

KUTATÁSOK AZ OROSZ NÉPI VERSELÉS TERÉN*

Az orosz népdal fejlődésének szinkretisztikus korszaka. A szöveg és dallam ősi viszonya. Különválsuk a migráció során. Az orosz népdalművészet improvizációs jellege. (139—154. lap.)

Az orosz népdal legősibb dallamainak és szövegeinek viszonyát illetően az általánosan elfogadott nézeteket tulajdonképpen azokban a megállapításokban foglalhatnók össze, amelyekre a modern tudomány az időbeli művészetek eredeti egységének (az úgynevezett »szinkretizmusnak) korával kapcsolatban jutott. Már maga a »szinkretizmus« fogalma is rendkívül fontos tételekre mutat, t. i. a dallamok és szövegek *ritmikai egységének*, valamint keletkezésük *egyidejűségének* tételeire.

Csakhogya a tényanyag, amellyel a tudomány a művészetek szinkretisztikus korszakára vonatkozólag rendelkezik, nagyon is hézagos és egyoldalú, ezért az ilyen meghatározásokat fokozott óvatossággal kell kezelnünk. Mert mi is a szinkretizmus elméleti kutatóinak legfőbb módszere? Az, hogy általános érvényt tulajdonítanak olyan modern etnográfiai megfigyeléseknek, amelyeket a kutatók a kulturális fejlődés alacsony fokán álló népek időbeli művészeivel (táncával, zenéjével és költészetével) kapcsolatban tettek. Abból a feltevésből indulnak ki, hogy azok a művészi formák, amelyek — például — bizonyos, a legalacsonyabb kultúrfokon álló afrikai törzseknél szétválaszthatatlan egységben vannak meg, a mai, fejlett kultúrával rendelkező népeknél is megvoltak valamilyen történelemelőtti korszakban. Egészen nyilvánvaló, hogy az ilyen feltevés, amely nincsen tekintettel sem a helyi viszonyokra, sem a nemzeti fejlődés sajátosságaira, a művészetek szinkretizmusának elméletét elvont és fölöttébb hipotetikus jellegűvé teszi. Tudományos szempontból az ilyen elméletek a legcsekélyebb kötelező erővel sem bírnak.

A szinkretisztikus elméletek második fontos sajátága az, hogy rendkívül hosszú és lényegileg korántsem egynemű folyamatokat ölelnek fel, amelyek kiindulásként az ősi szóalkotás és nyelvváltozás korszakához kapcsolódnak, az utolsó stádiumban pedig már a legváltozatosabb emberi szükségletekhez alkalmazkodnak, a fejlődés magas fokán álló szókultúrát mutatnak. A szinkretizmus-elméletek a három időbeli művészet legősibb együttesében a »ritmikus kartáncmozdulatoknak« juttatják a vezérszerepet, ezeket kíséri a zenei melódia, a dal, ennek az utóbbinak pedig népköltészeti szövege van. De ez a szöveg csak igen szerény szerepet játszik: nem is áll másból, mint a kedélyállapot elemi kifejezéseiből — felkiáltásokból, gyakran többször is ismétlődő, de semmiféle tartalmat ki nem fejező és összefüggéstelen indulatszavakból. Ezekből a nyelvváltozás alacsonyabb történeti fokának megfelelő elemekből *tartalmat kifejező* szöveg csak akkor sarjad ki, amikor kifejlődik a mondat és a mondatra jellemző logikus, összefüggő beszéd.

Ahhoz, hogy a művészet szinkretizmus egymás után következő fejlődési fokainak reális távolságát meghatározhassuk, természetesen nem elégségesek az olyan szakkifejezések, mint amilyen a »periódus«, vagy akár »korszak«. Minden túlzás nélkül elmondhatjuk, hogy a szinkretizmus említett »fázisai« az emberiség történetének különböző korszakaival esnek egybe.

A szinkretizmus további, legmagasabb fokát az elméleti kutatók legfőképpen a nyelvtörténeti adatok alapján határozzák meg. Az emberi beszéd az összefüggő, logikailag befejezett kijelentésre való egyszerű képességről áttér a már viszonylag fejlett szintaxisra, amely többé-kevésbé változatos szófűzési módszerekkel rendelkezik. Ennek megfelelően kifejlődik a *költői* elem, még pedig a szövegen belül, amely egyre inkább magára összpontosítja a figyelmet és amely magábanvéve is érdekessé válik a hallgató számára. A kulturális fejlődés még magasabb fokán megjelenik a népben a multról való emlékezés, a szerves történeti érzék és a nevezetes történeti eseményeknek szóban való megőrkítésére irányuló törekvés. Így keletkezik az eposz.

Nem vitás, — és ezt a szinkretizmus elméletének vallói sem tagadják — hogy a szinkretizmusnak ezen a fokán, amelyet az előzőtől szintén roppant időköz választ el, a dal vezető, főszerepet játszó eleme már a szöveg. Így tehát az időbeli művészetek fejlődésének legmagasabb

* Stokmar könyvéről — Kutatások az orosz népi verselés terén. Moszkva, 1952. Izd. A. N. SzSzsZR. 422 lap — az Irodalomtudományi Értesítő 1953. évi 1. számában, az 59-94. lapon részletes ismertetést adott. Ugyanitt olvasható V. Alekszandrovnak a »Novij Mir«-ben megjelent recenziója is. A következőkben az irodalomtudomány szempontjából is rendkívül fontos könyvnek »Szöveg és dallam« c. II. részéből a módszertanilag érdekes és tanulságos I. fejezetet közöljük. Stokmar fejtegetése az teszi időszerűvé, hogy Horváth János és Vargyas Lajos művei nyomán végre felvetődött a verstani kérdések marxista-leninista megoldásának szükségessége. A remélhetőleg folytatódó vitához Stokmar műve sok hasznos és új szempontot ad.

fokát még a »szinkretizmus« határain belül is a dallamnak és a szövegnek az eredetihez képest ellentétes viszonya jellemzi.

A szinkretisztikus elmélet alapjainak elvi megvitatása nem tartozik kutatási feladataink közé. Mindenesetre az elméletnek fentebb röviden, szakmatikusan vázolt ismertetése alapján is tehetünk egy megszorítást, még pedig azt, hogy amennyiben a továbbiak során a »szinkretizmus« szakkifejezést használjuk, a dal-elemek eredeti *egységére* gondolunk, és semmiképpen sem vállalunk közösséget a jelenlegi szinkretizmus-elméletekkel. Egyébként még ha ezeknek az elméleteknek az álláspontjára helyezkednénk is, legelőször a következő kérdést kell felvetnünk: a szinkretizmusnak melyik fejlődési periódusával hozhatjuk kapcsolatba az orosz népdalművészet legrégebb, ránkmaradt példáit? Nyilvánvaló, hogy lehetetlen olyan korra datálnunk ezeket, amikor a szöveg még csak elemi kedélyállapotokat kifejező felkiáltásokból állott, tartalmatlan, összefüggéstelen volt. Abban az időben, amikor a bilinák, valamint a változatos lírai dalok megszülettek, amelyekben nemcsak a tartalmi kifejtés csíráit, hanem bonyolult lelki élmények hihetetlenül finom és mesteri megformálásait találjuk, az orosz nép már nemcsak fejlett mondatszerkesztő képességgel, hanem magasan, önmagában tökéletes költői kultúrával is rendelkezett. Az orosz bilinákban a nép történeti emlékezete nyilvánul meg, ebben a népben már megérett a nemzeti öntudat érzelme, és épen ezért nem lehet kétségünk afelől, hogy a hallgatóság érdeklődését elsősorban éppen a bilina költői szövegeleme kötötte le. Ezek szerint az orosz népköltészet — az epikus, és részben a lírai költészet — legősibb formáit még a jelenlegi szinkretizmus-elméletek korlátain belül is a népköltészetnek abba a legősibb periódusába kell utalnunk, amely nem az időbeli művészetek *hármasságát*, hanem csak a szöveg és a dallam *kettős egységét* mutaja, és ez a kettős egység is a szöveg feltétlen elsőbbségének jegyében alakul.

A dal-elemek hármasságát főleg az orosz népdal táncműfajaiból ismerjük, amelyek még napjainkban is őrzik az ütemes táncmozdulatok, a zenei dallam és a költői szöveg hármasságának vonásait. Természetes, hogy az ilyen képződményekben a vezető szerep az elsőt illeti a jelzett három elem közül, bár a szöveg is nyilván nemcsak tartalmas, hanem akárhány esetben valódi költői eredményekkel is dicsekedhetik. A tulajdonképeni táncritmusok mellett figyelmünket ki kell terjesztenünk részben olyan ritmusokra is, amelyeket bizonyos dalokban az éneket kísérő munkafolyamatok váltanak ki. Ezek az utóbbiak természetesen korántsem olyan egyetemes jellegűek a népdalritmus kifejlődésének szempontjából, mint ahogyan K. Bücher felületes és lényegében tudománytalan elgondolása alapján sokan képzelik. Naiv és együgyű dolog egy bizonyos elvont — ha akarom: időmértékes, ha akarom: hangsúlyos — verselési rendszer versmértékeit közvetlenül konkrét munkaritmusból levezetni, úgy, ahogyan ezt Bücher megpróbálta:

»Így elképzeltük, milyenek is voltak a legősibb munkamozdulatok: ütések, dobbantások, dörzsölő (kaporó, élesztő, szorító) mozdulatok... Ha most ehhez emberi hang is járul, elég, ha az emberi hang emelkedéssel, vagy alábbszállással, megnyújtással, vagy megszakításokkal követi magának a munkának a hangját...

A jambus és a trocheus — dobbantó mérték, két lábdobbantás, amelyek közül az egyik erősebb, a másik gyengébb; a spondeus — az ütés mértéke, amelyet bárhol könnyen megfigyelhetünk, ahol két munkás felváltva sujt le szerszámmal; a daktilus és az anapesztus — a kalapácsütés mértéke; ezt még ma is hallhatjuk akármelyik kovácsműhelyben, amikor a kovács egyet sujt az izzó vasra, utána vagy előtte pedig kettőt üt az üllőre. Ezt a kovács úgy hívja, hogy »daloltatja a kalapácsát«. Végül a három paeani verslábat hallhatjuk bárhol csépelés közben vagy az utcán, ahol három munkás csákányozza, vagy döngöli az úttestet. Aszerint, hogy hármójuk közül ki az erősebb, vagy ki emeli magasabbra a csákányt, hol creticus, hol bacchius, hol pedig antibacchius lesz az eredmény.¹

Lehetséges, hogy Bücher követői sűrűn megmagyarázzák, miért hiányzik a régi orosz ritmika arzenáljából a creticus, bacchius és az antibacchius: azért, mert az oroszországi utcák akkoriban még nem voltak kiköveztve és még nem használták a vasdöngölőt. A helyes magyarázat azonban nyilván nem a döngölő szerszámokra, hanem inkább Bücher munkájának lényegbevágó fogyatkozásaira lyukadna ki. Mégis érdekes lesz szemügyre vennünk még egy idézetet ugyanebből a könyvből, hogy az orosz népdalra vonatkozólag némileg más következtetésre juthassunk, mint ahogyan ezt a német tudós kívánta volna:

»Legjobb tudomásom szerint — írja Bücher, — egy nyelv sem szerkeszti szavait és mondanivalóit ritmikusan. Még ha ez közbeszéd során megtörténik is, rendszerint észre sem

¹ K. Bücher, Arbeit und Rhythmus. Oroszra fordította Sz. Sz. Zajaickij. Moszkva 1923, 267. lap.

vesszük. Éppen ezért helytelen lenne az a feltevés, amely szerint az emberek csupán a beszéd egyszerű megfigyelése révén jutottak el odáig, hogy kezdték számolgatni a szótagokat és szavakat, különbségeket állapítottak meg a hangerő alapján, bizonyos sorrend szerint osztották el az emelkedéseket és a lejtéseket, azaz egyszerűen, hogy a beszédet meghatározott ritmikai törvények alá rendelték. Mivel pedig a költői dikció nem hozhatja létre magától a ritmust, ezt valahonnan kívülről kellett belevinni, és itt legtermészetesebb az a feltevés, hogy a ritmikusan tagolt testmozgás adta meg a költői beszédnek a maga sajátos szerkesztési törvényeit, annál is inkább, mert ezt megerősíti az a már leszögeezett tény is, hogy a kulturális fejlődés alacsony fokán az ilyen testmozgásoktól mindig elválaszthatatlan az énekítés.*

Bücher számára a ritmus, mint bizonyos elemek szigorú ismétlődésének elve, vagyis végső fokon *ütem*-szerkezeti elv, a »ritmikusan tagolt testmozgás« tartozéka, és mivel ettől függ, tartozéka a dal melódiájának is. Ha most felveti a kérdést: honnan ered a vers-ritmus (a német dalban: szigorúan versláb-ritmus, vagyis amely az ütem-ritmusra hasonlít), természetes, hogy az elvileg aritmikus nyelvet nem ismeri el a vers-ritmika lehetséges forrása gyanánt. Bücher szerint a verselés a ritmikus testmozgásból és az ezt kísérő dal-melódiából levezethető mennyiség. De ha a szerző ismerte volna az igazi orosz népdalritmikát, akkor tekintetbe kellett volna vennie az olyan dallamokat és szövegeket is, amelyek az ütem vagy versláb fogalmainak szempontjából *aritmikusak*. Ezek szerint most az egész konstrukció értelme éppen az ellenkezőjére változik. Nekünk is vannak táncdalaink, ezeket is szigorúan a ritmikai ismétlődés szabja meg, pontosan Bücher szerint a ritmikusan tagolt testmozgásnak megfelelően. De vannak elnyújtottan előadott dal- és bilina-melódiáink és -szövegeink is, amelyek semmiképpen sem hozhatók összefüggésbe az ütem- vagy versláb-szémákkal, és ha mindenáron meg akarjuk keresni ennek az »aritmianak« a forrásait, akkor megtalálhatjuk Büchernél magánál is, még pedig éppen a *nyelv* aritmiajában. Ez persze egészen más eredmény, mint amit a szerző el akart érni. Tanulságos azonban mégis, hogy ha érvelésének menetét az orosz népköltészetből merített tényekkel helyesbítjük, megint csak arra az eredményre jutunk, hogy népi ritmikánk jellegzetes sajátosságainak hordozója — a szöveg.

A legősibb orosz népdalköltészet konkrét történeti időhözkötelese rendkívül fontos és jelentős a dallam és a szöveg benne kitapintható kölcsönös viszonyának meghatározása szempontjából. A szöveg elsőbbsége jólismert tény a régi vokális zenében — főleg az egyházi zenében — Nyugaton csakúgy, mint nálunk. I. Gergely pápa reformjág (a VI. század végén) a katolikus egyház énekeinek ritmusa közvetlenül a szövegtől függött. Ez a ritmus rendkívül egyhangú és lényegében irracionális volt, amennyiben a szöveg minden egyes szótagjának egy dallamot jelző hangjegy felelt meg, de ennek a hosszúsága már nem volt szabályozva. A karének előadási gyakorlata — mivel a hosszúság pontos mérése lehetetlen volt — a legegyszerűbb ritmikai viszonyokat követelte, és természetes, hogy ezek a viszonyok valójában az egyenlőség alapján épültek fel. Ez az egyenlőség csak megszilárdult a gregoriánus ének (ekkori elnevezése: »cantus planus«, vagyis »sík«, azaz »egyenletes ének«) fejlődési folyamata során. Igaz, hogy Gergely pápa reformja elvileg megengedte, hogy a szöveg egyetlen szótagjára több zenei hangot is énekeljenek, tehát lehetővé tett különleges melódiái díszítményeket, ezeket azonban csak az antifónia utolsó szótagján alkalmazták. A többiekhez képest hosszabban énekeltek rendszerint a zenei mondat utolsó hangját is, amely a mondat utolsó szótagjának felelt meg. A hangsúly a melódiának azokra a hangjaira esett, amelyek a szöveg hangsúlyos szótagjaira jutottak, a többiek viszont, amelyek hangsúlytalan szótagokkal estek egybe, »planus«-ok maradtak, és mindezt a kottázási rendszerben nem is jelölték, közvetlenül folyt a szöveg szerkezetéből. A zenei gondolkozás fejlődésének újabb 600-éves időszaka kellett ahhoz, hogy az egyházi ének *mérhetővé* (»cantus mensurabilis«-szá) váljék és — kihasználva ezt a mérhetőséget, — a ritmikai rajz elemi változatosságát elérhesse. A pravoszláv egyház régi énekei ritmikai szempontból ugyancsak az frott szövegtől függtek, és a melódiá szerkezetét a szótagviszonyok szabták meg. Nyilvánvaló, hogy a vokális zene fejlődésének ez a természetes útja, és semmi okunk sincs arra, hogy az ezeresztendőös *multra* visszatekintő énekritmika helyett valami más feltevéshez folyamodjunk, leszámítva azt a gyakori esetet, hogy ez a ritmika összefüggést mutat a munkafolyamatok vagy a tánc ütemes testmozdulataival. Mint láttuk, a bilina és az elnyújtott ének már kialakulásának korai szakában kivált az időbeli művészetek ősi, szinkretisztikus hármas egységéből. A bilina-előadások tempója a régmúltban egyenletes és nyugodt lehetett.

*Kétségtelen, — írja N. Jancsuk, — hogy a bilinának, mint nyugalmas epikai alkotásnak, a legrégebb időkben jellegénél fogva megfelelően nyugodt, komoly dallammal kellett bírnia. Nyilván így is énekeltek a legrégebb bilinákat, amelyeknek keletkezését hozzávetőleg a tatár

* U. o. 259. lap.

uralomnál nem későbbi időkben kell keresnünk. Ilyen jellegű dallam csendül fel talán még manapság is a Rjabinyin-féle öreg énekmondók ajkán...³

A bilinák ritmikájában bizonyos, a változatosság felé mutató eltérések viszonylag késői korból valók és inkább csak másodrendű jelenségnek minősíthetők:

»Különös jegyet hagyott a bilinák zenei oldalán az ezután következő moszkvai korszak, amikor a bilina-témák hivatásos vándorénekesek és zenészek, a hajdani csúfondáros tréfacsinálók repertoárjába kerültek. Céljuk az volt, hogy ne komoly dolgokkal foglalkoztassák, hanem vigasztalják a közönséget. Amikor azonban vidámabb tárgyakat választottak éneklésre, kénytelenek voltak ennek megfelelően vidámabb, akárhányszor gyors, táncjellegű dallamokat használni. Az így elsajátított modort alkalmazták azután a bilinák előadására is, kiváltképpen az olyanokéra, amelyeknek tartalma kevésbé volt komoly. Ezt a modort érezzük ki többek között Kírsa Danyilov gyűjteményének akárhány dallamából is...⁴

Ezek szerint bilinánk és vonatottan előadott énekeink kialakulásának legrégebb korszakára vonatkozólag legvalószínűbb a nyugodt, mérsékelt tempójú dallam, amely a szöveggel együtt formálódott: ennek a tartalmára összpontosult a hallgatóság és az énekes figyelmé egyaránt. Ez a dallam nem rendelkezett különböző hosszúságokkal, az »erős idők« minden székemtől függetlenül oszlottak el benne, csakis a szöveghangsúlyokkal estek egybe. Elméletileg így képzelhetjük el a régi tipológiai egyezéseket az orosz népdalok zenei és költői ritmikája között.

De mindezek a megfontolások az orosz népdalművészet legelső korszakára vonatkozólag érvényesek, a mi elméleti kutatóink pedig, valahányszor a dallamok és szövegek keletkezésének egyidejűségéről és szétválaszthatatlanságáról beszélnek, természetesen a bilina- és népdalgyűjteményekben hozzáférhető, többé-kevésbé modern anyagot tartják szem előtt.

A modern folklóre-ban a dallamok és szövegek szétválaszthatatlanságával kapcsolatban az első megszorítás akkor válik szükségessé, amikor bizonyos »egyetemes« dallamok meglétére gondolunk, amelyek több, néha sok szövegre is alkalmaznak; vagy fordítva: amikor ugyanazokat a szövegeket különböző dallamokkal adják elő. A népi lírából jól ismerjük ezt a jelenséget az énekeskönyvekben gyakran szereplő utasításból: »Ennek és ennek az éneknek a nótájára« (»motívumára«). Megtalálható ez a nyugateurópai folklóre-ban is, ahol az etnográfusok nemcsak, hogy tekintetbe veszik a dallamoknak és szövegeknek ezt a »vándorlását«, hanem még külön szak-terminológiát is dolgoztak ki erre a célra. Magától értetődik, hogy a dallam gépies átvitele egyik szövegről a másikra nem mindig lehetséges. A dallam átvétele akárhányszor szükségessé teszi a szöveggel való összhangbáhozatalát, vagy a szövegek az átvett dallamhoz való alkalmazását. V. I. Szimakov is alkalmasint erre gondolt, amikor a következőket írta:

»Igaz, hogy maguk a motívumok gyakran igen közel esnek egymáshoz, de ha aprólékosabban szemügyre vesszük a dolgokat, észre kell vennünk, hogy sok mindenben jelentős különbség van köztük.⁵

Sajnos, maga az utasítás: »Ennek és ennek az éneknek a nótájára« csak a dallamok vándorlásának tényét rögzíti, de a kutatót a dallamok és szövegek összhangbáhozatalának módozataira vonatkozólag már nem igazítja el. Az orosz folklóriztika kevés kielégítő zenei feljegyzéssel rendelkezik. Ha átvett zenei melódiáról volt szó, vagy a szöveget nem a megszókött, de már ismerős dallammal adták elő, a gyűjtők máris feljogosítva érezték magukat arra, hogy a melódiák »másodszeri« lejegyzésének munkájától szabaduljanak. Nem is lehet csodálni, hogy ilyen körülmények között nálunk elméleti munkák sem foglalkoznak a dallamok és szövegek vándorlásának kérdésével. Már pedig ez a vándorlás — sokkal általánosabb jelenség, semmint sokan gondolják, és nemcsak lírai műfajokkal, hanem az orosz folklóre epikus emlékeivel kapcsolatban is megfigyelhető. B. M. Szokolov az énekmódokról szóló könyvében ezeket írja: »...Egyik énekmondó a bilinát ezzel a dallammal fogja előadni, a másik — mással énekelheti.⁶ Ez nem is lephet meg bennünket, mivel az egyes énekmondók zenei melódiá-készlete fölöttébb korlátozott.« Ha valaki egyszer egy dallamot megtanult, rendszerint azt használja egész bilina-repertoárjának előadására, és a bilina-énekes zenei művészete nem abban nyilatkozik meg, hogy sok dallam áll rendelkezésére, hanem abban,

³ N. Jancsuk, O muzike bilin v szvzaji sz isztorijej jih izucsenyija. Megjelent a M-Szperanszkij szerkesztette »Russzkaja usztnaja szlovesznosztya« II. kötetében: »Bilini. Isztoricseskije pesznyi.« Moszkva 1919, 546. lap.

⁴ U. o. 547. lap.

⁵ V. I. Szimakov, Narodnije pesznyi, jih szosztavityeli i jih varianti. Moszkva 1929, 61. lap.

⁶ B. Szokolov, Szkazityeli. GIZ Moszkva (é. n.) 68. lap.

hogy a melódiát a bilina tartalmának megfelelően tudja variálni. Rjabinyin majdnem valamennyi ismerős bilinát ugyanarra a motívumra éneklí, kivéve a Volgáról és Mikuláról szóló bilinát, amelynek külön, az előbbiektől eltérő dallama van. Így tehát ez a kettő ismétlődik az előadások során végtelen sokszor. De a tempót olyan változatosan alakítja, annyi sok — gyakran szinte észrevehetetlen — árnyalatot használ, olyan hamisítatlan, őszinte ironia árad belőle (például a Volgáról és Mikuláról szóló bilinából), máskor meg az a fenséges nyugalom, amely annyira megkülönbözteti az igazi epikus elbeszélőt, — hogy így minden bilinának megadja a maga sajátos arculatát. Ezek az árnyalatok a legnagyobb mértékben változatosá teszik a dallam egyhangúságát és ugyanakkor lekötik a hallgatót, hogy az elbeszélés fonálát kövesse. Nem vitás, hogy egy bizonyos mérték, vagy »alkat« elszakíthatatlanul összefügg minden vers logikus mondanivalójával: a hanghordozáson érződött, hogy az énekes finom füllel figyelt az ének minden szavára és minden szónak különös, jobban mondva: zenei értelmet tulajdonított.⁷

A fentebb idézett megjegyzések J. Ljackijtől származnak, aki több ízben hallgatta meg az Ivan Rjabinyin előadásában elhangzott bilinákat. Ezeket a megjegyzéseket teljes egészükben megerősítik azok a megfigyelések, amelyeket P. N. Ribnyikov Ivan apjának: Trofim Rjabinyinnak és más elsődűlő énekmondóknak az éneklésével kapcsolatban tett:

»A bilina-dallamok meglehetősen egyformák: Rjabinyinnak például tulajdonképpen csak két dallama van; de a hangvétel és a cifrázás valamennyi bilinának sajátos jelleget ad...

Kozma Ivanovics Romanov is csak három vagy két dallamot használ és egész éneklése talán három hangjegyen belül mozog, de hangját olyan csodálatosan rezgetti, hogy mégis változatoságot tud belevinni a dallamokba...

Butilka egyetlen dallamra éneklí valamennyi bilinát...⁸

Ezek szerint az énekmondó az új bilina-tárgyat nem dallamával együtt veszi át repertoárjába, hanem a bilinát a maga előadói modorához és a maga megszokott dallamához alkalmazza. A bilina dallama sokkal inkább összefügg egy bizonyos énekes egyéni modorával, mint bizonyos bilina-szövegekkel. Itt, az epikus költészet terén ugyanúgy, mint a népi lírában beszélhetünk a dallamok és szövegek vándorlásáról, arról, hogy új dalok születnek a régi nótára.⁹

De még ha egy bizonyos forma »vándorlása« az orosz népi lírában és az epikus költészetben nem mutatható is ki egyformán, jórészt nincs meg az állandó viszony dallam és szöveg között, mivel nincsen állandó, teljességgel változatlan dallam és állandó, változhatatlan szöveg. Egy dal, vagy egy bilina előadása — a ritka kivételeket nem számítva — bizonyos mértékig mindig *rögtönzés*.

P. N. Ribnyikovnak a bilina-dallamokkal kapcsolat (fentebb idézett) megjegyzései a következő félreérthetetlen megállapítással zárulnak: »Valami régi dolog hangját, valamennyi árnyalatával együtt elsajátítani igen nehéz, mert eléneklése folytonos *rögtönzés* egy dallamra.«

Hasonló megfigyeléseket olvashatunk egy másik híres XIX. századbeli bilina-gyűjtő, A. F. Gilferding feljegyzései között is:

«... Az énekmondók minden egyes alkalommal változtatnak egy kicsit a bilina előadásán, áthelyeznek szavakat és segédszócskákat, hol hozzátésznek, hol elhagynak egy-egy verssort, hol más kifejezéseket használnak.»¹⁰

Ugyanezt jegyzi meg V. Miller is: «... Az énekmondó minden alkalommal bizonyos mértékig bilina-szerző is, mert nem tudja újból elismételni bizonyos változtatások: át-csoportosítások, kiegészítések vagy kihagyások nélkül.»¹¹

A dallamnak és a szövegnek ezeket a változtatásait egyrészt az énekmondó egyéni ízlésével, a mű jellemeinek és tárgyának értelmezésével, valamint a bilina előadása pillanatában megnyilatkozó hangulatával, másrészt az egyéni emlékezetheztség körülményeivel magyarázhatjuk:

»Míg az énekes egyénisége általában tagadhatatlan hatással van a bilinára, ugyanakkor — bárhogyan adja is elő a tartalmat, bármilyen tökéletesnek legyenek is a formák, — helyel-közzel mégis megmutatkozik a pillanatnyi egyéni *hangulat* hatása is: az énekes egyszer ilyen, máskor olyan kifejezéseket és formákat használ megszokott készletéből. Például Romanov ugyanazt a bilinát minden alkalommal másképpen, csekély változtatásokkal

⁷ J. Ljackij, Szkazityel I. T. Rjabinyin i jevo bilini. Etnogr. obozrenyije 23 (1894) 130. l.

⁸ Pesznyi, szobrannije P. N. Ribnyikovim. 2. kiad. I. rész. Moszkva 1909, XCIII-XCIV. l.

⁹ V. Miller, Ocserki russzkój narodnoj szlovesznosztyi. Moszkva 1897, 42. l.

¹⁰ Onyeczszkije bilini, zapisannije A. F. Gilferdingom. 2. kiad. I. rész. Szpvár 1894, 40. l.

¹¹ V. Miller, Ocserki russzkój narodnoj szlovesznosztyi. Moszkva 1897, 46-47. l.

énekelte előttem: hol nem mondott el valamit, hol több sort vont össze egybe, hol meg új sort toldott közbe.¹²

»Láthattuk, milyen változási folyamatoknak vannak alávetve a bilina-szövegek, mondhatni a szemünk előtt, miközben egyik énekmondó ajkáról a másikéra kerülnek. Láttuk, hogy még ugyanaz az énekmondó is, ha megismételte a bilinát, sohasem reprodukálta tökéletes pontossággal, mindennemű változtatás nélkül. Természetes, hogy a szövegmódosulásnak ez a folyamata, amely ugyanazoktól a feltételektől (az énekmondó egyéniségétől, emlékezőtehetségének erősebb, vagy gyengébb voltától, a hagyománnyal szemben tanúsított önálló, vagy kevésbé önálló magatartásától) függött, hosszú évszázadokon, nemzedékek hosszú során át tartott.«¹³

J. Ljackij, aki nemcsak I. T. Rjabinyint, hanem a XIX. század második felének másik két nagyszerű énekesét: Scsegolenkót és Kalinyint is hallhatta, megjegyzi: »Az emlékezőtehetség szemelláthatólag cserbenhagyja őket, de alkotó képességük tag teret nyit«¹⁴ előtük a rögtönzés számára.

B. M. Szokolov a következőképpen összegezi a bilinák előadásával kapcsolatban a tudományos irodalomban olvasható megállapításokat: »Annak ellenére, hogy az orosz énekmondók bámulatos emlékezőtehetséggel rendelkeznek, az ének tisztára mechanikus reprodukálása teljességgel lehetetlen volna... Az epikus ének előadása élő alkotás is. Csodálatos módon elevenedik meg itt előtünk egyrészt hosszú évszázadok hagyományos énekkincse, másrészt az előadó énekes egyéni alkotóképessége, amely nélkül bármiféle művészet elképzelhetetlen.«¹⁵

Még világosabban fogalmazta meg ugyanezt J. V. Gippiusz:

»Mind a bilinákban, mind a versekben le kell szögeznünk egy sajátosságot: egy bizonyos dallam nincs változatlanul egy bizonyos szöveghez kötve. Az énekes ismer néhány bilinadallamot és a bilinát ezek közül akármelyikre, még hozzá nem is mindig ugyanarra énekelheti... Nem köthetjük tehát a bilina-szöveget egy bizonyos dallamhoz, mert rokonságuk csak esetleges. Alkalmunk volt megfigyelni, hogy egy és ugyanaz az énekes egy alkalommal két bilinát vagy verset egymás után egy bizonyos dallamra énekelt, majd máskor ugyanezt a két bilinát vagy verset — másik dallamra.«¹⁶

A bilina-előadás rögtönző technikájának sajátosságai természetesen nemcsak a téma kifejtésére és bizonyos stilisztikai eszközökre terjednek ki, hanem teljes mértékben érvényesek a bilina-vers ritmikai szerkezetére vonatkozólag is. A. F. Gilferding a T. G. Rjabinyin műsorában szereplő »Duna«-bilina kommentálása során a következő megjegyzést tette:

»Ez a bilina, amint a gyűjtő Rjabinyinnal Kizsi-ben való első találkozása alkalmával lejegyezte, és amint itt most nyomtatásban is megjelent, olyan versmértéket mutat, amelyet daktilusinak nevezhetnénk. Pétervárott Rjabinyin ugyanezt némileg másképp énekelte: megnyújtotta a sorokat, segédszócskákat tűzdelé beléjük, egyik-másik szót is megnyújtotta és így a többi bilinában megszokott choreusi mértéket alkalmazta rá. Amikor megkérdeztem, mi ennek az oka, Rjabinyin azt felelte, hogy fáradt és nem tudja eltalálni ennek a bilinának igazi »hangját«, mert az most túlságosan nehéz neki, ezért tehát könnyebb hangnemmel helyettesítette.«¹⁷

Majdnem harminc esztendővel Gilferding után egy másik gyűjtő, A. Markov a következőket írta:

»Mint tudjuk, a bilinák szövegeiben igen fontos az énekestől eredő egyéni befolyás. Ez a befolyás nyilatkozik meg például a vers alakításában is. Azok az énekmondók, akiket én hallottam, annyira megszokták az általában használt bilina-mértéket, hogy ezt alkalmazzák még olyan énekekre is, amelyeket — mint változataikból is kiderül — egészen más mértékre szereztek.«

A továbbiakban Markov elmondja, hogy két énekmondó asszony, miután bilina-repertoárjának végére jutott, viszont szeretett volna még egy kis honoráriumot kapni, a szokásos bilina-mértékre adott elő egy egészen más szerkezetű epikus éneket, sőt a bilinák módjára próbált énekelni még egy lírai jellegű rekruta-nótát is: ezt is áttette a bilina-versek mértékére.¹⁸

¹² Pesznyi, szobrannije P. N. Ribnyikovim. 2. kiad. I. rész. Moszkva 1909. XCVI. l.

¹³ V. Miller, id. m. 18. l.

¹⁴ J. Ljackij, Szkazityel I. T. Rjabinyin i jevo bilini. Etnogr. obozrenyije 23 (1894) 126. l.

¹⁵ B. Szokolov, Bilini. Isztoricseskij ocserk, tyekszti i kommentariji. Moszkva 1918, 3. l.

¹⁶ J. V. Gippiusz, Kresztyanszkaja muzika Zaonyezsja. A »Kresztyanszkoje iszkussztvo SzSzSzR« c. gyűjteményes kötetben, Leningrad 1927 (Academia), 163. l.

¹⁷ Onyezsszkije bilini. 2. kiad. II. rész. Szpvár 1896, 100. l.

¹⁸ Bjelomorszkije bilini, zapiszannije A. Markovim. Moszkva 1901, 17-18. l.

A rögtönzési technikának azok az eszközei, amelyeket fentebb a bilina-előadás jellemző kritériumai gyanánt ismertettünk, jelentőséggel bírnak az orosz folklóre lírai költészete szempontjából is :

»A szabad rögtönzés — a népzenei alkotás jellemző vonása.« ... A népi énekesek — valószínű improvizátorok : sohasem énekelnek egy dalt kétszer egyformán.«¹⁹

»A népi előadók mindig is fognak rendelkezni valami olyan előnnyel, amelyet mi csak roppant munka és fáradság árán szerezhetünk meg. A nép rögtönzi dalait, mi úgy tanuljuk meg hangjegyekből. Míg a népi előadás során az ének megszakíthatatlanul árad, nálunk mindig érződik az ütemekre és hangjegyekre való felosztás. A nép úgy *mondja el* az éneket elnyújtott zenei beszédben, mi egy motívumot énekelünk, de akárhányszor nem is ismerjük a szöveget, vagy csak igen homályosan ejtjük ki a szöveg szavait.«²⁰

»A rögtönzés — a népi alkotás szervező elve, lényegében ugyanúgy irracionális, mint ahogyan a paraszt egy dalt érkeel. Ezt megint csak a figyelem decentralizációjával magyarázhatjuk. Így érthetjük, hogy miért *nehé* sohasem pontosan megismételni egy csak az imént elhangzott dalt. A zenei fogalmak egy része nemcsak az érzékelés során, hanem még az alkotó folyamat közben is elcsúszad. Ezek szerint a népdal a maga egészében — szüntelenül és önkénytelenül mozgó és változó, majdnem megállíthatatlanul fejlődő jelenség. E mozgás minden egyes mozzanatának rögzítése — afféle pillanatfelvétel, már pedig semmiféle rögzített formát nem tekinthetünk kikristályosodott, megmerevedett jelenségnek.«²¹

Ez a cseppfolyós halmazállapot rendkívüli módon megnehezíti az etnográfus — mind a folklorista, mind pedig a zenekutató — munkáját :

»Az énekművészet rögtönző jellege majdnem lehetetlenné teszi a mind ritmus, mind melódia szempontjából igen bonyolult régi orosz népdal lejegyzését csak úgy hallás alapján, fonográf segítségével nélkül.«²²

Mi az oka és az értelme annak, hogy a dalok melódiai és szövegei állandóan változnak a rögtönző népi énekesek ajkán? Ugyanaz, mint amit fentebb az epikus folklóre-alkotásokkal kapcsolatban említettünk. Linyeva írja a gyűjtésének második részében között (Cserepovec városában és környékén feljegyzett) dalok magyarázataként :

»A megfigyelések általában azt mutatják, hogy a dalok szövege inkább változik, mint a dallamuk, és ez teljes mértékben természetes is. Minden énekes, valahányszor érzelmeit, hangulatát kifejezésre juttatja, meg is változtatja a dalt. Ezek a változtatások az új életkörülmények, az új viszonyok bélyegét viselik magukon. Gyakran megesik, hogy a dal szövege úgy indul, mint ahogyan valamikor régen énekeltek, azután jön egy váratlan ugrás a mai életbe, és a dal elveszíti eredeti jellegét.«²³

Rendkívül érdekes az, hogy az orosz népi karénekek — bármennyire hihetetlennek tünik is ez egy nyugateurópai kórustechnika mintáin nevelődött zenésznek, — ugyancsak nem kívátelek az általános szabály alól :

»Egy jó népi kar előadásának minden erőssége és szépsége abban van, hogy a kar *szabadon rögtönözve* énekel, és ennek folytán nincs is benne semmi gépiesség.«²⁴

Ezek szerint semmi okunk sincs arra, hogy a népdalok és bilinák dallamának és szövegének elválaszthatatlanságát fetiszizáljuk. Két változó mennyiség között nem lehet állandó arány, ha a változások nem párhuzamosan, nem egy irányban és nem azonos intenzitással mennek végbe. Fentebb idéztük Linyeva megállapítását : »A dalok szövege inkább változik, mint dallamuk.« Ennek az egy alkalommal kapcsolatban tett megfigyelésnek természetesen nem tulajdoníthatunk általános jellegét és érvényt. Lehetséges, hogy egyes esetekben a dallam gyökeresebb átalakuláson megy keresztül, mint a szöveg. Annyi bizonyos, hogy ezekben a változásokban nincsen párhuzamosság. Ezek szerint, ha most egybevetjük a sokféle dallam- és szövegátdorlási jelenséget, illetőleg az énekmondók és előadók rögtönzési technikájának sajátosságait, szükségképpen arra a következtetésre kell jutnunk, hogy a dallamok és szövegek elszigetelt vizsgálatát elvileg nem utasíthatjuk el. Ez nemcsak gyakorlati szükségesség,

¹⁹ Velikorusszkije pesznyi v narodnoj garmonyizaciji, zapiszani J. Linyevoj. I. rész. Szpvar 1904, I. és IV. l.

²⁰ U. o. XXIV. l.

²¹ J. V. Gippiusz, id. m. 148-149. l.

²² Z. V. Evald, Protyazsnije pesznyi Zaonyezsja. A »Kresztyanszkoje iszkussztvo SzSzsR« c. gyűjteményes kötetben, Leningrad 1927, 165. l.

²³ Velikorusszkije pesznyi v narodnoj garmonyizaciji, zapiszani J. Linyevoj. II. rész. Szpvar 1909, XIII. l.

²⁴ Velikorusszkije pesznyi, zap. J. Linyevoj. I. rész. Szpvar 1904, XXIII. l.

hanem normális kutatói út is, amelyet magának az anyagnak a sajátosságai írnak elő. Az ilyen vizsgálódások fontos mozzanatot jelölnek az orosz népi ritmika kutatásában.

De még ha nem ezt tűzzük is ki legközelebbi és legközvetlenebb feladatunknak, eleve válaszolnunk kell a következő kérdésre: hogyan hasonlítsuk hát akkor ezután össze a dalok és bilinák zenei ritmikáját szövegek ritmikájával? Ez mindeddig rendszerint a következőképpen történt: Akármelyik elméleti kutató — »a zenei ritmus általános törvényeire« való előzetes hivatkozással — elővette a dallamaiktól megfosztott szövegeket és szerzett hozzájuk zenei (természetesen: taktusok szerinti) ritmust, még pedig mindennemű tudományos ellenőrzés nélkül. Minden kételyre, vagy tiltakozásra szilárdan ezt felelte: »Hát nem halljátok, hogy ezt másképp nem is lehetne csinálni? stb.« De egészen nyilvánvaló, hogy másképp is lehet, sőt másképp kell csinálni. Az elnyújtva előadott orosz népdalok és bilinák ritmusát nemcsak lehet, hanem az ütem-szémáktól függetlenül kell is tanulmányoznunk. De ennek a kutatói módszernek a használhatatlansága nem korlátozódik csupán az ütemek alkalmazására. Még szögesebb ellentétben áll a tudomány követelményeivel az olyan helyzet, amikor a kutatónak kell valamit hozzászereznie ahhoz az anyaghoz, amelyet vizsgál. A szövegekkel nem elképzelt ritmusokat, hanem a legnagyobb pontossággal lejegyzett népi dallamok valóságos zenei ritmikáját kell egybevetnünk, még pedig egyidejűleg és ugyanazokkal a szövegekkel, amelyekkel az egybevetés megtörténhetik. Más út nincs. Ebből a szempontból pedig a mi folklorisztikánk korántsem mondható felkészültnek: »... Majdnem valamennyi gyűjteményben nem az egész dal van lejegyezve, hanem csak a dal skémája«, — jegyzi meg Lirtyeva dalgyűjteménye első részletéhez írott bevezető vázlatában. »A filológusokat csak a dalok szövege érdekli; az eredmény az, hogy kótetekre való dalokat adnak ki — dallam nélkül. Ez gyökereiben ássa alá a versek helyességét... A zenészeknek pedig csak a dallamok kellene: így jelenhetnek meg dalgyűjtemények, amelyekben csak a melódia van röviden vázolva, és ez alatt nincs feltüntetve az egész dalszöveg, hanem csak valami kiragadott szövegrészlet, amely nem érzékelteti a dal mondanivalóját.«²⁵

A dalszöveg elhelyezése a rövidrefogott dallamvázlat alatt korántsem egyszerű feladat, mert az egyes versekben a szótagszám és a hangsúlyeloszlás különbözőképpen variálódhatik. N. F. Szolovjev például ezt írta P. V. Sejnnek, amikor új feljegyzéseit megküldte neki:

»... Lejegyzés közben beértem a melódiának azzal a formájával, ahogyan az a dal első soraihoz illik, arra már nem terjeszkedtem ki, hogy zeneileg pontosan rögzítsem a szöveget a dallammal együtt, egészen az ének végéig. Az egész ének melódiája — a szövegnek megfelelően — némiképp módosult, hol összeszűkült, hol kitágult, a nem mindig egyformán tagolt beszéd szeszélyes követelményei szerint... Nem állok jót azért, hogy ezek a dallamok, amelyeket most Önök jutatok, és amelyek a dal első soraihoz illenek, teljes egészükben illenek a továbbiakhoz is.«²⁶

Ha a csekély terjedelmű lírai dalokkal így áll a dolog, akkor nyilvánvaló, hogy nincs mit várnunk az orosz népi epika emlékeinek zenei lejegyzéseitől sem. Bilina-kiadásainkban egyetlen egy teljes dallam- és szöveglejegyzést sem találunk, és a zenei anyag csak igen ritka esetekben múlja felül terjedelemben a két-három sornyi szemantikus vázlatot. Ennek az az eredménye, hogy nemcsak a változó szöveg és a bilina-dallam hangsúlyainak egyező formáit lehetetlen megállapítani, hanem akárhányszor még a dallamhoz »illesztésre« váró *verssorok száma* is bizonytalan marad, ha a dallam a szöveg több sorára kiterjed. J. Ljackij megjegyzi, hogy »... a versszakok nagysága nyilván nem mindig egyforma (a dallam bizonyos részei új sorokkal ismétlődnek), és ezért ha valaki egy megadott dallamra akarna énekelni egy bekezdések és strófajelölések nélküli hasábra nyomtatott bilinát, leküzdhetetlen nehézségekbe ütköznék, mert nem tudná, hogy hány verssort kell minden egyes alkalommal a megadott dallamra énekelnie.«²⁷

Így tehát a kutató nem azt vizsgálja, hogy a rögtönző énekes és énekmondó hogyan variálja a melódiát a szövegtől függőleg, illetőleg a szöveget a melódiától függőleg az illető mű egész folyamán, hanem az előtt a feladat előtt áll, hogy valami rövidke kis dallamvázlat alapján maga rögtönözzön egy éneket vagy bilinát, majd azután elemezze tulajdon rögtönzését. Szó sincs róla, ez nem lebecsülendő kényelem: az ilyen rögtönző teoretikusok keze alatt az anyag mindig csodálatos módon egyezik a ráhúzott ritmikai szerkezetekkel. De bizony az efféle próbálkozások tudományos értéke aligha múlja felül az olyan, »szintén zenész« megjelölések mélyenszántó elemzését, amelyenek a népszerű daloskönyvekben fordulnak elő:

²⁵ Id. m. IV. 1.

²⁶ A »Velikorussz v szvojih pesnyah, obrjadah, obicsajah...« c. kötetben. Matyeriali, szobr. P. V. Sejnmon. I. köt. 2. rész, Szpvar 1900, 835. l.

²⁷ J. Ljackij, Szkazityel I. T. Rjabinyin i jevo bilini, Etnogr. obozrenyje 23 (1894) 135. l. jegyz.

»Ez a dal igen célirányos azok számára, akik szeretnék tudni, viszonzásra talál-e vonzalmuk. Halk, behízelgő hangon énekelendő.« Vagy: »Ezzel a dallal vallhatja meg szerelmét a férfi az imádott nőnek. Szenvedelmes, gyöngéd hangon énekelendő.«

Ezek szerint, ha már most makacsul ragaszkodnánk ahhoz, hogy az orosz népdalok és bilinák ritmikáját ilyen széles alapon, a zenei és filológiai szempontok egyidejű érvényesítésével kell vizsgálnunk, azt is követelhetnők, hogy az anyag fogyatékosága miatt hagyjuk abba az ezirányú kutatómunkát. De e helyett a lehetőleg állásfoglalás helyett addig is, amíg a filológusok és a zenekutatók önállóan, illetőleg összehangolatlanul kénytelenek dolgozni, elő kell készítenünk és ki kell adnunk minél több teljes dallam- és szöveglejegyzést. Ilyent remélhetőleg fel lehet kutatni tudományos intézményeink néprajzi gyűjteményeiben. A kutatómunka helyes megindítása érdekében fölöttébb kívánatosak volnának olyan teljes és ismételt lejegyzések, amelyek ugyanannak az énekesnek különböző időkben megismételt előadásai nyomán készülének. Ha a különböző időkben készült lejegyzések változatait, továbbá azt is összehasonlíthatnók, milyen különböző módon egyezteteti az énekes (nem a kutató!) a szövegeket a dallamokkal egyetlen mű előadása során, akkor több világosság derülne az egyes előadók rögtönzési technikájának sajátosságaira és típusaira is, és ugyanakkor anyagot is gyűjthetnénk annak a kérdésnek tudományos megoldására, hogy miféle kölcsönös viszony áll fent a dallamok és a szövegek között. Ilyen lejegyzések nyomán készült kiadások — ismétljük, — egyelőre úgyszólván teljességgel hiányoznak.

A rendelkezésünkre álló anyag azonban mégis lehetővé teszi, hogy kellőképpen szemléltethessük a dallamok és szövegek közt kimutatható reális kapcsolatok problematikáját, amelyet elméletileg fentebb már jeleztünk. A dallamok és szövegek keletkezésének egyidejűségét és kölcsönös szétválaszthatatlanságát, vagyis a modern folklorisztika egyik megingathatatlan tételét felül kell vizsgálnunk a migrációs, kontaminációs jelenségek, valamint a népköltészetben megfigyelhető rögtönzési technika sajátosságainak fényében. Vizsgálódásaink szempontjából különösen érdekesek a következő kérdések:

1. Hogyan alkalmazzák az egyes előadók a különböző dallamokat ugyanarra az epikus tárgyra vagy lírai témára?

2. Hogyan alkalmazzák ugyanazt a dallamot különböző tárgyakra és témákra?

3. A dallam és a szöveg váltakozásai a mű keretein belül, ritmikai összehangolásuk követelményeinek megfelelően.

4. A dallam és a szöveg ritmikájának nyilvánvaló ellentmondásai, amelyek összepárosításuk másodlagos jellegét bizonyítják.

5. A kontamináció, vagyis népköltészeti szövegek részleges átvitele másik műbe.

Ford.: Borzsák István

NAGY PÉTER

MÓRICZ ZSIGMOND A MI ÍRÓNK*

A félféudális ország irodalmi és társadalmi életébe bombaként vágott bele, hogy Adyval együtt, Ady mellett próbálja meg felrobbantani az életnek mindazt a szörnyűségét, embertelenségét és aljasságát, amit az úri Magyarország jelentett. Harmincnégy küzdelemmel teli, harcra esztendőn keresztül szinte példátlan, csak egy Balzac vagy Jókai termékenységgel mérhető bőséggel ontotta a legmagasabbrendű irodalmi műveket, amelyek több-kevesebb áttételen keresztül mind az ország, a nép, a nemzet éltének döntő kérdéseiről szóltak a művészi tökéletesség magas fokán. Életében látszólag az »úri Magyarország« győzött: amikor a hatalmon levők látták, hogy hiába csábítás és vesztegetési kísérlet, hiába jó szó és kitüntetésígéret, hiába fenyegetés és sajtóper, a legbiztosabb és legeredményesebb fegyverhez folyamodtak: az elnémításhoz. S azt az író, akit nem törte meg Tisza korszaka és a fehérterror, majdnem

* Egy készülő monográfia zárófejezete