

space theory. *Journal of Chemical Education*, 79. [6] 756–762.

Taagepera, M. – Potter, F. – Miller, G. E. – Lakshminarayan, K.. (1997): Mapping students' thinking patterns by the use of Knowledge Space Theory. *International Journal of Science Education*, 19[3], 283–302.

Tóth Z. (2005): A tudásszerkezet és a tudás szerveződésének vizsgálata a tudástér-elmélet alapján, *Magyar Pedagógia*, 105. [1], 59–82.

Tóth, Z. – Kiss, E. (2006): Using particulate drawings to study 13-17 year olds' understanding of phys-

ical and chemical composition of matter as well as the state of matter. *Practice and Theory in Systems of Education*, 1[1]

Tóth, Z. – Dobóné Tarai, É. – Revákné Markóczi, I. – Schneider I. – Oberländer F. (2007): Using interview based knowledge space theory to assess 1<sup>st</sup> grades' prior knowledge about the water. *Journal of Science Education*. (közlésre elfogadva)

**Dobóné Tarai Éva**

Budapest, Kék Általános Iskola,  
Debreceni Egyetem, Kémia Doktori Iskola

## Népballadáinkról

*A Júlia szép leány mellett három legismertebb népballadánk a Kádár Kata, a Molnár Anna és a Kőműves Kelemenné. Írásunkban különbségeik elemzésére vállalkozunk.*

**M**indenek előtt tisztáznunk kell a népballada fogalmát. A legismertebb meghatározás: tragédia dalban elbeszélve. Ennél pontosabb a Greguss Ágost-i megfogalmazás: a ballada dráma dalban elbeszélve, mint azt Ortutay Gyula Népballadáink című tanulmányában felidézi. Ez a meghatározás azért pontos (Ortutay ellenében mondjuk ezt, aki ezzel nem ért egyet), mert a „tragédia” szó kirekeszti a víg balladákat, melyeknek formai jellemzői azonosak a tragikusakkal. Ilyenek a szakaszok gyakran refrén-jellegű zárásai, illetve bizonyos részek ismétlései, a szaggatottság, szükszavúság, az események érzékelhető hézagai, ezek hallgatóra bízott intellektuális kitöltése, a néha sorok, így a versmondatok között létező cselekmény vagy cselekvés megtalálása. Jellemzői közé tartozik, hogy többnyire eleven dallam-alapjuk van, a balladai hősöknek alig található külső megjelenítése (ha igen, az egyetlen vonás), a leíró és párbeszédes szövegek váltakozása (olykor csak az utóbbi, mely balladisztikussá teszi nem kevés népdalunkat), de hangsúlyosak a lélektani motivációk is. Ugyanakkor fontos a „dráma” szó jelenléte, mert ez a drámai konfliktusra, elkerülhetetlen, végletes fordulatokra, cselekményességre mutat. Valóban, ahogy cselekmény nélkül nincs dráma, úgy ballada sincs, legyen az víg vagy tragikus hangvételű, végkifejletű.

A ballada cselekménye: sűrített dráma. Az énekmondónak nincs ideje arra, hogy fölösleges eseményeket beszéljen el, a lényegre kell koncentrálnia. Mivel orális művészet, a balladamondót a cselekmény lényegén kívül (kezdet, csúcspont, befejezés megtartása) egyetlen kötötte: a dallam. Mivel a népmese, a ballada (és minden más népköltészeti alkotás) szövege változhatott, a legősibb rétege, a dallam nem. Ezért jelentenek nagy kincsét a moldvai csángó népköltészet darabjai, hiszen ez a nagy tömbből levált, idegen környezetben magyarnak maradt nyelv és dallamvilág nem volt kitéve a változó kor, így a városi civilizáció csábításainak. Másért jelentenek felbecsülhetetlen értéket a mai roma-folklor darabjai. Romáink kultúrájukban egyszerre őrzik az ősi rétegek mellett az éppen otthont adó nép történelmi pillanatának kultúráját, így az állandóan megújuló szókincsükből következtethetünk annak a civilizációnak a világára, mellyel a lejegyzés idején érintkeztek. A jelenben ez itthon, anyanyelvünkben is eleven folyamat (televízió, metró), pontosan úgy, ahogy az erdélyi fiatalok magyar köznyelvébe cégérek, feliratok elrománosítása miatt a mozi helyébe a cinema, a Németországba szakadtakéba a benzinkút helyére a Tankstelle tolokodott be.

Mindezek után térjünk rá a bevezető sorokban említett három tragikus ballada, a *Kádár Kata (1)*, a *Molnár Anna (2)* és a *Kőműves Kelemenné (3)* összehasonlító elemzésé-

re. Az első különbség, amit a vers látványképéből is érzékelhetünk: a *Kádár Kata* szagatott, nyugtalan versformát mutat. Ilyen a történésszerű, a cselekmény építése, a tér és idő viszonya, mely csapongón asszociatív. A *Molnár Anna* sorai rövidegük ellenére tömörszerűen állnak elénk, azt is kifejezve: összefüggő, majdnem tagolatlan történést olvashatunk. A *Kőműves Kelemenné* hömpölygő képzetet kelt már pusztán ránézésre. Szerkezete, bár térben és időben ugrik, mégis lineáris. Az azonosság: már a szöveg ismerete előtt világosan elválnak egymástól a cselekményt, helyszínt *leíró* és a *párbeszéd* részek. A balladák egyik jellemzője – leírás és párbeszéd váltakozása – mindháromra érvényes. Azonosság az is, hogy a ballada hőseinek neve van, ellentétben a drámai hangvételű népdalokkal. Ezek olykor beszélő nevek, részei a jellemzésnek.

Ami felületen olvasás után is feltűnhet: míg az első látszólag „csak” két szerelmes magánéleti sorsáról szól, a második kicsit ponyva-ízű történetet mond el, a harmadik magánéleti-közösségi problémáról beszél. A *Kádár Kata* annyiban közösségi, hogy a tragikus történetben vagyoni (társadalmi) ellentétet találni, ami háttere a tragédiának, de az igazi ok a történésszintjén Gyula Márton már-már gyáva, fiúi engedelmissége és Gyulainé anyai keménysége. Ha Gyula Márton határozottan kiáll *Kádár Kata* mellett, nincs dráma, nincs tragédia, nincs balladai példa. Ha a *Kádár Katát* mai szemmel nézzük, látszólag idejétműltnak tekinthetjük, hiszen a mai kor – a hatvanas évektől – lázadó (azóta a legfelsőbb körökbe beilleszkedő) fiatalsága nem tűrte és ma sem tűri a szülői beavatkozást. Szinte elképzelhetetlen, hogy egy mai Gyulainé beleszólhasson fia életébe. Ha valami, akkor az egyéni, fiúi érdek kapcsolódhat a „nagy uraknak” szép, vagy csöppet sem szép leányához az érvényesülés miatt. Molnár Anna házasságtörő asszony, aki hallgat a betyár csábítására, de megrettenve a haláltól igazságosztó lesz (a korábbi, megölt asszonyok halálának megbosszulója is), és visszatér hites urához. A „történes” feltehetően a 18–19. században, vagy még korábban keletkezhetett, és talán köze van Perrault *Kékszakállú* című meséjéhez (áttételes ihletője *A kékszakállú herceg vára* szövegkönyvének).

A *Kőműves Kelemenné* mélyén a közös, tehát közösségi elhatározás a tragikus vég oka. Ha mélyebbre megyünk, egy ősi, a mágikus hitvilágig visszavezethető szokást találunk: az emberáldozatot, mint a közösség, közös munka megtartóját. (A görög mitológiában Ifigénia, az *Ószövecségben* Ifigiach lányának feláldozása: Birák 11.) A *Kőműves Kelemenné* újabb kori eleme, hogy Déva várának felépítéséért a kőművesek pénzt kapnak, tehát *anyagi* érdekük fűződik a munkához. Ez már közelebb vezet minket a közelmúlthoz és a mai korhoz, és ahogy előre tekintünk: a „kapitalizmus építésének” szomorú jövőjéhez. Elég arra gondolnunk: napjaink jellemzői közé tartozik a család széthullása, melynek mélyén az anyagi javak elsőbbségét találjuk az emberi-családi kapcsolatokkal szemben. A tárgyak éhsége megsemmisíti a szeretet éhségét, tehát, akár tetszik, akár nem, a *Kőműves Kelemenné* mind aktuálisabbá válhat.

Ha a három ballada irodalmi rokonságát próbáljuk felmutatni, kettőnek – távoli – tragédia-előzménye van. Az első a *Rómeó és Júlia*, a harmadiké az *Antigoné*. A Shakespeare-tragédia hőseit ugyan nem a vagyoni-társadalmi különbségek választják el egymástól, hanem a családi viszály, ám a tragikus vég ugyanúgy elkerülhetetlen, mint a *Kádár Katában*. A *Rómeó és Júlia* és a *Kádár Kata* előterében az egyéni sorsok állnak, a közösségi előítélet csak a háttérrel jelenti. A Szophoklész-dráma, az *Antigoné* és a

---

*A népballada (és a népköltészet) igazi darabjai nemcsak a balladamentális intellektuális fejlettségét, hanem a befogadót is próbára teszi, bizonyítja. Az orális irodalom művelője és hallgatója tehát nem azonos az olcsó ponyvaregények olvasóival, a mindent drasztikus kegyetlenséggel bemutató akciófilmek gyártóival és nézőivel.*

---

*Kőmives Kelemenné* mélyén kétféle etika, a régi és az új összeütközését találjuk. Az előbbben a régi: aki a szülőváros ellen támad, az Kreon (és az ősi hagyomány/törvény) szerint méltatlan az eltemettetésre (Polüneikész). Ez ellen lázad Antigoné (az új nevében), amikor megszegi Kreon parancsát. A magyar ballada kömüvesei a régi etika szerint vállalják az emberáldozatot: „Kinek felesége legelőbb jó ide, / Szép gyöngén fogjuk meg, dobjuk bé a tűzbe, / Keverjük a mészbe gyöngé teste hammát, / Avval állítsuk meg magoss Déva várát.” Távoli hasonlóság van abban, hogy Antigoné is, Kőmives Kelemenné is inkább áldozat, mint igazi, cselekvő, tragikus hős. Mindkettőjük szerepe passzívan aktív: az egyik ugyan cselekszik, makacsul ismétli cselekvését, míg a másik attól beletörődően cselekvő, hogy búcsúja (asszony-barátok, kisleány) után visszatér Déva alá. Az igazán tragikus hős az *Antigonéban* Kreon, mert teljes addig épített élete összeomlik. Antigonéra kiszabott halálos ítélete okozza fia (Haimon) és felesége (Eurüdiké) halálát. A drámai történet hármas halála mutatja fel Antigoné új, emberi erkölcsöt hirdető igazát Teiresias szavaiban: „A holtat hagy nyugodni már, s többé ne bántsds...” (4) Ha Szophoklész felől nézzük a magyar balladát, Kőmives Kelemen a ballada tragikus hőse, mert nem az új, keresztény, hanem az ősi szokás parancsát követve áldozza fel feleségét, és ezzel okozza fia halálát is: „Szüve meghasada s a föld is alatta, / S az ő kicsi fia oda beléhul.” Mind Kreon, mind Kőmives Kelemen társtalanságra ítéltetett.

Nem véletlen, hogy míg a két ballada közötti különbségeket kerestük, két drámával való azonosságra találtunk, hiszen az irodalom, a művészet – ha csontvázvá silányítjuk – gyakran táplálkozik olyan ősi motívumokból, melyek az évezredek során közhellyé váltak. Ugyanakkor a befogadás, a tömeghatás egyik feltétele, hogy a műveknek közhelyelemekre is kell épülniük. (Az azonban nem mindegy, milyen *minőségben*,  *mennyiségben*, és az sem mindegy, hogy a részletekből összeálló egész milyen új gondolatot fejez ki.) Ha a különbségekre figyelünk, a formaira koncentrálna, észrevehetjük, hogy a *Kádár Katában* a párbeszéd uralkodik. Az első egység (négy versszak) Gyula Márton és Gyulainé összeütközése. Ebben bomlik ki az ellentét oka anya és fia között, így a már idézett társadalmi különbség és a konfliktus, mint cselekmény. Ez tagozódik négy részre (felvonásra!). Az első rész az anya ítéletével zárul: „Elmehetsz hát, édös fiam, / Gyula Márton! / Kitagadlak, nem vagy fiam, / Sem eccör, sem máccor.” Mihelyt a szöveg rejtett tartalmaira is figyelünk, ezt a szóhasználatban találhatjuk meg, s abban, hogy mondott-énekelt, „előadott” mű áll előttünk, betűkbe rögzítve. Próbáljuk a szavakat képzeletben hangokká, hangszínekké, hangsúlyokká formálni. Az első sor hármas megszólításában („Anyám, anyám, édös anyám!”), különösen az édös jelző miatt érzékelhető a fokozás, melyet a második sor még tovább emel („Gyulainé édös anyám!”), ugyanakkor egyszerre teszi a megszólítottat megnevezetté (Gyulainé), ám ebben az is rejlik: a fiú felnéz az anyjára, függ tőle, és ez a függés feszültséget teremt a hallgatásban. Gyula Márton bejelentése már-már szikár: „Én elvőszöm Kádár Katát, / Jobbágyunknak szép leányát.” Főlösképes szó nem található ebben a két sorban. Egyszerre közöl információt Kádár Kata társadalmi helyzetéről, és a ballada egészében itt találjuk az egyetlen külső jellemzőt, a „szép” szót.

A válasz tömör, elutasító: „Nem öngedöm, édös fiam, / Gyula Márton! / Hanem vödd el nagy uraknak / Szép leányát.” Az „édös” szó újbóli jelenléte (az anya állandó jelzője is, valahányszor megszólítja a fiát) lehetőséget ad az előadónak a mindig más háttérű hangszíne, hangsúlyozásra, hangerőre, mindezekkel: tartalomra. Kérdéssé lehet tenni, valóban kedves-e neki a fia, hiszen nem az érzelmeivel törődik, hanem a ranggal, „nagy uraknak” szép leányával, aki nem bizonyos, hogy valóban szép. A szépség az „uraknak” többes száma miatt is kétséges, hiszen nem egy lányról, hanem többről szól Gyulainé, akik közül Mártonnak választania kell (és nem kellene). A harmadik és negyedik versszakban már csupán a két ember közötti feszültség fokozódik tovább, ám az is szükségtelen. Az első egységet záró versszak után található a népballadára jellemző első *kiha-*

gyás. Gyula Márton már nem az anyjához szól, hanem a „kedvesebb inasom”-hoz, ám abban, amit mond, a szöveg mögött érezhető az indulata: „Húzd elé hintómot, fog bé lovaimot!” Mindezt azért fontos megfigyelni, mert a korábban éppen csak érintett intellektuális, a szöveggel együtt teremtő befogadói képzelet itt van először jelen a balladában. Ez azt is jelenti: a népballada (és a népköltészet) igazi darabjai nemcsak a balladamondó intellektuális fejlettségét, hanem a befogadót is próbára teszi, bizonyítja. Az órális irodalom művelője és hallgatója tehát nem azonos az olcsó ponyvaregények olvasóival, a mindent drasztikus kegyetlenséggel bemutató akciófilmek gyártóival és nézőivel. Ha úgy tetszik, tudatuk (tudatunk) valaha magasabb rendű volt, mint a mai átlagemberé, és az igényüket kiszolgáló könyvkiadóké, médiaszakembereké.

Gyula Márton két sora egyszerre fejez ki távolodást az anyától és választóvonalat a következő, második egységtől. Ez valóban választóvonal, de nem nyugvópont, mert a hallgató feszültségét fokozza, különösen azzal, hogy még nem mondja ki, miért fogatta be a lovakat? Az idővel való szabad játék érzékelhető a következő két sorban: „Lovakat befogták, útnak indultanak, / Egy keszkenyőt adott neki Kádár Kata.” A történes pontos időrendjét nem érzékeljük. Zaklatott, mint a szerelmesek lelkiállapota. „Mikor e’ szénibe vörösre változik, / Akkor életöm is, tudd meg, megváltozik.” A vörösre változó kendőszín (vér) motívuma ősi, balladáink egy részében éppúgy megtalálható, mint népmeséinkben, ám míg a mese törvényei szerint minden jóra fordul, a balladában nem. Ennyiben ez az ősi motívum mintha a profán mítoszok világába emelné a ballada egészét, mert azok végkifejlete is tragikus, ellentétben a mesék valóságnak ellentmondó, de vágyteljesítő szerepével.

Az események a második („Inasom, inasom...” kezdetű) egységben felgyorsulnak. A forma látszólag epikusabb: hosszabb lélegzetű két és négysoros versszakok váltják egymást, mind képi formájukban, mind tartalmukban nyugtalanítóak, hiszen a kendő színe vörösre változik. A leíró-, monológ-jellegű szöveg (Gyula Mártoné) késleltető kitérője („A föld az istené, a ló az eböke”) ismét a feszültséget fokozza, ugyanakkor tökéletesen kifejezi az indulatot, lelkiállapotot. A történes népmesei, és ez különösen felfokozott a disznópásztorral való találkozásban, a „Nálunk jó ujság van, de neköd rossz vagyon”-nal. Gyula Márton kérése látszólag higgadt az első sorban („Jó pásztor, mutasd meg, hol vagyon az a tó”), de a folytatás rosszat sejtető: „Aranyim mind tiéd, a lovam s a hintó.” Gyula Márton tehát mindarról lemond, ami az anyagi élethez köti.

A ballada harmadik egysége („El is mönének ők...”) objektív hangú leírás, mely Kádár Kata megrázó megszólításával erős érzelmi hatást válthat ki a hallgatóból, a balladát előadó énekmondó színészi erejétől függően. Színészi – írom –, mert annak, aki balladát mond, ösztönösen, a zsigereiben ezzel kell rendelkeznie, foglalkozásától (pásztor, földműves, favágó, „mindenes-feleség”) függetlenül. A nagyon rövid – mind jobban felgyorsuló – harmadik egység végét, Gyula Márton öngyilkosságát áttételesen fogalmazza meg a ballada: „A tóba’ megszólalt Kádár Kata neki, / Hezzája béugrék hamar Gyula Márton.” Különös súlya van itt a „hamar” szónak, mely már-már a meggondolatlanságot, vagy inkább örületig fokozódó indulatot jelzi, mint arra más, színpadi drámában találni példát (Hamlet kitérőse Ophélia sírjánál). A negyedik egységben a leírás, az objektív hang az uralkodó: történetet közöl, mesél el a balladamondó az „Édös anyja vízi búvárokat köldött”-tól „A káponavirág hezza így szólala” sorig. A kezdő „Édös anyja” a jelzőtől mintha fájdalmat fejezne ki, ám a történes ennek ellenkezője: az anya holtukban is olyan kegyetlen a szerelmesekhez, mint életükben volt. Bár Kádár Katát is a templomba temetteti, de az oltárral különválasztja őket – hogy kit hová, a balladamondó nem mondja ki, de a korabeli hallgató a szokásrendnek megfelelően érthette: fiát az oltár elé, Kádár Katát mögé –, és végleg kegyetlen, amikor „Az anyjok odamönt, le is szakasztotta” a belőlük nőtt és összekapcsolódott kápolnavirágot. Ami ebben az egységben a ballada nyelvére figyelve megdöbbenő, az „esszekapcsolódtak” tökéletes, mert nem közhelyszerű szóhasználata.

A ballada utolsó egysége akkordszerű. Visszatér a kezdő versforma. Itt mondja ki Gyula Márton, amit anyja kitagadó szavai után mondania kellett volna: „Átkozott légy, átkozott légy / Édös anyám, Gyulainé! / Éltömben rossz vótál, / Most is meggyilkótál.” A Kriza-gyűjteményben található ballada másik változata kevésbé drámai, mert bőbeszédűbb, részletezőbb. Ez inkább leíró jellegű, párbeszéd vagy megszólalás alig található benne. Az eredetibb, ősbib, ugyanakkor intellektuálisabb változat az elemzett, melynek hallgatóit kevésbé érintette meg a városiassá váló civilizáció. Formai szempontból – epikus hömpölygés, mely ritmikailag bizonyos monotóniát is jelent, és a lineáris cselekmény-építés – a *Kádár Kata* második változatához áll közelebb a *Kőműves Kelemenné*, de ez barbárabb. Ennek nyelve, szóhasználata, a hangok, szavak ejtésének módja is kevésbé őrzi a zárt közösség hagyományát. Kelemen ragadványneve is az „iparosodó” világot jelzi (pénzért végzett munka), hiszen az igazi Déva várát nem kőművesek, hanem jobbágyok építhették, ugyanakkor a ballada, mint az elemzés elején érintettük, ősbib elemeket hordoz (emberáldozat).

A ballada elég ismert ahhoz, hogy a történet helyett más elemekre figyeljünk, mint azt az előzőekben, illetve az elemzés elején is tettük. A „Fél véka ezüstér, fél véka aranyér” sort általános szinten korábban érzékeltettük (a pénz szerepe). A ballada első egysége viszonylag hosszú expozíciója annak, ami be fog következni: az asszonyok közül az, aki elsőnek jön, áldozattá válik. A második egység kezdetén „Kocsisom, kocsisom, nagyobbik kocsisom...” még nem tudjuk, ki szólalt meg, és ez nem tekinthető véletlennek. A harmadik sorban nevezetik nevén az asszony: „Kőmies Kelemön felesége mondja...” A különös, mégis érthető az, hogy ez a ragadványnév túl általános. Annyira, hogy a ballada expozíciójában sem emelte ki, nem nevezte nevén, még keresztnévén sem a ballada mondója. Ez azt is jelenti: egy a tizenkettőből. Igazán személyessé csak a keresztnévre teszi. A tizenkettő jelképes szám, és jelképes a tizenkettőből egy is, ha az Újszövetségre gondolunk. Lehetséges, hogy valami párhuzam található Júdás és Kelemen között? Ha feltettük a kérdést, válaszolnunk kell rá, igaz, csak a találgatás szintjén: Igen, hiszen mindkettő áruló. Az egyik Krisztusé volt, a másik a feleségét árulta el. Az egyik tudatosan cselekedett, a másik tudatlanul, az ismeretlent, az ítéletet a sorsra bízta.

Az ismeretlenre bízott áldozat megtalálható az *Ószövetségben* is, a Bírák könyvében, annak 11. fejezetében, Jiftach történetében, a moabiták elleni háborúban: „Ha kezembe adod Ammon fiait, akkor aki elsőnek lép ki házam kapuján, hogy elém jöjjön, amikor győztesen visszatérek az Ammon fiaival vívott csatából, az legyen az Úré, azt bemutatom égőáldozatul.” (11,30–31) Az önkényesen kiemelt mondatrész világosan mutatja a *Kőműves Kelemenné*-vel való motívum-azonosságot, és ezt mutatja a folytatás is: „Mikor Jiftach visszatért Micpából házába, a lánya jött eléje, dobszóra táncolva. Egyetlen gyermeke volt. Rajta kívül se fia, se lánya nem volt. Amikor meglátta, megszárgatta ruháját, és így szólt: ‘Ó, leányom, balszerencsét hozol rám! Épp te vagy, aki nyomorúságba taszítasz?! Köteleztem magam az Úr színe előtt és nem vonhatom vissza,’ ‘Atyám – felelte neki –, ha elkötelezted magad az Úrnak, tégy velem fogadalmad szerint, amelyet tetél, mert az Úr megadta neked, hogy bosszút állhass ellenségeiden, Ammon fiain.’ Azután ezt mondta atyjának: ‘De engedd meg nekem, hogy két hónapra elmehessek a hegyek közé, és barátnőimmel elsirathassam szüzességemet.’” (11,34–37) (5) Ez a motívum, a búcsú a lányoktól is jelen van a magyar népballadában, a szereplőnek és helyzetnek megfelelően áthangolva! Ez az ószövetségi szöveg sokkal inkább fedi a miénket, mint a görög mitológia Ifigénia-története, akit ugyancsak feláldozott apja, Agamemnón, hogy szél váltsa fel a szélcsendet Auliszban.

Tehát a sorsszerűség ősi motívuma van jelen a Déva felé vezető úton: „Mikó’ fele útját elutazták volna, / Essős üdö vala, záporosó hulla.” A természeti kép egyben egy népdal-hasonlatot („hulló a könnyem, mint a zápor”) és egy költői metaforát („hulló könnye záporán át”) hív elő, azaz ősi/mai szimbólumot. Ennek hatására, mintegy jósként szólal

meg a kocsis: „Asszonyom, csillagom, forduljunk mű vissza, / Rossz jelenést láttam az éjjel álmomba: / Az éjjel álmomba olyan álmodt, / Kőmies Kelemön udvarába jártam, / Hát az ő udvara gyásszal van behúzza, / Annak közepibe mély kút vala rakva, / S az ő kicsi fia oda beléhal.” Az álombeli jelkép fenyegetően vetíti előre a véget. A ballada hallgatója már tudja, mi vár az asszonyra, de még nem, hogy mi vár majd Kelemen kisfiára! Az egyik feszültség-forrás bizonyosság, a másik valaminek a megsejtetése. Ha korábban az *Antigonéval* próbáltuk összevetni a *Kőmies Kelemenné* etikai határesetét, az ősi és új erkölcs ütközését, ezen a ponton általában a görög drámára utalhatunk, melynek különösen Szophoklésznel egyik visszatérő szereplője a jós, a sors tolmácsa. Mint a görög drámákban a tragikus hős, Kőmies Kelemenné sem hallgat a félelmet keltő szavakra: „Kocsisom, kocsisom, nem fordulunk vissza, / A lovak nem teéd, a hintó sem teéd, / Csapjad a lovakat, hadd haladjunk elébb!”

Ha megpróbáljuk magunkat a közösségi hallgató helyébe képzelni, ez az a pont, ahol – ha kórus volna – megszólalna és féltve kommentálná a látottakat: „Nincs nálad vakabb és gyarlóbb, ó, ember...”, vagy gyerekként kiabálna, mint egy bábjáték, esetleg commedia dell'arte előadása közben: „Ne menj! Ne menj!” Meglehetősen profán közbevetéseinkkel azt próbáltuk érzékeltetni: a feszültség ennél a fordulópontnál érkezett az első csúcsra. Ez a ballada második egységének zárása is.

A harmadik egység egy átvezető, tényközlő sorral kezdődik: „Mönnek, möndögelnék Déva vára felé”, mely után váratlanul megváltozik a nézőpont: „Kőmies Kelemön őket észrevővé, / Megijede szörnyen, imádkozik vala”. Ezt a nézőpont-váltást, ennek tömörségét mind az írás-, mind a filmművészet legnagyobbjai megirigyelhetik. Kelemen köműves (az előbbieket miatt nem véletlen a személynév főnévvé változtatása) szavai jellegzetesen balladai kívánságok: „En uram, istenem, vidd el valahova! / Mind a négy pejlova törje ki a lábát, / Vessen a hintómnak négy kerek szakát, / Csapjon le az útra tüzes istennyila, / Horkolva törjenek a lovaim visza.” A tömör szöveg shakespeare-i! Míg a Kádár Katában a szóhasználat csak tájnyelvi változatban tér el mai nyelvünkötől, itt a „szaka” nekünk meglepő, de nem érthetetlen. A „szak” jelentése: „bevágás, rovatka (kerékabroncon)” (6), mint az a szöveggörnyezetből is sejthető. Hiába a rossz kívánása, „Mönnek, möndögelnék Déva vára felé, / Sem lovat, sem hintót semmi baj nem lölé.” Az elsőnek idézett, a szakasz végén álló utolsó előtti sorral a balladamondó visszatért a szakaszt kezdő sorhoz, melynek karaktere kifejezetten elbeszélő jellegű, *népmeséinkben* a leggyakoribb a vándorlás kifejezésére.

Balladai jellegzetesség itt is, hogy Kelemenné szavaival kezdődik a következő egység: köszön a köműveseknek, és feltehetően a szokásnak megfelelően legvégül az urának. Mindezt nemcsak azért fontos megjegyezni, mert szokásrend lehet mögötte, hanem azért is, mert a feszültség fokozásának eszköze. A helyzet drámai, azt mondhatnánk: színpadi, és a „fogás”, amellyel a balladamondó él, emlékeztet a drámaírók színpadi előadásra, né-

*„Találnak egy citromfára, / Leülnek az árnyékába.” Ez a citromfa néhány népmesénkben előfordul ugyan, és előfordulása feltehetően összefügg a széphistóriákkal, a keresztes háborúk idejével, amikor a szentföldi, közvetlen, személyes élmény és az Ezeregy éjszaka mesevilága megtermékenyítette az európai irodalmat, megteremtve egy új műfajt, a regényes, verses elbeszélést. A fordulatok milyensége miatt talán ilyen irodalmi előzménynek köszönhető ez a balladánk (asszonyszöktetés, halott nők a citromfán, Molnár Anna gyilkossága, visszatérése, visszafogadása).*

zöre, hatásra figyelő technikájára. Az asszony ismét az iménti párhuzammal lassan, sorról sorra jut közelebb az igazsághoz, méghozzá a – feltehetően – kőművesek hajnali fogadalom-szövegének ismétlésével: „Szép gyöngén megfogunk, bédobunk a tűzbe.” Figyelemre méltó, hogy az okot csak ezután mondja el Kelemen kőműves: „Tizenkét kőmies azt a törvént tötte: / Kinek felesége hamarább jó ide, / Fogjuk meg szép gyöngén, dobjuk bé a tűzbe, / Annak gyöngé hammát keverjük a mészbe, / Aval állítsuk meg magoss Déva várát, / Csak így nyerhessük el annak drága árát.” Az első versszak, a balladakezdet szövegének teljes ismétlésével mintegy visszakanyarodik a balladamondó az indító helyzethez, egyben emlékezteti hallgatóságát a ballada elején hallottakra. Ez összefügghet a *Kőműves Kelemenné* epikus, már-már monoton hömpölygésével. Ha párhuzamot keresünk a nyugati irodalomban, akaratlanul Racine-ra gondolhatunk, a francia klasszicizmus szabályait legpontosabban betartó drámaíróra, akinek tollát a boileau-i hármasság vezette. Már a korábban említett szövegtöredékek is (köztük az igazság kibontakoztatása) Racine-ra és a hármasságra emlékeztető. Ha az előzményeket nem számítjuk, ez a ballada idejének meghatározója is, hiszen huszonnégy óra telik el a cselekmény kezdete és vége között. Zárt világ, kevés szereplővel, egyszálú cselekménnyel, szigorú szerkezettel. Minden szó minden szóval összefügg, és ezek az elemek (köztük Kelemen kicsi fia) vezetnek el a férfi végső, tragikus magányához.

Nagyon fontos Kelemenné szóhasználata a harmadik egység derekán: „tizönkét gyilkosok”. Ő mondja ki az emberáldozat természetellenességét. Azt, hogy az ősi szokás már nem jogos, az új parancs érvényes, a „Ne öl!” A ballada szövege a továbbiakban epikusra hangolt siratónak tűnik, csak míg a siratókban az élők búcsúznak a halottól, itt a halálra készülő és a halált vállaló akar búcsút venni azoktól, akik közel állnak hozzá. Szép, ahogy a kevésbé fontostól a legfontosabbig fokozza a balladamondó a felsorolást: „Hogy búcsút vöhessenek asszon-barátimtól, / Asszon-barátimtól s szép kicsi fiamtól? / Mett a halottnak is hármat harangoznak, / Én árva fejemnek egyet sem kondítanak.” Mindezek után felgyorsul a cselekmény, utalásszerűen írja le, mondja el a ballada előadója azt, ami történik, méltóságot sugárzó távolságtartással: „Megfogták szép gyöngén, bétették a tűzbe, / Az ő gyöngé hammát keverék a mészbe, / Aval állíták meg magoss Déva várát, / Csak így nyerheték meg annak drága árát.” A ballada gondolati tartalmát húzza alá az utolsó sor, mely most hangzik el harmadszor, hangsúlyos záróakkordként. Hangsúlyosan, mert a tragédia oka a „drága árát” elnyerése, ám itt a két idézett szó többszörös jelentést kap: drága ár, pénz, drága ár, mert embert áldoztak a pénzért, de a legdrágább Kelemennek, aki esküvel vállalta a lehetetlent.

A ballada utolsó egysége ennek a gondolatnak a fokozása: „Kőmies Kelemön mikor hazamöne, / Az ő kicsi fia jöve véle szembe.” A ballada hallgatója már várja a gyerek megszólalását, ami be is következik. Szövege az apját nyitott karral és szívvel ölelő emberé. „Isten hozott haza, kedves édősapám!”, ám a folytatásban meggyullad a kanóc: „Hol maradt, hol maradt az én édősanyám?” A népköltészetre (népmesére) általában jellemző hármasság szám törvénye szerint ismétlődnek az elodázó válaszok: „...hazajó estére”, „...hazajó reggelre”, majd az igazság kényszerű kimondása: „Mönj el fiam, mönj el, magoss Déva várra, / Ott van a te anyád, kőfalba van rakva.” A végső sorok mintegy siratóként is felfoghatók: „Elindula sírva az ő kicsi fia...”, majd bekövetkezik a korábban idézett vég: „Szüve meghasada s a föld is alatta, / S az ő kicsi fia oda beléhulla.” Az „ő” szónak itt általánosító ereje van, hiszen a korábbi szövegekben ez mind Kelemennéhez, mind Kelemenhez kapcsolódott, tehát az anyára is, apára is vonatkoztatható. A hármasság tragédia, a kocsis álmában látott, sorsszerű tragikus vég beteljesedett, egyben végső leszámolás történt – mögöttesként – az ősi szokással, etikával, mely nem idegen sem a drámától (*Antigoné, Elektra, Oidipusz király*), sem a népmesétől (*Sosemvolt Cigányország, Az aranyhajú hercegisasszony*).

A két balladával ellentétben – mint azt a bevezetőben jeleztük – a *Molnár Anna* későbbi eredetű lehet. A felvetett perrault-i származtatás meglehetősen kétséges, valójában

egyetlen eleme hasonló (a Balázs Béla írta *A kékszakállú herceg vára* librettóban is megtalálható hetedik szoba), mégis erőteljesen más. Az, hogy a címszereplő lehet a hetedik áldozata a szökött katonának, véletlenszerű egybeesés. Az egybeesés oka elsősorban a mágikus hetes számban kereshető. A történet három ember szabad döntésére épül, személyiségeikére, akiket tettük határoz meg. Molnár Annát az, hogy hajlik a csábító szóra, Sajgó Márton, hogy megszerzi az asszonyt, ezzel mintegy önmagát is halálra ítéli, végül Molnár Anna férje, aki megbocsát a hűtlen asszonynak.

A ballada Molnár Anna megszólításával kezdődik: „Jer, menjünk el, Molnár Anna, / Hosszú útra, rengetegre, / Tejjel-mézzel folyó helyre.” A történet ismeretében különösen hangsúlyos, fenyegető az út jelzője, a *hosszú*, melyhez a *rengetegre* társul, ezzel még komorabbá, vészjóslobbá válik a kép. Molnár Anna válaszában nyomban megtudjuk, ki csábítja, s azt is, miért nem akar *elmenni*: „Nem megyek én, Sajgó Márton, / Vagyon nekem hites uram, / Jámbor uram s kicsi fiam.” Érdekes, beszédes a Sajgó név, mert a felületen azt mutatja: valami fájdalom van ennek az embernek. Nyugtalan, mintha nem találna a helyét a világban. A ballada másik változatában *Ajgó Márton* szűkszavúbb: nem beszél a „Tejjel-mézzel folyó helyről”. Ehhez idomul két leíró sor, ami nincs jelen az első változatban: „Addig hívta, addig csalta, / Lóra kapta s elrabolta.” Az alaphelyzet tisztább, egyértelműbb: *Ajgó Márton* erőszakkal ragadja el az asszonyt, nincsenek csábító ígéretei. Az első változatban mégis sokkal többet lehet sejtetni a „meg nem állá” szóhasználat miatt. Ez olyan, mintha Sajgó tovább folytatná az asszony ostromlását (a hallgató képzeletére bízva, hogyan), aki végül feladja a küzdelmet, hajlik a szóra. „Meg sem állá Molnár Anna, / Elindula hosszú útra, / S tejjel-mézzel folyó helyre.” Sajgó szavainak szó szerinti ismétlése azt az érzetet keltheti a hallgatóban: nem lehetett könnyen rábírnai az asszonyt arra, hogy elhagyja a családját. Ugyanakkor az idő sűrítésének példája is ez a néhány sor: mintha órák vagy napok teltek volna el a meggyőzéssel.

A balladában idegen motívumot ismerünk meg a következő sorban: „Találnak egy citromfára, / Leülnek az árnyékába.” Ez a citromfa néhány népmesénkben előfordul ugyan, és előfordulása feltehetően összefügg a széphistóriákkal, a keresztes háborúk idejével, amikor a szentföldi, közvetlen, személyes élmény és az *Ezeregy éjszaka* mesevilága megtermékenyítette az európai irodalmat, megteremtve egy új műfajt, a regényes, verses elbeszélést. A fordulatok milyensége miatt talán ilyen irodalmi előzménynek köszönhető ez a balladánk (asszonyszökötetés, halott nők a citromfán, Molnár Anna gyilkossága, visszatérése, visszafogadása). Itt gondolkodhatunk el, mélyebben, kutatva a szó homályossá váló eredete, jelentése miatt Sajgó Márton nevében is. *Sajgó* (7) szóváltozatoként fordul elő etimológiai szótárunkban a „sajog” címszó alatt. Jelentése: csillog, fénylik, az első, írásos forrás 1602-ből való, ám jelentései közé tartozik a fájditani is, mint erre korábban utaltunk. Balladánkban a csillog a legvalószínűbb, hiszen a tejjel-mézzel folyó helyet erősíti. Az *Ajgó*-féle változatban *burkos* (8) fára találnak, melynek jelentése: lombos, sűrű lombú, bozontos. A szóhoz társuló kép – ismét: a történet ismeretében – borongós, vészjóslo. Mindez azt mutatja: népballadánk szerzői, mondói, alakítói nem kis intellektuális felkészültséggel rendelkeztek.

A ballada következő egységében érkezünk ahhoz a szöveghez, mely arra utal: Sajgó Márton szinte kiprovokálja halálát, hiszen a citromfa (burkosfa) árnyékában azt kéri: „Hallod-é te édes kécsem, / Nézz bár egyet a fejembe; / Édes kécsem, Molnár Anna, / Fel ne nézz a citromfára!” A nyomatékos tiltás természetes következménye, hogy „Meg nem állá Molnár Anna, / Felnéze a citromfára, / Hát ott vagyon hat szép leány, / Felakasztva egymásután.” Ha az előlegezett komorságot sűríteni kell, ebben a sorban teszi meg a balladamondó. A közlés után már „nyugvópont”, hogy Molnár Anna sírni kezd (és tud!), majd a ballada két legszebb sora következik: „Egy csepp könnye kicsordula / Sajgó Márton arcájára.” Nem tudni pontosan, kit sirat Molnár Anna: önmagát vagy Sajgó Márton? Feltehetően a kedvesét, akit közben megszeretett, akit félt, akit esetleg már



megszánt keserves élete miatt, és akinek – tudat alatt – előre látja a végét. A ballada másik változatában hosszasan, részletezően, minden kimondatik a szövegben: Ajgó Márton elalszik. Ezt az első, újabb változatban így tudjuk meg: „Megébrede Sajgó Márton”.

A hallgató figyelme az első csúcsponton van: mi lesz ezután? A feszültséget fokozza Sajgó Márton kérdése, majd a számára elfogadhatatlan válasz, ami mind a már jelzett „két legszebb sorból” bomlik ki: „„Mé’ sirsz, mé’ sirsz, Molnár Anna?” / „Nem sírok én, Sajgó Márton, / Mett hull a fának harmatja.” Sajgó Márton már tudja, hogy Molnár Anna meglátta a titkát. Ezért küldi az asszonyt a „Citromfának ága közi”, ám látszólag logikátlanul hajlik az asszony kérésére: ő megy elsőnek a fára, s ráadásul „letámasztja fényes kardját”! Ez a helyzet teheti az olvasót, balladahallgatót gyanakvóvá: nem arról van-e szó a balladában, hogy Sajgó (Ajqó) Mártonnak elege van az életéből, már a halált keresi?

A ballada első, nagyobbik felének zárása: Molnár Anna felöltözik Sajgó ruhájába, „S úgy indula hazájába, / Jámbor ura udvarába.” A ballada vége felé kezd minden tisztábbá, árnyaltabbá válni, így az is: miért lehetett hűtlenné Molnár Anna hitese urához? A „jámbor” jelző arra utal: szelid ember volt, nem tarthatta fontosnak, hogy a nap minden órájában újra és újra megküzdjön felesége érzelmeiért. Molnár Anna viszont szenvedélyes teremtés lehetett, olyan, aki igazi párjára találhatott volna Sajgó Mártonban, ha az életútjuk sokkal korábban keresztezi egymást. A második rész elején tudjuk meg azt is: ki volt, mi volt Sajgó Márton. Míg korábban a fényességesen kívül más utalás nem volt külsejére, majd a kardja jelez valamit, de bizonyosságunk csak akkor lesz, amikor Molnár Anna megjelenik az elhagyott házban, Sajgó Márton ruhájában. A jámbor gazda így köszönti: „Isten hozta, vitéz uram!” Abban, hogy Sajgó valóban katona lehet, a bizonyosság a vitéz jelző, ugyanis Molnár Anna – minden keménysége ellenére – katonaruha nélkül nem érdemelné ki ezt a megszólítást.

A ballada második része – ki kell mondanunk – elszűrűl, a helyzet – a jámbor gazda elkülönítése, a gyerek szoptatása, majd a kibékülés – némiképpen reneszánszkori novellára emlékeztetheti mind az olvasót, mind a hallgatót. A ballada Ajgó-féle változatában a jámbor gazda egyértelműen katonaként szólítja meg az álruhás asszonyát. Ugyanúgy nem ismeri fel, de bőbeszédűbb, részletezőbb mind a párbeszédekben, mind a leíró szövegekben. A második változat majdnem a népmesei „boldogan éltek” képpel zárul: „Ők egymásra ismerének, / Össze is ölekezének, / Vigon is vacsorálának, / S holtig együtt maradának.” Sokkal nemesebb, sokatmondóbb, intellektuálisabb a Sajgó-változat vége: „Leüle a nyoszolyára, / Felvette a kicsi fiát, / Kigombolá dolományát, / S megmutatá önnön magát.”

### Jegyzet

(1) Kriza János: *Székely népköltési gyűjtemény I.* 7–14.

(2) Uo. I 24–30.

(3) Uo. I 7–18.

(4) *Sophoklész összes drámái.* 401. Az idézet fordítója Trencsényi-Waldapfel Imre.

(5) *Biblia Ószövetségi szentírás I.* 579.

(6) *A magyar nyelv történeti-etimológiai szótára III.* 648.

(7) Uo. III. 472.

(8) Uo. I. 392.

**Tarbay Ede**

Apor Vilmos Katolikus Főiskola