveszem, megmosom,
A rózsámat ölelem, csókolom.

Piros alma, ne gurulj, ne gurulj.
Kisangyalom ne busulj, ne busulj!
Bizony, bizony, nem is búsulok én,
Ugyis tudom, a tiéd leszek én.

Itt talán valami szégyenbe keveredett lány szerelméről lehet szó. Bár a sár, a víz, a sárgázolás gyakran jelenik meg szerelemmel kapcsolatban, s nem lehetetlen, hogy itt is valami szimbolikus jelentés lappang. Például:

Kiöntött a Tisza a partjára.
Kis pej lovam térdig jár a sárba.
Sáros kantárszára a kezembe.
Gyere kisangyalom az ölembe!

Meguntam én hozzád járni,
Sáros patakot gázolni.
Hidat fogok csináltatni,
Azon fogok hozzád járni.

Csak a szerelem felvillantására alkalmazza a következő dal.

Alma a fa alatt, nyári piros alma.
Haragszik rám a szeretőm édesanyja.
Engem gyaláz, engem tesz a vesz a szóra.
Szeretem a fiát, nem tehetek róla.

Már többet árul el a következő:

Udvaromba van egy kerek almafa.
De nem tudja senki, mi terem rajta.
Terem azon hü szerelem, rozmaring a párjával.
Mért is élek én a más babájával.

Régóta köztudott, hogy a félbe vágott alma azt jelenti, hogy nem tartanak igényt az udvarlásra; ahol viszont három piros almát tesznek ki láthatóan, az meg a biztatást jelenti. Világosan fejezik ki ezt a dalszövegek.

Mit nekem egy almát kétfelé vágni!
Mit nekem a szeretőmtől elválni...

Vagy:

Három alma egy tányérba, mind piros.
A legénynek lányhoz járni nem tilos...

És a legismertebb, amellyel kapcsolatban először magyarázták meg a dal szokásbeli alapját:

Három alma, meg egy fél.
Kérettelek, nem jöttél.

S egy kevésbé ismert:

Piros almát kétfelé szokták vágni.
Barna legény, nem muszály hozzám járni...

Az almához hasonló a szerepe, de már egyértelműen a testi szerelem megvalósulására utal a szilvaszimbólum.

Éva szivem, Éva, Most érik a szilva.
Teritve az alja. Fölszedjük hajnalra.

Éjjel nem szedegetik a szilvát, annál inkább a szerelmet. Ezt a dal folytatása világosan el is árulja:

Bárcsak ez a hajnal Sokáig tartana,
Hogy a szerelemnek Vége ne szakadna!

Vagyis a középkorban általános „hajnali ének" (aube, Tagelied) műfajába illesztették bele a magyarok a szilva erotikus jelentését.

Túl a vizen, Tótországon Szilva termik a ződ ágon.
Szakasztottam, de nem ettem. Búra teremtött az Isten.

A bánat világosan nem egy hitvány gyümölcsért van, hanem az általa jelzett testi szerelem hiánya miatt. S hogy egészen kétségtelen legyen, hogy mindez nem belemagyarázás, hanem *képi szemléleten* alapuló áttételes kifejezés, azt a következő, egyáltalán nem áttételes szöveg igazolja.

Szép a pina, mert fekete. Jézus Krisztus teremtette.
Lökött bele *szilvamagot,* Köréje meg prémet rakott.

Itt nem árt egy kis kitérőt tenni erre a szókimondásra. Az obszcén és a vele legellentétesebb fenséges összepárosítása adja a hallatlanul komikus hatást: a teremtést, bár még teológiai

szempontból is kifogástalanul idézi, nem szoktuk pont evvel a ténnyel kapcsolatba hozni. Ha nem is költői, de minden vaskossága ellenére is roppant szellemes, vagy talán éppen annak következtében. S ha már ilyenfajta hatásnál tartunk, hagyjuk el kissé a szimbólumok körét az előbbihez hasonló, reális komikum kedvéért.

Szent asszonynak szent a lánya, Mégis eljár a kocsmába.
Jézus-Márja szent nevébe Fölcsinálták a szögletbe.

A dió (és kisebb mértékben a mogyoró) a férfi genitáliákra emlékeztette az énekeseket: a herékre való hasonlatossága alapján vált erotikus szimbólummá. A legvilágosabb példát ezúttal egy francia balladaszerű ének adhatja: Házunk mögött van egy kis (kerek?) erdő; oda megyünk diót szedni. Szedtem hármat, megettem hármat, kilenc hónap múlva beteg lettem... stb. Mintha erre rímelne a magyar balladaszerű ének Nyitrából:

Megbetegült Szabó Kata a diósba, A diósba, mogyorósba.
Kérdi tőle édesanyja, hogy mije fáj.
Sem szivem fáj, sem szivem fáj, sem fejem fáj,
Csak vagyok én, csak vagyok én szerelembe...

Balladában, a háromszoros gyermekgyilkos anya teherbe esését a következő sorok jelzik:

Szabó Vilma kiment a kiskertbe,
Lefeküdt a diófa tövébe.

Már egészen elmosódott, s csak az általános és köztudott szimbolikus értelmet villantja föl a Szent Iván-i ének egyik refrénje:

Ha ja gyivó megírik, a levele lehullik.
Roppan gyivó, mogyoró levél alatt.

Rendkívül gazdag volt a középkorban a színszimbolika alkalmazása még magasabb körökben is. A színszimbolikát Erdélyi Zsuzsa tárgyalta részletesen (1961-ben az *Ethnographiá*-ban). Itt megelégszem a sárga szín jelentésének bemutatásával. Az ugyanis mindig a szerelem megromlását vagy esetleg már a szerelem romlott fajtáját jelenti népdalainkban. Nemhiába jelölték a középkorban sárga színnel a rossz nőket.

Sárga virág, ha leszakasztanálak?
Mit mondanál babám, ha elhagynálak?
Mit mondanék? Ha igy hozta az idő!
Sosem voltál igaz szivü szerető.

Más:

Sárgul már a fügefa levele, ősszel akar lenni.
Mi dolog az, hogy a kisangyalom nem akar szeretni?
Szeress kisangyalom... stb.

Sárga kukoricaszál, Harmadszor is kapálatlan maradtál.
Szőke legény, barna lány Szombat este csókolatlan maradtál.

Az sem véletlen, hogy a *fügefa* levele sárgult meg: a fügefa-cédrusfa-citrusfa is a szerelem szimbóluma.

A babám kertjébe vagyon egy cédrusfa.
Ahhoz vagyon kötvel egy szép pejparipa.
Pántlika kantárja, arany a zablája.
Kedves kisangyalom, te vagy a gazdája.

De miért van *paripa* kötve a cédrusfához a „babám kertjében"? Mert a legények legeltették a lovakat, ökröket, a lányok a ludakat. Azért a ló, ökör a legény jelképe, a lányoké pedig a lúd. Megint csak a Szent Iván-i éneket idézzük a maga biztos szerelmi szimbolikájával, párosító énekeivel.

Ki ökrei esznek a nagy hegyek alatt?
Ej ott is ott esznek a Bede Gáspáré.
Fordítsd Rúzsi, fordítsd az én ökreimet!
Majd én is elfordítom a te ludjaidat.

De tele van ugyanevvel a szimbólummal a lírai népdal is.

Elveszett hat ökröm cidrusfa erdőbe.
Elvásott a csizmám a sok keresésbe.
Ne keresd ökrödet, mert be vagyon hajtva,
Gyulaji vásáron szól a csengő rajta.

Ismerem csengődet, volt is a kezembe.
Gyulaji vásáron vöttem az ökrömre.
Öt forint az ára, babám adta rája.
Aranyos betüvel volt neve rávágva.

Kiegészíti a következő:

Kihajtottam Virág ökröm a rétre.
S a harmatot leverettem előttem.
Rég nem hallom, rég nem hallom Virág ökröm harangját.
A szeretőm mással éli világát.

A lúd szerepe félreérthetetlen a *Gunaras lány* derűs balladájában.

Kihajtottam a libámat sej-haj a pástra.
Arra jött a biró fia *arany buzogánnyal.*
Agyon dobta, agyon dobta gangos gunáromat...

– amiért a lány azután annyira túlzásba hajtja a követelését, hogy végül megkaphassa cserébe a bíró fiát vőlegényül, vagyis a megtörtént szerelmet akarja jóvátetetni. Lássunk példát a lóra is.

Elejbe, elejbe, Pej lovam elejbe!
Be tanál ugrani A virágos kertbe.
Be tanál ugrani, Nagy kárt tanál tenni:
A szerelem bimbaját Le tanálja törni.

Vagy a változata:

Elejbe, elejbe, Sárga ló elejbe!
Hogy bé ne ugorjon Virágos kis kerbe.
Be talál ugornyi, Le találná szennyi
Rózsafa bimbaját Le találná törnyi.

A szerelem bimbaja vagy rózsafája mindig a kis kertben, a virágos kertben nyílik: ott van a szerelem helye, sőt az néha már szinte csak annak a jele, hogy szerelemről esik szó. Már az előző példában is találkoztunk vele, azért lássunk egy világos és szép példát rá újból.

Egy kicsi madárka Hozzám kezde járni,
Virágos kertembe Fészket kezde rakni.
De azt az irigyek Észre kezdék venni.
Kicsi madár fészkét Széjjel kezdék hánni.

A „kis kert"-hez hasonló jelentésű a „kis kerek erdő", bár valószínűleg reálisabb hasonlóság alapján. Itt valószínűleg szintén a női testre való emlékezés húzódik meg a háttérben. Az előbbi példák közt láttuk már, hogy a két rozmaringbokor, amely egymásra hajlik, egy kis kerek erdő közepében nyílik. Egy hasonló szöveg szerint is.

Erdő, erdő, kerek erdő, jaj de messzire ellátszik.
Közepibe, közepibe két szál rozmaring virágzik.
Eggyik hajlik a vállamra, másik a babáméra.
Lehajtom a bús fejemet babám ölelő karjára.

Valószínű, hogy ugyanaz a képi emlékezés, ami a kis, kerek erdővel a nő erotikus emlékét idézi fel, tette a sok kalászost is a női genitáliák jelképévé. A kender, árpa, zab, búza mind ilyen minőségben jelenik meg a dalok szövegében.

Túl a vizen, a tengeren Rózsa termett a kenderen.
Minden szálon kettő-három. Jaj Istenem, ki lesz párom?

Rózsa csak akkor teremhet a kenderen, ha a kender a női testet jelzi, a rózsa pedig a szerelmet, ami rajta megterem.

Virágos kenderem Elázott a tóba.
Ha nem szeretsz rózsám, Ne járj a fonóba!

A kender elázása talán utalás a szerelmi aktusra.

A kenderem kiázott. A tóba kicsirázott.
Jaj be lelkem kender vót, Kiét szivem majd meghótt.

A zab és árpa szembeállítása a lányt – talán szüzet – és a menyecskét jelenti.

Kis pej lovam nem szereti a zabot.
Kocsmárosné árpájára rászokott.
Mert az árpa nem is olyan, mint a zab.
Igaz kislány nem is kell az magyarnak.

A kenderen kiviruló rózsa nagyon költői áttétele a közvetlen testi emlékezésnek. Van persze vaskosabb megfogalmazás is:

Gyere rózsám a kenderbe, Nézzük, mi van a pendelybe!
Mandula van a gatyába, Szép lyuk a bőrtarisznyába.

Az eddigi példák egészen világosak voltak, és önmagukért beszéltek. Ugyanakkor nyilvánvalóvá tették, hogy ha egy úgynevezett „természeti kép" vagy valami más olyan dolog szerepel az első sorban, aminek közönséges fogalmak szerint nincs kapcsolata az egész versszak mondanivalójával, de abban szerelmet, szeretőt emlegetnek, akkor az az első sor bizonyára valami – nekünk rejtett – erotikus-szerelmi kapcsolatban van az utána következővel. Tehát erotikus szimbólumot tartalmaz. Igen kedvelt szöveg például az „Így tedd rá, úgy tedd rá" refrénű szövegek közt egy jellegzetes táncdallamhoz kapcsolódva a következő.

Kipattant a búza szeme, Nem tom, rózsám, szeretsz-e te.
Igy tedd rá, úgy tedd rá...

Van azután olyan változat is, amelyben már többet hallunk.

Kipattant a búza szeme. Gyere babám az ölembe!

A búza is valami olyan módon emlékeztet a lányra, mint a kender, s az, hogy már kipereg a szeme, az érettségét jelenti, esetleg a szerelem megtörténtét is. Erre vall, hogy az ellenkezőjét is szokták jelezni, az „éretlenséget":

Amott egy nagy tábla búza, A Tiszának van hajolva.
Kincsemadta Borcsa.
Még a fejét ki se hánta, Már négy kepés körülállta.
Kincsemadta Borcsa.

S nyilván a búzában taposott út, vagy egyszerűen a közte levő út is a női testnek egy még részletesebb képét idézi az emlékezetbe. Gondoljunk olyan szövegekre, mint:

Zöld buzában keskeny a gyalogút.
Ez a kislány jaj de hamar rámunt.

S ennek tudatában másként értjük a közismert dalt is:

A bolhási kertek alatt, Kata,
De sok utak vannak arra, Kata!
Minden legény egyet csinál,
Aki a babájához jár, Kata.

Itt is, mint sok más áttétel esetében, mindkét értelem ugyanazt jelenti. A reális is: hogy a lányhoz járó legények ösvényt taposnak ki, de az áttételes is, hogy másfajta utat is csinálnak, de azt már nem kinn a természetben. Ez a kettősség finomítja az erotikus jelentést. Végképp áttolja már az „út" jelentését a költői síkra a következő.

Ere gyere, ne menj ara! Jobb út van ere, mint ara.
Ere van a Rózsaucca, Kisangyalom gyalogútja.

A szilvamaghoz hasonló képzettársítás a hal. A női genitáliákat nagyon ősi kultúrák már összekapcsolták a hal alakjával. Sumér és görög istennő-ábrázolásokon a lábak közé halat tettek, s ugyanezt magyar díszítőmotívumon a tulipán közepén találjuk. Az idetartozó népi szövegek elég világosan fogalmaznak.

A kákicsi hid alatt *Nyárson* sütik a halat. (Refrén)
Keszkenőbe takarják, A legénynek ugy adják. (Refrén)

A híd alja nem alkalmas sütésre-főzésre, másra viszont igenis alkalmas. A *nyárs* emlegetése pedig egyértelmű: azzal már átmegyünk a férfi genitáliák világába. A „keszkenőbe takarják, a legénynek úgy adják" rész pedig már szinte nem is áttétel, de azért még nem is reális megfogalmazás. S ha a halat mint női genitáliát már megismertük, akkor a következő példa már szinte szókimondó:

Szeretem a halat sülve, A kis leányt hanyatt dülve
Igy tedd rá... stb.

Szeretem a csuka halat. Barna kislányt hasamalatt...

S ha a kis kerek erdő erotikus emlékezésre vall, ugyanarra vall a tó is bizonyos esetekben.

Hideg sincsen, mégis befagyott a tó.
Ihatnék a babám lova, a fakó.
Viszek fejszét, vágok léket *kereket,*
Hagy igyon a babám lova eleget.

Ez ugyan elég egyértelmű, de a következő sem érthető félre.

Hideg sincsen, mégis befagyott a tó.
Szeretőm sincs, mégis rólam van a szó.

Hideg nélkül nem a tó fagy be, hanem a szerelem helye. Közvetlen utalás az aktusra, illetve annak hiányára a következő.

Kicsi csupor kanál nélkül.
Mit ér a lány legény nélkül.
(Refrén)

A gyümölcs-virág-kalászos növényszimbolika és a genitáliákra való közvetlen emlékezés mellett vannak olyan erotikus szimbólumok is, amelyeket eddig kevésbé tartottak nyilván. Egyik több száz változatban ismert táncdallamunkban tűnik fel legalább huszonöt esetben a következő szöveg.

Leszakadt a pincelakat. Jaj de szép szeretőm akadt!
Igy tedd rá, úgy tedd rá!
Máma tedd rá, holnap tedd rá, Holnapután nem érünk rá.
Igy tedd rá, úgy tedd rá!

„Leszakadt" helyett állhat „letörött", „elveszett", „leesett" és hasonlók, a refrén helyett „Ragyogós csillagom". Minthogy a szóban forgó dallamot mindig valamilyen szabadszájú szerelmi szövegre éneklik, már eleve föl kell tennünk, hogy nem egy alkalmi és értelmetlen rímjátékról van szó. Az értelem eléggé kézenfekvő: ha a ház legalsó nyílásáról levették a bejárást elzáró lakatot, akkor ugyanúgy van a szerelemben is. Vagyis a nő testén levő képzeletbeli lakat esett le, a *tilalom*. Igaz, vannak olyan változatok is, kettő-három, ahol a *kiskert*-lakat esett le, de az még csak áttételesebbé teszi a párhuzamot, mert láttuk, hogy a kiskert a népdalban a szerelem közhelyszerű helyszíne, illetve annak elvont jelzése. Csak azt tarthatjuk romlásnak, amikor kivételesen konyhalakatról van szó. És már kissé eltávolodik a kép az eredeti értelmétől, amikor a pincelakat említése után az következik: „Jaj de régen nem láttalak."

Találunk azonban olyan változatot is, ahol a lakat másképp szerepel, és teljesen egyértelművé teszi jelentését:

Hál a kislány a padlaton. Fölkinálja a lakatot.
Igy tedd rá...

S ha valaki még ezek után is magyarázatot kívánna, annak megadja félreérthetetlenül egy másik dallamban felbukkanó szöveg.

Ez a kislány féketőt varratott.
Fenekére (tudniillik a magáéra) lakatot rakatott.
Három huszár rászokott, rászokott.
Letolták a lakatot, lakatot.

Nem ment bele a köztudatba, pedig Lükő is említette, hogy az *eső* is erotikus emlékeket idéz fel a nép képzeletében. Több száz változatban gyűjtötték össze a következő táncdalt:

Tulsó soron esik az eső.
Ne menj arra kislány, eleső!
Megázik a picike szoknyád (vagy csizmád),
Megver érte az édesanyád.

Mind a szoknya, mind a csizma valódi esőben is könnyen elsározódik. Csakhogy a szoknya valamit takar, a csizma pedig, amibe belebújik a láb, közismert erotikus képzetkeltő valami. Megtévesztően alkalmazza ezt a bizonyára ismert kapcsolatot a találós kérdés: Bőrt bőrbe dug, izeg-mozog, beljebb jut, mi az? A csizma. Már az is gyanús, hogy egyes változatok szerint a rím: „picike cipőd, Megver érte kedves szeretőd". Itt világos, hogy nem köznapi értelemben vett sáros cipőről van szó, mert azért a *szerető* nem szokott megverni senkit. Tovább erősíti a gyanút, hogy egyes változatokban ugyanerre a dallamra az azonos szövegkezdet így folytatódik:

Tulsó soron nyilik a rózsa. Jaj de nagyon érzik a szaga!
Mennél jobban rázzák az ágát, Annál jobban érzik a szagát.

Itt egészen világos, hogy a *túlsó soron* szerelem történik. Különben is furcsa, hogy csak a túlsó soron esik az eső. A nép ilyen „realitásokat" nem szokott megénekelni.

Ismét néhány vaskosabb változat mondja ki a dolgot félreérthetetlenül.

Elsárzik a piros bugyogó. Nem terem benn keserü turó.

Vagy:

Elsárosodik a bugyogód. Miből lesz a keserü turód?

Vagyis az aktusra emlékeztet az eső, illetve a *megázás*.

Ez még világosabb a *harmat* esetében. Közismert dal a már idézett ibolyaszimbólum:

Kék ibolya búra hajtja a fejét.
Égi harmat nem öntözi a tövét.
Szállj le harmat kék ibolya száraz tövére!
Most akadtam egy igaz szeretőre.

A harmat, ami az ibolya *tövére* száll le, majdnem szókimondó az aktus tekintetében. Más dallam szövege még nyíltabb és világosabb:

Az igali kertek alatt Meglepett engem a harmat.
De nem ám a kertek alatt: Kisangyalom szűre alatt.
(Vagy) Hanem babám karja alatt.

A szűr alatt nem érhette külső harmat, csakis belső.

A vízzel való képzettársítás lehet az alapja az olyan – szintén igen elterjedt – dalnak, mint:

Viz alá, viz alá, Vizimalom alá!
Viz hajtja a malmot. Szerelem a csókot.

Világosabb a következő:

Haj alá, haj alá, Vizimalom alá!
Gyönyörü galambom, Gyere subám alá!

Ez is népszerű képzettársítás lehetett, mert igen sok változatban került elő idáig. De a malom víztől függetlenül is kapcsolatos a szerelemmel. Gőzmalom is játszhatja ugyanezt a szerepet, amint egy új stílusú dalban halljuk:

Befogom a lovam, befogom a lovam zöldre festett kis kocsimba.
Elviszem a buzám, elviszem a buzám budapesti gőzmalomba.
Megkérem a lisztes molnárt, őrölje meg a buzámat,
Ugyis más öleli, ugyis más csókolja odahaza a babámat.

Ha a búza megőrlése a malomban nem rejtene szerelmi aktust, akkor az utolsó sornak nem volna semmi értelme. Különben a malom, a molnár a francia és magyar lírai dalok, balladák tanúsága szerint szoros kapcsolatban van a szerelemmel. Nyilván a dörzsölés nyomában kifolyó liszt adta a képi párhuzamot. De azt is megkockáztathatjuk, hogy valóságos társadalmi alapja is lehetett a malom ilyen jelentésének. Már a „malom alatti politizálás" is jelzi, hogy a malom összejövetel, hosszú, üres várakozás, időtöltés helye volt. Ugyanígy lehetett alkalom a szerelemre is. Azért nemcsak a malom jelentett valamiképpen szerelmet, hanem a molnár is olyan szerepben mutatkozik – mindkét nép költészetében –, mint aki annak legfőbb teljesítője. Mindenképpen biztos, hogy az olyanfajta szövegek, mint:

Duna-parton van egy malom,
Bánatot őrölnek azon ihaja.
(Vagy) Búbánatot őrnek
Nékem is van búbánatom,
Odaviszem, lejáratom ihaja

– szerelmi bánatra vonatkozó megvigasztalódásról szólanak.

A már hallott *nyárs*-hoz hasonló képzeteket kelt a *kocsirúd* is.

Két kerekü kordén járok, Mégis szeretnek a lányok.
Ragyogó csillagom.
Akármerre a kereke, Csak a rúdja vigyen hejre,
Ragyogó csillagom.

Itt már a két kerék emlegetése is, ami eltér a szokásos négykerekű járművektől, erotikus emlékezés lehet: talán a két here képét akarja fölkelteni. Egy másik szöveg még világosabb.

Elindultam hosszú útra, Eltörött a kocsim rúdja.
A kocsimnak uj rúd kéne, Nékem uj szerető kéne.

Az eltört kocsirúd a sikertelenséget vagy a nem-akarást, esetleg az aktus utáni állapotot jelenti. Gondoljunk Lükő Gábor példájára, az ismert pásztordalra:

Eltörött a kútam gémje. Hogy itatok holnap délre.
Szomjas a *babám* gulája, Mert a gazda *máshol* jára.

Az ágas nem tud belemerülni a kútba, vagyis kielégítetlenül marad a szerető, mert a férfi máshol pazarolta el erejét.

Hasonlót jelent a *gyertya* is, illetve a leégett, lekonyuló gyertya.

Addig a házamból ki nem mégy,
Míg három szál gyertya le nem ég.
Már a negyedik is félen ég,
A szerelem még most sem elég.

– mondja a kedvelt új népdal. Itt is az a finom, mint az útcsinálásban, hogy a gyertya leégése valóságosan is értelmes, és beleértődik a szövegbe: a szerelem hosszú idejét jelöli. Ugyanakkor világos, hogy a férfi genitáliáját és az aktust is jelenti, sőt elsősorban azt. Ezért aztán a homályosabb szövegben is jogunk van ugyanezt a rejtett gondolatot felismerni:

Viaszgyertyát égetek én, Barna legényt szeretek én...

Ez különben nagyon elterjedt dal, s ennek a kedveltségnek meg kell lennie az értelmes okának is.

Hasonló képzettársítás alapján került a pipaszár is a dalok szövegébe.

Végig csont a pipám szára,
Tudom, ki a kend babája (vagy: kurvája)
Igy tedd rá...

Az ilyesféle fogalmazásban már nem is törekednek párhuzamra, áttételre, inkább csak bizonyos általánosan elfogadott erotikus jelképeket villantanak föl a szövegben különösebb értelmi kapcsolat nélkül. Hasonlít ez az eljárás azokhoz a szövegekhez, ahol már nincs is semmi áttétel, a dal célja csak bizonyos szavak kimondása, természetesen ilyenkor már minden költői szándék és hatás nélkül. Ilyenkor már szimbólum sincs, csak erotika van.

Van aztán olyan eset is, amikor végleg csak az igazít el abban a tekintetben, hogy szimbólumról van-e szó, vagy nem, hogy a szokott „értelmetlen" kezdőkép után szerelemről van szó. Ilyen a következő.

Három éle van a sásnak. Szebb szeretőm van, mint másnak. Hacsak arra nem gondolunk, hogy ez is valami olyasféle emlékezés lehet, mint a rombusz, ami a kőkorszak óta a női genitáliát jelenti, s ennek következtében termékenységi szimbólum.

Mindezek után nyilvánvaló, hogy a népköltészet rendkívül sokféle erotikus szimbólummal és áttételes képpel tudja kifejezni központi témáját, a (testi) szerelmet. Legáttételesebbek ezek közt a virágszimbólumok, már erotikus emlékeket idéznek a gyümölcsszimbólumok. De ha a sok egyéb képet is odagondoljuk, amiket eddig elsoroltunk: a lakattól a kútgémig és az esőtől a búzában taposott ösvényig, akkor megállapíthatjuk, hogy a népnek – ha nem is minden, de – igen sok minden volt alkalmas arra, hogy valamiképpen felidézze a testi szerelem emlékét. Szinte a viccek kamasz szereplőjéhez hasonlóan mindenről az jut az eszébe.

Ez viszont azt is jelenti, hogy igen sokféle áttétellel tudja kifejezni ezt a központi élményt, ez pedig a költői megfogalmazás előföltétele. S ha láttunk a nyers valósághoz közelebb álló párhuzamokat is, még többször láttunk elvont és rendkívül finom költői szépségű szerelmi élményt is. Mindez azt jelenti, hogy a népköltészet alkotói össze tudták kapcsolni az ellentétes pólusokat: egyszerre gondoltak az élet legvalóságosabb dolgaira és egyszerre tudták azokat kifejezni a költészet legelvontabb nyelvén. S ez a népköltészet sajátos ereje.

1982

ZENÉSZEKRŐL

Bartók és a népzenekutatás

Bartók Béla harmincöt év óta halott, de azóta egyre élőbb. Ma egyike a legtöbbet játszott zeneszerzőknek. A közönség áll mellette egyértelműen, a szakzenészek közt akadnak hibáztatói is. Talán megalkuvó volt, kereste a közönség kegyeit? Ellenkezőleg: nála ridegebben senki sem utasította el magától mindazt a fogást, ami a közönség megnyerésére szolgál s ami művészetének befogadását egyengette volna. Mi hát a titka annak a népszerűségnek, amivel egyre inkább megelőzi egykori zenésztársait, sőt a mai „avantgarde"-ot is? A titok nyitját abban a viszonyban kell keresni, ami a népzenéhez fűzi, s mindabban a következményben, ami ebből származik Bartók zenéje számára.

Lendvai Ernő vizsgálatai óta köztudomású, hogy Bartók muzsikájának szigorú hangzási és formai rendszere van. Ez azonban nem valami spekulatív úton kitalált, elvont modell vagy elv, hanem az élő zene – az emberi felfogóképességben és a fizikai hang akusztikai törvényszerűségeiben élő zene – lehetőségeinek olyan köre, amibe az addigi hangrendszernek *kibővítésével* lehet eljutni, nem pedig megtagadásával. Az ötfokúság hangjainak egyszerre való megszólaltatásával, a szlovák népzene jellegzetes lyd-kvartjának, a magyar és román népzene gyakori tritonus-meneteinek, a magyar, morva és román népzene úgynevezett „akusztikus skálájának" megismerésével, egyáltalán, rég elfelejtett és korábban nem ismert hangsorok fordu-

lataival bővítette ki fokozatosan hangzáslehetőségeit. Fokról fokra rajzolódtak ki előtte azok a törvényszerűségek, amelyek teljesen kikristályosodva késői műveiben jelentkeznek, s amelyekben a kvintkörből és a felhangok rendszeréből levonható végső következtetésekig jutott el. Vagyis lépésről lépésre tudatosodott benne a „rendszer" – mindig a létező és emberileg felfogható, sőt a közösség által már felhasznált, hitelesített elemekből. Saját vallomása szerint abban látja a különbséget saját zenéje és külföldi társaié közt, hogy „mi a természet nyomán alkottunk, mert a parasztzene természeti jelenség". Vagyis míg társai a 20. századnak azon az útján jártak, amin a ma zenészei azóta is egyre messzebb haladnak tovább: az individualizmus útján, ami kétségtelenül a század egyik jellemző magatartása, ő és népdalkutató társa a másik utat választotta: a közösségi utat, ami a 20. századnak nem kevésbé jellemző másik útja.

Ez a másik út, a népzenéből kiinduló, ugyanúgy felszabadította Bartókot az addigi zenei kötöttségek alól, és ugyanúgy új harmóniai lehetőségekhez, új zenei nyelvhez, majd a teljes tizenkétfokúsághoz vezette el, mint kortársait a puszta spekuláció. Később pedig éppen azzal, amivel fölszabadította, tartotta is vissza olyan utak követésétől, amelyek nem ebből az emberi tapasztalatok alapján kialakult rendszerből vezettek tovább. Fölszabadító és megőrző hatás volt számára egyidejűleg. Éppen elég újat, elementárisat, ősit, modern kifejezésre alkalmasat talált dallamra, ritmusra, hangzásra, formára egyaránt a népzenékben a magyartól az arabig, hogy ne legyen kénytelen elmélettel, spekulációval keresni kifejezési lehetőséget maga számára. A népzenék magukban is elégségesek voltak ellátni egy modern oeuvre-t tápláló anyaggal.

De zenei eszközök megismerésén, új hangzásrend kialakításán túl volt még valami több is, ami Bartókot a népzene vonzáskörében megtartotta: az az emberi világ, aminek a népzene művészi kifejezése. Az, aki a teljes emberség számára keresett megnyilatkozási lehetőséget, a humánumnak olyan sajátos, mély formájával találkozott a népdalgyűjtés folyamán, amit magához közel érzett, saját legbelső lénye rokonának ismert föl. Egy mélyen emberi világ megnyilatkozása új, elhasználatlan zenei világon keresztül – akiben ez a vágy élt, annak halálig tartó élmény és egész zenei gondolkodását meghatározó hatás lett a néppel és a népzenével való találkozás. „Meggyőződésem szerint igazi... népi dallamaink mindegyike valóságos mintaképe a legmagasabbrendű művészi tökéletességnek. Kicsinyben ugyanolyan mesterműnek tekintem, mint a nagyobb formák világában egy Bach-fúgát vagy Mozart-szonátát... Így minden egyébtől eltekintve, megtanulhattuk ebből a zenéből a kifejezés páratlan tömörségét, minden lényegtelennek legszigorúbb kiküszöbölését – s éppen ez volt az, amire a romantikus korszak terjengős bőbeszédűsége után mindenekelőtt vágyódtunk." Hasonló lelkesedéssel ír a bihari román dalokról segítőtársának, a belényesi román zenetanárnak: „Itt újból átvizsgáltam a gyűjtött anyagot, és mondhatom, hogy páratlan érdekességű dolgok vannak benne (tudniillik ami az úri közönségnek éppen nem tetszik). És hihetetlen, hogy ...milyen csudálatos ritmikus változatosság van a zenei formációkban."

Ezek a vallomások, sok hasonló mellett, elárulják, hogy itt valóban találkozásról van szó, a saját én felszabadulásáról. S természetesen következik belőle, hogy Bartók az „elemi emberinek" ezt a vonzását érezve, egymás után több nép zenéjéhez is fordult érdeklődésével. Már maga az igazi „nemzeti" keresése is egyre inkább az „általános", az „emberi" felé vezet. Román barátja, a népzenekutató Brăiloiu fogalmazta meg finoman, hogy mennél mélyebbre ásott Bartók a saját népe zenei hagyo-

mányában, annál inkább jutott el általános emberi sajátságokhoz. De akit a mélyen emberi érdekel, elmehet-e közömbösen a más népek mélyen emberi megnyilatkozásai mellett? Márpedig Bartók indulásakor az akkori Magyarországon lehetetlen volt nem találkozni ilyen megnyilatkozásokkal. Maga írja erről 1943-ban: „Nem véletlenül történt, hogy a népdalkutatás és a népdalból fogant magasabb művészet éppen Magyarországon virágzott fel oly bámulatos módon. Magyarország földrajzilag mintegy központja Kelet-Európának, és sokféle nemzetiségével az első világháború előtti időben valóságos kicsinyített képe volt Kelet-Európa népi sokféleségének. Ez a népi sokféleség a népek állandó érintkezése következtében a népzene legkülönfélébb és legváltozatosabb formáinak kialakulására vezetett; ez a magyarázata annak, hogy Kelet-Európa népzenéje oly bámulatosan gazdag népdaltípusokban és végeredményben népdalokban. Nem csoda, hogy éppen a kereszteződések középpontjában levő Magyarország muzsikusai oly nagy érdeklődéssel fordultak a bámulatos zenei kincs felé. Ez az érdeklődés kétféle gyümölcsöt termett. Az egyik a kelet-európai népdalfajták tudományos kutatása, leírása, rendszerezése, összehasonlítása; és ez végeredményben egy egészen új tudományágnak, az »összehasonlító népdalkutatásnak« megteremtésére vezetett. ...A másik ...eredmény az autochton magyar zeneművészet megteremtése volt ennek a páratlan értékű népzenei anyagnak hatása alatt. A zeneművészet megújhodása ismeretlen, elhasználatlan, teljesen friss népzenei kincsnek alapján: ez már szinte *új világszemléletté* vált Magyarországon. Teljesen félreismerik a helyzetet azok a nyugat-európaiak, akik ennek a világszemléletnek megnyilvánulását a zeneművészetben »folklorista« irányzatnak skatulyázzák el, bizonyos lekicsinylő hangsúllyal. Mert itt nem »folklorista« zenedarabkáknak idegen anyagba való be-

oltásáról, hanem annál sokkal többről van szó: új zenei szellem kialakulásáról földből kisarjadzott zenei erők alapján."

Alig indult meg tehát 1906-ban a magyar népdalok után, rögtön ugyanabban az évben már szlovákok között is gyűjtött, s 1908-ban már megkezdte Biharban román népdalgyűjtését is. E két szomszédos néptől külön-külön többet gyűjtött, mint saját népétől: kétezer-hétszázhuszonegy magyar népdal mellett szlovák gyűjtése háromezer-kétszázharminckettőre, erdélyi és máramarosi román gyűjtése háromezer-négyszáznégy dallamra rúg. Régen nacionalizmusnak bélyegezték az ő „folklorizmusát" (néha még ma is). De vajon melyik nép nacionalizmusáról lehet szó nála, aki öt nép zenéjét kutatta és – a bolgárt is hozzászámítva – hatét szívta föl alkotásaiban – tegyük hozzá: hárommak egymást kizáró nacionalizmusa ellenére? És vajon lehet-e nacionalizmusnak nevezni, ha valaki időt és fáradságot nem kímélve, megtámadtatásoktól vissza nem riadva gyűjti, lejegyzi, összehasonlítja és részben saját költségén kiadja a különböző népek zenéjét? Ő éppen nacionalizmusok fölött és azoktól két tűz közé szorítva vetette meg alapjait a kelet-európai összehasonlító zenefolklór tudományának és jutott el a népek testvériségének következetes hirdetéséig.

Ha ugyanis hozzávesszük az előbbi három nép közt végzett gyűjtéséhez török, arab és szórványos egyéb gyűjtéseit is, majdnem tízezer dallamot kapunk. Ugyanekkor ezerszámra tanulmányozta át olyan népek dalait is, akiknek már volt korábban gyűjtésük: a szlovákok *Slovenské Spevy*-jét, az ukránok dumydalait Kolessa köteteiben és a morváknak, cseheknek 19. századi kiadványait. Ezeket nemcsak áttanulmányozta, hanem anyagukat bele is dolgozta saját gyűjteményébe.

De mindenre fogékony szelleme még ezzel sem érte be. Elvitte a Szahara mellé, Algériába, a Dzselfa-oázisba is, ahol meg-

lepetésére hasonló dallamfajtát talált, mint amit a máramarosi románoktól jól ismert, az úgynevezett „hosszú éneket" („hora lungă"-t); és eljutott az anatóliai törökökhöz is, ahol a magyar ereszkedő dallamú, nyolc szótagos pentaton dalokkal talált rokon típusokat. Élete végén pedig, Amerikában a Parry-gyűjtemény délszláv énekeit jegyezte le a Columbia-egyetem megbízásából. S csak betegsége, majd halála akadályozta meg egy újabb vállalkozásban: a Seattle-i egyetem indián gyűjteményének lejegyzésében.

Ilyen kiterjedt anyagismeret már önmagában is összehasonlítást jelent. Bartók egész életében óriási arányú összehasonlító-feldolgozó munkát végzett. Ha korai halála nem jön közbe, bizonyára neki köszönhetnénk Kelet-Európa összehasonlító népzenei összefoglalását. Nagy részét ennek így is elvégezte kis tanulmányában, a *Népzenénk és a szomszéd népek népzenéje* című-ben, ahol ugyan a magyar anyag kapcsolataiból indult ki, de a román, szlovák és ukrán nép zenei anyagáról is becses meghatározásokat és összehasonlító megállapításokat tesz. Továbbfejlesztette eredményeit a jugoszláv népzenéről szóló könyvében, ahol további összefüggésekre mutat rá egész Kelet-Európa népzenéjében.

Szigorú pártatlanság jellemzi ezekben a megállapításokban. Még első bihari gyűjtése idejéből való az a már idézett levele, amelyben segítőtársának a dallamok értékéről írt lelkes sorai után a következőket olvashatjuk: „Ezek után talán nem veszi zokon, ha körülbelül húsz-huszonöt dallamot a gyűjteményben mint a magyaroktól még a régi időkben átvettet és konzerváltat jelölök meg. Ilyen dallamátvételek, kölcsönhatások szomszédos népek közt elmaradhatatlanok. Persze ebben a kaoszban aztán csak az tud eligazodni, aki alaposan áttanulmányozta mindkettejük zenefolklore-ját. Épp azért ez a véleményem csak

ideiglenes, és eldöntésre ez a kérdés csak akkor kerülhet, ha még egy csomó más vidékről gyűjtöttem." Ezért nem is írta bele még első könyvébe, a bihari kiadványba (1913-ban) az erre vonatkozó megjegyzéseket. Csak jóval később, 1934-ben viszi nyilvánosság elé összehasonlító kelet-európai tanulmányában.

Az idegen népek anyagát is közvetlen élményből akarta megismerni. Ő ugyanis nemcsak dalokat keresett, hanem embereket is, egy társadalmi magatartást. Sokszor hangoztatott felfogása szerint nemcsak a népdalok szépsége fogta meg, hanem a népi társadalom szelleme is. Szüksége volt a közvetlen érintkezésre a néppel, az emberekkel. „...szerintem nem elegendő, ha csak múzeumokban elraktározott parasztzenével foglalkozunk. Mert a lényeges az, hogy a parasztzenének szavakkal le sem írható benső karakterét vigyük át a műzenénkbe, hogy átömlesszük bele a paraszti muzsikálás levegőjét." „Ahhoz, hogy ez a zene teljes hatalmával megragadjon – amire szükségünk van, ha azt akarjuk, hogy irányító erővel hasson alkotásunkra – ...fontos, hogy lássuk és megismerjük azt a környezetet is, melyben ezek a melódiák élnek. Látnunk kell az éneklő parasztok arcjátékát, részt kell vennünk táncmulatságaikban, lakodalmi, karácsonyi ünnepségeiken... A mi dolgunk az volt, hogy megérezzük ennek a mindeddig ismeretlen zenének szellemét, és ebből a szavakban nehezen kifejezhető szellemből kiindulva teremtsünk zenei stílust. És épp azért, hogy e zene szellemét helyesen ismerhessük meg, volt olyan fontos számunkra, hogy a gyűjtést saját magunk, a helyszínen végezzük." Mondanunk sem kell, hogy nemcsak a zeneszerzőnek szükséges mindez, és válik javára, hanem a folkloristának is. Egy szlovák faluból írt egy ilyen élménybeszámolót leendő feleségének.

„A kedves, a naiv, az őseredeti nép! Itt mulatok velük immár másodnapja. Amint körülállják a fonográfomat, amint törik magukat, hogy minél több nóta gyűljön a masinába. . . .És milyen kifogyhatatlanok nótában; 2 délután leadtak 60-at, 1½ évvel ezelőtt ugyanígy 50-et. Pedig egészen kis község ez a Darázs, vagy 1000 lakóval. Itt lakom, itt gyűjtök egy parasztházban. Kedden ünnep volt, 4 óra felé már kezdtek hozzám bevonulni, rövidesen tele lett a szoba aprajával-nagyjával. És dőlt a nóta. Közbe-közbe kedves epizódok folytak le. Egy szép szál ember mikor a kürt elé állítottam, megilletődve levette kalapját. Nagy kacaj! Az egyik leány (nagyon csinos volt) szerelmi dalt énekelt »Hanzinkáról«. Nem értettem jól ezt a nevet, hát a többiek elkezdik kiabálni, »Martinka, legyen a dalban Martinka«. A lányka kedves zavarral tiltakozott ez ellen – kiderült, hogy szeretőjét Martinkának hívják; innen az egész incselkedés."

Ilyen hangulathoz, ilyen együttléthez elengedhetetlen a közvetlen emberi kapcsolat: a nyelvtudás. Bartók komolyan vette ezt a követelményt, s bár mind szlovák, mind román gyűjtéséhez igénybe vette odavaló értelmiségiek segítségét, kezdettől fogva tanulta mindkét nyelvet, és tudott is érintkezni énekeseivel saját nyelvükön. Szinte második szenvedélyévé vált a nyelvtanulás. Szlovák kiadványában segédkező munkatársának írja, hogy írhat neki tetszés szerint németül, magyarul, franciául, angolul, olaszul vagy románul. „Sajnos a szlovák írott nyelvet nem bírom (csak a népi szövegeket értem)." Ugyanígy állt a délszlávokkal. Žganecnek írt levele végén olvassuk:

„Sajnos, horvátul csak a népi szövegeket értem meg, de már az irodalmi kifejezéseket nehezen!" Egy más levelében a következő sorokra bukkanunk:

„Jövő nyáron. . . megint oda megyek éspedig a kabylokhoz. Ez egy berber néptörzs a hegyes tengerpart környékén. Már vásároltam kabyl nyelvtant!" Ankarába írja gyűjtése előkészületeiről:

„Időközben már elkezdtem törökül tanulni, ami nagyon fontos olyan valaki számára, aki török népzenét akar gyűjteni."

Megtanulni egy (kis) nép nyelvét: a legelőkelőbb formája a közeledésnek. Megismerni egy nép művészetét: annyi, mint megszeretni az illető népet. Bartók nemcsak saját népét szerette, hanem mindazokat, amelyek közé elment népdalt gyűjteni. S még a primitív körülmények sem tudták elrontani a kedves emberi légkör hatását. Az előbbi levél folytatásában ugyanis erről is értesülünk.

„½ 10-kor eltávoztak. No most mi lesz a vacsora? Van 3 tojás, tej – mondják. De kialudt a tűz, be kell fűteni. Hoznak fűtőanyagot – nem akar lángra kapni. Amint végignézünk a fapadlón, csupa víz, mintha most súrolták volna fel – a nagy néptömeg lábán hordta be ezt a sok vizet. Ágyaznak – véletlenül megérintem a falat: szinte csurog róla a víz. A fészkesfene üssön belé: hát ez mitől van; kint csikorgó hideg, benn 30 ember kigőzölgése 6 órán át; voilà tout; (Különben az est folyamán a lámpa több ízben el akart aludni; csak ajtónyitással lehetett benne tartani a lelket.) Tehát hamar toljuk félre az ágyat a faltól. Igen ám, de már késő, az ágyneműi teljesen átnedvesedett. – Kezdtem magamnak gratulálni: hideg szoba, átázott padló, nedves falak, s még hozzá vizes ágy!

A tűz végre pislogni kezdett s a házbeliek nyugodni tértek, rám hagyva a láng élesztgetését, a tojás megfőzését, a tej megmelegítését. Első dolgom volt, hogy megvizsgáltam a fűtőanyagot. Az is nedves. Széjjel raktam a spárhert lapjaira, hadd száradjon,

addig majd számlálgatom az aznapi gyűjtés eredményét. – Egyszerre csak füst csapja meg az orromat (no még ez kellett): odanézek, hát a szétrakott fadarabok pörkölődnek a sparherton. Elszedtem őket, közben megégettem a kezemet, majdnem beleejtettem a tűzbe a sparhertlap karikáit – végre-valahára megvolt a nemesen egyszerű vacsorám, s a tűz is vígan lobogott. Persze ilyen nedves szobának ez meg se kottyant. De, mondhatom, rég nem ízlett valami oly jól, mint ez a nyers tej barna kenyérrel! Levetkőzésről nemigen lehetett szó; az ágyra terítettem télikabátomat, erre ruhástul ráfeküdtem, és saját takarómmal takaróztam. Így végződött az első nap Darázs falujában."

Ez a nagy szellem, aki elsősorban mint a világ egyik elsőrangú alkotóművésze él az emberek tudatában, s aki alkotásaihoz nem méltatlan nagy zongoraművész is volt – tudjuk, menynyi gyakorlást jelent ez és egyúttal mennyi megragadó élményt is nyújt – s ehhez képest népdalkutatása mennyi lemondást és fizikai erőfeszítést követelt, mégis így emlékezik vissza gyűjtőútjaira: „Nehéz elképzelni, milyen rengeteg munkával, erőfeszítéssel járt ez a gyűjtés... a legnyomorúságosabb falvakban, a legprimitívebb viszonyok közt kellett élnünk, azon kellett igyekeznünk, hogy megnyerjük a parasztok barátságát és bizalmát. Különösen az utóbbi ment nehezen... Mégis elmondhatom, hogy ezen a téren kifejtett fáradságos munkánk nagyobb örömöt szerzett minden másnál. Életem legboldogabb napjai azok voltak, melyeket falvakban, parasztok között töltöttem." Később még a fáradságot és nélkülözést is elfelejtette: „Hasonlóképpen tévednek azok is, akik azt hiszik, hogy ezeknek a földből kisarjadzott erőknek a helyszínen való tanulmányozása, köznapi nyelven szólva: a népdalgyűjtés valami rettentően fáradságos, lemondással és áldozattal járó munka volt. Ami engem illet, csak annyit mondhatok, hogy az az idő, amit ilyen munkával töltöttem, életem legszebb része; és ezt nem adnám oda semmi másért sem. Legszebb a szó legnemesebb értelmében, mert egy még egységes, de már eltünedező társadalmi berendezkedés művészi megnyilatkozásának lehettem így közvetlen szemlélője. Szép a fülnek, szép a szemnek!"

Minden találkozás parasztokkal öröm a számára. 1938-ban írja egy svájci ismerősének.

„Tegnap és tegnapelőtt két szép napom volt: két ú.n. »csángó« asszony volt itt Moldvából (Kelet-Románia): a csángók a létező legkeletibb magyarok, akik sohasem tartoztak Magyarországhoz... A két asszony (analfabéták) dalokat énekelt, meséket mondott, különleges kiejtésével és régies viseletével elbűvölő volt."

Sajnos, az elbájoló élményhez hozzá kell fűznie:

„...rettenetesen el vannak nyomva (nyelvileg és politikailag is)... Éppen a románok hihetetlen politikai elnyomása miatt lehetetlen őket Budapestre hozni; most is csak az eucharisztikus világkongresszus alkalmából volt lehetséges. Itt remek hanglemezfelvételeket csináltak róluk. Egyelőre azonban titokban kell tartani a történetet, és később is név nélkül kell nyilvánosságra hozni, egyébként megtörténhetik, hogy a szegény ártatlan teremtéseket a román rendőrség a dutyiba dugja csupán azért, mert itt az anyanyelvükön dalokat és meséket adtak elő. Szép a világ, ugye?!"

S ezzel már benne is vagyunk Bartóknak mint népdalkutatónak legfőbb problémájában, az állandó harcban a sovinizmussal szemben, amit két fronton kellett vívnia: saját honfitársaival éppúgy, mint a szomszédokéval. Ebben a harcban állandóan megnyilatkozik – mint egész tudományos munkájában – nemzetfeletti magatartása, tisztelete és szeretete más népek, általában a nép iránt s küzdelme a népek békés együttélésének eszméjéért. Az első világháború kitörésekor írja Romániába Bianunak:

„Már régóta akartam írni Önnek, de az események olyan izgalmat váltottak ki belőlem, hogy szinte megbénítottak. Amit leginkább óhajtanék, az, hogy legalább köztünk és Románia közt maradjon fenn a béke. De akármi történjék is, megkezdett munkámhoz hű maradok; életem céljának tekintem, hogy folytassam és befejezzem a román népzene tanulmányozását, legalább Erdélyben."

S amikor kitört a román háború is, erdélyi román barátjának így írt:

„...nagyon is sokat gondoltam Önökre éppen a múlt ősz szomorú eseményeivel kapcsolatban... Már maga ez a folyton fokozódó világfelfordulás, amely – úgy látszik – pályámat derékon törte (a népdalkutatásra célzok), hiszen a legszebb területek – éppen Kelet-Európa és a Balkán – vannak tökéletesen feldúlva; már ez is eléggé lesújtott. Hogy fájt a szívem, mikor hallottam, hogy egész Fogaras [román] népe... elhagyta otthonát a román hadsereggel. Vajon visszakerülnek-e ezek valaha, és ha igen, milyen állapotban?! Gyűjthetek-e ott még valaha? Hogy sajnáltam a csíki, gyergyói székelyeket – hiszen azt

a földet is bejártam... Úgy vágyakozom valami kis román ének vagy beszéd után: vajon nem lehetne-e nyáron nehány hétre valahová Biharba lemenni...?"

Bihar volt talán a legkedvesebb gyűjtőhelye: a legarchaikusabb állapotok, ennek következtében a legtermészetesebb megnyilatkozások az emberek részéről s a legősibb szépségek. Tango Egistót, operánk olasz karmesterét, két színművének bemutatóját is oda vitte.

Ez a nemzeti különbségeket és ellentéteket nem ismerő elfogulatlanság gyakran ütközött a hatóságok ellenállásába. Az első világháború idején Bécsben és Pesten katonadal-hangversenyt rendeztetnek vele a hadsereg vezetői. Bartók az összes nemzetiségeket akarja szerepeltetni.

„Persze a rendező generálisok sok furcsaságot produkáltak. Pl. »Elhervaszt Ferenc Jóska« ehelyett: »Elhervadok a bánatba« (!!) kellett énekelni; aztán: csupán német és magyar nyelv volt engedélyezve (dualizmus): ezért kellett a tót dalokat német fordításban énekelni, ami t.k. számunkra közjogi sérelem ugy-e, mert a tótok Magyarországon laknak, nem Ausztriában, tehát – ha már fordításban – akkor magyar fordításban kellett volna dalaikat előadni. Továbbá: a programmon csakis »oesterreichische« meg »ungarische« Lieder elnevezés volt engedélyezve. Így aztán a tót dalok (ha román lett volna, a román is) mint »ungarische« Lieder szerepeltek. Csupán a közölt szöveg végén volt olvasható: »deutsche Übersetzung aus dem Slowakischen«. Szóval tombolt a bürokrácia és a magasabb katonai ész. ...Azt a bécsi díszhangversenyt a hadügyminisztérium Pesten is meg akarja ismételni. Pesti »illetékes« körök kinyilatkoztatták, hogy Pesten *csakis* magyar dalokat szabad énekelni. Ezen megint a

hadügyminisztérium, aki engem bízott meg a pesti hangverseny művészi részének vezetésével, botránkozott meg. Én Bécsben... kijelentettem, hogy igenis lehet itt egy pár osztrák dalt is – már a viszonosságból is – előadni, magyar részről pedig tót, román, esetleg horvát dal is szerepelhet a magyar mellett a műsoron. Ha a pestiek nem fogadják el a javasolt programmot, akkor én inkább félreállok az egésztől. Csinálják a pestiek maguk, ha tudják. Itt t.i. a hadsereg katonadalainak a bemutatásáról van szó, ez a címe is a hangversenynek, tehát nem lehet, igazsággal ellenkeznék a nemzetiségeket hallgatással mellőzni. Szóval így állunk Magyarországon! – Az újságból megrettenve értesülök újabb és újabb megrendszabályozásokról!! Szép dolgok ezek, mondhatom."

Nemzeti elfogultságot nem ismerő munkásságáért belföldről és külföldről egyaránt támadások érik. Egy elmaradt szlovákiai előadásával kapcsolatban írja 1920-ban:

„Egyébként is akkor nálunk nem adtak útlevelet (a bojkott miatt); ...kiviteli engedélyt pedig a 10–15 mintahengerre fonográffal éppenséggel nem. Engem ugyanis az itteni lapok májusban a leghevesebben megtámadtak, mert egy (szigorúan tudományos) dolgozatom jelent meg a müncheni *Neue Zeitschrift für Musikwissenschaft*-ban az erdélyi románok népzenéjéről. Bár a mi »Néprajzi Társaság«-unk részéről nyilvános elégtételt kaptam, egyéb hivatalos körök azonosították magukat a támadással. Tehát csak még nagyobb botrány tört volna ki, ha most kérek kiviteli engedélyt hengerekre..."

Ugyanezt a német cikket hozzák fel vádként ellene a románok is, amikor 1934-ben megjelent összehasonlító tanulmányáért is megtámadják. A német cikket is a magyar revizionizmus megnyilatkozásának magyarázzák. Bartók leszögezi: „Petranu tanár nagyon is téved, mert ez a cikk szó szerinti fordítása a budapesti *Ethnographia* folyóirat 1914. áprilisi számában megjelent cikkemnek. Ez a puszta tény megdönti P. állítását, hogy cikkemet az 1918 után keletkezett magyar revizionizmus eszméje sugallta volna. Ezt a vádját még groteszkebbé teszi az a körülmény, hogy 1920 májusában Budapesten magyar túlzók, akik szintén nem tudták, hogy a német közlemény egy 1914-ben megjelent cikkem fordítása, cikkemet a magyarság elleni támadásnak bélyegezték és hazaárulással vádoltak meg. A román és magyar vádak szembevetése is bizonyság arra, hogy említett cikkem teljesen tárgyilagos és pártatlan."

S miután szinte tanulmányszámba menő, hosszú cikkben cáfolja a támadás minden tételét, lezárásul hitet tesz újból a kelet-európai népzenei kutatások mellett:

„...ahhoz az ezer meg ezer órához, amelyet a román népzene gyűjtésére, leírására (jól jegyezzük meg: egyetlen bonyolultabb parasztdallam lekottázása több órai munkát vesz igénybe), rendszerezésére és tanulmányozására fordítottam, még ezret meg ezret teszek hozzá a további kutatásra, nem azért, hogy valaha is köszönetet és jutalmat arassak (mennyire igazam volt, mikor ilyen szempontoktól eleve eltekintettem!), hanem hogy állandóan előbbre vigyem a kelet-európai népzenekutatás ügyét, azt a nemzetközi tudományt, amelynek életem javarészét szenteltem és szentelni fogom."

Ilyen és még hevesebb viták sem tudták megrendíteni hitét a nemzetközi tudományos együttműködésben. Népzenekutatás nemzetközi méretekben – ez volt élete legdédelgetettebb szenvedélye. Népszövetségben, nemzetközi kongresszusokon, külföldön tartott előadásaiban, cikkeiben mindig javasolja a kü-

lönböző országok intézményeinek együttműködését, akkor még csak viaszhenger-másolatok megküldésében, később gramofonlemez-cserében. Költségvetési számításokat végez, menynyibe kerülne rendszeresíteni az ilyen másolást; egységes jelkulcsra tesz javaslatokat a lejegyzés nemzetközi használatára, fölveti az addig nyomtatásban megjelent, különböző nemzetiségű népdalanyag együttes rendezésének gondolatát; egy jávai lemezsorozat matricáinak beolvasztását – minthogy a gramofontársaságnak nem fizetődött ki – „olyan vandalizmusnak" bélyegez, „hogy megakadályozására törvényt kellene hozni az egyes országokban". Törökországban a kultuszminisztérium osztályfőnökével tárgyal a török népdalgyűjtés megszervezéséről. S a háborús készülődések idején felsóhajt egyik írása végén: „...ha csak azt a pénzt fordítanák népdalkutatásra, amit az egész világon egy esztendőben háborús készülődésekre fordítanak, akkor ezen a pénzen az egész világ népzenéjét nagyjából föl lehetne gyűjteni."

Élete végén mind jobban lefoglalja a népdalkutatás ügye. 1935-ben az a legnagyobb újság számára, hogy nem kell tanítania, helyette a nagy népzenei gyűjtemény sajtó alá rendezésén dolgozhat az Akadémián. Magyarországról való távozásáig majdnem mindennap tíz órát dolgozik az anyaggal, s még így is kevesli, napi húsz órát szeretne dolgozni, mint írta. Amerikában zongora tanszéket nem fogad el, csak a jugoszláv gyűjtemény lejegyzését vállalja. Két év múlva, amikor megszűnik ennek a munkának lehetősége, és befejezetlenül kell hagynia, keserűen írja egy levelében, hogy „gyűlöli a befejezetlenséget". Pedig ez szin te sorsszerűen követte népzenekutató munkásságát. Halálos betegen is fáradhatatlanul dolgozott román népzenegyűjteménye teljes feldolgozásán: kétezer-ötszáz dallam, szöveg és tánc tipológiáján. Megérni, sajnos, ennek végét sem

tudta: ez a nagy mű is csak halála után jelenhetett meg. Még rosszabbul járt szlovák gyűjtésével. Bár a dallamgyűjteményt 1923-ban átadta, megérni még az I. kötet megjelenését sem tudta (amely csak 1959-ben jelent meg), s az egész mű még ma sincs befejezve.

Az a munka, amit Bartók a népzenekutatásra áldozott, akkor is emberfeletti teljesítmény volna, ha egyedül ezzel foglalkozott volna egész életében. De tudjuk, hogy ő mindezt zeneszerzői és zongoraművészi pályájával párhuzamosan végezte. Erre csak olyan ember volt képes, aki magát mint népzenekutatót egy elszólásában „fanatikus"-nak nevezte. Csakhogy ő más fanatikusoktól eltérőleg a munkának volt fanatikusa és a népek megbékélésének volt fanatikus híve.

Mint zeneszerzőt nem lehet követni. Stílusa annyira egyszeri, azt a hangrendszert, amit kialakított, annyira kimerítette, annyira egyénivé tette, hogy aki ezen az úton indul utána, menthetetlenül epigonná válik. Annál inkább kell követni a tudományban. Itt nem szabad egyedül maradnia, mint egy megcsodált, de piedesztálra félreállított bálványnak. Legyen inkább útmutató, aki után sokan indulnak. És példakép: egy tudós, aki teljesen azonosult tárgyával, egy valódi demokrata, aki azonosult a néppel; nem is egy néppel, hanem minden néppel; egy ritka jellem, akit a támadások pergőtüze sem tudott eltántorítani meggyőződésétől és a népek szeretetétől. Úttörő tudományos kutatásokon, hatalmas munkateljesítményeken túl, újszerű anyag feltárása és még újszerűbb összefoglaló eredmények mellett leginkább ezt jelenti nekünk Bartók, a népdalkutató... S jelenti nemcsak magyaroknak, hanem az egyetemes emberi közösségnek is. Méltó azért, hogy román barátjának, a nagy zenefolkloristának, Constantin Brăiloiunak méltatásával hajoljunk meg előtte születése századik évfordulóján: „A művészet

elvesztett benne egy mestert, a tudomány egy csillagát, az erkölcsi emelkedés világa egy embert, a szó legmélyebb értelmében igazi és feddhetetlen embert, egy igaz embert."

Az idézetek a következő helyekről valók:

Szőllősy András (szerk.): *Bartók Béla összegyűjtött írásai,* I, Bp., 1966, 756., 604., 751. és 653., 66. 596. Demény János (szerk.): *Bartók Béla levelei.* Bp., 1976, 152., 147., 443., 490., 210., 530., 590., 227., 238–239., 244–245., 259–260. Brăiloiu, Constantin: *Journal de Genève,* 1945, X. = *Schweizerische Musikzeitung,* 1948. III., 92–94.

1981

Változó fényekben

Bartók alakja ma úgy él világszerte az emberek tudatában, mint a nemzetek feletti emberi szolidaritásnak, a meg nem alkuvó politikai tisztaságnak, a kristálytiszta jellemnek példaképe. Zenéjét az elementáris emberi élmények példátlanul sűrített megnyilatkozásának érzik, s tudják, milyen felszabadító erőt jelentettek a kelet-európai népzenék ennek a művészetnek kialakításában.

Mindig így volt ez, vagy a megértés csak nehezen és sokára törte át az értetlenség és félremagyarázás betonfalait? Most nem a tömegek értetlenségére gondolunk az új hangzásokkal szemben, sem a magyar közönség népdaltól való idegenkedésére, de még csak nem is a magyar, román és szlovák dilettánsok támadásaira Bartók tudományos megállapításai miatt. Ez mind az értetlenek megnyilatkozása a mindenkori újjal szemben. De az értők, a műveltek, az új hívei, a nemzetközi elit vajon mindig egyértelműen állt-e Bartók mellé?

Tudnunk kell, hogy a nacionalizmus vádja kezdettől fogva feje fölött lebegett. Petranu támadására francia és német zenészek helyeseltek: látatlanban is elhitték, hogy egy magyar zenész, ha népdallal foglalkozik, csak irredenta-soviniszta lehet. Sztravinszkij állítólagos kijelentése, hogy Bartók népdalkutatása „egy nagy ember nagy tévedése", még aránylag enyhe vád. De a hitleri időkben már egyenlőségjelet tettek a népdalkutatás és a „völkisch" politika közé a modern zene teoretikusai. S ami-

kor már köztudomású volt Bartókról, utolsó éveinek kinyilvánított antifasiszta magatartásából, mennyire tarthatatlan ez a vád, akkor is még visszatér Adorno írásában. Őt meghökkenti Bartók kijelentése, hogy népzenében gyökerező művészete nem lehet tartósan atonális. „Csodálatos mondat – írta Adorno – annál a Bartóknál, aki mint személyiség minden völkisch csábításnak tévedhetetlenül ellenállt, és száműzetésbe, szegénységbe vonult, amikor a fasizmus Európát végigpusztította." Vagyis a népi szellemű és tonális zene (1956-ban) még mindig egyenlő a fasizmussal.

Ez az álláspont csak az ezoterikus-individualista magatartást ismeri el a fasizmus ellentétének. Mert elhiszi a fasizmusnak, hogy valóban „völkisch", népi. Holott éppen a nép megtagadása, diktatúra a tömegek elnyomására. Aminek igazi ellentéte nem az elszigetelt egyén magánya, hanem az elnyomott tömegek embersége.

Jellemző viszont, hogy az ötvenes évek magyar művelődéspolitikája, amelynek hangoztatott elve a közösségi zene lett volna, azért zárta ki Bartókot a magyar zeneéletből, mert zenéje atonális.

Az elnyomott tömegek emberségét azonban, úgy látszik, nehéz felismerni. Azért állítják sokan szembe a népi-nemzetit az általános emberivel. Különösen akkor, amikor értékek elismeréséről vagy problémák vállalásáról van szó. Ilyenkor jó az „általános emberi problémákra" hivatkozni, amelyek távol vannak tőlünk, hogy ne legyünk kénytelenek vállalni őket ott, ahol legközelebb vannak hozzánk. Így lehet az általános emberi problémákra hivatkozva minden emberi probléma elől elzárkózni. Kivéve, ha valaki Albert Schweitzerként elmegy Afrikába kórházat alapítani négerek számára. Ezt azonban kevesen teszik meg.

Bartók megtette a maga területén. Először továbbment magyaroktól szlovákokhoz és románokhoz, mert azok is itt voltak körülötte. Azután továbbment arabokhoz és törökökhöz, akik már távolabb estek tőle. Utolsó éveiben, halálos betegen a román és jugoszláv népzene kiadására feszítette meg maradék erejét. Mindez ma már közismert tény. Mert Bartók alkotó zseni volt, s a zseni előbb-utóbb kivívja magának az elismerést és a megismerést.

De ha nem lett volna zseni? Ha ugyanilyen jellem ugyanilyen törekvésekkel, ugyanilyen tudományos tárgyilagossággal csinálta volna mindezt, kapott volna vajon föloldozást? Hiszen még a zseni, Bartók is milyen nehezen kapta meg! S most egy pillanatra ugorjunk át a mába: ha kis emberek, mondjuk, táncházat csinálnak, s ott a magyar táncok mellett ugyanolyan élvezettel táncolják a román és délszláv kólót is, vajon nem kíséri őket helyenként idegenkedés? Sőt gyanakvás?

Bartók jó néhány kortársa és utódainak nagy része a szélsőséges individualizmus kifejezője akart és akar lenni. Kétségtelen, hogy ez is a 20. század szelleméből következik, ez a század egyik hangja. Bartók és társai a közösségi művészetet vallották életük céljának, s ugyanúgy kétségtelen, hogy ez is a 20. század szelleméből fakad; ez a század másik hangja. Mindkét magatartás többször felbukkan a művészet történetében. A népdal megtermékenyítő hatását Walter Wiora, a kiváló nyugatnémet zenetudós több szerencsés pillanatban állapítja meg: a reneszánsz nyugati polifón kórusirodalmában, németeknél Haydntől Weberig, oroszoknál Muszorgszkij, magyaroknál Bartók körül. S ha ezeket a „pillanatokat" megismételhetetlennek tartja is, éppen olyan jól látja, hogy „Schönberg és Alban Berg történelmi pillanata is rég elmúlt; feltarthatatlan az a folyamat, amelyben egy stílus, amely a zenének és az embernek egy gyöt-

relmes peremhelyzetéből keletkezett, kihűlt anyaggá változott, amivel zeneszerző-növendékek fagyos-szárazon foglalkoznak". Mindenesetre jól látja a világ népzenéinek nagyvonalú elemzése után, hogy „Bartók *Mikrokosmos*-ának zenei világképe megfelel a zenetudomány mai világképének". És a népdalból megújult zene csúcsai közé sorolja a bécsi klasszikusok szimfóniái mellett Bartók hegedűversenyét, amit Boulez még a hatvanas évek elején is azok közé sorolt, amit nem tart remekműnek.

Évekkel ezelőtt közölte a *Le Monde* a legnagyobb párizsi hanglemezkölcsönző vállalat jelentésének adatait: amelyek szerint a nagy klasszikus mesterek, Beethoven, Mozart, Bach után a legnagyobb számmal rögtön Bartók következik, s csak nagy távolságban utána kortársai, Schönberg, Webern, Sztravinszkij. Úgy látszik, egyre szűkebb körben hatnak a félremagyarázások. A közönség kezdi kihallani a *közösség hangját* egy megalkuvás nélkül újító művész merészen egyéni alkotásaiból.

1981

Kodály, a tudós és tudósnevelő

Egy alkotó pályájának jelentősége azon mérhető le, mit talált maga előtt és mit hagyott maga után. Mit talált maga előtt a tudós és művész Kodály pályája indulásakor? A népdal ismeretlen volt nemcsak a műveltek és kevésbé műveltek előtt, hanem jóformán ő maga előtt is. Itt-ott falusi emlékek, diáktársainak egy-egy dala hozott valami hírt egy más zenei világról, de lényegében nem ismerte azt. Inkább csak élt benne a sejtelem, hogy valami másnak kell lennie azon kívül, amit mindenki tud és énekel. Nem volt jobb a helyzet a magasabb magyar zene területén sem. Magyar zenetörténet, úgy látszott, nincs más, csak amit a 19. század néhány nagy zenésze alkotott. Régi idők dallamai szétszórt, alig hozzáférhető kéziratokban, egykorú kiadványokban könyvtárak mélyén lappangtak. Legtöbbjük még ismeretlenül várt a feltárásra. A zenész hagyomány nélkül, magára hagyva volt kénytelen alkotni, a tudósnak, akit népe zenei kultúrájának megismerése vonzott, egyedül kellett elindulnia egy ismeretlen világba fölfedező útra.

A művész magából is világot tud teremteni, ha zseniális; a tudósnak a zsenialitás mellett legalább annyira szüksége van az alapos képzettségre is. Nagy szerencséje a magyar zenetudománynak, hogy a fölfedező útra induló Kodálynak megvolt ez az alapos fölkészültsége. Ő nemcsak a bölcsészkaron szerezte meg a Zeneakadémia mellett tudományos képzettségét, ahol magyar–német szakon irodalomtörténetet és nyelvészetet ta-

nult, hanem az Eötvös-kollégiumban is, ahol a kitűnőket képezték külön kitűnőkké. Nem véletlen, bár ő úgy emlékszik vissza, hogy anyja kívánságára lett bölcsész is, de egész későbbi tudós egyénisége alapján ítélve kétségtelen, hogy személyes hajlamainak is megfelelt ez a képzés: érdeklődése annyira történeti, annyira a magyarság kultúrájának problémáira irányult, hogy az irodalomtörténet és nyelvészet azt adta meg számára, abban vértezte fel módszerrel és ismeretekkel, ami legbelül érdekelte. Megadta az alapot és a legszükségesebb irányítást.

Ez mindjárt első munkája során kiderült. Doktori értekezése a magyar népdal strófaszerkezetének feldolgozása volt. Csak a tudományos élettel szoros kapcsolatot tartó Eötvös-kollégista bölcsész szerezhetett tudomást arról, hogy a Néprajzi Múzeumban, a közönség szeme elől szinte elrejtve, lappanganak Vikár Béla fonográfhengerei a népdal valódi kincseivel barázdáikon. Nemcsak az értekezés lett jobb általuk: bennük fedezte föl Kodály a népdal igazi szépségeit, egy új világot, amire mint művész vágyott, s amiben mint tudós azonnal problémák sokaságát látta meg. Ez a találkozás döntötte el a nagy népdalgyűjtés sorsát: mindketten ettől az élménytől föllelkesülve fogtak hozzá Magyarország zenei fölfedezéséhez. Kodály boldog napokat töltött a Néprajzi Múzeum kis szobájában, ahol a hengerek lehallgatása azonnal művészi munkára, zeneszerzésre is ösztönözte, s a kis zongora sokszor megszólalt, amint rajta első gondolatait próbálgatta. Már itt túlment a meghallgatáson: újabban kerültek elő lejegyzései, amiket ebben az időben készített a hengerekről. Később, amikor Bartók minden idejét és energiáját rászánta a teljes Vikár-gyűjtemény lejegyzésére, ezeket a kottáit félretette, és soha egyetlen szóval sem említette; átengedte a feladat megoldását Bartóknak.

Még egy másik vonatkozásban is így járt el. Ő maga is meg-

kezdte gyűjtése elején a szlovák dalok följegyzését; volt olyan szlovák falu – például Darázs, ahonnan Bartók levélbeli színes leírását ismerjük gyűjtéséről –, ahová Kodály előbb ment, s ahonnan származó dalát egy korai munkájában közölte is. De amikor látta, mekkora energiával lát neki Bartók a gyűjtésnek a szomszéd népek között, ezt is abbahagyta, és sosem említette saját kezdeményezését. Annyi volt az előttük álló feladat, hogy maradt elég mindkettőjüknek. Csak ezzel az önkéntes munkamegosztással lehetett megbirkózni velük.

Kodály gyűjtése már megindulásakor tudatos rendszert mutat. Végig akart menni a nyelvhatáron: kezdte a Mátyusföldjén, majd a Zobor-vidék gazdag hagyományait ismerte meg, s eljutott Hont és Bars falvain keresztül Gömörbe Rozsnyóig és a Mátra palócságáig. Ezt nemcsak gyűjtése időpontjaiból és földrajzi útvonalából lehet kikövetkeztetni: ő maga mondta nekem, amikor kerestük a falumonográfia legmegfelelőbb helyét: „Én végig akartam menni a nyelvhatáron, Rozsnyóig jutottam; maga folytassa onnan tovább." Vagyis tisztában volt a peremvidékek, a nemzetiségek közé ékelt szélső népcsoportok néprajzi jelentőségével. Tudta, hogy ott őrzik a legősibb hagyományokat. Ez a meggyőződés, amit éppen Zobor-vidéki gyűjtése igazolt fényesen, vitte el később a bukovinai székelyekhez. Tudjuk, hogy mindketten szerettek volna eljutni a moldvai magyarokhoz is, de az már nem volt lehetséges, azok Romániában éltek, míg a bukovinaiakat a Monarchia határain belül el lehetett érni.

Kettejük munkájával pár év alatt több ezer dallam gyűlt össze. Ez Vikár hagyatékával kiegészítve, valamint már kezdetben jelentkező követőik-tanítványaik, Molnár Antal, Lajtha László gyűjtéseivel együtt olyan nagy tömeget jelentett, amelyben eligazodni csak valamilyen rendszer segítségével lehetett.

S itt ismét a finnugor tanulmányokkal felvértezett Kodálytól jött a tájékozódás. Ő szerzett tudomást a finn Ilmari Krohn kísérletéről, amellyel a finn dallamokat zenei rendszerbe sorolta. Annak nyomán közös záróhangra írták át a dallamokat, ami a dalok hangnemi-dallammozgási sajátságainak összehasonlítását tette lehetővé, s a dallamokat különböző sajátságaik szerint zenei rendszerbe osztották. Ketten kétféle sajátság szerint alkották meg a rendszert, s ez mindjárt zeneszerzői érdeklődésükre is fényt vet: Kodály a dallammozgás sajátságait akarta megragadni, azért első helyen a dallamsorok záróhangjait – legfőbb pontjait – vette tekintetbe az osztályozásban. Bartók a metrikai és *ritmikai* sajátságokat; második helyen természetesen mindketten tekintetbe vették a másik szempontot is. Így mindjárt a gyűjtés kezdetén eljutottak olyan megoldáshoz, amit eddig sehol a világon így meg nem valósítottak, csak szomszédaink, akiknek erre saját anyagukban Bartók adott példát. De ők ezt a példát csak részben és másképpen követik; a világ más részein pedig még mindig csak a szöveg szerinti rendezés van használatban, ami elválasztja egymástól az összetartozó dallamokat. Az ő zenei rendjükben összekerülnek az összetartozó variánsok, másrészt minden dallamot tulajdonságai alapján könnyen fel tudunk keresni. Vagyis a nagy gyűjtemény zenei kutatásokra alkalmassá vált.

Más vonatkozásban is túljutottak az akkor – többnyire máig – szokásos gyakorlaton. Éspedig a lejegyzés tökéletesítésében. Minthogy sokoldalúan képzett és alkotó zenész nyúlt a dalokhoz, aki a régi dalok sajátos szabad ritmusát s a díszítmények zenei hatását azonnal értékelte, nem elégedhetett meg azzal a vázlatos lejegyzéssel, ami előttük szokásban volt, s amit még ők is használtak gyűjtőmunkájuk kezdetén, szinte gyorsírásként első benyomásaik rögzítésére. Innen igen hamar eljutottak a

ritmus finomságainak és a díszítőhangoknak hajszálpontos rögzítéséig. Különösen fontossá tette ezt az a körülmény, hogy a fonográfhenger megörökítette ugyan a dallamot, de csak rövid időre: minden használattal, minden lehallgatással kopott, romlott és vesztette el eredeti hangzását. Meg kellett hát örökíteni a lejegyzéssel. Az *Ethnographiá*-ban közölt első gyűjtőbeszámolók kottái után később már olyan részletes lejegyzéseket találunk, például a *Nagyszalontai gyűjtés*-ben, ahol nemcsak a szabad ritmus van pontosan feltüntetve, hanem a versszakonkénti eltérések, a variációk is. S mindennek csúcsa a *Kelemen kőmíves balladája* címen közölt lejegyzés, ahol Kodály egy harminchat versszakos ballada teljes előadását rögzítette pontos kottába, hogy képet adjon egy ilyen átélt előadás teljes atmoszférájáról. A versszakról versszakra változó díszítmények, néha főhangok is, a ritmus apró módosulása a szabad parlandóban s a változásokból kialakuló előadói felépítés volt a cél, ami ezt a különleges teljesítményt életre hívta.

Mert itt nemcsak a harminchat versszak pontos lejegyzése a teljesítmény, hanem maga a fölvétel is. A fonográfhengeren legföljebb öt-hat versszak fért el; vagyis többször kellett hengert cserélni. Elgondolhatjuk, milyen gyűjtőtapintat kellett hozzá, először is olyan embert találni, aki ilyen előadásra képes volt, másodszor aki arra is képes volt, hogy ennyiszer megszakítva is folytatni tudja teljes átéléssel. De a nehézséget végül is legyőzte annak az akarata, aki tisztában volt egy ilyen teljesítmény jelentőségével.

Az egyes dal teljes életszerű megragadása is csak egyik oldala a néprajzi kutató igényének. Aki nemcsak adatokért járt a falvakba, hanem az érzékeny művész fogékonyságával, az egy emberi világot talált ott, amiben a dalok nem elkülönülten éltek, hanem együtt egy sajátos zenei kultúrában. A gyűjtés tehát

az egyes dalok, a zenész számára fontos zenei anyag mellett egyre többet mutatott ebből az emberi világból a két kutatónak. Hogy ebből az emberi világból milyen élményeket szívott fel az alkotóművész, arról mindkettőjük számos nyilatkozata tesz tanúságot. De a tudós számára is adott ez új ösztönzéseket. Nem kiragadni néhány szép dallamot a saját művészi céljaink számára, hanem egyre jobban megismerni ezt a zenei világot: ez alakult ki egyre jobban Kodályban, a tudósban. Mindketten folytattak egy-egy faluban olyan gyűjtést, ami a falu lehetőségig teljes dallamkincsének kimerítésére irányult. Kodály Nagyszalontán jutott abba a helyzetbe, hogy ezt a célt teljesen megvalósítsa. A Néprajzi Társaság és a Folklór Fellows magyarországi szakosztálya rendezett ott nagyszabású helyi gyűjtést – a cél Arany János által ismert néphagyományok feltárása volt – s a később bekapcsolódó Kodály itt hosszabb gyűjtés és az előző gyűjtések zenei revideálása során körülbelül kimerítette a falu népdaltudását, mint maga megemlékezik róla: mintegy 450 dallal. Ebben a számban nyilván bennefoglaltatnak a „kevésbé értékes" dalok is, minthogy a nagy gyűjteménybe ennek csak egy részét adta be: Bartók kimutatása csak kétszáznegyvenhetet tüntet fel a faluból. Vagyis Kodály itt már eljutott az értékek keresésétől a teljes élet vizsgálatáig. Évekkel azután, hogy velem megíratta disszertációként egy falu zenei életének leírását, kezembe adott egy csomag papírszeletet: különböző hozzáírt levelek hátára, levélborítékokra és más cédulákra sebtében följegyzett emlékeztető szavak voltak rajtuk, ahogy eszébe jutott, mi mindent kellene följegyezni egy dallal kapcsolatban: hányan tudják, honnan tanulták, fiatalok éneklik vagy öregek és hasonlók; néha ugyanaz az ötlet később újra felbukkan, de egyre több a követelmény. Vagyis megmutatta utólag, hogy alakult ki benne az, amit ő mint a gyűjtés legteljesebb igényét foglalt

össze 1937-ben – s tegyük hozzá: amit ma már az egész etnológiában mint modern követelményt tartanak számon: egy közösség teljes (zenei) életének leírását.

A gyűjtés teljessége és a zeneileg rendszerezett anyag biztos alapot szolgáltatott a tudományos feldolgozásra. Kodályt tudományos felkészültsége és egyéni érdeklődése egyaránt a történeti kutatásra és a rokon népi összehasonlításra ösztönözte. Talán ezért is engedte át teljesen Bartóknak a szomszéd népi összehasonlítás feladatát, tudva, hogy a másikat viszont csak ő tudja elvégezni.

Már az első években megjelent három tanulmánya, amely mind a filológiai képzettségű Kodály érdeklődéséről tanúskodik. A *Hitetlen férj*-balladának néhány változatával kapcsolatban 16. századi költészetünk versformáinak továbbélését mutatja ki a néphagyományban: az 5+5+6 szótagos sorokból felépített versszaknak többé-kevésbé épen maradt formáit a ballada egyes variánsaiban. A másik: *Három koldusének forrása* egy rövid helyreigazító hozzászólás keretében, amelyet egy dilettáns gyűjtőtől közölt koldusénekhez fűzött, egész sorát hozza fel gyűjtéséből a koldusénekeknek, egyházi népénekeknek és hivatkozik a megfelelő ponyvafüzetekre, amit vagy a falvakban, gyűjtéskor talált, vagy a fővárosban kinyomozott. Vagyis már gyűjtése kezdetein kiterjesztette érdeklődését ezekre a néphagyomány perifériáján levő jelenségekre is, és nem restellte a fáradságot utánajárni a ponyváknak is, ami a néphagyományba nemcsak selejtet ömleszt bele nagy tömegben, hanem régi korok értékes műveltségi emlékeit is közvetítette. *Régi karácsonyi énekek* című közlésében pedig egy Nyitra megyei faluban talált karácsonyi énekek nyomán elindulva kinyomozta, hogy valamikor úgynevezett pásztormisék éltek a környéken, amikor is pásztorok dudáltak a templomban, s olyan dallamokat énekel-

tek, „amire táncolni lehetett volna", s az orgona duda módjára zengett. Mint írja, „Folytattam a nyomozást, mert templomba került misztériumot sejtettem a dolog mögött", s karácsonykor magyarul énekelt miserészletek és pásztori közreműködéssel folyó sajátos misegyakorlat derült ki a nyomozásból. Látjuk, milyen széles körre terjedt ki érdeklődése, mennyi mindent belevont a „népdalgyűjtés" fogalmába; már akkor a későbbi magyar zenetörténeti kutatások csírái jelennek meg e néhány első közleményében. De a filológus később még egyértelműbben nyilatkozott meg abban a két munkájában, amit *Magyar zenei folklór 110 év előtt* címen és Arany János népdalgyűjteményének kritikai kiadásában tett közzé. Az előbbi egy aukción fölfedezett és megvásárolt ritkaságról számol be: az Akadémia 1830-as népdalgyűjtő felhívására beküldött és elveszett két közlés, amelyben a két egykorú gyűjtő a dallamok zenei rendszerezésére tesz javaslatot. Kodály igazán méltányolhatta ezt a kísérletet, ami ha megvalósul a kiadással együtt, bizonyára korábban juttatta volna el a magyar népzenekutatást azokhoz az eredményekhez – talán már Liszt idejében –, amit később Kodályéknak kellett elérniük. A másik, Arany János népdalgyűjteményének kiadása tulajdonképpen nem is annyira folklór jellegű feladat volt, mint magyar zenei művelődéstörténet. Arany János túlnyomórészt diákkori dallamkincsét vetette papírra, s ennyiben a dallamok nyomozása a magyar dallamtörténeti adatokkal való egybevetést jelentett, zenei filológiai feladatot. Persze vonzotta őt, a nagyszalontai anyag ismerőjét az a kérdés is: mit talál benne azokból. Sajnos, elég keveset. Amennyire forrás nagy költőnk minden munkája a népélet régiségeire nézve, annyira nem találjuk gyűjteményében sem szűkebb hazájának, sem a nagy magyar népdalkincsnek értékeit. De Kodályt vonzotta a műveltek dallamtudásának történeti alakulása is, s ez a kötet mindkét irányú munkásságának tanúbizonysága.

De érte nagyobb meglepetés is a filológus Kodályt, ha nem Nagyszalontán, akkor Bukovinában. Amikor először hallotta élőszájból elhangzani néhány sorát a 16. századi *Árgirus*-széphistóriának. Erről szóló híradása nem csekélyebb kérdést old meg, mint 16. századi históriás énekeink előadásmódjának és ritmusának kérdéseit. Ahogy az *Árgirus*-t énekelték a szabadon recitált parlando 12 szótagos sorokra, az egyszeriben megértette, miért döcögősek Tinódi versei, ha a felező metszetet akarjuk éreztetni benne: mert ezek a 12-esek nem kívánják a felező metszést, állandóan változó recitálásukkal tökéletesen megvannak a metszet nélkül is. Vagyis nemcsak egy fölfedezés: a „megtalálás" jelentkezett a tanulmányban, hanem mindjárt két másik is: a „felismerés" és a „következtetés".

Később újabb közös népzenei és zenetörténeti témával állt elő *Néprajz és zenetörténet* című felolvasásában, ami a Néprajzi Társaság folyóiratában meg is jelent. Itt több párhuzamos példával mutatja be, hogy egykorú vázlatos följegyzések 17–18. századi dallamokról mint kapják meg valódi formájukat a néphagyományban fönnmaradt, élő változataiktól: a csontvázra hogy épül rá az élő hús, vázlatos és néha hibás kottaírást hogy díszít föl az élő előadás a dallamot körülfonó ékesítő hangokkal, hogy kapja meg igazi hangnemét a rossz előjegyzéssel vagy előjegyzés nélkül felírt, vagy sajtóhibával kinyomtatott dallam. S itt már rámutat arra az útra, amelyen a magyar zenekutató legyőzheti az akadályokat, amelyek elébe állnak a történeti zenei hagyomány követésében, régi írásbeliségünk pusztulása, illetve későbbi hiánya következtében. A zenei néphagyományhoz kell fordulni, ahol még rengeteget megtalálhat abból, ami a magas kultúrában elveszett.

Itt tehát látjuk Kodálynak, az egykori irodalomtörténeti tanulmányokat folytató, búvárkodásra hajlamos Eötvös-kollégistának tudományos kiteljesedését. De megjelenik nemsokára a nyelvészeti tanulmányokat folytató, a rokon népek felé forduló tanítványnak kiteljesedése is. Bizonyára ő volt az, akinek először feltűntek a Néprajzi Múzeumban őrzött cseremisz felvételek, amelyek egy finn folklorista gyűjtését tartalmazták. S amikor a magyar zenei hagyományban fölfedezte az ötfokúság erős jelenlétét – ez is a különleges régiségek iránt érdeklődő Kodálynak tűnt föl Bartók Csík megyei gyűjtésében, akkor irányult rá mindkettejük figyelme ezekre a hengerekre, amelyben akkor még csak valami hasonlót fedeztek föl az egyre világosabban kirajzolódó régi magyar dallamstílushoz. Ezen az úton azonban még sok lépést kellett megtenni.

Mindenekelőtt meg kellett ismerkedniük a rokon népek zenéjével. Rokon népek alatt itt nemcsak a nyelvrokonokat kell érteni, hanem a történelmi érintkezés, összeolvadás és közös kultúra révén rokonokat is: tehát a finnugorok mellett a török–tatár népeket is. Kodály minden lehetőséget megragadott arra, hogy ezekről szóló zenei kiadványokhoz hozzájusson. S amilyen mértékben tisztázódott a magyar anyag képe, amilyen mértékben kirajzolódott egy régi, ötfokú stílus körvonala a magyar népzenében, ami Európában magányosan áll, olyan mértékben gyűltek az adatok hozzá eljutó kiadványokból hasonló dallamokra a keleti rokonoknál. Az első nagyobb jelzést a felgyűlő tapasztalatokról abban a tanulmányában adta, amit még nem is a magyar dallamokról írt: a *Sajátságos dallamszerkezet a cseremisz népzenében* címűben. Itt a kvintváltó cseremisz dallamoknak arról a sajátságáról számol be, amelyben a kvinttel mélyebben ismétlődő dallamrészben ugyanúgy oldják meg a hangrendszerből hiányzó hang megkerülését, mint ahogy a fúgában

Bach emelte ki a hangnem fő pilléreit az úgynevezett „tonális válaszban", eltérve a hangról hangra pontos kvintmegfeleléstől. Itt látszólag csak egy távoli nép zenéjéről szól, de már a magyar zene őstörténeti kapcsolatai lebegnek szeme előtt. A tanulmány végén csak általánosságban hivatkozik rá, hogy hasonló jelenségek a magyar dalokban is tapasztalhatók. De még kézzelfogható összefüggésről nem nyilatkozik. Erre csak akkor került sor, amikor már dallampárhuzamokra is hivatkozhatott. Az már csak nagy, összefoglaló tanulmányának, *A magyar népzené*-nek volt igazi meglepetése.

Ez a tanulmány Bartók korábbi (1924-ből keltezett) összefoglaló könyvének leíró-tipológiai jellege után a történeti-filológiai összefoglalást jelentette. S ebben már tizenegy közvetlen dallamegyezésre hivatkozhatott az általános stílusegyezésen belül, amikor kvintváltó és kvintváltás nélküli ötfokú dalaink mellé cseremisz, csuvas, votják, tatár dallamokat állított párhuzamba. Az összehasonlító nyelvtudományban kiképzett Kodály megteremtette az összehasonlító népzenetudományt, kimutatta a rokon népek zenéjével összehasonlított magyar népzene honfoglalás előtti örökségét.

Ez az összefoglalás azonban mást is megteremtett: a népzene történeti feldolgozásának első összefoglalását is. Egész sor példán mutatta be a hagyományban fennmaradt régi műzene maradványait. Egy aratásvégző éneken egy középkori gregorián alleluját, nyugati dallampárhuzamokkal a középkori Nyugat jelenlétét Magyarországon; 16. századi versünk nép közt fennmaradt énekelt változatában Balassi strófaformáját s rajta keresztül egy 16. századi műzenei emléket; legklasszikusabb példájában pedig bemutat egy dallamcsaládot, amely 17–18. századi forrásokban hol egyházi énekként, hol hangszeres táncdallamként vagy Pálóczi Horváthnál cigánycsúfolóként van följe-

gyezve, a néphagyományból pedig Rákóczit, Bercsényit emlegető szöveggel vagy bordallal párosulva került elő, s ezzel a Rákóczi-nótának széles körű hagyományát tudta igazolni. Népzenében és zenetörténetben egyaránt új utak lehetőségét fedte föl ezekkel az egybevetésekkel, s mindkét tudományág számára jelentős eredményt produkált: nemcsak kész eredményt nyújtott, hanem további kutatások lehetőségét is felvillantotta: az egyikben ismeretlen eredetű, sokféle népzenei típusaink eredetkérdésének megoldását adta, a másikban eddig ki nem aknázott források feltárásának szükségét és lehetőségét mutatta meg.

Mindezek az eredmények és a bennük feltáruló lehetőségek tanítványainak, követőinek egész életmunkáját indították el. Mindenekelőtt Szabolcsi Bencéét, a legátfogóbb érdeklődésű zenetörténészét, aki mind keleti párhuzamok fölkeresésében, mind pedig, főleg, a magyar zenetörténet emlékeinek fölkutatásában és a népzenével való kiegészítésében egész életében követte és kiegészítette mesterét. Ő volt az első, aki Tinódi és a 16. századi Hofgreff-énekeskönyv dallamait újra közreadta, majd tanulmányaival a 17. századi főúri zenének és a 18. századi kollégiumi dallamföljegyzéseknek első számbavételét elvégezte. Nyomában megindult a források felkutatása és kiadása. Először a 18. századi diákmelodiáriumok anyaga került kiadásra, de hamarosan követték a 16–17. századi világi és egyházi dallamok összkiadásai is. Szorgalmas utódok felkutatták a nálunk és szomszédainknál könyvtárakban lappangó 18. századi kottás följegyzéseket a korabeli táncokról, összegyűjtötték és megkezdték kiadását középkori gregorián énekeinknek; megjelent egyik tanítványa könyve egy 19. századi dalszerzőnkről. Kiadták Pálóczi Horváth Ádám nagy gyűjteményét. Számos kisebb-nagyobb gyűjtemény és tanulmány jelent meg 16–17–

18. századi táncdallamainkról. A népzenekutatók széles tábora, követve Kodály korai példamutatását, gyűjteni kezdte az egyházi népénekeket az egész nyelvterületről, különösen a virrasztóénekek anyagát. Ez, főleg ami a Szerémségből, Bukovinából és Sopron megyéből került elő, teljesen új megvilágításba helyezi 16–18. századi zenénket, s bizonyos mértékben a középkori magyar dallamvilágot is. Tanítványának, Vikárnak a nyelvész Bereczki Gáborral több éven keresztül folytatott Volga vidéki gyűjtése pedig értékes anyagot hozott rokonaink zenéjének pontosabb ismeretéhez s egy sor zenei-őstörténeti kérdés helyesebb megítéléséhez. És ne feledjük el: megkezdődött és testes kötetekben megvalósult a nagy népdalkiadvány, amit még sokkal kisebb arányokban terveztek az első világháború előtt Bartókkal, s ami kibővült célkitűzésekkel valósítja meg a teljes magyar népzenei anyag megismertetését.

Mindez az eredmény nem születhetett volna meg egy nagy tudós szellem kisugárzó hatása nélkül. Itt természetesen nem lehet figyelmen kívül hagyni a zeneszerző – éspedig két nagy zeneszerző – hatásának szerepét sem. De kellett a tudós fölfedező és tudományra serkentő hatása is, és mindaz, ami munkáiból, érdeklődéséből környezetére kiáradt: problémalátás és kutatási lelkesedés. És az a tudományos magatartás, ami jellemezte, s amit környezetében lehetetlen volt nem érezni és látni, s hatását valamiképpen magunkon tapasztalni. Amikor Kodályról, a tudósról megemlékezünk, lehetetlen meg nem emlékeznünk egyúttal a tudományra nevelőről is.

Ez semmiképpen sem volt az az általában elismert „jó tanár", aki előadásaiban magával ragadja a hallgatóságát, vagy aki a leggyengébből is kihozza a lehető legtöbbet. Ilyen értelemben ő nem volt „jó tanár", és mikor arra vállalkozott, hogy a nagy tömegnek, az összes zeneakadémista növendéknek népzeneórát

tartson, arról legtöbbüknek rossz emlékei maradtak fenn. Ő nem volt való az érdekteleneknek, a kényszerítetteknek tanítására. Annál inkább azok számára, akik elkötelezettnek érezték magukat arra, amit ő akart, folytatására annak, amit ő csinált. Vagyis az ókori peripatetikusok, a humanista költő-tanárok utóda volt: a keveseknek pótolhatatlant adni, a keveseket végleg elkötelezni, azoknak egész életre irányítást adni. Ebben utolérhetetlen volt.

Elsősorban példájával hatott. Egyik legfőbb tulajdonsága volt: nem nyilatkozni addig, amíg véglegeset nem tudott mondani. A várni tudás, amit szóval is lelkemre kötött, saját munkájában is fő irányelv volt. Nem véletlen, hogy Bartók 1924-beli közlésében még függelékben közölt és jegyzetben említett három cseremisz dalt. Kodály akkor még nem szólalt meg ebben a témában. 1934-ben is, amikor a sajátságos szerkezetről értekezik a cseremisz népzenében, még nem beszél zenei őstörténetről, magyar zene honfoglalás előtti rétegéről. Azt csak 1937-ben emlegeti, de akkor teljes meggyőződéssel, amikor már megtalálta a kétségtelen bizonyítékokat a keleti párhuzamokban. Pedig ez a kérdés igazán a lelkéhez nőtt. *A magyar népzene*-tanulmányát sokszor kiadták még „életében is", soha semmit nem változtatott benne – pedig itt-ott voltak már új eredmények, olyanok is, amelyeket ő is elismert, mégsem dolgozott bele –, egyedül keleti párhuzamait szaporította újakkal későbbi kiadásaiban, egészen az idegen nyelvű kiadásokig. Ezt tartotta legfontosabbnak.

Másik ilyen „kivárása" a siratókkal kapcsolatos. Bartók már hivatkozott könyvében Kodály sajtó alatt levő dolgozatára a siratókról, s tudjuk, hogy kottái kimetszve már kefelevonatban is megvoltak, mégis elállt közlésétől. Más oka nem lehetett, mint hogy belátta: egy szűkebb területről gyűjtött tíz-húsz darab nem lehet elég végleges következtetések levonására egy műfaj bemutatásában. S hogy mennyire igaza volt, azt sok évtizeddel később a megjelent siratókötet igazolta, amely a nyelvterület egészét felölelő gyűjtés alapján sokkal gazdagabb és árnyaltabb képet nyújtott a siratóról, és sok tekintetben kiegészítette, tehát megváltoztatta azt a képet, amit ő akkor adhatott volna a Zobor-vidéki változatok alapján.

Nekem meg is fogalmazta ezt a magatartását: mikor egy korai tanulmányomat mutattam neki, amiben néhány régi és sok új dalunk sajátságos elhelyezkedéséből a hangrendszerben arra következtettem, hogy kellett lenniük régebben dúrosabb jellegű, *szó*-ra végződő dalainknak is, nemcsak moll jellegű – *lá*-ra végződőknek. Nem mondott ellene – ma már tudom, hogy őt is foglalkoztatta a gondolat –, csak annyit mondott: „Várjunk még, hátha kerülnek elő jobb adatok is." Azok hamarosan előjöttek, amikor egyre több keleti dallampárhuzamban mutatkozott olyan eltérés, hogy a *lá*-ra végződő magyar dalnak *szó*-ra végződő keleti dallam felelt meg. Később rá is tért erre egy beszélgetésünkben: „Hát már úgy látszik, mégis voltak *szó* végű dalaink", és erre az eltérésre hivatkozott. Sőt tovább is ment, s ez a nyelvészkultúrájú Kodályra igen jellemző; azt mondta: „Úgy látszik, ez is olyan »szabályos eltérés« lesz a zenében, mint a nyelvészek szabályos hangmegfeleléseiben." Az utolsó idők gyűjtései azután meg is hozták ilyen régi dalainkat Gyimesből, Moldvából, a Mezőségről.

Másik ilyen „tanításáról" is már megemlékeztem: amikor Tinódinak *Egervár summája*-dallamáról azt vetettem föl, hogy nem is dúr dallam, hanem moll, csak egy terccel följebb maradt a záróhangja; szerintem azért, mert az alaphangot a lant adhatta meg. Kodály ezt sem utasította el, inkább kiigazította, hogy lehet az sajtóhiba is, mert sokszor tapasztaljuk régi kottá-

inkban, hogy egy vonallal följebbre sikerül egy hang, főleg a záróhang. Sőt elő is hozta egy alkalommal ezt az elképzelésemet mások előtt. Tehát foglalkoztatta a kérdés. Mégis azzal zárta le: „Hát ha tud hozni még vagy húsz ilyen esetet abból a korból, akkor igaza lehet." Abból a korból akkor még csak körülbelül negyven dallamot ismertünk – a fogalmazás tehát azt jelentette: egyelőre nem bizonyítható a föltevés, félre kell tenni.

Különben ilyen és hasonló kérdések „megbeszélése" néha valóban peripatetikus módon történt: óra után hazakísérve beszélgettünk legtöbbet. Korábban pedig, amikor szinte egyedül jártam óráira az egyetemen, ahol zenefolklór-gyakorlatokat hirdetett. És most visszagondolva arra, amit ezeken az órákon csináltunk, látom világosan, miért volt ő jó csak azok számára, akikben látta az érdeklődést: sosem tartott „órát", ahol az „anyagot" ismertette volna. Első féléveskent, mikor mint ismeretlen fiatal kerültem elébe, azt akarta látni: mit tudok, s ahhoz tette hozzá, amit még tudni kell; mit tudok esetleg hibásan, s azt igazította ki. De amit tudhattam, mert meg volt írva – akkor még néhány cikkben és főleg Bartók könyvében –, azt nem „adta elő", azt tudni kellett. Nyilván csak azért tartotta érdemesnek, hogy foglalkozzék velem, mert látta, hogy azokat tudom. Később, negyedéveskent azzal tisztelt meg, hogy elhozta készülő *A magyar népzene* tanulmánya kottalevonatait, s azokat énekeltette el az órán, s magyarázta a hozzá tartozó problémákat. Vagyis legújabb – még közöletlen – eredményeivel ismertetett meg. Azokat ugyanis nem tudhattam, nem *kellett* tudnom.

Különben éppen az a mód, ahogy valamire rávezette az embert – amit leginkább kifogásoltak az óráira járni kényszeredett hangszeres tanítványok –, azt lehet a leginkább pedagógusi magatartásnak tartani. Hogy nem közölte egyszerűen a „tudnivaló"-t a tanítványokkal, hanem igyekezett belőlük kihúzni. Néha bejártam azokra az órákra is, amiket a Zeneakadémián tartott népzenéből, amikor én már állásban levő „öreg" voltam. Egyszer végigéltem, hogy kínlódtak növendékei, amikor azt kérdezte valami példával kapcsolatban: mikor rázta le a német zene az olasz fegyelem hatását. A tanítványok találgattak Bachtól Wagnerig, az egyik későbbre, a másik korábbra tette. Kodály csak cáfolta őket, de nem igazította ki. Hosszú percekig ment a találgatás, a kör egyre szűkült – s bennem is ekkor világosodott meg, ami végül is Kodály „úgy van"-át elnyerte: hogy a Weberrel induló német romantikában. De ezt csak vagy negyedórai találgatás után engedte bemondani, amikor végre le akarta zárni a kérdést: „Hát senki sem tudja?" És biztos, hogy ez a fokozatos megvilágosodás és a kérdésen ennyi ideig való rágódás sokkal erősebben belevéste a dolgot emlékezetünkbe, mintha egy azonnali megjegyzésből kellett volna megjegyezni vagy elfelejteni. Ugyanígy hallottam egy óráján egy másik „kérdését", hogy a tripodia – háromütemű sorok, ami a magyar népdalban annyira gazdagon van képviselve – hol fordul elő a klasszikus zenében. Itt is hosszú találgatások és hallgatás után vezette rá a tanítványokat, hogy összesen két helyen: Mozart g-moll szimfóniájának izgalmas, fűtött harmadik tételében és Beethoven kilencedik szimfóniájának scherzójában, ahol egyszer a téma átalakul 4 ütemesből 3 ütemesre, szintén az izgalmas hatás kedvéért. Ezt sem felejtem el életem végéig. Mindez azt jelentette, hogy fontosabbnak tartotta, hogy néhány dolgot jól bevéssen az ember emlékezetébe, semmint hogy sokat próbáljon belegyömöszölni, aminek a nagy része azután kihull belőle, vagy igazán talán bele sem jut. Hallottam azt is, hogy zeneszerzés-növendékeinek egy bizonyos formaproblémát kellett keres-

niük „a zeneirodalomban", minden közelebbi irányítás nélkül. Több héten át bújták az Akadémia kottatárát, hogy találjanak rá példát. S mikor már több hét után sem találtak, akkor szólalt meg: „Hát senki sem nézte meg Bach fuvolakettőseit?" Szerintem ez a magatartás az igazi pedagógusé, a nagy tanítómesteré, aki a tanítvány öntevékenységén keresztül nevel és juttat el ismeretekhez, még ha ez a módszer sokaknak nem is tetszik.

Sokat emlegetik szótlanságát, hosszú hallgatásait. De ez ugyanabból fakadt, mint azok a hosszú, elmélyült, figyelmes vizsgálódásai, amivel nézte, ha valamit vitt vagy mutatott az ember. Látszott, hogy mindent szinte belevés az emlékezetébe, amikor néz, hogy mindent megrág, amikor hallgat. Még akkor is ilyen koncentrációval nézett mindent, amikor végül azzal adta vissza, hogy nincs benne semmi érdekes. Hát még mennyire vizsgálhatta, amikor jelentőséget tulajdonított neki! Ennek köszönhette, hogy szinte határtalan memóriájával akkor is tudott kutatási eredményt produkálni, amikor még csak erre a memóriára volt szorulva, mert a könnyen átnézhető kiadványok még csak az ő ösztönzésére később születtek meg. Amikor tehát egy-egy forrás ritka könyvtári példányának egyszeri átnézésével kellett összehasonlító eredményeit megteremtenie népzene és történeti emlékek közt. Igaz, saját és Bartók gyűjtésével a fejében – de az is hatalmas teljesítmény már magában véve is –; de mennyire fel kellett szívnia magába egy régi kézirat – mondjuk az *Almási-gyűjtemény* vagy a Pálóczi Horváth-kézirat – teljes anyagát, hogy képes volt mindig hivatkozni a megfelelő darabra, ha valami összefüggésben szükség volt rájuk. Szerencsére ebben már nem kell követnünk őt, nem is volnánk képesek rá, mert ma már nincs szükség ekkora teljesítményre: gondoskodott a kutatás megkönnyítéséről.

Aki maga annyira komolyan vette a tudományt, akinek csak

a teljesítmény számított, az másoknál is megbecsülte a teljesítményt, fiatalabbaknál is. Különösen ha olyan területen értek el eredményt, ami nagyon érdekelte. Ilyen volt a néptánc is, ami a népzenével legszorosabban összefügg, s amiben nyilván sokszor gyönyörködött falujárása alkalmain. Már rég nem járt előadásokra, a Néprajzi Társaságba sem, amikor két fiatal tánckutató, Martin és Pesovár Ernő tartott beszámolót újabban végzett tánckutatásaik eredményeiről. Egyszer csak kinyílt az ajtó, és megjelent Kodály, aki nagy figyelemmel hallgatta a beszámolót, s utána számos kérdéssel is faggatta a kutatókat. Később, első infarktusa után, az volt az első alkalom, hogy valahol megjelent, sőt lépcsőmászásra is vállalkozott, amikor Martin előadására jött el. Az előadás ugyanis arról a jelenségről számolt be, ami cigányok botolótáncában került elő: hogy a dalolva kísért fegyvertáncban a 16–17. századi források proporciós gyakorlata élt tovább: amikor is a $^4/_4$-es, páros ütemű dallamot később gyorsabban $^3/_8$-ban, páratlan ütemű formában folytatják. Nem akarom itt részletezni, mit jelentett ez a fölfedezés népi ritmusvariánsaink jelentőségének felismerésében.

Kodály később is minden lehetővel segítette a fiatalok tánckutatását: amikor Martin állás nélkül maradt, odavette a Népzenekutató Csoportba, szerzett nekik az UNESCO útján hangosfilmfölvevőt, mindenképpen elősegítette azt a kutatást, amiről meggyőződött, hogy eredményes.

S hogy mennyire fogékony volt minden újra, olyan új módszerekre is, amit tanítványai az új technikai lehetőségekkel próbáltak megteremteni, arra csak egyetlen példát szeretnék felhozni. Amikor számítógépes dallamrendezést próbáltunk ki néhány zenész-matematikussal a Nehézipari Minisztérium gépén, s az első bemutatkozás sikerrel kecsegtetett az IFMC budapesti konferenciáján, megkérdezte a matematikust, mennyibe

kerülne egy gép, mert saját pénzén akart venni a csoportnak. Sajnos, a költség meghaladta volna az ő anyagi lehetőségeit is. De a szándék maga is elárulja, mekkora volt benne az érdeklődés az új lehetőségek iránt.

Ez a teljesítményeket méltányló, embereket pályára állító, segítő, irányító és ösztönző ember, aki ezenkívül nagy teljesítményeivel is vonzott és ösztönzött, olyan kisugárzó központ volt, aminek vonzásában nemzedékek nevelődtek, és álltak rá egy-egy tőle jelzett munkára. Saját munkája, saját teljesítménye önmagában is hatalmas – hiszen ha csak népdalgyűjtése mértékét és minőségét hagyta volna ránk, az is elég volna, hogy neve mint tudós fennmaradjon a magyar művelődés történetében – de legalább olyan hatalmas az a mozgató erő, amivel nemzedékeket állított munkába és végeztette el velük azt, amit már egyetlen ember el nem végezhetett.

S ha most eszünkbe idézzük a kiindulást, hogy mit talált pályája kezdetén, s hozzávetjük mindazt, ami halálakor volt, sőt azt is, ami akkor már útban volt, akkor mérhetjük le pályája jelentőségét. Előtte nem volt népzene és nem volt magyar zenetörténet. Utána mind a kettő imponáló kötetekben és imponáló teljesítményekben áll előttünk. Népzenénknek látjuk fejlődését és a fejlődés különböző rétegeit valami messzi őskortól az utolsó századfordulóig; zenetörténetünk pedig egyre tisztábban lát a középkor magas kultúrája, majd a későbbi századok termésének értékei közt a korszakok divatát követő magyar zenei ízlés történetében. A semmi helyén ma imponáló épületek állanak.

Kodály nemcsak mint művész, mint tudós is megváltoztatva hagyta maga után és maga körül a világot.

1982

Kodály, a nemzeti géniusz

Mennél fejlettebb egy nemzet kultúrája, annál különbözőbb művészegyéniségekben fejezi ki magát. A nemzeti jellemnek differenciált kultúrában gazdag színskálája bomlik ki; a nagy szellemek alkotásaiban minden jellemző vagy különleges árnyalata megjelenik a nemzeti léleknek; a szellemi élet nagy egészében, alkotóinak termésében kiteljesedik minden vonásával a nemzet lelki arca.

Vannak mégis alkotók, akiket ebből a sokféleségből különösen magáénak érez a közösség, akik életművében a nemzeti bélyeg szinte sűrített formában kap kifejezést. Ezek legfőbb élményüknek érzik a különleges magyar világot, ezt akarják egész életük munkájával művészi síkon kifejezni. Kialakult bennük a magyarságnak egy gazdag, teljes, magasrendű képe, ezt építik föl részeiből: a népélet dús sokféleségéből, a történelmi múlt magyarjaiból vagy az ősi mondák világából. Íróink közül ez hajtotta Arany Jánost, a népélet epikusát a honfoglalás előtti korok mondáihoz; ezt tette Móricz Zsigmond regényeiben, amikor hatalmas emberteremtő művészetével szinte mindent felmarkolt, ami magyar, s a típusok végtelen során keresztül zsúfolt sokaságban öntötte az embert, az örök, időfölötti magyart.

De talán senki nincs a magyar szellemi életben, akit a nemzeti léleknek ez a meglátott, magasrendű képe annyira megszállott volna, mint Kodály. Amit a két nagy epikus tett az iroda-

lomban, azt tette ő a zenében, talán még tudatosabban. Ez a megszállottság hajtotta, amikor a magyar falvakat járta a föl-fedező izgalmával Pozsonytól Bukovináig, hogy feltárja az ismeretlen, a már-már veszendőben levő hagyományt. Ez adta az erőt, hogy egy élet munkájával tárja fel a benne rejlő művészi értéket és történelmi tanulságokat. Ezért kutatott elsárgult papírokon régi korok hangulatát őrző táncok után: hogy összerakja a nemzeti lélek minden színét, minden megtalált hangját egy nagy, egyetemes, összefoglaló képbe. Amit Wagner az ősgermán mítoszokban látott: a nemzeti jellem őserejű, csorbítatlan és gazdag világát, azt Kodály az élő néphagyományban találta meg: a néplélek gazdagságában, a népzenében. Ettől kezdve élete célja ennek a népléleknek kifejezése. Számára a népzene nemcsak zenei ösztönzéseket jelentett, nemcsak elemeket, amelyeket beleépíthetett egy új művészi stílus épületébe, hanem olyan élményt, amelyet szolgálni akart, hogy mindaz, ami benne érzelmi mélység, különös zenei megnyilatkozási forma, egy sajátos arcú emberség, az ő művészetén keresztül szólaljon meg egy nagyvonalú művészeti elképzelés egységében. Nem téma, hanem az alkotás központja, célja.

Ennek a megelevenítő munkának sokféle fokozata van. Amikor a dalokat külön-külön adja zongorakísérettel vagy kórusfeldolgozásban, akkor is túlnő a feldolgozás a „zongorakíséret" szokott fogalmán; lelki tartalmában felnagyítja, hatásában felfokozza. Bár a dallamok önmagukban is a népzene legnemesebb darabjai, amelyekben a néplélek legmélyebb hangja szólal meg, de ami abban egyszerű eszközökkel kifejezett élmény, azt építi föl nagy művé a nagyobb keretek, a gazdagabb eszközök, a szélesebb művészi forma segítségével, hangulatában kiemelve és felfokozva. Így lesz az egyszerű négysoros dalból kompozíció. Gondoljunk a *Magyar Népzene* sorozat egy-egy

több strófás balladájára, vagy bármelyik darabjára: ha a hangulati felépítést, a kifogyhatatlan gazdagsággal ömlő költői fantáziát és zenei invenciót tekintjük, kétségtelen, hogy minden egyes feldolgozás eredeti költői lelemény. De olyan alkotás, amely a feldolgozott népdal és a teljes népkultúra szellemét szolgálja kongeniális beleérzéssel.

Fokozottan érvényes mindez kórusfeldolgozásaira. Egy *Molnár Anna* vagy a különösen szuggesztív *Székely keserves* a népdal költői tartalmának, hangulatvilágának átérzésében és művészi felfokozásában felülmúlhatatlan példák.

Kodály azonban ennél is továbbment. Nem elégítette ki még az ilyen felfokozó erejű feldolgozás sem. Mert így az egyes dal mindig csak kiszakított része a népi világnak, annak a világnak, amely ezer és ezer népdalból leszűrődve és ezer és ezer élethelyzetével a háttérben, egy nagy egységes érzelemvilág, egy sajátos emberi világ képével élt lelkében. Minél többet felmarkolni ebből az emberi világból, minél teljesebb képet adni róla: ez volt állandó törekvése. Amit mint folklorista nem szűnt meg hangoztatni: hogy csak az értheti meg igazán a népdalt, aki azt a valóságban, a maga környezetének sokféle színével együtt ismeri, azt kívánta a művészetben is: a népéletet a maga teljességével odarajzolni a dalok köré.

Ezt a célt szolgálták több népdalból összefűzött, ciklikus kórusművei, a *Karádi nóták,* a *Mátrai képek.* Mindkettő valóságos életkép. Egyik dal a másikat egészíti ki, és kikerekíti azt a képet, amit mindegyik külön-külön ad a népéletről. A *Karádi nóták*-ban egész betyártörténet játszódik le: három-négy dalban előttünk áll a mulató, hetyke, zsandárokkal dacoló, majd a bíráknak könyörgő, babájától búcsúzó betyár alakja, utána pedig ellentétképpen a gondtalan mindennapok szeretkező, tréfálkozó, felelőtlen emberének hangja: a kanásznóta és hangulatban

rokon társai, a falusi élet köznapjainak dús televénye. A feldolgozás csodálatos intenzitással tudja megeleveníteni a dalok mögött meglátott életet a bennük megérzett hangulat felfokozásával. Nem programzenéről van szó ezekben; a legnemesebb értelemben vett költői ábrázolásról, amely egy jellemző érzelmi vonással felidézi lelkünkben az élet egy darabját.

Ennek a műfajnak legnagyobb és máig utol nem ért példája a *Mátrai képek*. Ebben a négy tételre tagolódó, hatalmas kórusképben dióhéjban benne van szinte az egész népélet minden jellemző vonásával. A *Vidrócki betyár* balladájában a hősi és tragikus elem s a hegyvidék titokzatos, komor hangulatai keveredtek a népélet emelkedett, megilletődött pillanataival. A sötét színek után más világba jutunk: a szeretőtől való búcsúzás, a honvágy és bánat, a gyengéd kedveskedés hangjai után kitör az öröm, s az ujjongó mulatsággal áll össze a mű teljes életképpé. Az egyes dallamok így, kompozícióba beállítva, egymást fokozva egy vidék, egy nép sajátos színeit, életének jellemző pillanatait is felidézik, s így hatásban felfokozódnak.

Még ez sem volt az a megoldás, amit véglegesnek érzett volna. Mert ezekben a kórusokban még mindig csak a költői fantázia ereje éreztet meg valamit a népélet színeiből a dalokon keresztül, ahelyett, hogy maga ez az élet magyarázná az egyes dalokat a maga ezerféleképpen változó helyzeteivel, örömebánata, tréfái és halálfélelme sajátos hangulatával, embertípusainak az élet különböző helyzeteiben való viselkedésével. Bármennyire nagy lélegzetű kórusmű is mindkettő, csak néhány válogatott dallam, néhány jellemző vonás felvillantására alkalmas. Aki a népélet teljességét akarta bemutatni, az szükségképpen jutott el a színpadi ábrázolásig.

Első próbája volt ennek a *Háry János*. A naiv népi mesevilágot utánozni hivatott szövegkönyv alkalmat adott a szerzőnek

arra, hogy a *zenében hitelesebb* képét adja mindannak, ami a nép vágyaiban és képzeletében él. A színdús zenekari hangzásokkal aláfestett dalbetétek már valóban valami életkeretben – bár meseszerű, mégis népi életkeretben – állnak össze a magyar nép érzelemvilágának hiteles tablójává.

A következő lépés azután már meghozta a tökéletes megoldást. A *Székely fonó* az a csúcs, amelynél magasabbra ezen a téren nem lehet emelkedni. A rövid meseváz, amit Kodály állított össze a felhasználni kívánt dalok tartalmának megfelelően, csak annyit akar elérni, hogy minél több, minél jellemzőbb élethelyzetet mutasson be, az érzelmek minél több árnyalatára adjon alkalmat *háttérként* az egyes dalokhoz, amelyekben lejátszódik az egész élet. Itt a mese, a játék a dalokhoz készült. Vagyis az ideális, korszerű, stilizált színpadot valósítja meg, s vele együtt a korszerű, stilizált zenedrámát: nem akarja a reális valóságot állítani a színre, ami énekelve-zenélve úgyis mindig irreális; hanem egy elvont, valóságfölötti élethátteret ad a zenének, amelyben igazában lefolyik a cselekmény, „a valóság égi mása". Ennek a stilizált háttérnek csak annyi a szerepe, hogy minden dalt azzal az élethelyzettel értelmezzen, amelyből született. A játék, a tréfa, a fonóházi szórakozások, szerelem, elválás, halál, a képzelet színes vagy groteszk képei, végtelen sok bánat – ez alaphangja az egész darabnak, akárcsak az egész népdalnak; „Kevés öröm vegyítve sok bánattal", mint Arany írja, végül felszabadult ujjongás. Mindez a népéletből vett megfelelő jelenettel és alakokkal aláfestve összefonódik egy nagy egységgé: a népélet teljes és művészi freskójává.

Másik egysége a műnek a művészi fölépítés nagy egysége, a bánat és öröm, a hangulatok és érzelmek arányos váltakozása, az ebből adódó művészi egyensúly, aminek két nagy pillére van: a középre helyezett, hatalmas sirató s vele szemben a lako-

dalom tombolása a finálében. A kegyetlen, hideg kvartoszlopból vijjogó siratóban a haláltól megrémült embernek szinte primitív döbbenetét éljük át. Minden bánat és végtelen szomorúság, ami odáig lejátszódott, s amit még ezután elsírnak, kétszeres jelentőséget kap ennek a haláldöbbenetnek árnyékában. Ha az életet ez a sötét megsemmisülés várja, akkor annál inkább kívánja a lélek a boldogságot, annál kevésbé tudja elviselni, hogy az életben is csak szomorkodni lehet. Ez a sötét árnyék borong tovább a tudat alatt az egész darabon. Az egymástól elválasztott pár bánatát ez árnyékolja az utolsó jelenetekben vigasztalan szomorúsággá, és ettől szabadulnak föl az egymásratalálás végső boldogságában. A szerző tudatosan ki is emeli mindezt a választott szövegekkel: „Én Istenem, sok búm után Adj egy csekély jót is immár!... Én Istenem, add megérnem, Kit szeretek, avval élnem! Ha ezt meg nem adod nékem, Én Istenem, végy el engem!" És kitör felszabadultan és vadul az ujjongó öröm. A bánattól meggyötört, a haláltól megijesztett ember mégis talál egy pontot az életben, ahol kárpótlást kaphat, az egyetlen, rövid örömöt. S mert oly rettenetes és ijesztő volt a siratő, a halálvízió, azért olyan tomboló a finálé, hogy szinte szétveti a falakat. Ez a hatalmas koncepció méltán sorakozik nagy alkotásai, a *Psalmus* vagy a *Te Deum* mellé, koronájaként mindannak, amit Kodály a folklórra épülő műfajokban alkotott. Abban a képben, amit az önmagát kereső nemzet alkot magáról, most már ez a hatalmas szintézis is ott lesz nemzetünk tudatában, irodalmunk annyi hasonló, nagy szintézise között.

Ami a népdalhoz vezette, hogy a benne megnyilatkozó nemzeti lélek vonásait fejezze ki rajta keresztül, ugyanaz vezette, amidőn a történeti magyarság zenei megnyilatkozásait kelti életre elfeledett, vagy már csak eldugott falvak cigányainak

hangszerén élő régi táncokban, s bennük régi korok hangulatát idézi föl, a magyarság sajátos régi stílusait fejleszi ki múltidéző, egyúttal korszerű alkotásokká. A *Galántai táncok* témáját régi följegyzésben találta, a *Marosszéki táncok* témái élő hagyományból származnak, erdélyi hagyományőrző cigányok és parasztzenészek hangszeres darabjaiból. De ezúttal a hagyomány múlt századok feledésbe merült zenéjét tartotta fenn. Verbunkosai, amelyeket a *Háry János*-ban vagy a *Székely fonó* táncjelenetében hallhatunk, Liszt hagyományát követik; ő is fel akarta emelni a verbunkost a magasrendű műzene világába. Csakhogy Kodály már Lisztnél biztosabb talajon állt, amikor ehhez a zenéhez nyúlt: az egész magyar hagyomány ismerete, a régi korok zenéjének felkutatása, veleszületett s tudományos kutatásaiban tudatosult magyar ízlése vezette, hogy mind a verbunkosban, mind a megelőző korok muzsikájában megtalálja az igazán eredetit és a jellemzően magyart. A „feldolgozás" nemcsak megtartja ezt a hangot, hanem még fokozza is, azaz olyan történelmi levegőt ad a műveknek, amit csak a *tudós kutató és a beleérző művész együtt* tud megadni egy alkotásnak. Mert ebben az ő megelevenítő munkájában az a nagyszerű, hogy benne elválaszthatatlanul egyesül a tudós és a művész. Amit a tudós felkutat és kiderít, azt a művész szólaltatja meg. Művészete ezekben a darabokban tudós munkájától nyeri hitelét.

Hogy ezt a népzenéhez tapadó munkásságot helyesen tudjuk értékelni, rá kell mutatnunk művészetének sajátos jellegére. Ő nem önmagát keresi műveiben, önkifejezését nem belső világának mélységeivel, belülről való kitárulkozással valósítja meg, mint a lírikus Bartók. Ő epikus. Ez nem jelenti azt, hogy nincsenek sajátos hangulatai, műveinek nincs „lírája" – enélkül nem is lehetne művész. Hanem jelenti azt, hogy invenciója szeret külső dolgokhoz tapadni; nem a megnyilatkozni akaró bel-

ső világ keresi a kifejezési lehetőséget, néha külső elemek felhasználásával is, mint Bartóknál, hanem a külső dolgok keltik föl benne az élményt: szöveg, téma, stílushagyomány, a hagyománnyal humanizált paraszti világ. Ezért tudta magát annyira átadni a népzenének, és ezért van, hogy eredeti alkotásaiban is a legnagyobb részt a szöveges művek teszik ki: dalok, kórusok és nagy zenekari kórusművek.

Hogy mennyire van „lírája" is az epikus természetű alkotónak, legjobban dalai mutatják. Schuberten kívül nincs még egy zeneszerző, aki annyira par excellence dalköltő lenne, mint ő. Mintegy negyven eredeti dala mind a leggazdagabb dallaminvenció, mély líra és költői fantázia terméke. Nemes veretű melodikája külön hang a dalirodalomban. Ez a melodika is, mint egész vokális zenei nyelve a kórusok szólamainak énekszerűségétől a *Psalmus* szólójának deklamációjáig, annak az új vokális stílusnak eredménye, amit Kodály Bartókkal együtt a népdalból alakított ki saját egyéniségének megfelelő művészi stílusban. Műzenei melodika ez – a népdal stílusának visszfénye művészi síkon. Egyúttal szinte magától értetődő, hogy mind nála, mind Bartóknál ez a melodika, ez a deklamáció a nyelv szellemében fakad. Egy hosszú, idegen szellemű korszak után újra visszahelyezi jogaiba a nyelvet. Ebben olyan a jelentősége számunkra, mint Wagneré a német nyelv számára.

Aki annyira vokális szerző, mint Kodály, az szükségszerűen jutott el a kórusművészet megújításához. Munkássága ezen a téren a leggazdagabb, és művészetének ezt a részét művelik hazájában legszélesebb tömegek. Ő maga is, úgy látszik, ebben érezte magát leginkább otthon, azért tért vissza hozzá újra meg újra, ezért művelte minden elképzelhető fajtáját: két-három szólamú kis gyerekkarokat, énekgyakorlatokat és hat-nyolc szólamú világi és egyházi kórust, eredeti témájút vagy népdal-

feldolgozást kiapadhatatlan változatosságban. A 16. század nagy vokális kultúrájához kapcsolódik, nemcsak véletlen egyezés folytán, hanem tudatosan is. Népdalból kiművelt s a magyar nyelv szellemének megfelelő, nemesen vokális melodika és a 16. század polifón kultúrája, szigorú szólamvezetése egyesült nála egy új kórusvirágzásban. Nyomában ma Magyarországon határozott vokális kultúra bontakozott ki világi és egyházi műfajokban egyaránt. S itt ragadhatjuk meg Kodály egyéniségének egy másik vonását, amely messze túllép az alkotóművészeten, de ami alkotó munkásságára annyira visszahatott. Ez a kóruskultúra nála a művészi irányon túl egyúttal kulturális-szociális fegyver is, egy nagyvonalú művelődéspolitikai terv eszköze. Evvel akart széles néprétegeket bevezetni a zenei műveltségbe, elvinni a magas művészi alkotások megértéséig és megszeretéséig. Nem győzte hangoztatni, hogy az énekhang, a kóruséneklés a legszegényebbnek is rendelkezésre áll, valamint azokban is művészi élményre ad alkalmat, akiknek hangszerjátékra nincs tehetségük. Így azok is részt vehetnek magasrendű zene megszólaltatásában, a zenélés örömében, akik máskülönben csak nehezen vagy sohasem jutnának hozzá. Ezért áldozott annyi időt és gondot az iskolai énektanításra, a kottaismeret közkinccsé tételére, ezért írt annyi iskolai énekgyakorlatot a bicíniától a négyszólamú kartételekig. Az a közösségi gond, amely több nagy alkotót késztetett arra, hogy megkönnyítse az utat a hangszert tanuló gyermekek számára saját koruk zenéjéhez – gondoljunk Bach kétszólamú invencióira vagy Schumann gyermekdarabjaira, hogy csak a legfeltűnőbbeket említsük –, az Kodálynál sokkal nagyobb arányokban jelentkezett. Ő az egész nemzetet akarta kivezetni a zenei műveletlenségből, és eljuttatni a magas művészet nagy élményéhez. Hogy azután ebből a nemzeti hiányérzetből fakadó és nemzetre szabott moz-

galomból világmozgalom és világsiker született, az csak azt igazolja, hogy ami egy nemzet előbbrevitelére alkalmas, az általános emberi érték, és más nemzetnek is használható; vagy fordítva: csak az visz előbbre egy nemzetet a fejlődésben, ami összemberi vonatkozásban is érték.

Kizárólag művészi célú kórusműveiben nagy stílusgazdagsággal találkozunk. Ezen a modern szempontból járatlan úton sokféle lehetőséget próbált ki, sokféle irányban indult el, és szinte minden úton eljutott a sikeres megoldáshoz, a végleges művészi eredményhez. A népdalfeldolgozásokat ezúttal figyelmen kívül hagyva, csak az eredeti témájúak közt is rendkívül nagy a változatosság: lírai hangulatú, színes hangzásokban gazdag, poétikus művek, mint az *Öregek,* a leheletfinom és festői *Norvég lányok,* átszellemült, természetfestő képek, mint az *Este,* áhítatos hangulatú *Tantum ergó*-k és *Ave Mariá*-k, sejtelmes-titokzatos természethangulat a *Hegyi éjszakák*-ban váltakozik olyanokkal, mint az ódai szárnyalású *Liszt Ferenchez* és *Ének Szent István királyhoz;* és minden kórusművészetét betetőzi a megrázó motetta, a *Jézus és a kufárok.* Ebben a bibliai szövegrészekből maga válogatta képben is mintha megint a *Psalmus* lírája lobogna: a templomból kufárokat kiűző Jézusban saját szerepét élhette át a szerző.

Mindegyik mű más-más kórustechnikát, más jellegű szólamvezetést kívánt. Homofon-akkordikus jellegű az *Öregek* és részben az *Este,* ezek gazdag színskálájukkal, hangulatfestő akkordhangzásokkal hatnak. A *Jézus és a kufárok*-ban kavargó polifónia váltakozik nemes, lágy, majd haragtól felcsattanó szóló és akkordrészekkel és elfojtott piano-suttogásokkal. De bármilyen jellegű a mű, abban mind megegyezik, még a homofon darabok is, hogy szólamvezetésük kórusszerű, önálló és könnyen énekelhető.

Egészen sajátos polifóniát alakított ki a népdalkórusokban. A népi dallam a feldolgozásban magától értetődően utolérhetetlenül kiemelkedik a több szólam közül. Elképzelhetetlen, hogy három vagy akár csak még egy szólamban is vele egyenértékű dallamot lehessen szerepeltetni. Ilyenkor a többi szólamban egészen elütő jellegű, de önmagában teljesen szolisztikus kísérő dallamokat alkalmaz, gyakran szöveg nélkül, egy magánhangzóra énekelve. A fölöttük kirajzolódó dallamhoz képest az összes többi kíséretnek számít, viszont önmagukban nézve önálló szólamvezetésű dallamok. Téma és „kíséret" egymáshoz képest úgy elválnak, mint a homofóniában, a kísérő szólamok önálló dallamvezetése szerint azonban tökéletes a polifónia. Gondoljunk a *Karádi nóták* könyörgő betyárának jelenetére vagy a *Székely keserves* tengerzúgására és jajgató kíséretére. Erre a megoldásra a *Psalmus* szólóját kísérő, jajgató női karban talált rá először. Itt a kétféle stílus előnye érvényesült: a polifónia énekszerű, önmagában is élvezhető szólamvezetése és a homofónia dallamot kiemelő, áttetsző világossága.

Mindaz a tudás, ami kóruskezelésében jelentkezik s amit kórustapasztalataiból leszűrt, legmagasabb fokon jelentkezik nagy zenekari kórusműveiben, a *Psalmus*-ban és a *Te Deum*-ban. Különösen az utóbbi – Kodálynak talán legérettebb alkotása – mutatja kórusművészetét a legmagasabb fokon. A nemes veretű szólamok csodálatosan ívelő dallamvonala, hangfekvése olyan énekszerű, hogy éneklése szinte fizikai jólesést vált ki. A szakadatlanul áradó nemes ritmusokban egymás után változnak a megragadó képek: földre boruló tömeg könyörög ijedten, majd hatalmas angyalseregek zengik, hogy szent az Isten, majd hűvös csarnokok tárulnak ki, és a mártírok fehér, merev csoportja villan elő; misztikus pianissimókból hatalmas fokozással kitáruló forték, mintha csakugyan mennyei kapuk nyíl-

nának meg. Az invenció nagyvonalúsága, a magas fokú technikai tudás és a gazdag költői fantázia a legnagyobb remekművek közé emelik.

A másik remekmű, a *Psalmus* már sokkal erősebben épül a szólóénekes és a zenekar színeire és kifejezési lehetőségeire. De hatalmas kórustételek váltják fel időnként ezt a zenekarkíséretes deklamációt. Egy-két korai énekkari műtől eltekintve – az ifjúkori *Esté*-től, a *Két zoborvidéki népdal*-tól –, ekkor tört fel belőle először a nagyvonalú énekkari komponista, s alkotta meg egész életművének legjellemzőbb remekét.

Amikor egy mű hatása a folytonos emlékezésben sem veszít erejéből, amikor az újabb és újabb élmények mindig igazolják és gazdagítják bennünk élő emlékét, amikor tudatára ébredünk annak, hogy a mű jelentősége bennünk az idő teltével egyre növekszik, akkor válik az alkotás számunkra remekművé. Így nőtt meg bennünk a *Psalmus* is eddigi élete folyamán.

Csalhatatlanul biztos indítással ragad meg mindjárt az első hangokban. Vad szenvedély viharzik föl a zenekarban, néhány ütemben hallatlan feszültség torlódik egymásra, aztán a hullámok hirtelen leomlanak, és várakozástól fűtött hangulat vezet át a mű valódi kezdetéhez: megszólal az énekkar. Egyszerre különös, sejtelmes világban vagyunk: ez a piano kórushang az emberen túli világból szól felénk. S ez a mindennapok feletti, különös hangulat megmarad akkor is, amikor a kórusháttérből kilép a zsoltáros és megkezdi énekét. A zenekar fűtött hangzásokkal kíséri: fojtott zsongással, nyugtalanul borzongó futamokkal vagy felcsapó kitörésekkel; az énekes pedig könyörög, vádol, retteg és átkozódik. Kinek nevében teszi, Kodályéban vagy az egész magyarságéban? Mind a kettőben. Amint a 16. századi költő is azonosult a zsoltáros szavaival, Kodály is magáénak érezhette – néhány évvel a húszas évek meghurcoltatásai után – az olyan panaszokat, hogy „Egész ez város rakva haraggal... Innét én régen elfutottam volna... Hogysem mint azok között lakoznom, kik igazságot nem hagynak szólanom". Még inkább képzelhette ezeket a szavakat egy nemzetét ostorozó próféta ajkára, aki egész nemzete nevében támad rá kora bűnös társadalmára.

A szavak, a panasz, az indulathullámzás mélyen emberi; mégis megmarad valami álomszerű távolságban, valami költői emelkedettségben. Az ének nemes vonala, az akkordok zsúfolt hangulata mindig megtartja valóságfölötti lebegésében.

Az indulatok pedig egyre magasabbra csapnak, egyre fojtottabb pianók ellentéte feszül a kitörésben. A sejtelmes kórustéma is egyre sodróbb lendülettel kereng közelebb a fokozások tetőpontjain. Utoljára hatalmas több szólamú tételben tornyosul föl, amely háborogva, föl-fölcsapó hullámokban nyugszik el; végül már együtt jajgat a kórus az énekessel: „Én pedig, Uram, Hozzád kiáltok.. Az ellenségtől mert én igen tartok!" Azután az utolsó legnagyobb fokozás előtt még egyszer egy lélegzetelállító nagy ívű piano-fohászkodás égi fényű hárfahangzatok fölött, hogy azután dobok és harsonák közt annál magasabbra csapjon az ének: „Igaz vagy, Uram!" Mindent betetőz az eget ostromló, több szólamú összkar, míg egyszerre megjelenik a harsogó zenekarban a bevezetés ismert szólama, s mint varázsütésre, leomlanak a hullámok, és megint sejtelmes távolságból hangzik a kezdő ének. Mind jobban halkul, s lassan beletűnik a végtelenbe. Az égi kapuk bezárultak, az álomkép eltűnik szemünk elől. A klasszikus mű csodáját éltük át: egy örökkévaló világ képe tűnt fel, aminek emléke továbbkísér a mű elhangzása után is.

Művészeti alkotások közt ritkaság az olyan, amely hiánytalanul képviseli alkotóját; még kevesebb az olyan, amely egy

egész nemzet művészetét egymaga képviselheti. A *Divina Commedia*, a *Hamlet*, a *Faust*, a *Bűn és bűnhődés* ilyen alkotás. A gazdag magyar irodalomból nem tudnánk olyan művet említeni, amely egymagában kiállhatna az *egész* nevében. Mindig művek sorozatát szedjük össze gondolatban, amelyek kiegészítik, magyarázzák egymást. Egyedül a fiatal magyar zeneművészet hozott létre olyan művet, amely sűrítve reprezentálhatja, bármilyen nagy remekművek sorakoznak is fel mellette. A *Psalmus* a magyar zenének egyszeri, sűrített pillanata.

Ez az egyéni és közösségi lírai remekmű lezárás is, új út megnyitása is egyidejűleg. Mint nagyszabású kóruskompozíció, elindítója annak az alkotássorozatnak, amit eddig oly részletesen elemeztünk, a kórusszerzeményeknek, hogy Kodály sajátos alkotói egyéniségének szellemében adjunk kiemelt jelentőséget munkássága e részének. De azért tekintsünk is vissza, illetve tekintsük egészében is át ezt az alkotó tevékenységet. Mert mindaz, amit az epikus és vokális alkotójellegről mondtunk, csak egy bizonyos idő után kerül felszínre, tudatosodik és lesz majdnem egyeduralkodó életművében. A három korszak közül, amelyet életpályájában megállapíthatunk, az első a hangszeres zene és a líra túlsúlyát mutatja. Méghozzá a leglíraibb műfajban, a kamarazenében. Két vonósnégyese, a trioszerenád, a maga nemében egyedülálló, nagyszerű cselló-szólószonáta, a gordonka-zongora darabok jelzik ezt a korszakot, amely a végén méltóképpen zárul a *Psalmus*-szal. De hogy az átváltás menynyire tudatos volt Kodályban, igazolja az az 1932-ből való megnyilatkozása, hogy ötvenévesen „illik szögre akasztani a lírát". Vagyis pontosan tudta, hogy amit a *Psalmus*-ban és azóta tett, az nem az egyéni kitárulkozás, hanem a közösségnek magát átadó, abból táplálkozó epikus műve. A következő korszakban, 1932-ig, a *Székely fonó*-ig *kizárólag* népdaltémájú, illetve népdalnak szentelt műveket írt. S amikor a legnagyszerűbb megoldásban mindezt megkoronázta, mintha befejezettnek érezte volna ezt a feladatát, azontúl újra ír egyéni leleményű műveket is, de már vegyesen népdaltémájúakkal: *Concertó*-t, *Szimfóniá*-t – és *Páva-variációk*-at egymás mellett. 1923-ig líra, 1923–1932-ig kizárólag epika, azontúl haláláig líra és epika jellemzi munkásságát.

Ebből az életműből az európai modern zenének egyik legmarkánsabb egyénisége bontakozik ki. Ő járta a legelkülönültebb pályát kortársai között. Még a hozzá legközelebb álló Bartóktól is lényeges különbségek választják el; úgyszólván csak az alap közös, a magyar népzene, ami összeköti kettejüket és a klasszikus értelemben vett formai fegyelem. Vagyis mindketten a forma és a közösségi humánum fegyelmét szegezik szembe a széthulló kor szellemével. Míg Bartók az elementárisat, egyéniségét felszabadító újszerűségeket kereste, addig Kodály monumentálisra vágyó egyénisége a mélységet, az egészséges, biztos alapot találta meg benne. Ő lényegében nem forradalmár, még ha indulásakor új utak keresése és fölfedezése nélkül nem is lehetett volna igazi művészetet teremteni. De az ő egyénisége a leszűrtséget, a befejezettséget kívánta. Már ezért is meg művészete főként vokális jellege miatt is tartózkodóbb a harmóniai újítások terén. Ebben is, mint hangszerelő művészetében, inkább az eredmények összefoglalása, a letisztulás jellemzi, semmint folytonos kutatás új lehetőségek után.

Monumentális formateremtés, letisztulás, tartalmi mélység, technikai eszközökben válogatás, leszűrtség együtt: jelenti a *klasszikust*.

Nekünk, magyaroknak pedig, akiknek egész életművét szentelte, a sajátos nemzeti géniuszt.

1982

Lajtha László emlékezete

Tizennyolc éves voltam, amikor először találkoztam Lajthával. Kodály küldött hozzá, akinek egyetemi folklórgyakorlatán mint elsőéves bemutattam kis népdalgyűjtésemet, amit cserkésztáborozás közben jegyeztem föl egy sárközi faluban. Kodály biztatott, hogy mutassam meg Lajthának is a Néprajzi Múzeumban, s járjak ki hozzá, ismerkedjem meg a fonográfgyűjteménnyel.

Akkor már hallgattam Lajthának népdalföldolgozásait egy lemezsorozatról, amely Bartók-, Kodály- és Lajtha-földolgozásokban adta közre a legszebb dallamokat s ami első nagy népzenei élményem volt a gimnazistaévek alatt. De személyesen akkor találkoztam vele először. Átnézte kottáimat: sok érdekeset nem talált benne, hiszen ugyanabban a faluban már ő is gyűjtött, sőt őelőtte is, már régebben, Vikár Béla. Népművészetéről híres táj legnevezetesebb faluja volt a „lelőhely", s az akkor népszerű nyári folklórbemutatón, a „Gyöngyösbokrétán" is szerepelt egy színes csoporttal. Az öreg néni, akitől többek közt dalokat jegyeztem fel, a csoport egyik fő forrása, „betanítója" volt. Egyszer csak Lajtha dühösen fölkiáltott, és hevesen szidni kezdte a Gyöngyösbokréta „disznóságait": a papíron, amit kezében tartott, „gyűjteményem" leghitványabb darabja volt, a német *O Tannenbaum* karácsonyi ének motívumaiból akkoriban elterjedt, slágerszerű műnépdal. „És ezt adják le a rádióban mint magyar népdalt!" – mérgelődött. Összeomlottam volna, ha nem tudtam volna magam is, miről volt szó annak a dallamnak esetében, s mennyit ért. Mikor helyeseltem neki, s megmagyaráztam, hogy csak az öreg parasztasszonyra való tekintetből írtam le a többi közé, lassan lecsillapodott. Beszélgetni kezdtünk, kifaggatott, látni akarta, mit tudok a dalokról, meddig terjednek ismereteim.

Ettől kezdve kijárogattam hozzá „lejegyzéseinél" asszisztálni. Más és több volt az, mint egyszerű lejegyzés: valamiféle zenei „koktél" volt. Egy-egy fonografált dallam hallgatása, lekottázása közben ugyanis szó került mindenféléről: először magáról az illető népdalról, azután a magyar népdal különböző problémáiról, majd a magas zenéről, néprajzról s még ezerféle dologról. Élvezetes társalgó, félelmetes vitatkozó volt. Fiatal sablonálláspontjaimat könyörtelen érveléssel zúzta szét. Ha azután, jó idő elteltével, ugyanarra a kérdésre terelődött a szó, s most már meggyőzve vagy hogy könnyebben „úsznam meg a vizsgát", előálltam avval, amit tőle hallottam, ugyanolyan könyörtelenül szétzúzta ezt az álláspontomat is. Meg akart tanítani, hogy minden dolognak két oldala van, s hogy nincsenek végleges és begyökeresedett álláspontok? Mindenesetre utálta a közhelyeket, különösen azokat, amelyek akkor nálunk a zenekritikában uralkodtak. Egyszer látott egy hangversenyen, ahol Lalo gordonkaversenyét játszotta egy vendégművész. Legközelebbi „lejegyzésén" próbára tett: „Hogy tetszett a Lalo-koncert?" Hümmögtem, hogy „nem elég mély". No, ki is kaptam ezért! „Mi az, hogy »mély«? Zenei fogalom ez? Az a kérdés, szép vagy nem szép, jól hangzik-e, vagy sem!" Nem tudtam úgy fordítani fogalmazásomon, hogy „nem hagyott elég maradandó benyomást", „nem adott elég mély élményt", hát csak feladtam a „mély"-et mint értékmérőt, s annyit nyögtem: hát akkor nem volt elég szép.

Máskor Bachhal vágott mellbe. Én inkább csak otthoni zongorázásból, a fúgákból, szvitekből, inventiókból ismertem meg természetesen a két *Passió*-ból; Händelt inkább csak hírből (ritkán telt hangversenyre, rádiónk, gramofonunk pedig nem volt). Vivaldi nevét akkor még inkább csak zenetörténeti kézikönyvekben lehetett találni, mint hangversenyműsorokban. Természetesen Bach-rajongó voltam. Lajthától hallottam először, hogy Bach „vidéki" a „nagyvilági" Händel mellett, hogy elszigetelt magányában nehézkesen követte, amit a nagyvilági szerzők korszerű, könnyed, színpompás zenéjükben alkottak. Egyszóval a nálunk egyeduralkodó német esztétikai álláspont után nála találkoztam először a francia állásponttal.

Később, a háború előtt és alatt beszélgetéseink egyre inkább a politika köré fonódtak. Szenvedélyes náciellenesek lévén, volt témánk bőven az események meg- és elítélésében, országunk sorsának várható alakulásában.

A háború után már csak néha találkoztunk, megszűntek a „lejegyzések". Ő előbb a rádió zeneigazgatója, a Nemzeti Zenede és a Néprajzi Múzeum főigazgatója lett, majd rövidesen mindenünnen kimaradt, sőt állás nélkül maradt! Én pedig félévi „közéleti tevékenység" után az Egyetemi Könyvtárba, addigi munkahelyemre visszavonulva éltem. Míg egyszer csak a múzeum vezetősége a zenei osztály élére hívott, az ő egykori helyére. (Ahová hiába ajánltam előzőleg több ízben Rajeczkyt, aki már ott dolgozott akkor Lajtha mellett, de aki többszörösen visszautasította a felkínált pozíciót.) Így lettem Lajtha utóda a Néprajzi Múzeumban.

S ekkor újra jelen lehettem lejegyzésein, amelyeknek kedvéért hetenkint háromszor kijárt egykori munkahelyére. Akkor ugyanis ezekért a lejegyzésekért fizette a minisztérium, ahol még volt annyi tekintélye és jó embere, hogy így enyhítették

a rajta esett méltánytalanságot. Megbámulhattam energiáját és akaraterejét, lebírhatatlan segítőkészségét. Nyolcan-tízen sürgölődtek körülötte azokon a napokon, mind olyanok, akiknek ő, a kegyvesztett, az állástalan harcolt ki különböző jogcímeken alkalmi keresetet. Végül már egész „csoport"-ja volt, amelyből egyesek még ottlétem alatt váltak az osztály dolgozóivá, mások távozásom után. Akkor azonban még csak abból éltek, amit Lajtha gyűjtéseivel, lejegyzéseivel és később hanglemezfölvételeivel biztosított nekik is, magának is. De milyen munkával! Három-négy hangszerből álló, falusi cigánybanda heterofóniája, kemény disszonanciákkal, áthangolt hangszereken, amit partitúralejegyzésben, többszöri eljátszás teljes terjedelmében akart közölni. Igaz, kitűnő segítőtársai voltak – Rajeczky és Avasi Béla –, mégis ez már kemény, verejtékes munka volt, megszűntek a beszélgetések, s munka végeztével a résztvevők épp csak hogy nem szédelegtek. De hajtania kellett; nemcsak azért, mert a minisztérium darabszám fizetett, hanem mert hajtotta a tudományos ambíció is: úttörőt, példamutatót alkotni, minél előbb kiállani vele a nemzetközi szakkörök nyilvánossága elé.

S emellett egyre többet komponált. Ekkor alkotta négy utolsó szimfóniáját, utolsó vonósnégyeseit. Élete legtermékenyebb korszaka volt ez, mintha most jött volna rá igazán ereje tudatára.

Közben nekem is segített. A Néprajzi Társaság megbízott egy Bartók-emlékkönyv szerkesztésével, s csak úgy akartam vállalni, ha nemzetközi kötetet csinálhatok világnyelven, külföldiekkel. Hosszú kálvária volt ez az ötvenes évek közepén, de végül sikerült. Azonban ekkor következett a neheze: megszerezni a legjobb külföldi szakembereket. Kértem Lajthát, bocsássa rendelkezésünkre kitűnő nemzetközi kapcsolatait. Szíve-

sen megtette. Nemcsak címeket adott, hanem személyesen írt barátainak, hogy bizalmukat megnyerje számunkra. Így tudtuk biztosítani Baud-Bovy, Brăiloiu, Azevedo, Collaer, Jaap Kunst részvételét.

Halála teljesen váratlanul ért. Hiszen ruganyos, friss járása, sportosan hátrafeszített vállai mindig tíz évvel fiatalabbnak mutatták, mint amennyi volt. Sőt tulajdonképpen sosem láttam rajta változást az alatt a harmincegy év alatt, amíg ismertem. Igaz, egy korábbi szívtrombózisa 1957-ben már rosszat jósolt – azokban az időkben, amikor nagyjaink közül többen estek áldozatául szívüknek: Ferenczy Béni, a szobrász, őelőtte, s azóta is béna és néma, Kodály valamivel utána. De ő is, mint Kodály, visszanyerte korábbi frisseségét, s azt hittük alkotásai mind nagyobb szárnyalásából, hogy életereje is követi alkotóereje lendületét.

Sajnos, nem így történt. A test levált, mint kifáradt hordozórakéta, s szelleme műveivel rátért az örök pályára.

1968

A „vers és dallam" kutatója

Aki a magyar művelődés bármely ágának múltját kutatja, annak egy kicsit polihisztornak kell lennie. A töredezett emlékanyag inkább eltakarja az egykori valóságot, mintsem megmutatja. Igazi arcát csak az láthatja meg, aki több oldalról közeledik feléje.

A magyar zenetörténet túlnyomó részben énekelt versek története. Ha valaki hiányos emlékeinkből meg akarja rajzolni, föl kell vérteznie magát a népzene, az irodalom és a történelem ismeretével. Aki pedig ilyen ismeretekkel és ilyen érdeklődéssel fordul múltunk felé, annak törvényszerűen el kell jutnia a versritmus problémáihoz.

Ének és vers – a sziámi ikerpár – a ritmusban forr össze szétválaszthatatlanul. Zenei és irodalmi érdeklődés itt fut össze egyetlen pontba. Nálunk, magyaroknál különösen: zenei emlékeink legnagyobb hiányossága a ritmusjelzés, verstani irodalmunknak pedig legvitatottabbb kérdése a ritmus helyes értelmezése. Régi verseink ritmusának megoldását igen sokszor vártuk a dallamtól, dallamföljegyzéseinkét pedig a szöveg lejtésétől. Ha pedig mindkettő cserbenhagy, egy harmadiktól, a néphagyomány tanúságától.

Szabolcsi Bence pályáját kezdettől fogva ez a hármas érdeklődés irányította. Ebben is követi mesterét, Kodályt, akit ugyanez a hármas érdeklődés vezetett új eredményekhez, köztük versritmust megfejtő eredményekhez is. Természetes, hogy

nagy tudós utódának egész életművét is végigkíséri vers és dallam összefüggésének, a ritmusnak problematikája. Nincs a magyar irodalom életének olyan szakasza, ameyhez ne járult volna hozzá ritmusra vonatkozó alapkutatásokkal vagy nagy értékű megállapításokkal. A *Halotti Beszéd*-től József Attiláig terjed ki érdeklődésének köre, szinte a magyar verstörténet egészét fogja át tanulmányainak hosszú sora. Ennek a nyolc évszázadnak leghomályosabb korszakaiban, az első szövegektől kezdve a 18. század végéig, meg sem tudnánk mozdulni segítsége nélkül. Anyagfeltáró-értelmező munkája nélkül a 16–18. századi dallamkincs és versritmus alig volna ma ismeretes. Tinódi dallamainak, a Hofgreff-énekeskönyv kottáinak modern kiadása, majd a teljes 16–17. századi históriás ének feldolgozása mindig középpontba helyezi a versforma és ritmus kérdését, amellett hogy messzetekintő történeti és művelődéstörténeti háttérrel mutatja be a zenei anyagot. Két-három évszázad versformáinak teljes anyagát állítja össze táblázatokba, dallamutalások útvesztőit követi nyomon, hogy egy-egy késői följegyzés, nyomtatott kiadvány alapján megtalálja korai szövegeink dallamát; dallamok és versek szembesítésével dönti el szövegeink helyes ritmizálásának kérdését, vagy ha az is bizonytalan, mindkettőnek valószínű értelmezését. Továbbépíti Kodály gondolatait Tinódi verseinek ritmusáról, amit előadói modorával és egyes dallamsajátságokkal jobban megérthetünk. Szabolcsi állítja össze Tinódi formáinak időrendjét, amiből előadói és komponista fejlődésére lehet következtetni, ami viszont utólag ismét támpontot ad verseinek, illetőleg énekeinek ritmizálására. Összeállítja a teljes 16–17. századi históriás és rokon jellegű énekkincs ritmusfajtáit, megállapítja egykorú kottákból valódi formájukat, belső tagolódásukat, és először tárja fel egy sajátos, régi költészeti hagyomány, a gagliardaritmusú versek teljes,

gazdag tenyészetét. Ez a ritmusfajta – a *Psalmus* szövegében is ez lüktet – a 16. századtól kezdve a kuruc költészeten keresztül Ady magyar formáinak egyik legjelentősebbike lett, sőt József Attiláig és mai költészetünkig jutott el. Szabolcsi Bence történeti kutatásai óta nemcsak irányt kaptunk kezünkbe művelődéstörténeti áramlatok, kölcsönhatások vizsgálatára, hanem a magyar versritmus számon tartott lehetőségeinek körét is kibővítette, s ezáltal az elméleti magyarázatok egyik fontos támpontjává vált. A 16. századi táncdallamok kiadása alkalmat ad számára, hogy külföldön följegyzett táncdallamaink, az „ungarescá"-k felépítésében fölismerje a középkor és reneszánsz két elterjedt ritmusfajtájának, a vágáns sornak és a szapphikus strófának keveredését, ami egészen barokk kori énekekig és népi betlehemes dallamokig követhető. A 15. század végén bontakozik ki s a 16. században terjed el az a mozgalom, amely a reneszánsz-humanista irodalmi megújulást követte zenében s az antik metrumok eredeti, mértékes felújítását tűzte ki célul. Ekkor keletkezett egész sora olyan kórusműveknek, zsoltárdallamoknak, amelyek a szapphikus, aszklépiadészi, alkaioszi versszakot és a disztichont valósították meg zenei ritmussal. Ezek a dallamok, kórusok hamarosan nálunk is elterjedtek. Szabolcsi ismét nótautalások szövevényén át követi a szövegeket dallamukig, majd szembesíti nyugati megfelelőikkel, és egész művelődéstörténetet nyomoz ki *Adalékok a magyar metrikus énekek történetéhez* szerény című dolgozatában.

Kezdeti érdeklődése, a 16–17. század fokozatosan kitágul mindkét irányban. Még korábban, a középkorban nemigen ismerünk dallamokat, de ott vannak szövegeink, amelyek annak idején dallammal együtt éltek, ami elveszett, vagy egykorú dallamok ritmusa bujkálhat bennük, amit nem vettünk észre. Szabolcsit mindkét lehetőség vonzotta. Legrégibb versünk, közép-

kori irodalmunk gyöngyszeme, a *Mária-siralom* nem engedte nyugodni addig, amíg ki nem nyomozta latin példaképének egyik dallamát a verstani irodalomból. S ha már nem tudjuk is bizonyossággal, hogy magyar ajkakon milyen dallammal élt egykor, mégis legalább korabeli dallammal, korhű stílusban tudjuk énekelni, s a „néma" szöveg megelevenedik a mai ember számára.

Még a *Siralom*-nál is régebbi időre megy vissza zenei múltunkban, amikor a *Halotti Beszéd*-et veszi vizsgálat alá: érzékeny füllel meghallja a prózai sorokban is a ritmust. Lehet, hogy valaki másként hallja és más lejtéssel fogja magyarázni, de az bizonyos, hogy ezentúl mindenki egyetért abban, hogy legrégibb szövegünk nem egyszerű próza, hanem valami ritmussal – esetleg éppen a középkor prózaritmusával – átszőtt fogalmazás.

Mind többet tudunk a középkori műveltségünk világi ágának, a „deákoknak" szerepéről és hatásáról. De Szabolcsi egyike volt az elsőknek, aki meglátta zenei nyomaikat és tovább követte egészen a mai népi műveltségig. A „vágánsdalok" és ritmusuk volt az a téma, ami legrégebben és legkitartóbban foglalkoztatta képzeletét. Egyik legutóbbi kötetében jelent meg az a tanulmány, amely perdöntő bizonyítékot tár elénk a vágánsköltészet magyarországi hatására: kétségtelen dallamegyezéseket népdalaink, régi diákdalok és középkori, latin nyelvű vágánsdalok között. A „Virág Erzsi az ágyát magasra vetette" párosítódallam, az „Ej haj gyöngyvirág" régi diák- vagy virágénekének, az *Archipoéta* kocsmadalának magyar népi változata: „Életemnek végóráját töltöm a csárdába" (=„Meum est propositum in taberna mori") együtt tanúskodik arról a mély kapcsolatról, amely egész műveltségünket összekötötte a Nyugattal középkori „deákjaink" révén. És megerősíti azokat az egyezé-

seket, amik eddig csak ritmusfajták hasonlóságában mutatkoztak, de közvetlen összefüggésüket nem tudtuk bizonyítani. A két part hasonlósága közé most ezekkel az egyezésekkel vert járható hidat.

A Balassi-versszak története és Balassi verseinek nótautalásai is visszatérő témái munkásságának. A Balassi-forma kialakulásának menetét is segítette megvilágítani irodalomtörténészek eredményei mellé tett dallamvizsgálatokkal. A 16. századi olasz és német táncdallamok közt kutatva két ritmizálhatatlan Balassi-versnek találta meg valószínű dallammintáját és valószínű ritmizálását: a *Sicilianá*-nak és a rejtelmes *Gianeta Padovana* nótájára írt versnek.

Egész verstörténetünknek izgalmas kérdése a jambus befogadása. A középkori himnuszfordítások ilyen irányú próbálkozásai után Szenczi Molnár Albert néhány zsoltárfordításának tapogatózásait leszámítva csak Ráday kezdeményezése óta tartja számon a jambust irodalmi kutatásunk. Szabolcsi már a 17. századi énekköltészetből kimutatja a jambusvers néhány korai és igen magyaros formáját. Sőt rámutat a jambus meghonosodásának egy más lehetőségére is: az arab–török „habanera-hazadzs" forma átültetésének eddig figyelmen kívül hagyott eseteire is. S ha a *Cantus Catholici*-ből kimutatott, helyenként egészen mesteri megoldások mellé, amit Szabolcsi idéz, beillesztjük Balassinak egyik kései nyolcasát is, az „Ó én kegyelmes Istenem" kezdetűt, amely túlnyomó 5+3 tagolásával és igen sok emelkedő kezdetével világosan jambust valósít meg, akkor elmondhatjuk, hogy a középkortól fogva folyamatos költészetünkben az a törekvés, hogy Európának ezt az általános ritmusfajtáját – nyelvünknek talán leginkább ellenálló ritmusfajtáját – meghódítsuk magunknak.

Ami Balassi a régi magyar versnek, az Mikes a régi magyar

prózának. Régiségünknek ilyen értéke nem kerülhette ki Szabolcsi múltat felmérő tekintetét. Mikes stílusának vers- és énekemlékeit nyomozva jutott el olyan felismerésekig, hogy ennek a stílusnak apró egységekre – szinte verssorokra – tördelt jellege a rokokó ideált és a felvilágosodás józan és világos stílusideálját valósítja meg, s a barokk körmondattal szemben, például Pázmány mondataival szemben egy dalszerűbb stíluseszményt képvisel.

A zenész érdeklődése, amellyel ének és zene segítségével közelít meg verstani problémákat, akkor sem válik fölöslegessé, amikor vers és ritmus értelmezése nem dallamtól függ, mert már régen kiszakadt az énekelt vers egykori hagyományából: 20. századi líránk nagy alkotóinál. Itt Szabolcsi más zenei problémákkal közeledik az alkotáshoz. Adnál Kodály megzenésítésén, zene és versritmus együttjárásán keresztül mutat rá ritmikai problémákra: hogy fejti ki a zeneszerző a „versmérték" alatt meghúzódó, a szavak hangtestében benne rejlő ritmuslehetőségeket, a jambus mélyéről a magyar lejtést. József Attila egy-egy költeményében pedig a Bartók-zene ihlető szerepét elemzi.

A magyar irodalmi és zenei múlt folyik le előttünk Szabolcsi ritmikai tanulmányaiban. Szenvedélyes érdeklődés árad ki belőlük múltunk és a magyar műveltség egésze iránt. Ez a szenvedély fűti az „első kiadásokat", pótolhatatlan anyagpublikációit, korszakokat összefoglaló táblázatait éppúgy, mint elemzéseit, nagyvonalú művelődéstörténeti tanulmányait, valamint sok izgalmas problémafölvetését, lehetőségek, távlatok, összefüggések fölmutatását.

De legyen bár merész problémafölvetés vagy hatalmas anyagot földolgozó végleges elemzés, egy dologban mind hasonló: mind mindig érdekes. Akármihez nyúl Szabolcsi, és bármily

módon nyúl hozzá, mindig átfűti a személyes érdekeltség hevével, mindig új dolgokra nyitja meg szemünket. Akár egyetértéssel, akár ellentmondással, de mindig azzal az érzéssel teszszük le, hogy nyertünk elolvasásával; hogy valamit jobban látunk, vagy szenvedélyesen kívánjuk, hogy még jobban lássuk. Egy rendkívül széles érdeklődésű, egy mindenütt összefüggést kereső és problémákat látó elme és egy színes képzelet kalauzol legkisebb közleményében is. És mindig problémák sűrűjébe vezet, ahonnan a megoldást vagy a megoldás útját láthatjuk. Ha pedig csak problémafölvetés volt szándéka, akkor is olyan problémát villant föl, amit előtte nem tudott meglátni más, s ami megoldásra vár.

Természetes, hogy az ilyen tudomány hatása alól nem vonhatja ki magát a következő nemzedék. Szabolcsi mozgósító szerepe fiatalabb zenetörténészeink körében közismert dolog. Ugyanezt a hatást gyakorolta verstani munkásságával is. E sorok íróját három nagy példakép indította a versritmus vizsgálatára: Kodály, Horváth János és Szabolcsi Bence. Talán meglepő, hogy mégis közülük kettővel a nyilvánosság előtt lefolyó viták kötötték össze nevemet, sőt ez a látszólagos szembenállás megvolt a harmadikkal, Kodállyal is a nyilvánosságtól távoli néhány beszélgetésben és abban a tartózkodásban, amellyel távol tartotta magát a kérdéstől. A vita azonban egyáltalán nem érinti a személy és a teljesítmény tiszteletét, és mindig a kérdés szenvedélyes szeretetéből fakad. Ezt a szenvedélyes szeretetet és érdeklődést pedig a tárgy iránt – vers és dallam, költészet és zene, magyar művelődéstörténet nagy szépségeket nevelő két ága iránt – Kodály és Szabolcsi oltotta belém. Az első szűkszavúságában is érzelmet, részletkérdésben is az egészet éreztetni tudó képességével, a második pedig a fölfedezésnek azzal az állandó izgalmával, amellyel irodalmunk egészét újra és újra vé-

gigfutja kutató tekintetével szüntelenül keresve a problémát, az összefüggést, a távlatokat; állandó eszmeindításával, a dolgoknak mindig új és új oldalról való megvilágításával.

És nem utolsósorban azzal az érzelmi kapcsolattal, ami ennek a kutató izgalomnak hajtómotorja volt, s amit lehetetlen volt meg nem érezni és át nem érezni, az érzelmi kapcsolatot azzal a folyamattal, ami töredékeiben izgalmas, teljesítményeiben pedig időnként imponáló – szellemi múltunkkal, a magyar művelődés történetével. Históriás ének, Balassi-vers, középkori diák- és humanista költészet, barokk és rokokó énekek, Ady és Kodály, Bartók és József Attila mind ennek a mindig ugyanegy érdeklődésnek témaválasztásai. Egész verstani-ritmikai munkássága csak kiszélesítése, egyik oldala annak a zenetörténeti munkának, amit ugyanaz a szenvedély hajt; aminek végső összefoglalása a *Magyar Zenetörténet Kézikönyve* és hangzó párja, a *Musica Hungarica* lemezsorozata: az egységbe látott magyar zenei múlt.

1969

Járdányi Pál, a népzenekutató

Hat évvel fiatalabb társamnak, Járdányi Pálnak tudományos életműve a szemem láttára bontakozott ki, és sajnos, a szemem láttára fejeződött be váratlanul. Az Egyetemi Néprajzi Intézetben tömörülő, forrongó fiatalság egyik központi alakja volt ő, aki azt az új, magyar zenét és népdalmozgalmat képviselte, ami akkor társadalmi haladást és Hitler ellenében nemzeti függetlenségi igényt egyaránt jelentett. De az a kis csoport éjszakába nyúló vitáin, eszmecseréin már a politikai kibontakozás baloldali lehetőségeit mérlegelte. Természetesen tudományban is mindenütt a társadalmi problémák felé tájékozódott, s a néprajzban lehetőleg a szociográfiai jellegű témákat választotta saját kutatási feladatául. Minden abban az irányban hatott tehát, hogy a fiatal muzsikus az akkor már megkezdett ösvényen fog haladni, és szociográfiai eredményeket hoz ki a falu zenei életének vizsgálatából, amit doktori értekezése témájának választott. És csodálatos módon éppen ellenkezőleg történt: egy sajátos zenei, sőt zenei rendezési kérdés lett fő témája annak a dolgozatnak. Igaz, volt ennek olyan oka is, ami külső körülményből eredt: volt már egy társadalmi jellegű faluleírás, és Járdányi büszkébb volt, semhogy ismételjen; újat akart adni. De nem véletlen, egész pályájának érdeklődési körét látva, hogy mi volt az az új, amit megvalósított: a falu dallamkincsének stíluskörök szerint való csoportosítása a legnépdalszerűbb rétegtől haladva a legkevésbé népdalszerű felé.

Ez a felosztás szubjektívnek tűnhet. Természetesen szubjektív az ítélet, mert az egyén megítélése dönt; de ha az anyag ismeretén és kutatási eredményein nyugszik, akkor tudományos értékű szubjektivitás. Hiszen minden stíluselemzés és stíluson alapuló korszakbeosztás, irányzatok elhatárolása képzőművészetben, irodalomban, zenetörténetben bizonyos mértékű szubjektivitással történik. Járdányi is objektív tulajdonságok szubjektív mérlegelése alapján állította fel kategóriáit, amelyek a népzene legrégebbi rétegétől a magyar nóták legnépdalszerűtlenebb darabjaiig vezetnek. Vagyis nemcsak a szerző rendszerezési érdeklődéséről tanúskodtak, hanem azt is elárulták, hogy a rendszerezés mélyén egy történeti-esztétikai tájékozódás keresi az eligazodást az anyagban. Vagyis a jövendő életpálya döntő élménye jelentkezik. Ez a problematika húzódik végig tudományos munkássága egészén.

Ennek a problematikának mindjárt legnehezebb feladatával került szembe leghamarabb: a gyermekjátékdalok rendszerezésével. Ennek a gomolygó motívumanyagnak rendezése szinte lehetetlen feladatnak látszott: hiszen sokszor teljesen igénytelen, törmeléknek látszó dallamai mozaikként mindig új és új kapcsolatokban állnak össze, és szinte megfoghatatlanok bármiféle zenei rendszer számára. Mégis, éppen ebben a legkevésbé rendezhető anyagban jutott el a legvéglegesebb eredményekig; megtalálta a gomolygásban azt a szilárd pontot, amely rendezhető: ez a dallammag, a játék legfontosabb és legterjedelmesebb része; s ezeket a dallammagokat fokozatos hangterjedelem, illetve a különböző tipikus motívumok szerint rendezve, áttekinthető rendszerbe – egyúttal szinte zenei fejlődésmenetet bemutató rendszerbe – tudta elhelyezni a teljes magyar anyagot. Minden rokon dallam egymás mellé került, s a rokonsági csoportok egymás mellett stíluscsoportokat, illetve fejlettségi

fokozatokat képviseltek. Látni fogjuk, hogy ez volt Járdányi állandóan maga elé tűzött célja, s ezt már itt, a legelső akadály legyőzésekor tökéletesen el tudta érni.

Teljesítményét akkor tudjuk igazán értékelni, ha összevetjük azzal a megoldással, amit a kötet szerkesztője javasolt előzőleg; amely a maga bonyolult mechanikusságával talán szintén elérte volna, hogy egy-egy keresett darabot meg lehessen találni – bár sokkal körülményesebben, mint Járdányi rendjében –, de a dallamok lényeges jegyeinek kidomborítása s a rokon jellegűek összehozása, főként pedig az ésszerű típusrend teljesen hiányzott belőle. Azt is emlékezetünkbe kell idéznünk, hogy ezt a munkát beugrásként, önként végezte, a közös mű kudarcától félve s nevének elhallgatását is vállalva. Ez ugyan tüskét hagyott szívében, de ennek ellenére s a körülményekre való tekintettel elfogadta. Itt az ideje, hogy teljesítményét most már nyíltan nevéhez kössük idehaza is, mint ahogy a külföld tájékoztatására már korábban megtettem.

Kevesen tudják, hogy a sorozat III. kötetében is szerepe volt. Lektori jelentésem alapján Kodály vele együtt nézte végig a kéziratot, és rostálta ki belőle a nem odavaló dallamokat. Erről a tényről Járdányi útján küldött nekem üzenetet. Kár, hogy ez az ellenőrző szerep a kötet későbbi munkálataiban már nem érvényesült, ami pedig bizonyára egységesebbé és kevésbé támadhatóvá tette volna ezt a gyűjteményt.

A sorozat IV. kötetében végre saját neve alatt jelent meg az, amit benne végzett. Igaz, ez már olyan munka volt, amit inkább kötelességből végzett, semmint igazán kedve szerint. Neki kellett megküzdenie azokkal a káros következményekkel, amelyek az első kötetek félremagyarázott elvi alapjából fakadtak: hogy nem a zenei stílus szerint különváló, vagyis a *nem-strofikusan építkező* szokásdallamokat adták közre, hanem a szöveg

szerint egy-egy szokáshoz kapcsolható mindenféle dallamot. Járdányinak a párosítók címén összehordott anyagból kellett olyan válogatást végeznie, amely elfogadható kompromisszumot jelentsen a kötet meghatározott tartalma, a sorozat népzenei jellege és a strofikus dalok majdani összefoglaló zenei rendje között. A kompromisszum eredménye már csak a *lehető legkisebb rossz* lehetett, nem pedig az, amit Járdányi állandóan keresett: *az elérhető legjobb megoldás*. Sikerült elkerülnie, hogy a népzene nagy összkiadásába mértéktelenül beáradjanak a félnépi, sőt teljesen népietlen dallamok; sikerült a főközlésben elkülönítenie egy többé-kevésbé periferiális stílust, amely, bár a strofikus dalaink közé tartozik, de annak egy különleges része. És mindamellett mégis érzékeltette, hogy mit jelent a „párosító" mint szövegtípus és néprajzi jelenség.

Ugyanebben az évben – 1959-ben – jelent meg olyan munkája is, amely már teljesen a saját elképzeléseit képviselte: Rajeczky középkori *Melodiárium*-ának dallamrendjéről írt tanulmányt. Ez már az ő főproblémája volt: hogy lehet egy sokféle típusból összeálló, mégis jellegzetes dallamstílust úgy bemutatni, hogy annak típusai és fő sajátságai kidomborodjanak s minden hasonló egymás mellé kerüljön? Annál inkább érdekelte a kérdés, mert az egyik dallammutató az ő ötletéből valósult meg: az, amelyik az egyes sorok ambitusait mutatja be sematikus ábrákkal s olyan csoportosításban, hogy melyik dallamban melyik sor megy legmagasabbra. Amint látjuk, itt már szinte a végleges Járdányi-rend elve valósul meg egyelőre szerényen, index formájában. De nyilván ennek a mutatónak segítségével, valamint mindenféle rendezési elvnek kipróbálásával tudta úgy áttekinteni ezt a számára új anyagot, hogy dallampárhuzamokra, összefüggésekre tudott rámutatni, össze tudta hasonlítani az egyik rendezési elvet – például a szótagszámon alapulót – a másikkal, például a sorvégző hangok szerint haladóval; és az anyagra való alkalmazhatóságát mindjárt példákon tudta illusztrálni. Mert itt is az a fő problémája, hogy „csupán az ideális közlés módját keressük az összehasonlító dallamkutatás számára". Nyilvánvaló: itt már a kiérett Járdányi-koncepció alapján nyúl egy új anyaghoz, mintegy kipróbálja használhatóságát, és látható elégtétellel veszi tudomásul, hogy a koncepció itt is alkalmazható. Valóban, ha végigmegyünk azon a bizonyos ambitusmutatón, a dallamfelépítésnek és dallammozgásnak különböző típusait látjuk magunk előtt.

Ekkor már folytak a munkálatok, amelyekből megszületett a *Magyar Népdaltípusok* két kötete. Két év múlva – 1961-ben – jelent meg ez a mű, amely bizonyos vonatkozásban gyökeresen új a magyar népzenei kiadványok között. Nem egyedi dallamokat közöl pontos gyűjtési adatokkal, lelőhellyel – vagyis egyedi adatokkal, egyedi lelőhellyel –, hanem típusokat jellegzetes képviselőjükön keresztül s egyedi adatok helyett a típus elterjedésének feltüntetésével. Egy fél évszázados népzenekutatás és sokágú rendszerezési tapasztalatok tették lehetővé, sőt már elkerülhetetlenné, hogy ez a fordulat bekövetkezzék. Igaz, Bartók könyvének példatára is a magyar népzene típusait kívánta bemutatni. De ott a típusnak sokkal tágabb értelme volt: néhány sajátságban egyező dallamok sokaságát jelentette, amelyből tetszés szerint kiválasztott példák, lehetőleg szép darabok képviselik a típust, néha ugyanannak a dallamnak egymástól többé-kevésbé eltérő variánsaival. Az új műben és Járdányi koncepciójában mindig a típus egy-egy meghatározott dallamot jelent összes variánsával együtt. Minthogy a variánsok csak új meg új megvalósulásai ugyanannak a dallamgondolatnak, mondhatjuk úgy is, hogy az ő típusai maguk a dallamok. De most már egy fél évszázados rendezés és kutatómunka után

egymás mellé került variánsok sokszor éppen az új rendezési elv megvalósítása közben kerülnek egymás mellé. Mert minden új szempont új összefüggéseket tesz láthatóvá. S Járdányi szeme igen sok új összefüggést tett láthatóvá, ami még Kodály éles szemét is elkerülte. Nem egy például azok közül, amiket Kodály nagy tanulmányának angol kiadásába bedolgoztam Kodály bejegyzései nyomán, Járdányi fölfedezésének bizonyult, amint rájöttem egy Kodálytól kapott iratcsomag részletes átvizsgálása nyomán. Például hogy a *Székely fonó* híres bolhadala – „Egy nagy orrú bóha" – a marosszéki táncok főtémájának második fele.

De a legnagyobb újítás az új rendszer. A sokévi töprengésből megszülető megoldás: úgy rendezzük el a dallamokat, hogy azt tükrözze, amit már tudunk, de ami minden mechanikus rendezésben széttöredezve, következetlen ugrásokkal és kihagyásokkal tűnik csak elő: hogy vannak egymáshoz közelálló típusok, stílusok s ezeknek rokonsági fok szerint elrendezett egymásutánja mutatja meg csak a népzenei anyag vagy bármilyen zenei anyag igazi valóságát: hogy mi van benne és mi hiányzik belőle.

Emlékszem egy beszélgetésre, még az első kötet munkálatai előtti időkből, amikor Kodálynak és nekem panaszkodott a sorvégzők szerint haladó rend elégtelenségére: hogy nem domborítja ki kellőképpen a legjelentősebb dallamstílusnak, a régi, ereszkedő és kvintváltó daloknak jelentőségét. Az én ajánlatom erre az volt, hogy kezdjük a rendszert a legmagasabban járó dallamok sorvégzőivel, s akkor mindjárt kiemelkednek ezek a típusok az első csoportokban; nem lesznek ugyan szorosan együtt, csak meg-megszakítva más dallamokkal, mégis nagy foltokban ott lesznek a zenei rend legelső részeiben. Őt ez nem elégítette ki. Fő érve volt, hogy a mechanikus megtalálhatóság

kedvéért feláldozzuk az összetartozók egymáshoz kerülését, pedig a mechanikus keresésre elegendők a különböző mutatók.

A megoldást végül is megtalálta: a dallamfelépítés és dallammozgás legfőbb jellegzetességeit tudta megragadni a dallamsorok egymáshoz viszonyított magasságával, s a dallam mozgásának soronként való elemzésével. Ezáltal a dalnak most már nemcsak egy-egy fontos részlete – a sorvégzők adta szerkezet – szabja meg helyét a rendszerben, hanem a teljes dallam képe. És ennek előfeltételeként nem az egyes dalnak jelölnek ki helyet benne, hanem a dallamvariánsok összességének, a „típusnak". Ennek a típusnak sajátságait a variánsok többségének egyező tulajdonságai szabják meg, ami tehát törvényszerű, s nem ami az egyes variánsban esetleges. A rend pedig a magasból ereszkedő dallamokkal kezdődik, és fokozatosan megy át az egyre kisebb terjedelműeken keresztül a szűk menetű, mély járású dalokig, s onnan az emelkedő, kupolás felépítésű új stílusú dalokig. Így a rendszer két szélén a két legjelentősebb, nagy stílus helyezkedik el: elején a kvintváltó-ereszkedő-ötfokú régi, végén a visszatérő szerkezetű, kupolás felépítésű új; köztük pedig tarka sorozatban a különféle eredetű, kisebb-nagyobb stílusok és rokontalan vagy szűkebb rokonságú egyéb dallamok. Elérte tehát, hogy a rend stílusokat domborítson ki, mégpedig történeti és néprajzi értékelés szerint.

Igaz, ez a rend nem áll elő magától, szinte mechanikusan, ahogy a sorvégzők vagy szótagszám szerint lehet mechanikusan besorolni a dallamokat. Ez nem a kutatást akarja elősegíteni egy előzetes, mechanikus besorolással, hogy általa derüljenek ki összefüggések, hanem már a kutatás eredményeit akarja tükrözni, ahol a föltárult összefüggések jelennek meg ésszerű bemutatásban. Ez természetesen nehezebb munka, és nem is mindig egyértelmű. Szinte minden lépésnél egyéni döntéseket igé-

nyel, amelyek azonban az anyag tulajdonságainak ismeretében és tudományos megokolás alapján lehetségesek. És természetesen ez sem tudja száz százalékig eltüntetni a stílusok kereszteződését; saját elve alapján is kerülhet egy-egy összetartozó stílus dallamai közé más stílusba tartozó anyag. De ha nem is száz százalékig biztosítja a stílusegységet, kétségtelenül a lehető legnagyobb százalékban tudja megtenni minden más, addigi rendszerezéssel szemben.

Mindezek az előnyök fokozott mértékben jelentkezhettek a *Magyar Népdaltípusok* két kötetében, minthogy az minden típusból, vagyis dallamból egy jellemző változatot közöl, ami a rendszerbeli helyét legjobban indokolja, és nem kénytelen tekintetbe venni azt a sokféle eltérést, átmeneti formát, ami a típus rokonságát nemcsak egy irányban vezeti tovább, hanem sokfelé egyszerre, sőt sokféle visszautalással más, korábbi típusokra is. Így szinte elméleti tisztaságban tudja bemutatni az elképzelést. De voltak további kizáró kritériumai is ennek a válogatásnak: az újkori dúr-moll zene funkciós harmóniai jellegének bármily csekély jelentkezése már kihagyásra ítélt egy-egy dallamot, így sok olyan darab is kimaradt, amely a stílusok tiszta különválását megzavarná; és kimaradt minden olyan dallam, amely egyedi darabnak bizonyult, nem volt olyan elterjedt rokonsága, aminek alapján típusnak volna nevezhető. Ezek közt sok magas esztétikai értékű dallam is, amely közeli rokonság híján társtalannak látszott a gyűjtemény összeállításának időpontjában.

Ugyanakkor viszont az erős rostálásért cserébe olyasmivel kárpótolt, amit addig semmiféle gyűjteményből vagy tudományos munkából nem kaphatott meg az olvasó: a típusok elterjedését, szűkebb vagy szélesebb földrajzi határait adta meg jegyzetekben a nagy gyűjtemény ismerete alapján. Mindenképpen reprezentatív bemutatkozása volt a népdalrendezés új szempontjainak, és előlegezte a *Népzene Tára* nagy összefoglalásának végleges formáját.

Addig azonban még új feladat várt Járdányi rendszerező képességeire. A nagy zenei rend elkezdése előtt még egy nagy tartozása volt a magyar népzenekutatásnak: a siratók közreadása. Ami a sorozat megtervezésekor a legegyszerűbbnek látszott, azt a hatalmas új gyűjtés a legbonyolultabbá tette. Kiderült, hogy nem kétféle siratónk van: egy kis forma és egy nagy, hanem számos alfaja a különböző hangterjedelmű és hangnemű típusoknak, és szinte az utolsó pillanatig nem sikerült megnyugtató megoldást találni elrendezésükre és publikálásukra. Megint Járdányi volt, aki a döntő pillanatban csatasorba állt, és a végső megoldást kidolgozta. Lektor volt, akinek csak véleményt mondani volt kötelessége; de ő többet tett, beállt munkatársnak és segítőnek. Már a lektorálás szakaszában, a kézirat leadásának sürgető és nyomasztó terhével a vállán állt neki az anyag átrendezésének, mivel gondos áttanulmányozás után látta, legjobban akkor domborodnak ki a különféle típussajátságok, ha a földrajzi sorrendet tesszük meg alapnak. Meglátta, hogy a siratók típusai területi különfejlődésből származnak, tehát ezúttal minden korábbi rendezés zenei elvét fel kell adni egy addig sosem alkalmazott és valószínűleg másutt sosem alkalmazható elv kedvéért: a tájegységek változatai szerint haladó rendezési elvért. Hogy éppen ő, a legkifejezettebb zenei stíluselv kidolgozója tudott ennyire szabadulni saját elképzelése merev alkalmazásától, mutatja, mennyire az anyag tanulmányozásából származtak elképzelései; most is az anyag természetéből fedezte föl a legmegfelelőbb bemutatási rendszert.

De meglátott még mást is: hogy ezt az anyagot nem lehet a népdalok szokott módján, közös záróhangra transzponálva köz-

readni, mert akkor lényeges egyező tulajdonságok maradnak elrejtve. Észrevette, hogy itt közös dallamrészek, illetve hangkészleti egységek más-más záróhangokkal jelennek meg, tehát különböző transzponálással kell ezeket kidomborítani. Ő elsősorban a tájegységeken belül igyekezett a közös magot egy szintre hozni; de ezzel már elindult azon az úton, amire ennek az anyagnak és ezeknek a transzpozícióknak további vizsgálata egyre jobban kényszerít. Sokban másként járnánk el ugyan ma már; de vajon nem nehezebben jutottunk volna el mai szemléletünkhöz, ha ez az első elrendezés nem nyitotta volna rá szemünket a problémára?

Különben a feladat sürgőssége és a szó szoros értelmében vett rohammunka jellege nem engedi meg, hogy részleteiben bíráljuk azt, amit elvégzett – akár a területi sorrend egyes kivételeire gondolunk, akár a transzpozíciók megválasztására vagy a mutatók részleteire; egyedül az elvi alapot mérhetjük saját mértékével, s az vitán felül végleges érvényű. Nem volt annyi ideje a kidolgozásra, mint az I. kötet esetében, de a „beugrás" itt is sikerült, a bemutatót segített sikerre vinni.

Neve itt is szerepel a köteten, mint a IV. köteten is, munkája külön is meg van említve a bevezetőben, mint az előzőben is. De még nem érte meg, hogy a címlapon, a főhelyen jelöljék meg ötleteinek és fáradhatatlan munkálkodásának eredményét. Igazán megérdemelte, hogy ennyi segítés, ennyi közös munka után végre a saját nevében jelenjék meg a tudományos élet nyilvánossága előtt. Igaz, megjelentek tanulmányai, amelyekben rendszerezési elveit ismerteti magyar és idegen nyelveken; részt vett konferenciákon, ahol módja volt kifejteni álláspontját nemzetközi nyilvánosság előtt; s megjelent a *Magyar Népdaltípusok* két kötete, amely az ő neve alatt az ő koncepcióját mutatta be a közönségnek. De az igazi mégis a *Népzene Tára* köteteiben

megvalósuló nagy koncepció lehetett; egyedül az felelt meg igényeinek, és adott volna méltó keretet sokévi munkája eredményeinek. Készült is rá avval a gonddal, amivel a maga jelentőségével tisztában levő ember adózik legfontosabb teljesítményének. A nagy gyűjteményt teljesen átrendezte az új elvnek megfelelően; ezt a rendezést egyre fogyatkozó munkatársgárdával egyre finomította; s a zenei rend első kötetébe kerülő dallamtípusok sorrendjét hosszas mérlegelés után véglegesen megállapítva nekifogott a kötet anyagának összeállításához. Természetesen csak abból az anyagból dolgozhatott, ami akkor rendelkezésére állt: ami le volt jegyezve és be volt osztva a dallamrendbe. Az akkori munkakörülmények közt nem is lehetett gondolni ennél többre. De ami így összeállt, az kerek egész volt, s az kellő súllyal képviselte azt a dallamcsaládot, amellyel a nagy rendszert megnyitni kívánta. Úgy látszott, hamarosan megszületik Járdányi munkájának beteljesedése, a régen várt népdalrend első kötete, az igazi tetőpont addigi munkásságában.

S most újra egy jelenet merül föl emlékezetemben. Munkámba merülve ültem az asztal mellett, amikor Pali lerakta a szomszédos asztalra a *Népzene Tára* készülő kötetének dallamanyagát. Gondosan csomagolt, címmel ellátott kötegeket, s még valamit mintha mondott is volna, olyasfélét, hogy „ezt most már bárki rendben megtalálhatja". Gesztusaiban volt valami súlyosság, egész viselkedésének volt valami feszült komolysága, amire meglepetten felkaptam a fejem. „Úgy teszel – mondtam –, mintha végrendelkeznél." Nem válaszolt, csak furcsán vonogatta a vállát. Egyszerre éreztem, hogy valóban erről van szó. Nem hittem ugyan, hiszen csak valami kivizsgálásról hallottam előzőleg, de a pillanat hangulata mellbe vágott; s azóta, hogy tudom az elkövetkezőket, még élesebben él bennem ez a kép.

Többé nem jött vissza. A kötet végül is megjelent, neve is rajta van, csak ő nem láthatta már. És nem kaphatta meg utána azt az elismerést – akár tudományos fokozatban is –, amit régóta megérdemelt, s amit ezután bizonyára meg is kapott volna.

S most azt kell mondanom, bármennyire tiltakozik is ellene igazságérzetem, hogy így teljes a kép. Járdányi nem a látványos egyéni kutatások embere volt, aki külön, magának dolgozik s magának arat sikert. Mindig a közösségi feladatokra koncentrálta erejét, s minden képességét a magyar népzenekutatás nagy, közös munkáiban élte ki. A *Magyar Népzene Tára* nála nélkül elképzelhetetlen, s ha kivonnánk belőle, amit ő adott hozzá, tudományos színvonala jelentősen alábbszállna. Őt szinte kizárólag ez a feladat érdekelte; a magyar népdalok közreadásának legjobb módszerét kereste, hogy az az összehasonlító népzenekutatásnak szinte magától kínáljon megoldásokat. Ezt a feladatot szolgálta, ha kellett, névtelenül is; ennek a feladatnak volt nélkülözhetetlen, önzetlen, önfeláldozó munkása.

Az űr, amit maga után hagyott, máig betöltetlen; jelenlétének, munkájának hiányát a mai napig fájón érezzük.

1977

Vujicsics Tihamér búcsúztatása

A halál mindig fájdalmas, akkor is, ha kerek, befejezett életművet zár le; amikor úgy érezzük, hogy mindent megkaptunk a távozótól, amire élete reményt nyújtott, amire képességei kijelölték. De kétszeresen fájdalmas az a korán érkező, váratlan halál, amely jogos remények beváltásától fosztja meg az eltávozót és az ittmaradottakat. Vujicsics Tihamértől sokat vártak azok, akik Kelet-Európa népzenéinek s azon belül a Balkánnak zenei hagyományait kutatták. Tőle vártak olyan eredményeket, amelyek belevilágítanak ennek az egész Európában egyedülállóan gazdag és ősi zenei hagyománynak bonyolult összefüggéseibe; hogy föltáruljanak azok a sajátos vonások, amelyek Európa közös, archaikus zenei kultúrájából ottmaradtak fenn legtovább, és azok a különleges sajátságok, amelyek az egyes népek kialakulásához, őstörténetéhez nyújtanak fogódzókat, de azok a szálak is, amelyek az évszázados együttélés eredményeként sokféleképp összefűzik az ottani népeket és kultúrákat.

Minden előfeltétel Vujicsics Tihamért jelölte ki erre az igényes feladatra: kivételes nyelvtudás, amely anyanyelvén és a magyaron, valamint a nagy európai nyelveken kívül a legtöbb balkáni nyelvet magában foglalta, kitűnő zenei képességei és felkészültsége, egy élet nem lankadó érdeklődésével egybehordott, egyedülálló könyvtár és ami mindennél fontosabb: e nagy táj különböző pontjairól, különböző népektől gyűjtött zene, vagyis eredeti élményből szerzett széles körű anyagismerete.

Ez a felsorolás is mutatja, hogy itt már nem is csak előfeltételekről van szó, hanem megkezdett munkáról, feladatvállalásról. Vujicsics Tihamér valóban készült az összehasonlító balkáni, sőt kelet-európai zenefolklór nagy feladatára. Előadásaiban, kisebb közléseiben megcsillantotta mozaikdarabjait annak a nagyobb, összefüggő képnek, ami benne élt, s aminek tudományos tervét hordozta magában. Amit, sajnos, teljes egészében már sosem fogunk megismerni, de amiről kéziratban maradt könyve, amit ő már nem láthatott meg, többet fog számunkra elmondani. Többet, de nem mindent; nem annyit, amennyit még évek nyugodt munkája után el tudott volna mondani.

Ha van pótolhatatlan veszteség, az ő elvesztése pótolhatatlan a mai összehasonlító balkáni zenefolklór-kutatásban. Ilyen képességekkel, ilyen felkészültség birtokában, azzal a helyzeti előnnyel, amit nép közti helyzete jelentett, aligha fog egyhamar valaki elindulni az általa megkezdett úton.

Egy szűkebb területen még inkább fog érződni hiánya: a szerb–magyar kapcsolatok területén. Aki a népzenével foglalkozik, az egyszerre kétfelé lát: egyre mélyebben látja saját népének tulajdonságait, a nemzetit, s egyre világosabban tapasztalja benne a más népekkel közöset, a nemzetközit, az általános emberit. Már egyetlen népzene ismerete is közel visz más népekhez, amellett hogy mélyebben kapcsol a magunkéhoz. Vujicsics Tihamér két népzenébe láthatott bele „belülről", azért munkássága két nemzet számára volt jelentős, és válhatott volna mindegyre jelentősebbé: a szerb nemzet számára, amelyhez tartozott, s a magyar számára, amelynek keretében élt és dolgozott. Az ő személye, az ő munkája is összekötő kapocs volt a kettő között; és minden ilyen kapocs lepattanása űrt hagy maga után.

Bízunk benne, hogy ebben a vonatkozásban már nem lesz

hiánya annyira pótolhatatlan. Bízunk benne, hogy az összekötő kapcsok ezentúl szaporodni fognak. S ebben a fejlődésben hatni fog az a hagyaték is, amit most tőle kapunk, s ami nemcsak kötelez, hanem csábít is. Egy ilyen munka felhalmozott eredménye, egy ilyen kész anyag, amit most ránk hagy, előbb-utóbb megtalálja a maga méltó gondozóit, a folytatókat. S ha majd többek munkájában megelevenedik a most holttá váló anyag, ha kinő belőle a magyarországi délszláv népzenekutatás, sőt átfogóbb, összehasonlító eredmények is születnek a nyomában, akkor mégsem marad Vujicsics Tihamér életműve befejezetlen; s akkor valósággá válik, amit most bizakodás mondat velünk hamvai fölött: nyugodj békében, munkád nem volt hiába!

1976

ZENE, NÉPZENE, KÖZÖSSÉGI GONDOK

„Júniusi hetek" és a magyar zenekultúra

A júniusi hetek főrendezője az egyik napilapnak nyilatkozatot adott. Ebben azt olvashattuk, hogy az ünnepségek műsorát „nem lehet kizárólag magyar művekből (Erkel, Bartók, Kodály) összeállítani", mert ezekkel nem lehet kitölteni egy kéthetes műsort, másrészt „a külföldi publikum mellett a belföldi közönség érdeklődése is szükséges. Ezek közt pedig kicsiny azoknak a száma", akik modern műveket akarnának hallgatni, melyek télen is nagyobbrészt hallhatók. Ezért olyan művekre van szükség, melyek „a zenei szórakozást kereső" közönség különböző rétegei közt mintegy kompromisszumot képeznek (például Verdi).

Ez a nyilatkozat is elárulja a „Júniusi hetek" alapvető hibáit, és annak egyes állításain keresztül a hetek egész szellemére és minden problémájára rávilágíthatunk.

Ez a szellem mindjárt jelentkezik a „zenei szórakozást kereső közönség" iránt való nagy figyelemben. Ez lenne tehát a cél, a zenei szórakozást keresők kielégítése? Nem hisszük, hogy ezek pont júniusban keresnék a zenei szórakozást egy gazdag téli szezon után, nyári melegben, evezés, strand és egyéb örömök között. Minek akkor őket látványos külsőségek, sztárok és felemelt helyárak segítségével csak azért is összecsődíteni? Hiszen vannak magánvállalkozások, amelyek kielégíthetik nyáron is a mindenáron zenei szórakozást keresők „tömegét", belföldit és külföldit egyaránt. Van városligeti, margitszigeti kon-

certsorozat sztárok felléptével, s a magánvállalkozás természete szerint igyekeznek kielégíteni a közönség mindenféle igényét. Ennyi elég még az idegenforgalom követelményének is.

Ha tehát mégis ünnepi heteket rendezünk az állam erkölcsi és anyagi támogatásával, annak nyilván csak az lehet a célja, hogy ami érték csak van a magyar zenei életben, azt ünnepélyes és méltó keretbe összefogva, szinte a magyar zenekultúrát összesűrítve ünnepeljük az összegyűlt külföldiek előtt s a magunk gyönyörűségére. Ez a nemzet öntudata: a legjobbakhoz szól és a legjobb értékekkel, az *egyéb igények* kielégítését pedig átengedi a magánvállalkozásnak.

Ezek az értékek pedig elsősorban a magyar zsenik alkotásai. Ezekkel szemben a nyilatkozat a közönség érdeklődését kevésnek tartja – persze csak a belföldiét –, mert a külföldiét hallgatólag ő is elismeri. Ezzel szemben az az igazság, hogy a közönség egy-egy Bartók- vagy Kodály-estre zsúfolásig megtölt Zeneakadémiát, Vigadót, Operát, és éppen erre a közönségre nem áll, hogy nyáron nem lehet megmozgatni, mert ritkán hallható kedvenceinek minden szereplését számon tartja, és azokra tömegesen felvonul.

De ha már ennyire fél az ünnepi hetek rendezője a modern zenétől, mért hagyta ki nyilatkozatából és a műsorból Lisztet? Az ő nagy számú oratóriuma, szimfonikus költeménye a közönség különböző rétegei közti „kompromisszumnak" is megfelelne, amellett reprezentatív magyar érték.

De különben is ki követel csak magyar *műsort?* A magyar kultúra értékeihez tartozik az is, hogyan tesszük magunkévá a zeneirodalom külföldi remekeit. Lám, hogy tanulhatott volna az ünnepségek rendezője a gyermekkarest műsorából és Kodály rendezéséből: ott magyar remekművek, népi játékok mellett a barokk és reneszánsz kor német, angol, olasz, németalföldi mes-

terei szerepeltek. Mert nem az a fontos, hogy a műsor legyen *csak magyar,* de legyenek azok az előadók! Mert az, hogy Kleiber hogy vezényli Haydn *Évszakok*-oratóriumát vagy Dobrowen Puccini *Bohémélet*-ét, az nem mutat semmit a magyar kultúrából. De az, hogy az a magyar karmester vezényli az *Évszakok*-at, aki abból már egy remek előadást csinált, aki emellett Liszt *Zsoltár*-át, Berlioz *Karácsonyi oratórium*-át is bemutatta már, az, hogy egy másik karmesterünk *Szent Erzsébet Legendá*-t, *Koronázási misé*-t, *Psalmus*-t, *Cantata Profaná*-t, *Missa Solemnis*-t, egy harmadik Schütz *Karácsonyi oratórium*-át vezényli, a *Máté Passiók*-ról, *H-moll misé*-kről, Händel-oratóriumokról nem is beszélve, hogy itt *oratóriumkultusz van,* az magyar kultúra. És ebből kellett volna ízelítőt adni a külföldnek. Mert azt is meg lehetett volna tanulni a gyerekkarestből, hogy ott csak olyat mutattak be, amit éveken át szerte az országban énekelnek is a gyerekkarok, ami tehát élő kultúra. De idegen művészek, idegen művek: ebből legfeljebb annyit láthat a külföld, hogy zenekart és énekeseket „már" tudunk adni effajta produkciókhoz, szóval a keretet. Ez pedig lehet vidéki városaink ambíciója – nem is mindegyiké –, de mint nemzeti kultúrprodukció, talán kissé kevés. S hogy megerősítsük a külföldit ebben a látszatban, midőn végre „beveszik" a műsorba a *Psalmus*-t, azt is Dobrowennel adatják elő. A külföldi azt hiszi, hogy Kodályunk már van ugyan, de méltó előadásához külföldi karmester kell, a magyar pedig megállapítja, hogy a hazai előadások lényegesen jobbak voltak. Pedig itt igazán a magyar interpretálás érdekelné a külföldit, mint ahogy bennünket is a francia Debussy, a német Wagner, az olasz Verdi.

De a „Júniusi hetek" következetesen nem vesznek tudomást kiváló fiatal karmestereinkről. De nem vesznek tudomást arról sem, hogy itt olyan előadógárda van, ami fölöslegessé tesz min-

den idegen sztárt. Énekeseink: Báthy, Basilides, Rösler, Svéd és a többi, zongoristáink Bartóktól és Dohnányitól az ifjú gárdáig, vonósnégyeseink – mindez csak elég választéknak a júniusi két hétre? S ha mindenáron „hozni" akarunk, hozzuk haza erre az alkalomra külföldön élő nagyságainkat, Németh Máriát, Szigethyt és másokat. Ez így elég „attrakció", egybefoglalva mindazt, amit csak a magyar kultúra termett.

Magyar kultúra! Nem gondol itt arra senki. Úgy látszik, igaz lesz Ady jóslása, hogy Európa Kairója leszünk: „Az egyre nyüzsgőbb világ útjába akaratlanul is mindjobban beleesünk. A nőink szépek. A borunk jeles. Életünk érdekes vegyülése a Balkánnak és Amerikának... Itt tehát meg kell születnie az európai Kairónak. Vidám hely lesz. Még talán abban is hasonló Kairóhoz, hogy az Operánk emelkedik. Az ánglius, a berlini, a francia, ki pár napot itt lumpol, egy komolyabb estéjén esetleg igen jó Wagner-előadást is élvezhet az európai Kairóban..."

De mintha mégsem Kairó volna a megfelelő párhuzam. Inkább az az indiai maharadzsa, aki európai vendégei szórakoztatására elhozatja a leghíresebb művészeket, s operaelőadást rendez. Mi újat adhat? Hiszen művészetet, lelki gyönyörűséget otthon is meg lehet kapni! Adhat pazar kiállítást, ódon várat, igazit, görögtüzet, hatosfogatot és főúri dirigenst és balettestet az Operában, és szerenádestet a Belügyminisztérium udvarán, mégpedig Filharmóniával, ami igazán nem mindennapi. Nem csodáljuk, hogy vannak nosztalgikus lelkek, akik a mai idők „szürkeségéből" visszavágynak a letűnt feudális idők nagyobb lehetőségeibe, főúri kényre előálló ünnepélyek ragyogó külsőségeibe, exkluzivitásába. Azt sem csodáljuk, hogy ennek a főúri dilettáns sznobizmusnak kielégítésére készségesen siet a kapitalista-újgazdag mecénás. (Hogy a magyar specialitás, a „feudálkapitalizmus" a kultúrában is érvényesüljön.) Az is természetes,

hogy a nemzetközi „elit" szívesen tódul a már Európában ritkán található kivételes szigetekre. A világot járó polgár is megnézi a pénzéért szívesen – a más országában és egzotikumként.

A mi ideálunk azonban már egészen más. Mi a széles néprétegek kultúrájában hiszünk. Nosztalgiánk, hogy Beethoven minél több lélekben minél mélyebben éljen. S hogyha *Fidélió*-val akarunk ünnepelni, nem görögtüzet és hatosfogatot adunk, hanem elmélyült művészi előadást és ünneplő lelkeket. A mi szürke, demokratikus gondolkodásunk a kultúra szeretétől áthatott tömegekben találja örömét, s a belőlük sarjadt, általuk megbecsült és ápolt nemzeti kultúrában. És hogy büszkén és öntudatosan állhatunk ki vele más népek fiai elé, mert elismerést szerzünk vele s kölcsönös megbecsülést.

Ha nézzük a „Júniusi hetek" „fejlődését": mint került át a *Fidélió* a tatai grófi kastélyból a Vajdahunyadvárba, mint jutott be mégis gyermekkarest és *Psalmus* a műsorba, akkor erős a reményünk, hogy „...ez a mi hitünk valóságra válik"...

1937

A Felvidék népei elé

A külpolitikai események napi hullámzásában még nem tudjuk belátni, mit hoz a jövő. Hiszen még az összefüggő magyar nyelvterületek sorsa is mily nehezen dőlt el.

Mégis, ezek a napok felvetették bizonyos nemzetiségi csoportok csatlakozásának lehetőségét is. Ma még talán ellentétek és nagy bizonytalanság uralkodik ebben a kérdésben. De nem tudhatjuk, nem fogja-e a közeljövő egyszer csak az elé a kérdés elé állítani a magyar társadalmat: tud-e olyan kereteket alkotni, melyekben együtt élhet az ezeréves Magyarország különböző népeivel? A magyar társadalomnak nem szabad várnia, már most minden lehetőségre felkészülve, határozott állásfoglalással kell eloszlatni a bizalmatlanság légkörét és ezzel talán előmozdítani a közeledés történelmi lehetőségét.

S ha nagyképűség volna részünkről részletekbe menő tervezetekkel előállni, mégis szükséges néhány elvnek a leszögezése.

A magyar ifjúság előtt ugyanis a kérdés világosan áll. Az az ifjúság, mely a magyarság népi egyéniségének kimüveléséért, megtisztulásáért küzd, már eleve elvet magától minden asszimilációs ábrándot. Sőt éppen a magyarság érdekében kell örülnünk ezeknél a népeknél a népi egyéniség, a nemzeti kultúra kifejlődésének, ami a kulturális érdeklődést és az emelkedés vágyát befelé fordítja, minden egyedét megtartja a saját kultúra szeretetében és a népi közösség keretében. Ez nem zárja ki a másik nép kultúrájának ismeretét, megbecsülését, sőt még magasrendűségének elismerését s vonzó hatását sem. De mi a magyar kultúra, a magyar népi egyéniség vonzó, ösztönző hatását nem abban akarjuk látni, hogy más népek renegátjai lepjék el és oldják fel ezt az egyéniséget; hisz láthattuk eléggé, mire vezetett az asszimiláció társadalmunkban! Hanem a magyar társadalom és kultúra belső ereje fogja biztosítani azt a szellemi erőt és megbecsülést, mely természetes úton lehetővé teszi számunkra a méltó szerepet a különböző népek között.

Tehát minden lehetőséget meg kell adni, hogy ezek a népek a legteljesebb nemzeti életet élhessék az állam egységének legtágabb keretei közt. Nincs mit búsulni azon, hogy ezek a területek más társadalmak életét fogják hordozni. Elég, hogy az államhatárok közösségében, a gazdasági élet, az államterület egységében számunkra nyitva állnának.

Hiszen Kelet-Közép-Európa legtöbb kis népének bele kell nyugodnia, hogy önálló állami életet nem élhet, és meg kell elégednie egy államkeretben a nemzeti egyéniség lehető legteljesebb kiélésével, akár egészen az önálló parlamentig. De ehhez a népi patriotizmus szemléletének kell uralomra jutnia a soviniszta középosztály-nacionalizmussal szemben, amit csak a nemzetállam legfelsőbb funkcióinak, hivatalainak birtoka elégít ki.

Magától értetődő, hogy ilyen külön nemzeti életet csak azoknak a népeknek lehet biztosítani, melyek egy összefüggő terület nagyobb egységében élnek. Azoknak a szórványoknak, melyek a nagyobb néptestekben összefüggés nélkül elszóródva élnek, vállalniok kell a kisebbségi sorsot és a lemondást a nemzeti élet olyan mértékéről, mint az előbbieknél lehetséges. Annál inkább, mert ezek a csoportok nem a természetes terjeszkedés útján jutottak mai területükre, hanem eredeti közösségükből kiszakítva, egy már kialakult nemzeti közösség testébe való mesterséges telepítés útján. De ezekkel szemben is fennáll éppúgy

az asszimilációs szándéktól való tartózkodás, mint a többiekkel szemben. Mert a jövendő magyar társadalom nem népek keveredését akarja ezen a földön, hanem öntudatos, önmaga életét élő népek barátságos, kölcsönös megbecsülésben való életét egymás mellett.

A részletek kidolgozása a politikusok feladata. Mi csak a társadalom lelki állásfoglalásának, az atmoszférának kialakulásához akartunk hozzájárulni, amely ezt az együttélést a jövőben lehetővé fogja tenni a magyarság és a környező népek számára.

1938

Zene és közösség

Rég nem volt kultúrpolitikai esemény, mely annyira mozgásba hozta volna a magyar közvéleményt, mint a Szovjetunióban elhangzott zenei párthatározat. Hogy zenei köreink menynyire fel vannak kavarva, mindennél jobban bizonyítja az a zsúfolt ház, melynek jelenlétében a Szovjet–Magyar Művelődési Társaság ankétja lezajlott erről a kérdésről. De a szokatlanul élénk sajtóvisszhang is tükrözi ezt a hangulatot. Terjedelmes sajtómegnyilatkozások is láttak napvilágot (például Szervánszky Péteré a *Szabad Nép*-ben, a *Szabad Szó*-ban pedig Bartók Jánostól, aki a Nemzeti Parasztpárt zenészcsoportjának nevében nyilatkozik), melyek a magyar zenei élet különleges helyzetét állítják párhuzamba a Szovjetunió határozatával. Az ankét viszont a Szovjetunió felől tárgyalta a kérdést: a kommunista párt jelentékenyebb muzsikusai magyarázták meg a közönségnek a határozat hátterét és valódi értelmét – részben saját kételyeik feloldására is. Mindez arra mutat, hogy aggályok, ellentmondó vélemények élnek közvéleményünkben a számunkra annyira fontos művészeti élet további alakulása tekintetében. A szocialista világnézet előtörése ugyanis magával hozta, hogy döntően új állásfoglalások érvényesülnek az egész művészeti élettel szemben. Nem mellékes tehát, hogy milyen *helyzetkép* alapján történik egy ilyen állásfoglalás, és hogy *milyen értelmezést* nyernek nálunk a Szovjetunió viszonyaira alkalmazott megállapítások? Szükséges tehát sorra venni a határozat nevezetes

tételeit a magyar zeneélet jelenségeire alkalmazva, s így vonni le elvi és gyakorlati következtetéseket.

A három fő kifogás a szovjet zeneszerzőkkel szemben a következő: 1. a népzenei alap hiánya, 2. formalizmus, 3. rossz disszonanciák. Vagyis nem merítenek a nemzeti művészet legegészségesebb forrásából, a népi dallamvilágból, ugyanakkor a divatos nyugati zene külsőségeit ellesve, bűvészkedő, de tartalom nélküli műveket írnak, s ennek a formalizmusnak egyik eleme a disszonanciák halmozása is. Ezáltal a zene eltávolodott a közönség széles rétegeitől, és nem tölti be művészi hivatását. Ezzel az iránnyal szembeállítja a határozat a régi orosz zene klasszikus örökségét, melyben a gondos alkotói munka és a nemzeti hagyományok ápolása példaszerű.

Legkönnyebb kezdeni a népzene hiányát kifogásoló ponttal. Itt ugyanis olyan tökéletes az egyezés a Magyarországon meglevő és az Oroszországban sürgetett állapot közt, hogy ez a laikus közönség és a politikai élet vezetői előtt is nyilvánvaló. Mégis ki kell emelnünk a magyar zenének Bartók és Kodály nevével jelzett irányzatából bizonyos tényeket, melyek talán már nem annyira köztudomásúak. Így ki kell emelnünk, hogy az ő népdalkutató munkásságuk is tulajdonképp szembefordulás volt egy akkori „formalizmussal": az utóromantika egyre üresebb formáiban holtpontra került nemzetközi zene és a verbunkosban elsekélyesedő magyar zene formalizmusával szemben. Az új zenei nyelv, az új zenei szépségek lehetősége csak egyik vonzóereje volt a néphagyománynak; emellett egy tágasabb emberi közösség is vonzotta őket, egészségesebb érzelmi és ösztönvilág, valódibb nemzeti jellem, amit az akkori zenei közönség idegen kultúrájú vékony rétege ellen vittek diadalra. Ezt a réteget, mely csak a Wagner-kultuszban és az utóromantikusok dagályos, de csillogó nemzetköziségében találta gyö-

nyörűségét, és mindent lenézett, ami népi és „magyarkodó", már rég felváltotta nálunk a népi-nemzeti zene nagyobb közössége. S ezt a közösséget – szellemileg – mindkét alkotó még nagyobb közösségek felé tágítja: Kodály a rokon népek felé, mikor cseremisz dalokat dolgoz fel a zenét tanuló magyar gyermek számára, hogy zenei anyanyelvét, a népdalt rokonaink ősibb hangjaival még jobban tudatosítsa a nyugati zene áradatában, Bartók a kelet-európai népek felé, hogy azok közös őseredeti világával is újítsa az elsekélyesedő zeneművészetet. Mennél nagyobb a művész, annál tágasabb közösséget ölel föl művészetében, annál szélesebb emberi alapot kíván művészetének. Ehhez a példához mérve tehát a szovjet határozatot, abban olyan kívánságot üdvözölhetünk, mely nálunk igazabb, mélyebb művészet forrása lett.

De nemcsak a művek magasrendűségét segítheti elő ez az irányzat. A magyar példa arra is megtanít, hogy a művészet terjesztésére a széles néprétegek között szintén ez az irányzat tudott legtöbbet tenni. Kodályt foglalkoztatta mindenekelőtt az a feladat, hogy a népet mint lehetne az egyszólamú népdaltól a legmagasabb művészetig elvezetni. Olyan nevelési eszközt keresett, mely mindenütt mindenkinek rendelkezésre áll (nem úgy, mint a tehetősek hangszertanulása), s ami egyúttal művészi élményhez is juttatja a gyermeket (amire a hangszertanulás nem mindig alkalmas). Ez az eszköz a karének. Ha ez kottaismerettel párosul – s ez csak helyes tanítási módszer kérdése –, akkor belekapcsolja a legelhanyagoltabb rétegeket is a művészetbe, akár városi proletárt, akár eldugott faluban parasztgyereket. De ez az eszköz csak akkor tökéletes, ha a zenei nevelés felfrissítő élmény, tehát ha művészi alkotásokon keresztül történik, s ha a gyermek a saját levegőjében, zenei anyanyelvén emelkedik új ismeretek színvonalára, tehát népdalon és a belőle fejlődött ze-

nei stíluson keresztül. Ezért vállalkozott Kodály arra is, hogy ezt az utat mindenestül maga építse ki, s óvodai énekes játékokon kezdve iskolai énekgyakorlatig, gyermekkórusoktól nagy vegyes karig mindent maga írjon meg, amire szükség volt tervében. Nem szűnünk meg idézni szavait, melyekkel kétszólamú énekgyakorlatait adja át a nyilvánosságnak: „Galántai népiskola, mezítlábas pajtásaim: rátok gondolva írtam ezeket. A ti hangotok cseng felém ötven év ködén át. Hajigáló, verekedő, fészekkiszedő, semmitől meg nem ijedő, talpig derék fiúk, dalos, táncos, illedelmes, jódolgú lányok: hova lettetek?

Ha minket akkor effélékre (s még egyre-másra) megtanítanak: be más életet teremthettünk volna ebben a kis országban. Így azokra marad, akik most kezdik tanulni, hogy nem sokat ér, ha magunknak dalolunk, szebb, ha ketten összedalolnak. Aztán mind többen, százan, ezren, míg megszólal a nagy Harmónia, amiben mind egyek lehetünk."

De nemcsak ír, hanem tantervet dolgoz ki, hozzávaló tankönyvet szerkeszt, ellenőriz, sürget, buzdít. Ilyen feladatra nemigen vállalkozott nagy alkotó rajta kívül, talán csak Tolsztoj, aki elemi iskolai olvasókönyvet írt parasztgyerekek számára. S ha most még hozzávesszük Bartók gyermekdarabjait, melyekben a hangszerjátszó fiatalság számára gondoskodott magyar népi szellemű tanuló anyagról (hegedű-duóit, zongorán pedig a *Gyermekeknek*-sorozat népdalfeldolgozásait s a *Mikrokozmosz* nagyszerű koncepcióját) és gyermekkarait, melyekkel Kodály mozgalmához csatlakozott, s ha hozzávesszük mindkettőjük azonosulását a szociális megújulás mozgalmával, ami még kórusaik témaválasztásában is megnyilatkozott (Kodály–Ady: *Felszállott a páva* – amit annak idején nem énekelhetett el az Egyetemi Énekkar Horthy neve napján az Operában,

Bartók: *Elmúlt időkből*), akkor látjuk teljes egészében a modern magyar zene szociális-nemzeti jellegét és jelentőségét.

Részletesen kellett mindezt itt elismételnünk, mert így könnyebben fogunk később sok mindent megvilágítani. Most mindjárt ki kell emelnünk, hogy ez a mozgalom a legmagasabb rendű és egyben *legmodernebb* zenéhez vert utat, megalkuvás nélkül mind a szellemi tartalom mélysége, mind a hangzás újszerűsége tekintetében; tehát olyan disszonanciákkal, amit csak a szerző fantáziája és a vokális zene természete megengedett. Ennek ellenére ez a zene teljesen alulról terjedt, a felsőség nyomása ellenére, pusztán a benne rejlő emberi és művészi tartalom *általános hatóereje révén*. Lelkes tanárok, tanítók, karvezetők és még lelkesebb gyerekek – sokszor a legszegényebb kültelki proletárok és falusi elemi iskolások – vitték diadalra; tejkihordó, újságárus gyerekek, „kenyérkereső polgártársaink", ahogy Kodály emlékezett meg polgárista énekeseiről. Ez az alulról ható lelkesedés mutatja, hogy ebben a zenében tényleg magára ismert a nép, hogy ezen az úton tényleg felemelkedhet a magas művészet színvonalára.

Ezen az úton a modern magyar zene közönséget nevelt magának, s nem volt többé kiszolgáltatva a kis számú „ínyenc elit" ízlésének, sőt azt is meghódította, s ez lassanként megszerezte a hivatalos körök elnézését is, míg most a demokráciában végre elérte a rég megérdemelt hivatalos elismerést és támogatást.

Ugyanez a helyzet a második pont esetében is, a *formalizmus* kérdésében. Mélyebb tartalmi érték híján a technikai lehetőségek fitogtatása, a klasszikus mesterségbeli munka elhanyagolása hangzássziporkázások kedvéért, kritikai elfajulás, mely mindezt dicsőítette ahelyett, hogy a helyes útra mutatott volna rá – körülbelül ezekbe foglalhatjuk össze a szovjet határozat más-

dik vádpontját. Viszont az az emberi élmény, az az építő szellem, ami Bartók és Kodály műveibe bele van sűrítve, mindig megkülönböztette ezeket számunkra az európai modern zene minden más alkotásától és alkotóitól. Mi a *Psalmus*, a *Zene vonós és ütőhangszerekre* megragadó emberi élményéhez mértünk minden modern zenét, s bizony, többnyire el is marasztaltuk. Nálunk, ha volt kifogás a kritika ellen, inkább az volt, hogy túlságosan is ehhez a színvonalhoz mért mindent, s a közönség csak elmarasztaló ítéleteket hallott még oly elismert személyekről is, mint Sztravinszkij. Keresettséget, bűvészkedést, őszinte emberi élmény hiányát rótták fel nekik, másfajta értékeiket alig tárgyalták. A magyar közönség inkább arra volt szoktatva, hogy minden más modern zenét a mi mesterműveinknél alacsonyabbra értékeljen. Ha volt egyoldalúság zenei életünkben, azt a *nem*-folklorista szerzők emlegették, akik a népzenei irány mellett háttérbe szorultak (vagy általában minden fiatal, akinek tapogatózó művészetét a közönség, remekművekhez szokva, nem méltatta elég figyelemre). S aki az igények ilyen felfokozásához kritikai munkásságával legjobban hozzájárult, azt demokráciánk irányító állásba, Operánk igazgatói székébe emelte.

És hogy állunk a klasszikus hagyományokkal?

Minden nagy alkotó, még a legforradalmibb szellemű újító is, a múlt kiemelkedő nagyságainak hagyományába kapcsolódik. Olyan konstruktív szellemek, mint Bartók és Kodály, az építő szellemű korszakok nagy mestereihez vonzódnak. Bartók zongoramuzsikájával a preklasszikus korhoz, Bach és elődeinek hangszeres hagyományaihoz kapcsolódik, főleg kis darabjaiban, nagyobb műveinek feszült belső felépítése pedig Beethoven lelki rokonává avatja. Kodály nagyvonalú formát kereső élményvilága Bach, Händel nagy formáiban találta meg méltó előképét és Palestrina klasszicizmusában. Ezek a hajlam szerint

megválasztott mintaképek és fő ihletőjük, a népdal sűrített forma- és érzésvilága jelzik náluk a „klasszikus, szigorú megformálás" iránti vonzódást, mely műveikben megnyilvánul.

De talán a többiek, a fiatalok nálunk is elmarasztalhatók?

Tudnivaló, hogy a mai zeneszerzőgárda Bartóknak közvetve s Kodálynak közvetlenül is tanítványa volt. Ez jelent végtelen szigorú iskolázást Bach, Palestrina stílusán, a mesterségbeli rész klasszikus követelményeinek szigorú tiszteletére való szoktatást. Azonkívül azt is tudjuk, hogy Kodály sokszor elküldte tanítványait népdalgyűjtésre, ha nem talált elég invenciót műveikben. És ezek a tanítványok a mozgalom oszlopai, ma már professzorai, s ők voltak azok, akik a frankfurti nemzetközi egyházzenei ünnepségeken olyan diadalt arattak modern, élménytől fűtött, ugyanakkor jól énekelhető, régi vokális hagyományokat felelevenítő műveikkel a többi szereplő száraz, élménytelen, „formalista" művei között.

Különben sem az a lényeg, hogy csupa jó művet írnak-e nálunk, vagy nem, hiszen ez soha el nem érhető követelmény. De az a lényeg, hogy nálunk ebben a konstruktív irányban haladt a zeneélet, ebbe állítja bele az új nemzedéket a nevelés, ezt támogatja a kritika, ehhez van hozzászokva a közönség. Ez az irány nálunk hivatalos közreműködés nélkül, sőt annak ellenére, a zenésztársadalom és a közönség kölcsönös egymásrahatásával jutott uralomra. Ugyanazt akarja a szovjet határozat most hivatalos közreműködéssel egyengetni.

Ne felejtsük el, hogy náluk volt ugyan Muszorgszkij, aki ezt a színvonalat a maga műveivel kijelölte, de nem volt Kodály és Bartók, aki ezt a mozgalmat a népzenekutatástól a pedagógiáig kidolgozta és végigharcolta volna. Igaz viszont, hogy ez a példa arra is alkalmas, hogy kételyt támasszon az ilyen hivatalos útmutatás sikerében. Azt mondhatja ugyanis valaki,

hogy mindaz, amit a Szovjetben követelnek a zeneszerzőkön, nem egyéb, mint a tehetség. Mi egyéb a formalizmus, mint kisebb ihlet megnyilatkozása? Mihelyt kisebb az egyéniség, kevesebb az egyéni átélés, ami kifejezésre akar jutni, azonnal nagyobb szerepe van az ellesett elemeknek, amelyek mögött nincs igazi kifejeznivaló. Az alkotás komolysága, amely alapja minden alapos felépítésnek, minden gondos megkomponálásnak, maga is az alkotó egyéniség nagyságától függ. S ez vagy van, vagy nincs. Sőt még a rossz disszonancia kérdése is túlnyomórészt idetartozik: ha a szerző egyéniség, ha az alkotás ihletett mű, akkor hangzásai, „disszonanciái" átélésből születtek, kifejeznek valamit, jelentőségük van. Amilyen mértékben hiányzik az átélés, vagyis a tehetség, olyan mértékben lesznek a disszonanciák keresettek, értelmetlenek, „rosszak". Még legkönnyebben a népzene felhasználását lehetne erőltetni. De ott sem mérhetünk mindenkit Bartók, Kodály mértékével. Az a roppant szellemi és fizikai erőkifejtés, amellyel nemzedékek munkáját végezték el ketten, az évtizedes néprajzi kutatómunka, tudományalapító képességük, a feldolgozás tökéletessége, a mozgalom szervezése és szervessége, mindez a nagy szellemek különleges érdeklődése, nagyobb fogékonysága problémák iránt s a rendkívüli erő feladatvállalása. Ekkora terhet gyengébb vállakra nem rakhatunk, mert leroskadnak alatta.

Mindez igaz, mégsem lehet minden befolyásolást eleve és elvileg elutasítani. Minden kornak van valami eszméje, amely ki akar formálódni a közvéleményből. Van úgy, hogy ezt a nagy alkotók érzik meg előbb, és fokozatosan ébresztik rá a közösséget, vagy nem születik meg ez az alkotó, viszont a közösségben világosodik meg fokozatosan a kívánság, s mind erősebben sürgeti ezt az alkotóktól. Így volt nálunk a reformkorban, amikor

a népiesség, a népi-nemzeti klasszicizmus vágya benne forrt a közvéleményben, s az írók fokról fokra megvalósították. Ellenvetés lehet, hogy nagy tehetségek adódtak, akik meg tudták valósítani, sőt részben előtte jártak a közvélemény kívánságának. Igaz, de a közönség sürgető várakozása ki is hozza a tehetségekből a kívánt eredményt. S ez a példa még világosabb ott, ahol nem volt tehetség: a színház esetében. Milyen közös gond volt ez a múlt században! Kritika és közönség hogy előírta, hogy mit akar! Hogy kitűzték a magas célt, hogy ráolvasták a szerzőre, ha nem érte el, hogy élmény nélkül, „formalizmust" tálalt a közönségnek; hogy nyírták, nyesték a nem tetsző irányokat, hogy állították fel a kívánt irány követelményeit! S ha nem is tudtak zsenit teremteni, hogy húzták ki mégis a semmiből az elég jót, s legalább irányt tudtak kijelölni, melyen a dráma ügye nagy szellemek nélkül is helyes úton haladt. S ha ilyen sürgető-gondoskodó szellem nálunk a kritikusok, a lapok, a közönség megnyilatkozásain keresztül, tanácsok, vélemények, viták, „a közvélemény kényszere" formájában fejtett ki hatást, akkor nem csodálhatjuk, ha a Szovjetunióban, ahol a közösség minden megnyilvánulása a társadalom szervezett keretei közt folyik le, ilyen hivatalos határozat formájában jut kifejezésre az, ami a jelek szerint ott is erősen forrong a társadalomban. (A népzene népszerűségét mutatják például azok a kórusok, melyek kizárólag népdal és néptánc művelésére alakultak.) „Si duo faciunt idem, non est idem" (Ha ketten csinálják ugyanazt, nem lesz ugyanaz). Kérdés persze, hogy pályájukon annyira előrehaladt szerzők, mint Prokofjev vagy Sosztakovics ma már sikeresen állíthatók-e át arra, hogy népi muzsikából alakítsanak ki nemzeti stílust, s hogy megszokott technikájukat és szerzői modorukat kereséssel és elmélyedéssel átalakítsák? Viszont ha ez a követelmény benne élt volna a zeneéletben, mikor indultak,

s a gondos és szigorú kritika mindig lecsapott volna a könnyebb megoldásra, az üres mesterkedésre, talán másként alakult volna pályájuk, mindenesetre nemzeti stílus kialakulhatott volna műveikben. Ezért van nagy igazság abban, hogy most a kritikát kárhoztatják legjobban a Szovjetunióban, és rajta kérik számon a vitatott elveket. Bizony, nálunk, ha még tíz-tizenöt évvel előtt is bemutatták volna a vitatott műveket, a *Pesti Napló* nagy tekintélyű kritikusa fejükre olvasta volna Bartókot, Kodályt, és elmarasztalta volna a szerzőket őszinte emberi és nemzeti alap hiányában, az európai technika és divat üres csillogtatásában, s valószínűleg Muszorgszkij nevét is emlegette volna ellentét kedvéért! Vagyis körülbelül úgy ítélt volna róluk, mint most ítélt az otthoni hivatalos vélemény.

Még a disszonancia esetében is lehet hasznos az ilyen ellenőrzés. A minden kritika nélkül szabadjára engedett divat hatása kisebbeknél sokszor abban nyilvánul, hogy az élenjárók végső eredményeit veszik mintául, rögtön ott akarják kezdeni a nélkül a folytonos koncentrációval megjárt út nélkül, melyen azok fokozatosan elszakadtak minden sablonná vált régitől, s egy új világba vágták keresztül magukat. El lehet képzelni, hogy kisebb lépést tegyenek meg ezen az úton, de azt mindig élménnyel harcolják ki maguknak. S ettől műveik mindenesetre őszintébbek és hatásosabbak lennének. Csak az élenjárók eredményeihez ne nyúljon senki!

Nem volna tehát különösebb ok a kételkedésre? Minden aggodalom, mely a zenészek és a közönség körében fölmerült, csak félreértésből származott volna?

Úgy látjuk, hogy bizonyos félreértésre maga a határozat is szolgáltat alapot. Hivatkozik régebbi orosz szerzőkre mint követendő példákra, s itt neveket látunk felsorolva. Ez a névsor

pedig bizonytalanságban hagy az elvek alkalmazása felől. Ebben a bizonytalanságban fölmerül a közösség-közönség és közösségi ízlés fogalmának tisztázatlansága, ebben a tisztázatlanságban pedig befolyásolás, disszonancia és a többi kérdés más megvilágítást nyerhet.

A felsorolás együtt emlegeti Muszorgszkij, Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Glinka nevét. Viszont éppen Muszorgszkij nevének hatalmas fénye mutatja meg igazán a többiek árnyékait és alkalmatlanságát ilyen példakép szerepére. Muszorgszkij nagy emberi egyénisége és a művészetében átfogott nagy népi közösség mellett derül ki igazán, hogy Rimszkij-Korszakovban sokkal kevesebb van: mesterségbeli tudás a korabeli divat szerint való ügyes alkalmazásban. Tehát formalizmus, csakhogy romantikus formalizmus. Ennek szembeállítása – helyeslőleg – Sosztakovics és társai modern formalizmusával azt a hitet kelti – keltette –, hogy nem a formalizmus a főhiba, hanem a romantikus-modern közt levő különbség, vagyis a disszonancia. Annál is inkább, minthogy ugyanakkor említés történik rossz disszonanciákról is, és hivatkozás történik közönség és szerző közt levő távolságra is. És itt álljunk meg egy pillanatra.

Emlékezzünk vissza, hogy Bartók két évtizeden keresztül nevetség tárgya volt, műveit nem lehetett előadni, a közönség véleménye nagyon „rossz disszonanciáknak" bélyegezte őket. Osztozott sorsában Kodály is, akit ma már teljesen konszonánsnak érzünk, s Bartók művei is megérték, hogy a közönség ízlése utánuk fejlődött. Ma rajongunk a *Mikrokozmosz*-ért, a vonósnégyesekért, a hegedű-, zongoraversenyekért, a *Táncszvit*-ért! S amiben itt-ott nem tudunk vele tartani, abban sem látunk többé nevetségest, hanem elfogadjuk a már átélt remekművekért, bízva, hogy idővel azok is megnyílnak számunkra, mint a többi, amint Beethoven, Wagner, Debussy annyi műve meg-

nyílt a kezdetben hitetlenkedő közönség előtt. A nagyközönség ítélete tehát nem feltétlenül azonos a *közösség* ítéletével. A szovjet határozat sem elméletileg nyilatkozott disszonanciáról, forradalomról, kísérletezésről, és adott igazat evvel szemben a nagyközönségnek, hanem gyakorlati kritikát nyilvánított egyes szerzők fölött, akik egy lezajlott zenei forradalom eredményeit vitték sikerre éveken át a nyilvánosság előtt; s most abban hibáztatja őket, hogy egész pályájuk tanúsága szerint nem mindenben jutottak időálló eredményre. Persze, a hibáztatott művek és az elhangzott kifogások részletes ismerete világítaná meg véglegesen a valódi helyzetet.

Azonban a közönség ízlése nemcsak a disszonanciaproblémával merül fel. A nemzetiség kérdése is szorosan összefonódik vele. Egyáltalán sokkal súlyosabb ez a kérdés, hogysem egyszerűen át lehetne siklani felette. Nézzünk azért ennek is a mélyére. A Csajkovszkij–Muszorgszkij-párhuzam alkalmas a kérdés megvilágítására.

Elöljáróban le kell szögeznünk, hogy számunkra Muszorgszkij a klasszikus, nem Csajkovszkij. Ezt az értékmérő kifejezést romantikusokkal szemben úgyis csak ritkán és nagy óvatossággal szabad alkalmazni, különösen a megkomponálás alapossága nézve, ami náluk többnyire közel jár ahhoz, amit a határozat formalizmusnak nevez, s amit egy világ választ el az igazi nagy klasszikus, Muszorgszkij sűrített érzelmi világától, emberi mélységétől. Aki Beethoven, Mozart, Bach művészetéért lelkesedik, annak számára Muszorgszkij is megrázó élmények forrása. Aki viszont ilyen súlyos élményeket nem tud megemészteni, annak számára a nyers és dagályos romantika az élmény. S ezek többen vannak.

Nem volna ez baj, ha csak a polgári társadalomban volna így.

A mai helyzetkép azonban azt mutatja, hogy a dolgozó néposztályok feltörő tömegei egyelőre ugyanolyan kettősségbe bomlanak szét, mint a polgári társadalom, hasonló arányban növelik az átlag és a fogékonyak táborát, mint amit a polgári világban találtak, és tekintélyes részükben éppen olyan idegenül állanak a népi szellemben fogant művészettel szemben, mint a polgári társadalom – ha semmi gondoskodás nem történik ez ellen. Nem tudjuk pontosan, hogy állanak ezek a dolgok a Szovjetunióban. Tudjuk, hogy óriási arányban megnőtt a nagy klaszszikusok hallgatósága, de bizonyára olyan arányban nőtt meg a könnyebb múzsák tábora is, hiszen több milliós tömegek emelkedtek fel a régi tízezrek helyébe.

Azt hiszem, a legmagasabb cél, amire éppen egy szocialista társadalomnak is törekednie kell, valami olyan egysége a kultúrának, amire példát ma már, vagy ma még csak kezdetlegesebb tudati fokon, a népkultúrában látunk. Annak a kultúrának legmagasabb rendű termékeit is mindenki képes felfogni és átélni, még ha mindenki nem is egyformán fogékony iránt uk. S ha ott is keringenek a társadalomban silányabb termékek is, azért a legjobb értékek is mindig mindenkihez eljutnak és időről időre felemelnek mindenkit a legmagasabb élmény világába. Innen a népkultúra mély embersége, ahol az alkotások szépsége mögött lelki-társadalmi egyetemesség rejlik.

Muszorgszkij, Bartók, Kodály művészetében nemcsak az jelentős, hogy a népi dallamvilágnak széles rétegek előtt ismerős hangjaiból alkottak magas zenei stílust, hanem hogy művészi világuk ezt az egyetemes emberséget képviseli, és így alkalmas ugyanilyen egyetemes lelki közösség megteremtésére a magas tudati színvonalon is. És még ha egyelőre ez a polgári kultúra örökségeképp *kisebb közönséget* jelent is, mint Csajkovszkij hívei, mégis ez jelenti a jövő *nagyobb közösségét*. Ez az egyeteme-

sebb művészet, mely kifejezője a régi, népi szellemnek, vagy annak az eljövendő egyetemességnek, mely talán ösztönösen benne él az alullevők lelkében, de kell, hogy tudatosan éljen az előrehaladók élcsapatában. És ettől nem tériheti el a *jelenlegi* közönség nagy tömegének ízlése. Nem nyugodhatunk bele abba az állapotba, hogy azok, akik jó részben még a régi egyetemes közösségből jönnek, s akikből és akikért ez a művészet megszületett, tudomást se vegyenek róla, s egy alacsonyabb világban rekedjenek meg. S ez a fejlődés nem is kikerülhetetlen, csak a magárahagyott fejlődésnek szükségszerű következménye. Kodály pedagógiai mozgalma ennek a „fejlődésnek" vág elébe, e nélkül a törés nélkül akarja a tömegeket felvinni a régi egyetemes emberségből az újba.

Nyilván ezt a fejlődést akarják egyengetni a Szovjetunió szocialistái is azzal a mozgalommal, mely a határozatban öltött hivatalos formát. Nálunk, ahol ez a fejlődés beavatkozás nélkül megtörtént, és ilyen példamutató mozgalommá fejlődött, nálunk nincs más tennivalója a hasonló cél felé haladóknak, mint tőlük telhető erővel támogatni ezt a mozgalmat. Az oroszoknál, ahol csak Muszorgszkij műveiben nyilatkozik meg ez a szellem, ott most szervezik hozzá a mozgalmat. De csak akkor lehet ez a mozgalom az, aminek szánják, a nemzeti szellem diadala, ha leszögezi magát a jövő népi többsége, a nagyobb nemzeti-emberi egyetemesség mellett. A nagyközönség helyett a nagy közösség mellett.

Vagyis Muszorgszkij mellett Csajkovszkijjal szemben. Nem kételkedünk benne, hogy ez a célja a szovjet zenei vezetőinek. Csajkovszkij, Rimszkij-Korszakov, Glinka neve csak a nemzeti hagyomány teljessége kedvéért kerül Muszorgszkij zászlót jelentő neve mellé, amint nálunk is, nemzeti hagyományokról

szólva, megemlítenék Lisztet is és Erkelt, a mi Glinkánkat, ha ők nem is álmodtak azokról a távlatokról és arról a közösségről, amit Bartók és Kodály művészete jelent. Azt hiszem, csak így érthetjük a párthatározat e helyét, szelleméből csak ez következik. Mindenesetre számunkra csak ez az értelmezés lehet helyes, mert csak ennek van előbbre vivő hatása.

1948

Akarjuk, hogy éljen a népdal?

Fiatalok késztettek hozzászólásra abban a kérdésben, amely az *Élet és Irodalom* hasábjain indult, de úgy látszik, továbbgyűrűzik a társadalomban. Egyetemi hallgatók küldték el, többen is, a vita anyagát azzal, hogy nem értenek vele egyet, és várják az én véleményemet. Ez máris arra mutat, hogy talán mégsem csak az a kérdés: hová tűnt el a népdal és miért; talán feltehetjük még úgy is: meghalt-e egyáltalán?

Breuer ugyan szimptómákat sorol fel a haldoklásra: egy kömpöci kislány csillogó szemmel slágereket ír füzetébe. Ha ez a halál jele, akkor már 1940-ben abbahagyhattuk volna a népdalgyűjtést, mert a felvidéki Áj faluban csupa hallgatót találtam felírva a férfiak nótásfüzetében, s kérdésemre egyöntetűen azt a választ kaptam: hát az a legszebb! (Igaz, rögtön azt is megállapíthattam, hogy a legénykorban összeírt dalokat férfikorukban még a füzetből se tudták eldalolni.) Kodály is elkeseredhetett volna már az első világháború előtt, amikor egy kocsisnétől azt hallotta, hogy „én már csak az olyan nóbel nótákat szerettem". Régebben is voltak mindig ilyen típusok, a népdal mégis továbbélt; ezért még nem kell vészharangot kongatni.

De most valóban többről van szó, mint elszigetelt típusokról: ma rádió, televízió soha nem látott mértékben záporozza az új hatásokat a népre, s a nagy életforma-változás az egész hagyományt tessékeli ki az életből, mivel megszünteti alapját, az írástalan kultúrát. Ez igaz, de az ellenkezője is igaz: hogy a rádió, televízió építhet is – részben épít is – annyit, amennyit rombol: népdaladásaival, népénekesek szerepeltetésével, népdal-vetélkedőivel kedvet is ébreszt a népdal iránt. Sőt igényt elégít ki, mert tapasztalatom szerint még elég nagy tömegek elsősorban a népdaladásokra kapcsolják be a rádiót. Különben Breuer cikke óta egészen friss tapasztalatokat is szereztem erről a rádió által rendezett népiegyüttes-vetélkedőn, Kapuvárott és Salgótarjánban, ahol a tsz-ek népi együtteseinek döntőin bíráskodhattam. A régi hagyományok felkutatására és *felújítására* még igen nagy a hajlandóság mindenfelé.

Abban persze igaza van Breuernek, hogy ez már nem az igazi – ösztönös – élete a néphagyománynak, hanem valami olyanféle népszerű, félnépi életforma, aminőt a nyugati népeknél tapasztalhatunk – szerinte –, s aminőt kívánatosnak is tart. Kérdés csak az, ha máshol kívánatos a hagyománynak tudatos, társadalmi fenntartása, nálunk is kívánatos-e és megéri-e a fáradságot tenni valamit érte?

Breuer szerint nem, mert nincs meg rá az igény a társadalomban. Itt saját korosztályáról nyilatkozik szubjektív élmény alapján: már nem dalolják, amit egykor oly lelkesen fújtak a kollégiumi közösségekben. Vagyis megfakult volna a népdalok értéke.

Ismét az a kérdés, mennyire általánosítható ez a példa. Az első fele mindenesetre: harmincöt-negyven évesek nemigen dalolnak már sem közösségben, sem magukban. De vajon csak a népdalra vonatkozik ez? Szubjektív példára hadd feleljek én is szubjektív példával. Tizennyolc éves koromtól huszonnyolcadik évemig egyszerre három énekkarnak is tagja voltam: az Egyetemi Énekkarnak, a Palestrinának és a Cecília-kórusnak. Azóta viszont csak a közönség soraiból hallgatom Palestrina kórusait, a *H-moll misé*-t, a *Missa Solemnis*-t, anélkül hogy egy

árnyalatnyit is halványultak volna bennem ezek a művek. S a népdalok, amelyektől valamikor egész lakásom visszhangzott, visszahúzódtak a számról az agyamba. De azért egyáltalán nem fakult meg a szépségük.

Maradna tanúnak a fiatalság. Őket csak a beatrajongás jellemezné? Kónya több példát hozott az ellenkezőjére. Magam is tudok ismerőseim, sőt közvetlen környezetem köréből is olyan fiatalokról, akik elmennek meghallgatni a nagy hírű beategyütteseket, vagy rendszeresen hallgatnak tánczenét, ugyanakkor szeretik a népdalt is, sőt népdalklub szervezéséről gondolkodnak. És különböző egyetemek hallgatói éppen Breuer cikke óta kértek tőlem eredeti magnófelvételeket népdalokról, amiből az lett, hogy rendszeres népdaltanulást fogok vezetni a körükben. Tudomásom szerint a rádió is készül két új népdalsorozatot indítani részben a magyar népdalok legszebbjeinek bemutatására, részben idegen népzenei felvételeinkből; mindezt a népdal iránt tapasztalható érdeklődés kielégítésére. Még tovább is ki kell igazítani a Breuer által vázolt helyzetképet. Ő könyvesboltok polcain porosodó népdalkiadványokat emleget. Közben a *Rádióújság* hirdetéssel keresi azt a gyűjteményt, amit én állítottam össze Kodály tanulmánya mellé, s amelynek már második kiadását sem lehet kapni az antikváriumokban. A Járdányi által összeállított *Magyar Népdaltípusok* is kifogyott, sőt a tudományos igényű, testes és drága *Népzene Tára* köteteiből is nyilvántartjuk azt az egyet-kettőt, ami itt-ott még kapható. Az első kötet abból is két kiadást ért meg. Porosodás helyett inkább ki nem elégített igényről kellett volna beszélnie.

De még tovább is tágíthatom az általánosítást. Járdányi *Népdaltípusai*-t németül is kiadták egy nyugatnémet cég kívánságára. Breuer nyugtázza a nyugati népek népdaligényét, de azt már nem tudja, hogy nemcsak a magukét kedvelik, a másét is,

a mienket is. Sőt táncainkat is. Nemrég rendelték meg ezer példányban külföldre azt a táncdallamokról készült lemezt, amit népi táncegyüttesek céljaira állítottak össze. Egyre szaporodnak nyugaton az olyan „táborok", ahol több országból összegyűlt fiatalok *részvételi díj ellenében* tanulják a különböző népek táncait és dalait, méghozzá meghívott szakemberektől. Tőlünk is, szlovákoktól is többször jártak már kint tánckutatók ilyen tanfolyamot vezetni, s a német, francia, angol, svéd, finn fiatalok ugyanazzal a lelkesedéssel éneklik, táncolják a mi dalainkat, táncainkat – amelyek állítólag nem eléggé átfogó társadalmi tartalmúak –, mint a magukét, amit állítólag a benne feldolgozott, átfogóbb városi folklór kedvéért szeretnek. Tudomásom szerint a legnagyobb népdalkultuszt angolszász társadalmakban találjuk. Ők pedig, tudomásom szerint, azokért a dalokért lelkesednek, amit Cecil Sharp majdnem Bartókkal és Kodállyal egy időben fedezett fel Somersetshire-ben és az amerikai Appalache-hegységben, amelynek lakói a városi hatásoktól legjobban elzárt életet folytatták. Városi folklór nemesítő hatása helyett igen régies, a mienknél is tisztábban ötfokú, archaikus európai zenei hagyományok ezek (hogy az írekéről, skótokéról ne is beszéljünk). És ezért én másként magyarázom a lelkesedést ezekért és általában a népdalért, mint Breuer. Szerintem azt keresik benne, és meg is találják, amire az ember a technikai civilizáció sűrűjéből és az egyre bonyolultabbá váló modern műveltségből mind jobban vágyik: az ember alapérzéseinek egyszerű, elemi erejű kifejezését. Ezt jelenti ösztönviláguk számára a beat: primitív kultúrák sodró ritmus- és mozgáskultúráját, érzéki hangszíneit, rekedt-vad énekmódját (még ha másodlagos áttételen keresztül is); és ezt jelenti szellemi-érzelmi igényeiknek a népdal, a néptánc, a népköltészet, a *közösségi művészet* (ez azonban közvetlen eredetiségében). A kettőt nem le-

het egymás ellen kijátszani, mert nem egyenlő minőségek. Az egyik ugyanannak a vonzódásnak divatosabb oldala, mert társaselethez van kötve; a másik tartósabb, mert állandóbb esztétikai igényekhez kapcsolódik. Érveljünk ismét szubjektíven: mi is táncoltunk a népdalért rajongó ifjúság idején az akkor „jazz"-nek nevezett modern tánczenére, a mi életérzésünket is felfokozták az akkori ritmusok és zsongó hangszínek, amint felfokozta a népdal is és a néptánc is. Csak az egyikben az ösztönélet felfokozásán van a hangsúly nagyon kevés vagy éppen semmi szellemi kielégüléssel, a másikban pedig túlnyomóan a szépség iránti igény kap táplálékot. (A néptáncban pedig a kettő nagyrészt egyenlő arányban.) Természetes, hogy az ösztönigény mindenkit mozgósít, a szellemi pedig aránylag kevesebbet, ezért van a beatnek nagyobb tábora, de azért fogja túlélni a népdal. Mert az divattól független szépségekhez fűződik.

Ez az a pont, ahol Breuer cikke a legnagyobb hiányérzetet hagyta bennem: szó sem esett benne a művészi értékről. Ez annál feltűnőbb, mivel zenekritikus írta, akinek éppen az a feladata, hogy az esztétikai értékekre figyelmeztesse a társadalmat. Vajon azok a kollégisták, akik olyan gyönyörűséggel fújták a népdalokat, semmi szépséget nem éreztek benne, csupán társadalmi igényeket képzeltek bele? Nem voltam kollégista, idősebb voltam és pesti, nem tudom, milyen dalokkal töltötték a kollégiumi estéket, a legjavát dalolták-e népdalainknak? Mert arra valóban illik Bartók és Kodály ítélete, hogy kis arányaikban állják a versenyt a legnagyobb remekművekkel. Kevéssel sokat mondani, egyszerű eszközökkel tömören, arányosan, közérthető formában fejezni ki egy érzelmet, egy zenei gondolatot – nemcsak friss, üde élményt, hanem mély, megrendítő szépséget is –, ez a népdal varázsa. Ez pedig független a divattól, sőt független attól a kortól is, amelyben született. Minden kor fel-

lövi az örökkévalóság felé a maga rakétáit, de nagy többségük nem ér fel a nagy magasságba, visszahull a földre; ezek a korszellem, a divat rövid életű darabjai; csak kevés jut rá azokra az örök pályákra, ahol már végigkísérhetik az emberiséget egész további életén. Ezeknél már nem számítanak a kor sajátságai, amelyből születtek: a reneszánsz Palestrinája, a barokk Vivaldija, a rokokó Mozartja az örök humánumot jelentik számunkra stílusuk korhoz kötött különbségei ellenére. És azt jelenti a népdal is jól felismerhető stíluskülönbségével együtt. Csakhogy itt a különbséget nem annyira a kor teszi, mint az az alkotásmód, amely elválasztja minden kor egyéni alkotásától. Ez az a sajátosság, amiről minden igazi népdal azonnal felismerhető: a közösségi alkotás utánozhatatlan hangja. Amiben nem is az a fontos, hogy mindenki hozzáadhat valamit, hanem hogy mindenki kihagyhatja belőle a nem tetszőt; hogy nem maradhat meg benne, ami túl egyéni, ami csak egyetlen személyre vonatkozik, ami soknak nem tetszik, ami nem elég világos, aminek nincs közösségi hatása. Ami pedig mindenkinek tetszik, az egyre tisztultabb, egyre csiszoltabb alakot ölt. Mert korok és nemzedékek munkálnak rajta. Java része nem egy korszakot élt át, nem a „kisárutermelő és bérmunkás kor" terméke, hanem – restellem elismételni – egyes darabjai még a honfoglalás előtti időkből származnak, tehát nomád kor, középkor, újkor, feudalizmus és kapitalizmus adta tovább egymásnak végső kidolgozásra. És társult hozzá ezalatt virágének, históriás ének, gregorián és goliárdzene, Tinódi-dallam és 17. századi diáknóták jeléül annak, amit már Galeotto csodálkozva jegyzett föl Mátyás udvarában, hogy urak és parasztok értik egymás nyelvét, és dalolják egymás dalait. Tehát sem felülről lefelé, sem alulról fölfelé nem állta el semmi a dal útját. A népdal nem szűkült le parasztdallá – ezt már csak a 20. században találta így Bartók –,

hanem mindig bővült a nemzet egészének élményeivel. S amikor annyira kinyílt a falu a felülről jövő műveltség előtt, hogy az szinte teljesen elöntötte a magáét, mihelyt megtelik a falu a 19. század elejétől kezdve a városi-nemesi zene elemeivel, ebből szűri ki a lényeget és olvasztja össze régi hagyományaival – a múlt század második felében, tehát már valóban a kisárutermelés és bérmunka korában –, abban az *új stílusban,* ami pontosan megfelel azoknak a követelményeknek, amelyekért Breuer a nyugati népdalt nemzeti szerepre alkalmasnak tartja, a magyart pedig nem. Pedig éppen ez a stílus törte át a szorosan vett népi határokat népek és osztályok között: messze elterjedt szomszédaink között és feltört a műveltebb városi rétegekhez is jóval a kollégista mozgalom előtt. Tehát „modernnek" és „átfogó jellegűnek" érezték osztályok és népek.

Breuer azonban ennél is átfogóbbat kíván. Több legyen benne a városi, műzenei vonás, mint a hagyományos, több a műdalból és a tömegdalból (amit egy nehéz korszak szintén kompromittált), mint a népdalból. Vagyis a divatosra szavaz az értékes helyett, a kevert stílusra a tiszta helyett, ma, amikor mindenütt a hiteles, valódi népi stílus felé fordul az érdeklődés.

Jobb ügyhöz méltó buzgalommal bizonygatja, hogy a beat a népdal szerepét fogja betölteni. Buzgalmában nem veszi észre, hogy olyan kritériumokkal akarja kimutatni „népdalszerűségét", amiért néhány lappal előbb megrótta a „tudósokat". Attól még nem lesz egy szerzői munka közösségi alkotássá, hogy a tömeghasználat itt-ott igazít rajta. A *Himnusz*-t és a *Szózat*-ot is másképp énekeljük bizonyos részein, mint ahogy megírták, mégsem lettek népdalok. S a *Tenyeremen hordom* sem az azért, hogy már senki sem tudja, ki szerezte, pedig de zengett tőle valaha az ország.

Semmiféle bűvészkedéssel sem lehet eltüntetni az alapvető

különbséget: a népdal az írástalan kultúra sajátos, közösségi alkotásmódjának terméke, ezért sajátos stílust és sajátos művészi értéket jelent. Egyszersmind egyszólamú dal (legalábbis nálunk és a kultúrák többségében), ami aktív zenélést követel a közösség minden tagjától. A beat pedig az írásos kultúra terméke, műzene, szerzik, hangszerelik, leírják, előadják, hallgatják zenekartól, lemezről, magnóról, táskarádióról, eleve hangszeres-harmonizált formában él passzív fogyasztásra szánva, még ha hallgatói lelkesedésükben zajra gerjednek is, s még ha sokan tanulják meg gitározni vagy más hangszeren játszani. Ez éppen úgy nem változtat a jellegén, mint a Mozart-szonátákén sem, ha az egész közösség tudná is zongorázni. Attól sem válnék egy Mozart-szonáta népdallá. A beat is, mint minden elődje, tömegzenei-tánczenei divat, szoros kapcsolatban van a fiatalság társas életével, amint az volt a volta, „a 16. században járványszerűen elterjedt tánc", majd a mazurka, polka, valcer, pedig ezeknek is megvoltak a népi gyökereik. De attól sem váltak népzenévé, hogy olyan alkotások nőttek ki belőlük, mint Johann Strauss keringői. Az is csak a műzenét gazdagította, s nem tudta helyettesíteni a népdalt.

Az írástalan kultúra korszaka végleg lezárult. Ha ez igaz abban, hogy a népdal mint alkotásmód és zenei életforma megszűnik, akkor abban is igaz, hogy a beat nem pótolhatja. Egy stíluskorszak lezárult, valószínűleg örökre, de művei itt maradtak, valószínűleg szintén örökre. Mozart sem él, stílusa is a múlté, de művei örökre fennmaradnak. Így fennmaradhatnak a népdalok is, az egyszólamú dal remekei, amíg az egyszólamú dalra szüksége lesz az embernek.

Szüksége lesz? Egyre inkább. Semmiféle fejlődés, semmiféle komplikálódás, új zenélési formák nem irtják ki az igényt az elsődleges formák iránt, inkább fokozzák. Szimfónia- és opera-

hallgatás sem teszi fölöslegessé, hogy magunk ne daloljunk hangszerkíséret nélkül, sőt kísérőharmóniák hozzáképzelése nélkül, önmagában is megálló dallamot, vagyis szép népdalt.

Én tehát másképp látom az igény kérdését, mint Breuer. Annál is inkább, mivel nem becsülöm le a tömegközlési eszközök jelentőségét az emberi igények alakításában – helyesebben tudatosításában vagy elhomályosításában. Tudom, hogy ha mindig egyféle hatás zápora hull a társadalomra, akkor az igényként is kezd jelentkezni, s akkor könnyű rámutatni, hogy íme: a társadalmi igény. Különösen amikor a hagyományos kultúrában élő rétegek műveltségváltás állapotába kerülnek, mint most a mi parasztságunk; akkor döntő, hogy mit tálalunk eléje a magasabb műveltség tekintélyével. Hogy Mozart és Vivaldi mellett népdalt adunk-e neki vagy táncdalfesztivált rogyásig. Hogy tisztázzuk-e a fogalmakat, vagy már réges-rég tisztázottakat igyekszünk újra összekuszálni, igriccé, Tinódi Lantos Sebestyénné lelkendezzük az éppen esedékes táncdivat gitárosait, beatet népdalnak minősítünk, és legfőbb művelődési feladatnak tekintjük a mai táncdivat „törekvéseinek szerető támogatását"; vagy pedig az a gondunk, hogy rádió, televízió, iskola, könyv és kotta a legmagasabb művészi értékek hatását sugározza az egész társadalomra: a nagy alkotók műveit és a népdal örök értékű darabjait. Az igény a második megoldásra megvan, a többi a művelődéspolitika feladata.

1969

Útravaló (pedagógusoknak)

Aki nemzedékeket oktat, nevel, annak munkája közvetlenül alakítja a közösséget. A pedagógustól függ, milyen lesz a jövő társadalma. Neki kell legjobban tisztában lenni vele, milyen közösségnek dolgozik és mit kell tennie érte.

Közösség a falu, a város, a nemzet és közösség az egész emberiség is. Vannak, akik szembeállítják az emberiséget a nemzettel: csak emberiségben volna szabad gondolkodnunk, nemzetben nem, mert az elkülönülés, nacionalizmus.

Nép, nemzet az emberiség része. Minden rész az egészet is jelenti; de az egészért csak a részben tudunk tenni valamit. Ha olyan eszmények megvalósításáért küzdünk saját közösségünkben, amelyek az egész emberiségre érvényesek, amelyek minden ember javát mozdítják elő, akkor népünkben, nemzetünkben is az emberiséget szolgáljuk.

De csak ott vállalhatunk feladatokat, ahol élünk, ahol feladatokkal találkozunk. Aki a nemzete, saját népe szolgálatát az emberiségre való hivatkozással hárítja el, az ki akar bújni a közösséggel szemben kötelező feladatok alól, az semmit sem akar tenni másokért, az önző individualista.

A pedagógus a műveltséget terjeszti a közösségben. A műveltség az emberiség közös nagy teljesítménye: de az emberiség különböző nyelveken keresztül alkotja, fogadja be, fejleszti. Ez már maga is hoz létre különbséget, árnyalatokat, máshol nem található sajátságokat. Ezekből a sajátosságokból, az egy nyel-

ven beszélők közös élményeiből, közös történelméből alakult a sajátos nemzeti hagyomány, a nemzeti kultúra. Különböző nemzeti kultúrák együtteséből áll a világ kultúrája. Ahogy a körülöttünk élőkön keresztül dolgozhatunk csak az emberiségért, ugyanúgy csak a nemzeti nyelveken és nemzeti kultúrákon keresztül vihetjük előre az emberi műveltséget is.

A nemzeti kultúra művészi alkotásai, saját népművészetünk termékei nem azért kedvesek, mert „elkülönülhetünk" általuk a többi néptől, hanem mert emberi értékek, amelyekkel legkönnyebb találkoznunk, mert közvetlenül a kezünk ügyébe esnek, amelyeket legjobban értünk – nyelvi, történeti okokból, legjobban ismert élmények alapján –, tehát legkönnyebb velük, általuk jutni el emberi élményekhez, műveltséghez.

Aki elfordul valami értéktől, amikor találkozik vele, az tompa az értékkel szemben; hiába hivatkozik arra, hogy máshol, messzebb található értékektől nem fordul el.

Szeretni kell a más értékeit is. Aki olvas, nem áll meg a magyar irodalom határán, magába szívja a világirodalmat is; aki a népművészetet szereti, más népek művészetét is szívesen látja, dalolja, táncolja – ez a mai fiatalság életében nyilvánvaló. Aki viszont itt is el akarja hagyni azt, ami legközelebb van, a saját közösségét, aki bajt lát abban, hogy emberek erős szállal kapcsolódnak a népi, a nemzeti hagyományokhoz, annak nem kell az emberi közösség egyáltalán, az individualista.

Pedagógus nem lehet individualista: pedagógus csak a közösségért élő, közössége feladatait mélyen átérző ember lehet. Pedagógus számára nem lehet közömbös az a műveltség, amit a körülötte élők társadalma alkotott. Csak annak felhasználásával építhet emberi műveltséget; csak azon keresztül juthat el és vihet magával nemzedékeket a világműveltséghez.

1977

Magamról (egy interjú elé)

Budapesten születtem, s a néprajzot választottam életem egyik fő feladatának. Nincs ebben mégsem ellentmondás. Nekem szülővárosom elsősorban nem a nagyvárost jelentette, hanem a magyarság szellemi központját. Nem választott el a vidéktől, minden vidékkel összekapcsolt. Onnan nézve egyaránt enyémnek érezhettem Göcsejt, Őrséget vagy a székelyeket, a csángókat, a Fölső-Tisza-vidék népét, a Zobor-vidék palócait vagy a szerémségi magyar szigeteket. Nem lehettem lokálpatrióta – mindjárt patriótává nevelődtem.

Vézna gyerek voltam, sok dühöt és megaláztatást éltem át az erősebbek miatt. Még ma se tudom közömbösen nézni, ha gyengébbet vernek. Lehet, hogy ezért fejlődött ki bennem a dac minden elnyomás ellen, ezért érzem át annyira az elnyomottak ügyét. Ezért is foszlott le rólam a „keresztény-nemzeti-középosztály" ideológia első olvasmányaim hatására: Ady, Szabó Dezső, Móricz, a népi írók, József Attila állított a paraszti és külvárosi szegénység oldalára.

Abba a középosztályba tulajdonképp sose tartoztam bele. Apám halála után kenyérkereső lettem, tizenkét éves koromtól kezdve magánórákat adtam. Így sem volt elég a segítség nyugdíjas, özvegy anyámnak négy gyermeke nevelésére. S az egész társadalmi környezet, amelynek alján éltünk, taszított; ahogy nőttünk, egyre jobban. Így jutottam el a lázadásig, majd a lelkes munka rövid ideje után a visszahúzódásig.

Pedig valaha egy Kölcsey-szerű pálya képe lebegett előttem: közélet, irodalom, művészet. Úgy látszik, egyikre se futotta erőmből. Maradt a tudomány. Abban is, ha néha sikerem volt, az mindig mint távoli, társadalmi visszhang jelentkezett. Közelből, kézzelfogható eredménye nemigen volt. Ha ritkán valami ilyesfélében is volt részem, rögtön utána nagyobb bukás következett. Így itt is megtanultam, hogy az elvont lényeget becsüljem a mindennapi aprópénzre váltás helyett.

Ezért ma már csak az az egyetlen kívánságom: csinálhassak még valamit, amivel magam is meg vagyok elégedve, s aminek, hitem szerint, a magyarság is hasznát veheti.

1980

Bibliográfia

HAGYOMÁNY, FOLKLÓR, MAGYARSÁG

1. *Hagyomány és kultúra,* I. *Társadalomtudomány,* 1943, 281–294.
2. *Hagyomány és kultúra,* II. *Magyar Csillag,* 1943, 377–381.
3. *Mimuselemek a magyar betlehemes játékban. Antiquitas Hungarica,* 1948, 177–184.
4. *Keleti párhuzamok Tar Lőrinc pokoljárásához. Hagyomány és Kultúra,* 1963, 37–50.
5. *A magyar folklórhagyomány és Kelet-Európa. Zenetudományi Tanulmányok,* 1969, 391–398.
6. *Honfoglalás előtti, keleti elemek a magyar folklórban. Történelmi Szemle,* 1977, 107–121.
7. *A honfoglaló magyarság hitvilágának legfejlettebb rétege a nyelv és a folklór tükrében. Kortárs,* 1979, 121–131. *Látóhatár,* 1979/II.
8. *A magyar népzene tanúsága és a baskíriai őshaza.* 1982. Előadás, kézirat.
9. *Magyarság a népzenében: a világosan tagolt forma. Forrás,* 1982/12, 34–38.

IRODALOM, NÉPKÖLTÉSZET

10. *Betűrím a népköltészetben. Filológiai Közlöny,* 1955, 401–410.
11. *A költői nyelv hangtanáról. Nyelvőr,* 1965.
12. *Mit kap az olvasó a Magyar Valóság Versei-ben? Kortárs,* 1968, 1641–1649.
13. *A népballada: a parasztság alkotása. Kortárs,* 1974/9. 1461–1471.
14. *Az Ady-versek ritmusához. Irodalomtörténet,* 1976, 952–981.
15. *Társadalmi feszültség és igény a 14–15. századi balladákban.* Ostmitteleuropäische Bauernbewegungen. 1977, 267–271.
16. *A ballada és a lovagkor.* 1976. Előadás, kézirat.
17. *Szerelmi-erotikus szimbolika a népköltészetben.* Előadás, kézirat 1982

ZENÉSZEKRŐL

18. *Bartók és a népzenekutatás. The New Hungarian Quarterly,* 1981, No. 83, 58–70.
19. *Változó fényekben* (Bartókról). *Magyar Nemzet,* 1981, III. 22. 10.
20. *Kodály, a tudós és tudósnevelő. Magyar Nyelv,* 1983.
21. *Kodály, a nemzeti géniusz. Az ének-zene tanítása,* 1982/4, 145–152. *Jászkunság,* 1982, *Köznevelés,* 1982, *Ethnographia,* 1983.
22. *Lajtha László emlékezete. Études Finno-Ougriennes,* 1968, 64–68.
23. *A vers és dallam kutatója* (Szabolcsiról). *Magyar Zene,* 1969, 118–122.
24. *Járdányi Pál, a népzenekutató.* 1977, Előadás, kézirat.
25. *Vujicsics Tihamér búcsúztatása.* Kézirat. 1976

ZENE, NÉPZENE, KÖZÖSSÉGI GONDOK

26. *„Júniusi hetek" és a magyar zenekultúra. Fiatalok Országútján,* 1937, 153–156.
27. *A Felvidék népei elé. Fiatalok Országútján,* 1938, 158–160.
28. *Zene és közösség. Válasz,* 1948, 336–343.
29. *Akarjuk, hogy éljen a népdal? Kortárs,* 1969, 637–640.
30. *Útravaló (pedagógusoknak). A Tanító,* 1977, 5, 2–3.
31. *Magamról* (egy erdélyi interjú bevezetése), 1980.

Tartalom

HAGYOMÁNY, FOLKLÓR, MAGYARSÁG

Hagyomány és kultúra, I. 7
Hagyomány és kultúra, II 25
Mimuselemek a magyar betlehemes játékban 47
Keleti párhuzamok Tar Lőrinc pokoljárásához 60
A magyar folklórhagyomány és Kelet-Európa 86
Honfoglalás előtti, keleti elemek a magyar folklórban 96
A honfoglaló magyarság hitvilágának legfejlettebb rétege a nyelv és a folklór tükrében 121
A magyar népzene tanúsága és a baskíriai őshaza 145
Magyarság a népzenében : a világosan tagolt forma 156

IRODALOM, NÉPKÖLTÉSZET

Betűrím a magyar népköltészetben 169
A költői nyelv hangtanáról 190
Mit kap az olvasó a Magyar Valóság Versei-ben? 211
A népballada : a parasztság alkotása 230
Az Ady-versek ritmusához 257
Társadalmi feszültség és igény a 14–15. századi balladákban 291
A ballada és a lovagkor 299
Szerelmi-erotikus szimbolika a népköltészetben 308

ZENÉSZEKRŐL

Bartók és a népzenekutatás 333
Változó fényekben 351
Kodály, a tudós és tudósnevelő 355
Kodály, a nemzeti géniusz 375
Lajtha László emlékezete 390
A „vers és dallam" kutatója 395
Járdányi Pál, a népzenekutató 403
Vujicsics Tihamér búcsúztatása 415

ZENE, NÉPZENE, KÖZÖSSÉGI GONDOK

„Júniusi hetek" és a magyar zenekultúra 421
A Felvidék népei elé 426
Zene és közösség 429
Akarjuk, hogy éljen a népdal? 444
Útravaló (pedagógusoknak) 453
Magamról (egy interjú elé) 455

Bibliográfia 457