

A 20. századi obi-ugor szóbeli költészet irányzatai (1981)

Első közlés: Trends in the 20th century Ob-Ugric Oral Tradition. In: Lauri Honko – Vilmos Voigt (ed.): Adaptation, Change, and Decline in Oral Literature. Studia Fennica 26. Suomalaisen Kirjallisuuden Seura, Helsinki, 1981. 147–173.

1. Az egyéni énekek problémája

Napjainkban egy Északnyugat-Szibériába utazó kutató aligha ismerné fel a 19. századi elődök által leírt helyeket. Ez a puszta és távoli vidék a szocializmus első évtizedeiben a kőolaj- és földgázkitermelés forradalmának színhelyévé vált. Az intenzív iparosítás alapvetően változtatta meg a lakosság társadalmi szerkezetét és kultúráját. „Az élet és a szokások rendkívül gyorsan változnak” – valószínűleg mindenkinek ez a véleménye a mai Nyugat-Szibériáról.

A folyóparton egy idős asszony haltisztítás közben a fiáról énekel. Száz mérföldnyire tőle egy új lakásban a fia a futball világbajnokságról szóló híreket nézi a moszkvai központi tévé műsorán. Vajon ő tud-e az anyjáról énekelni?

2.1. Az anyag

Távolból rendkívül nehéz, szinte lehetetlen helyes képet alkotni egy intenzív kulturális változáson átmenő nép népköltészetéről. Mégis van egy mintegy 90 obi-ugor énekszöveget tartalmazó készletünk, amelyből levonható néhány következtetés. A leningrádi Herzen Pedagógiai Főiskola hallgatóitól jegyezték le őket, főképp az Északi Népek Intézetében. Ahelyett, hogy a teljes obi-ugor népköltészetet reprezentálnák, ezek a szövegek csupán a fiatal, művelt emberek szubkultúráját tükrözik. Sajátosságuk abban rejlik, hogy mivel a társadalom legfejlettebb, kétnyelvű és bikulturális rétege reprodukálja és részben termeli őket, ezek mutatják meg legvilágosabban az új trendeket.¹

2.2. Az adatközlők

Az adatközlők többsége a legközelebbi járási központ bentlakásos iskoláiban kezdte, majd Hanti-Manszijszk vagy más városok középiskoláiban folytatta tanulmányait. A nyári szünetet szülőfalujukban töltötték. Sokan közülük néhány évig dolgoztak, mielőtt felvételt nyertek a leningrádi főiskolára. A végzős hallgatók

¹ Forrásként használt kiadások: STEINITZ 1939, 1941, KÁLMÁN 1976, RÉDEI 1968. A nyelvészeti folyóiratokban csaknem egy tucat szórványos feljegyzés található. Felhasználtam néhány szibériai helyi kiadást is, ezek közül a legfontosabb a Сборник мансийских народных песен и танцев. Ханты-Мансийск [Mansi népdalok és táncok gyűjteménye. Hanti-Manszijszk] 1958, valamint saját osztják anyagomat, amelyet Leningrádban és Hanti-Manszijszkban jegyeztem le 1970–71 között. Az elemzési módszer alapja VOIGT 1972.

közül ma már csak kevesen térnek vissza falujukba, többségük a központi településeken talál munkát.

A diákok obi-ugor repertoárja eredet szerint a következő kategóriákba sorolható:

1. A szülőfalu gyermekfolklórja
2. A szabadságok idején rokonoktól, ismerősöktől elsajátított énekek – ezek egy-egy regionális néprajzi csoport (pl. a Kazim-vidéki osztjások, vagy a Szoszva-vidéki vogulok) sajátosságait, stílusát mutatják; többnyire ez az alapkészlet
3. Iskolatársaktól hallott énekek; néhány darabból álló vegyes készlet
4. Néhány dal, melyeket az iskolákban vagy kulturális központokban tanítanak be ünnepi előadásokra (a 3. és 4. csoport gyakran egybeesik)
5. A rádióban elhangzó énekek és népi együttesek előadásai
6. Saját szerzeményű énekek

A publikációkban sajnos gyakran hiányoznak az énekek eredetéről szóló adatok.

A fiúk többsége játszik valamilyen hangszeren (balalajkán vagy harmonikán), és sokan közülük verset is írtak már.

3.1. Történeti áttekintés 1920–1978

A mai gazdasági, társadalmi és kulturális változások nem az obi-ugor népek szerves, spontán fejlődésének az eredményei, hanem a szovjet tervgazdálkodás helyi megvalósulása, valamint az oroszok és az őslakos közösségek közti sokrétű kölcsönhatás során mentek végbe. E változások nyomai a folklórban is tetten érhetők, de ennek vizsgálatához szükséges a társadalmi és kulturális viszonyok rövid áttekintése.

Az obi-ugor népek által lakott területen napjainkra egy kollektivizált, komplex gazdasági modell vált uralkodóvá. A második világháború miatti munkaerőkiesés, az intenzívebb technológiai módszerek alkalmazása a településrendszer átszervezését hozta magával. A néhány házból álló, szezonálisan lakott falvakból a lakosságot nagyobb, jól felszerelt településekbe költöztették. Az 1960-as évek közepe óta a kőolajbányászat térnyerésével számos új város épült. Az iparnak nagy szüksége van munkaerőre, és évente bevándorlók ezrei telepednek le a területen. Mindez alapvetően változtatta meg a nemzetiségi arányokat – az őshonos obi-ugor népek a saját nemzetiségi körzetük lakosságának egyre csökkenő hányadát teszik ki. A nagy folyók (Ob, Konda) mentén a lakosság vegyes, tiszta nemzetiségi települések elsősorban a mellékfolyók középső és felső szakaszán található. Sokféle etnikum olvad bele az orosz kultúra helyi változatába, aminek következtében kialakulóban van egy új nyugat-szibériai kultúrrégió.

A központi és a helyi hatóságok minden módon igyekeznek megakadályozni a bevándorlók elidegenedését. A szocializmus elveivel ellentétben, hogy a magasabb bérek miatt tömegesen beköltöző vendégmunkások gyökértelessé váljanak új la-

kóhelyükön. A helyi adminisztráció ezért otthont biztosít nekik, elősegíti emberi kapcsolataik, közös kultúrájuk fejlesztését, ami nagyban erősíti önbecsülésüket is. Ez az új kultúra olyan információkból, normákból és viselkedési mintákból áll, amelyek illeszkednek a szocialista célokhoz, a helyi viszonyokhoz, és könnyen elsajátíthatók. A kulturális beilleszkedést a modern közigazgatás és a tömegmédiá is támogatja. A siker jelentős, és egy bármilyen nemzetiségű jó munkás, aki tíz évet eltölt Nyugat-Szibériában, olyan lelkes lokálpatriótává válik, mint egy született szibériai. Szereti a vidéket, érdeklődik a társadalmi problémák iránt, és nem hagyja el új hazáját. Míg korábban a szibériai őslakosokat emberszámba sem vették, az orosz telepésekre pedig vegyes érzelmekkel tekintettek, mára a „szeverjanye” azaz északiak (általában Észak-Szibéria lakói) a Szovjetunió legelismertebb polgárai közé tartoznak.²

3.2. Az új kultúra dalai

Az új kultúrának megvannak a maga dalai, amelyeket széles körben ismernek, és énekelnek minden ünnepségen. Mindegy, hogy nemzeti ünnepről, születésnapról vagy búcsúztatóról van szó. Ez az énekkészlet a következő csoportokba sorolható:

1. A Szovjetunióban vagy az Orosz Szövetségi Köztársaságban általánosan ismert énekek:
 - a) az iskolákban, a hadseregben kötelezően tanult énekek stb. Ezek általában hazafias dalok és indulók, valamint néhány orosz népdal;
 - b) egyéni választás alapján elsajátított dal: népszerű slágerek.
2. Helyi jellegű, részben iskolákban tanított, részben egyénileg elsajátított énekek. Tudomásom szerint ez nincs feldolgozva tudományosan, ezért kénytelen vagyok saját tapasztalataim alapján csoportosítani őket. Témájuk szerint a következő tematikus csoportokba lehet őket sorolni:

² A társadalmi változások a legvilágosabban a szépirodalomban tükröződnek, különösen a helyi lapokban és almanachokban megjelent novellákban. Témáik, hőseik a történelmi korszakok szerint változnak, bár vannak örökzöld témák is, mint például a szocialista munkatervek hősie teljesítése. A polgárháborús témáknak kisebb jelentőségük van, mint az orosz irodalomban, de a gazdasági és társadalmi átalakulás témája az 1930-as évek óta egyformán hangsúlyos. A főhős, legyen az bevándorló vagy őslakos, egyfajta társadalomszervező, aki szembefordul a hagyományokkal, legyőzi a gazdagokat, a sámánokat és az emberek passzív ellenállását. A szocializmus letéteményese. Meglepő módon a második világháborús írások hősei nők és gyermekek, akik a hátszágban átvették a férfiak munkáját. Az obi-ugorok részvétele a háborúban sajnos mindmáig kutatatlan terület. Mesterlövészként és felderítőként szolgáltak; száz emberből alig egy tucat maradt életben. Az 1950-es évek végétől a hősök a közösség vezetői, de éles társadalmi konfliktusok helyett a munkatervek megvalósítására törekednek. További téma az olyan új dolgokkal való szembesülés élménye, mint a motorcsónak, az elektromosság, a rádió vagy a filmek. Az 1960-as évek közepe óta a legnépszerűbb hős a bevándorló geológus, aki életét kockáztatva fedezi fel az olajlelőhelyeket. A hős szerepét mára fokozatosan az olajmunkás vette át, aki sikeresen teljesíti a terveket, és otthonra talál Szibériában.

- a) lírai énekek szibériai helyekről és vidékekről (például *A Konda folyón* vagy *Éjszakai hullámok az Ob folyón*);
- b) lírai énekek fontos városokról és településekről (például *Északi városunk, Kisváros – mindkettő Hanti-Manszijszkről; Szállnak a felhők Szurgut felé, Gyere Nyeftejuganszkba* stb.);
- c) bizonyos szakmákhoz kötődő énekek (például *Az olajkirályok, Mert geológus vagyok, Várost építünk* stb.);
- d) politikai jellegű mozgalmi dalok és néhány témára költött csasztuskák.

Az említett típusok mindegyike a helyi szakmai vagy egyéb társadalmi csoportok identitásának erősítését célozza. E dalok többségének semmi köze a népdalokhoz azon kívül, hogy a szóbeliségben terjednek. Hivatásos szerzők alkotják őket, a témákat pedig a legújabb költészetből merítik. Jelentőségük abban rejlik, hogy mintaként szolgálnak az egész lakosság számára, beleértve az etnikai kisebbségeket is. Sőt, az embereket arra biztatják, hogy a fent említett témákban alkossanak dalokat, a mintához illeszkedő darabok pedig széleskörű nyilvánosságban részesülnek.

3.3. A szájhagyomány fejlődésének lehetőségei

Az iparosodás és a társadalmi változások ellenére nem valószínű, hogy Nyugat-Szibériában a szóbeli tradíciónak az európaihoz hasonló hanyatlása menne végbe. Ez egyrészt annak köszönhető, hogy a társadalmi és kulturális átalakulás szerves társadalmi minták szerint történik. Másrészt az is szerencsés egybeesés, hogy minden főbb népcsoportban van hagyománya a rögtönzött műfajoknak, biztosítva az élő népköltészet továbbélését (orosz csasztuskák, valamint vogul, osztják és nyenyec rögtönzött énekek). Inkább a műfajok rendszere változik: a kortárs valóságábrázoláshoz és a szépirodalmi mintákhoz igazodó műfajok kerülnek előtérbe. A legnépszerűbb tematikus csoportok önálló műfajokká válhatnak, míg a hagyományos műfajok egy része tematikus csoport tagjaként jelenik meg.

4.1. A hagyomány és az új irányzatok kapcsolódása

Az olyan etnikai kisebbségek esetében, mint az obi-ugorok, az új irányzatok és a hagyományos népköltészet egymásra épülő és egyaránt jelentős fejlődési tényezők. A folklórnak kettős funkciója van:

- 1) a művészeti alkotás közvetítője;
- 2) az identitás és a kultúra szerves fejlődését biztosító szűrő.

Az első funkcióban a folklór adja a műfajok, témák, kompozíciós szerkezetek, kifejezések és stílusok mintáit. Az új minták csak akkor termékenyek, ha több szempontból is kapcsolódnak a hagyományos formákhoz. Az új énekeket könnyű megkülönböztetni a régiektől. Eltérhetnek témájukban, amikor a modern életről szólnak, szerkezetükben (kezdő és záró formulák hiánya, a strófikus szerkezet és a refrén megléte stb.) vagy stílusukban (a parallelizmusok hiánya), de nem mind-

egyikben egyszerre. Másrészt nem azonosíthatók az orosz dalokkal, még akkor sem, ha a szavak egy része nagyon hasonlít a csasztuskák szavaira. A csasztuska négy soros, rögtönzött darab, időszerű társadalmi témákkal foglalkozik, és egy társadalmi csoport normáit tükrözi (tehát lehet agitatív, gúnyolódó vagy egyéb). Az obi-ugor népeknél hiányzik a csasztuska hagyománya, ezért a hasonló témák és funkciók hosszabb, énekelt változatokban jelennek meg. Az orosz kompozíciókkal való összehasonlításban a tematikai hasonlóság a legszembetűnőbb, viszont frazeológiai és stilisztikai hasonlóságról nem lehet beszélni. Ezek a tények az obi-ugor szóbeli költészet termékeny voltáról tanúskodnak, ami valószínűleg mindaddig megmarad, amíg beszélnek a vogul és az osztják nyelvet.

4.2. Az obi-ugor folklór műfajok osztályozásának áttekintése

Ha csak a közelmúltbeli fejlődést meghatározó tényezőket vesszük figyelembe, az északi obi-ugor folklórt a következő megkülönböztető jegyekkel lehet jellemezni:

I. A közlő (szerző) megkülönböztető jegyei:

1. kollektív (ismeretlen) (+) vs. egyéni (-)
2. ha egyéni, a szerző továbbadásra (+) vs. nem továbbadásra (-) szánja a művet

II. A kód megkülönböztető jegyei:

3. funkció: szakrális (+) vs. profán (-)
4. a kódolás formája: vers (ének) (+) vs. próza (-)³

III. Az üzenet megformálásának megkülönböztető jegyei:

5. nem epikus (+) vs. epikus (-)⁴
6. drámai (+) vs. nem drámai (-)
7. objektív (+) vs. szubjektív (-)⁵

³ Nehéz eldönteni, hogy melyik a jelölt tulajdonság. Ha a mindennapi kommunikációt is figyelembe vesszük, akkor az énekek lennének kétségtelenül (+) jegyűek. A folklóron belül viszont inkább a prózai műfajok felelnek meg a jelöltség kritériumainak. Kevesebb prózai műfaj van, kevesebb alkategóriával, és minden egyéb tekintetben jóval több (+) jegyet viselnek. A kérdés az, hogy figyelembe kell-e venni azokat a prózai műfajokat, amelyeket maguk az obi-ugorok nem tekintenek a szájhagyomány részének, következésképpen nincs rá kifejezésük. Szerintem indokolt a (+) jegy az énekekre, bár ez bizonyos szempontból ellentmondásokat okoz.

⁴ Az „epikus” kifejezést abban az értelemben használom, hogy a műben szerepel legalább egy epikus momentum, azaz a körülményeknek legalább két különböző személy interakciója által okozott változása. Néhány drámai gyermekműfaj kivételével minden prózai műfaj ebbe a típusba tartozik. A hősének és a medveünnepi énekek verses epikus műfajok, de sok medveünnepi előadás bálvány-, tánc- és egyéni éneke nem illik ebbe a mintába. Elbeszélőek, de nem tisztán epikusak. Számomra sem világos, hogy melyik tulajdonságot kell jellegzetesnek tekinteni. A „nem epikusnak” csak azért van (+) jegye, mert a műfajok többségének a tárgya epikus, bár valójában a „nem epikus” énekek száma magasabb lehet. A természeti népek szóbeli költészetének esetében meglehetősen problematikus a líra-dráma-epika klasszikus hármas alkalmazása.

⁵ A 6. és 7. pontban a legtöbb esetben komplementáris disztribúcióról van szó, így a 7. pont akár el is hagyható. Néhány esetben mégis van különbség: pl. a hősének megkülönböztető jegyei: 6 (+), 7 (-), de egy ember epikus egyéni éneke 6 (-), 7 (-) jegyű. A 7. pontot csak az európai műfajokkal

A legkevésbé jelölt műfaj az, mely mind a hét szempontból (–) jegyű. Ez a *memorát*, mely bár létezik, de az obi-ugor nyelvekben nincs rá megfelelő terminus, és a szakirodalomban nem is tekintik folklór műfajnak. A leginkább jelölt műfaj viszont az, mely az 1–6. pontokban (+) jegyű, és csak a 7. pontban kap (–) jegyet. Ez a szellemidéző ének, azaz istenekhez és bálványokhoz szóló ima. Ehhez a műfajhoz több korlátozás is kapcsolódik: bizonyos szertartásokon csak egy bizonyos személy – a sámán – adhatja elő, és hallgatóként sem lehet bárki jelen.

Az énekeket alapvetően a következő tulajdonságok jellemzik: 1. (–); 2. (±); 3. (–); 4. (+); 5. (±); 6–7. (–). Ez az a műfaj, melynek a neve az északi vogul nyelvjárásban *ēriγ*, az északi osztjákban *ārə* 'ének'. Ezen kívül vannak speciális kifejezések is, mint a kazimi osztják *ékšānšəp* 'lírai ének, bölcsődal'⁶ (rokona lehet az északi vogul *ūlilap*-nak)⁷ és a vogul *mānsi eriγ* 'vogul ének'. Ez utóbbi különlegességét bizonyítja, hogy már a nevében is konkrét nemzetiséghez kötődik.⁸ Munkácsi *sorséneknek* nevezte, később finnül *kohtalolaulu*, németül pedig *Schicksalslied* néven fordították le. Az obi-ugor népek ezt a kategóriát férfi és női énekekre osztják.

Mivel az egyéni ének alapkategória, mintát ad minden egyéb műfajnak, és jelentős hatással van fejlődésükre. Mielőtt részletekbe bocsátkoznánk, tisztázunk kell magának a kategóriának néhány kérdését.

4.3.1. I/1. (–) megkülönböztető jegy: egyéni

Ebben az esetben az ének szerzője ismert. Ez a megkülönböztető jegy összefügg a 7. pontban szereplő (–) jeggyel is (szubjektív). Az objektív vs. szubjektív szembenállást a nyelvtani forma is kifejezi. A 3. személyben előadott művek általában az objektív kategóriába tartoznak (szinte minden prózai műfaj ilyen). Ezek a formai kritériumok azonban nem működnek minden esetben; logikailag összefüggenek, de nem kizárólagosak. Egy 3. személyű ének lehet egyéni (ilyenek lehetnek az improvizációk), míg vannak 1. személyben előadott, kollektív szerzőségű énekek is (ilyen a legtöbb szakrális epikus műfaj).

A egyéni énekek szerkezete leggyakrabban a következő: kezdő formula – téma – záró formula. A téma tetszőleges nyelvtani formát ölthet, míg a kezdő és záró formulák egyes szám 1. személyben állnak, hangsúlyozva az ének „szubjektív” jellegét. A legtöbb esetben a szerző saját magáról énekel, így az ének végig 1. személyben hangzik el. Ezt tekinthetjük az obi-ugor ének archetípusának, az összes többi típus ebből származik. A kollektív szerzőségű szakrális (kultikus) énekekhez a 6. (+) „drámai” jegy kapcsolódik, melyben az előadó a természetfeletti lények szócsove, az ő nevükben beszél (ilyen műfaj a hősenek, a sámánének

való összehasonlítás érdekében használom. Más esetekben nincs rá szükség, mert az ellentétet mindig az 1. és a 3. pontok közti különbség fejezi ki.

⁶ KT 31, 'epikus siratóének' további magyarázattal (DEWOS 38).

⁷ SCHMIDT 1976.

⁸ MSFOu 134: 7.

és egyéb medveünnepi énekek). Dialógusszerű szituációkban, akár drámaiak, akár nem, az egyes szám 1. személy 2. személyre vált (a szakrális műfajok közül ezek a könyörgések, istenekhez vagy bálványokhoz intézett imák; a profán műfajokban a szerelmi énekek, táncénekek, siratók). Egyes vogul hősénekekben az előadó 3. személyt használ. Ez olyankor fordul elő, amikor a műben több hős (bálvány-szellem) is szerepel, és az előadó nem azonosulhat mindegyikkel. Más esetekben az ilyen darabok olyan újonnan keletkezett változatok lehetnek, amelyekből hiányoznak a énekek jellegzetes poétikai formái.⁹ A mitikus és kozmogóniai témájú énekek a prózai mítoszok alapján születtek, és poétikailag a verses kultikus műfajok formáit követik. Az obi-ugor énekek a költői eszközök terén nagyfokú hasonlóságot mutatnak, ezt Kálmán Béla és más szerzők is kommentálták.¹⁰

A „egyéni” jelzőt felválthatjuk a „bizonyos személyhez kötődő” vagy „személyes tulajdonban lévő” kifejezésekkel is. Ezek használatának az lenne az előnye, hogy tükröznék az obi-ugorok véleményét, de a köznyelvi megfogalmazás miatt a tudományos stílusba nehezen illeszthetők be. Az énekek címében (XY éneke) a birtokos szerkezetből nem derül ki, hogy a birtokos és a birtok viszonya aktív-e vagy passzív, azaz az ének szerzőjéről, címzettjéről vagy tárgyáról van-e szó. Sok esetben még akkor sem egyértelmű ez a viszony, ha egy cím bonyolultabb szintaktikai szerkezetet tartalmaz.¹¹ Munkácsi Bernát a nők által szerzett énekeket, valamint a férfiak által nőknek vagy nőkről szerzett énekeket a „női énekek” címszó alatt csoportosította – feltehetőleg az adatközlőktől kapott információk alapján.

A lényeg az, hogy szinte minden ének legalább egy konkrét személyhez kötődik, általában a szerzőhöz – következésképpen egy obi-ugor ének témája ennek a személynek a tapasztalataiból fakad. Ez a legfontosabb különbség az obi-ugor énekek és az európai népdalok között.¹²

4.3.2. A 2. megkülönböztető jegy és az improvizációk kérdése

A 2. pontban a továbbadás igényének (+) jegye azt feltételezi, hogy az ének viszonylag rögzített szövegű. Az improvizációként számon tartott egyéni énekek viszont nem felelnek meg ennek a követelménynek. A kérdés az, hogy ezek hogyan kapcsolódnak a fent említett „sorsének” típusú énekekhez.

Minden rögtönzött ének egy személyhez kötődik, de nem minden egyéni ének rögtönzött a szó szoros értelmében. Az eddig kiadott szövegek és a tereptapasztalataim is azt mutatják, hogy a „sorsének” típusú énekek szövege viszonylag kötött, és úgy tanulják meg, mint a szóbeli hagyomány bármely más darabját.¹³ Valószí-

⁹ Például VNGy II/1: 52–75, 205–221.

¹⁰ VNGy IV/2: 18, 24.

¹¹ Ez a címek rövidebb formájára utal, pl. *mān mārja ēriy* 'Kis Mária dala' (ő komponálta) (WogT 84); *šān ēriy* 'Anyám dala' (öróla szól) (WogT 102); *Polam-tāram kāsutulā* 'A Pelimi-isten idéző igéje' (őhöz szó) (VNGy II/2: 402). A hosszabb, melléknévi igeneveket tartalmazó címek (pl. XY által szerzett vagy XY-ről szerzett ének) utalnak a szereplők közti viszonyra.

¹² VNGy I: L. VNGy IV/2: 24–25, 35.

¹³ 1971-ben vendégségben voltam az egyik osztják barátomnál. Amikor a hangulat már kellően magasra hágott, így szólt egy 34 éves férfi, aki révészként dolgozott a Kazim folyón: „Van egy éne-

nüleg valamivel változékonyabb, mint az európai népdalok, főleg amíg a szerző él, akinek jogában áll megváltoztatni a szavakat. Az ilyen énekek első előadását improvizációnak is nevezhetjük, de úgy tűnik, hogy a szerzők fokozatosan és nagyon óvatosan dolgozzák ki saját dalaikat; végülis ezek az énekek arra hivatottak, hogy bemutassák a szerző képességeit és megörökítsék a nevét. Miközben a legjobb megoldásokat keresik, nem változtatnak a szövegen többet, mint amennyire egy változat módosulhat, azaz néhány sort hozzáadnak vagy kihagynak, illetve egyes kifejezéseket a szinonimájukra cserélnek. A folyamat végére a szöveg rögzített szerkezetűvé válik, néhány változó elemmel, mint az európai népdalok. Az egyszerűség kedvéért az ilyen énekeket „stabil egyéni énekek” nevezem. Nem lehet „tradicionálisnak” mondani (a szövege miatt), de „rögtönzöttnek” sem lenne helyes tartani, különösen egy olyan műfajrendszerben, ahol vannak tiszta improvizációk is.

Az improvizációk sok tekintetben (témájuk, szerkezetük stb. szerint) eltérhetnek a stabil egyéni énekektől, de mindenképp előtt a szerző szándéka más. Tudomásom szerint egy dal rögtönzésében nincs korlátozás. A szerző bármilyen témát választhat, ami hatással van rá, ám a dal csak egyszeri előadásra vagy néhány alkalomra készül. Csak a témát és néhány jellegzetes kifejezést kell megjegyezni; a dalt időről időre újraköltik, ha szükséges. A változatok az előadás külső (társadalmi) és belső (pszichológiai) körülményeire reagálva jelentős szövegváltozásokat mutatnak. A szöveget nem azért költik, hogy gyakran énekeljék és így adják tovább. Elmondható, hogy egy stabil egyéni ének nem az egész közösséget, hanem a szerzőt jellemzi, míg az improvizáció még a szerzőre sem mondható jellemzőnek. Ebből következően a szerző kilétére utaló kezdő és záró formulák gyakran elmaradnak. A hagyományos keret hiányában és a közösség szempontjából fontos információk nélkül az improvizáció nem alkalmas a továbbadásra.

Az improvizációk nagy teret fednek le: lehetnek szakrális¹⁴ vagy profán funkciójúak, epikusak¹⁵ vagy líraiak, objektív vagy szubjektív jegyűek. Nem meglepő, hogy nagyon kevés lejegyzett szövegünk van; az adatközlők elfelejtik, vagy eléneklésre méltatlannak tartják őket.

A stabil egyéni énekek és az improvizációk közti határ azonban nincs szigorúan meghúzva. Egy-egy improvizáció bizonyos társadalmi körülmények között rögzített szövegű, közvetíthető dallá fejlődhet, míg egy egyéni ének olyan mértékben

kem, fel akarod venni?” Megkérdeztem, le tudja-e írni a szövegét. „Persze” – mondta, és meglepően jól lejegyezte a szöveget – mielőtt elénekelte a dalt. Ez egy rövid dicséret ének volt a szülőföldjéről, saját maga szerezte. A dallam, a szöveg és az előadás olyan harmonikus egységet alkotott, hogy nem lehetett rögtönzés eredménye. Még ha máskor kicsit variálta is az előadást, ez az ének távol volt az improvizációtól.

¹⁴ Például a medveünnepeken előadott ének a medve megöléséről, lásd OVE II: 259. Egy sámán előadása is részben rögtönzött. Valószínűleg léteznek rögtönzött imák, varázsigék, átkok, de nincs lejegyzett szövegünk.

¹⁵ 1970 januárjában Tugijaniban (Berjzovi körzet) hallottam egy hosszabb elbeszélő rögtönzött éneket. Osztják barátom rokonai láttak bennünket vendégül. A lakoma végén egy fiatal nő, aki lovasszánon szállított minket a helyszínre, elénekelte az utunkat. Részletesen leírta a helyeket, amelyek mellett elhaladtunk, a nehézségeket, amelyekkel szembesültünk, valamint biztonságos megérkezésünket. Szerintem másnap nem is emlékezett az énekre.

feledésbe merülhet, hogy újraköltést igényel. Ráadásul egyetlen kutató sem tudja megkülönböztetni az ügyes újraköltést egy stabil egyéni ének gyenge, töredékes előadásától.¹⁶

A stabil egyéni énekek és az alkalmi énekek szembenállása teszi szükségessé a „továbbadásra vs. nem továbbadásra” kategóriát. A hiányzó adatok ellenére bizonyos, hogy az új irányzatok a rögtönzés hagyományán fognak alapulni.

4.4. A sorsének terminus kérdése

Minden bizonnyal Munkácsi Bernát és Artturi Kannisto a *sorsének* vagy a *kohtalolaulu* kifejezést a műfaj nevéként használta, hogy megkülönböztessék például a siratótól, ami kétségtelenül más műfaj. Így vált a sorsének egy műfajt jelölő szakszavá. Ezt a terminust alkalmazták az összes énekre, amit én „egyéni-ének” nevezek.

Egy műfajt azonban nem szabad olyan magas szintű kategóriákra osztani, mint „továbbadásra vs. nem továbbadásra” illetve „nem epikus vs. epikus,” és a műfajhoz tartozó alkotásoknak tematikai és formai szempontból meglehetősen egységesnek kell bizonyulniuk. A terminusban szereplő „sors” szó sem helytálló. Ez kiváló kifejezés lehet olyan egyéni énekek jelölésére, amelyek a szerző életéről szólnak,¹⁷ és olyan nem epikus énekekre is, amelyek a szerző körülményeit, képességeit, jellegzetes tulajdonságait és szokásait írják le.¹⁸ De miért nevezik sorséneknek azokat a énekeket, amelyek csak egy-egy eseményt mesélnek el, például a szerző esküvőjének történetét¹⁹ vagy egy üldözött elől való menekülését?²⁰ Még kevésbé alkalmazható ez a kifejezés azokra a énekekre, amelyek egy másik személyhez szólnak (például szerelmes énekek optativusban²¹), vagy amelyeknek a témája egy harmadik személy, rokon²², állat²³ vagy hely.²⁴

E megfontolások fényében javaslom, hogy az összes „sorsének” típusú dalt nevezzük egyéni éneknek, és tekintsük műfajcsoportnak.

¹⁶ Nehéz különbséget tenni a töredékes stabil egyéni énekek és az improvizációk között; tipikus improvizáció WogT 86, mások lehetnek VNGy IV/1:8, 10, 83, 105–106. MSFOu 134: 52.

¹⁷ Ezek epikus vagy epiko-lirikus énekek, pl. VNGy IV/1: 21–23, 24–27, 57–59, 70–73, (79–81, 81–82), 87–92, 103–104, 134–138. MSFOu 134: 11–14, 22–26, 27–31.

¹⁸ Például VNGy IV/1: 6–7, 9, 12, 18, 41–42, 70, 140. MSFOu 134: 32–33, 34–35, 52–53, 58–59, 80–81, 81–82, 84–88, 89–90.

¹⁹ Például VNGy IV/1: 29–34, 38–41, 52–56, 107–108. MSFOu 134: 90–91. OVE I: 425–433.

²⁰ VNGy IV/1: 4–5. Vlagyimir Volgyin osztják költő egy férfi meneküléséről szóló dalt is felvett (1969 körül, Kazimi járás).

²¹ Pl. VNGy IV/1: 1–7, 11, 28–29, 36–38, 43–44, 46–47, 49–52, 64–67, 77–79, (?) 92–96. MSFOu 134: 35–37.

²² VNGy IV/1: 19. MSFOu 134: 16–21.

²³ VNGy IV/1: 17.

²⁴ VNGy IV/1: 127–128 (129–131), 132–133. MSFOu 134: (84–85, 94–97).

4.5. Az egyéni énekek műfajrendszere

Bár egyéni énekek bármilyen témában készülhetnek, ezeket a témákat elsősorban a hagyomány korlátozza. Az északi vogulok és osztjákok körében mintegy hat-hét fő tematikus csoport van elterjedve, amelyek megfelelnek a minimális formai homogenitás követelményeinek. Ezeket műfajoknak tekinthetjük, bár hozzá kell tenni, hogy a közösségi költészet műfajaiban nem található meg a fejlettebb irodalmak összes tulajdonsága. A műfajok elemzése nem tartozik e tanulmány kereteibe, ezért szemléltetésként csak egy gyors áttekintést nyújtok a továbbadásra szánt egyéni ének műfajainak rendszeréről. Két alcsoporton belül hat (vagy nyolc) műfajt különíték el, ezen kívül egy műfajt további alműfajokra osztok a témájuk szerint.

I. alcsoport. Epikus vagy epiko-lírikus (inkább narratív)

Műfaj	(topic – ismert)	(comment – új információ)
1.	a szerző	élettörténete
2.	a szerző	esküvője
3.	a szerző	egyéb élménye

II. alcsoport. Lírikus vagy líriko-epikus (inkább leíró)

A szerző értékelése szerinti besorolás

Műfaj		
1.	Dicsérő énekek	(pozitív értékelés)
2.	Panaszdalok	(negatív értékelés)
3.	szerelmi ének optativusban (a II/1a és a II/1b keveréke)	
(?) 4.	társadalmi vagy pszichológiai konfliktusról szóló ének (a II/1a és a II/2b, c keveréke)	
(?) 5.	gyermekhez vagy állathoz szóló ének felszólító módban (átmeneti műfaj „szakrális” megkülönböztető jeggyel)	

Alműfajok: a II/1 műfaj témák szerinti felosztása		
	(topic – ismert)	(comment – új információ)
a)	a szerző	jellegzetes tulajdonságai, szokásai, körülményei
b)	a szerető	
c)	egy hozzátartozó	
d)	egy állat	
e)	egy hely – annak	

Ez a rendszer még nem teljesen kiforrott. A hagyományos kezdő és záró formulák mindig szubjektívek, és gyakran ellentmondanak a fő témának. Ez felveti azt a kérdést, hogy a szubjektív értékelést, legyen az pozitív vagy negatív, figyelembe kell-e venni az epikus (I.) alcsoportban. A tematikus kategóriák az ének fő témájára vonatkoznak, a kezdő és záró formulák ettől függetlenek lehetnek. A kevert műfajú énekek meglehetősen gyakoriak. Munkácsi az egy éneken belüli műfajkeveredést úgy jelölte, hogy csillaggal választotta el egymástól a részeket. Azoknak az énekeknek az osztályozása, melyekben a műfajok kevésbé tipikus módon keverednek, fölöttébb problematikus.

5. Az obi-ugor és az európai énekek egyes fajtáinak összehasonlító jellemzése

Megkülönböztető jegyek	Obi-ugor népköltészet				Európai népköltészet		
	tipikus egyéni ének	improvizáció	medve-ünnepi táncének	hősenek medveének	epikus	lírai	csaszтусka szövege
1. kollektív (+) egyéni (-)	-	-	+	+	+	+	±
2. terjesztésre (+) nem terjesztésre (-)	+	-	+	+	+	+	±
3. szakrális (+) profán (-)	-	-	(+)	-	-	-	-
4. ének (+) próza (-)	+	+	+	+	+	+	recitált vers
5. nem epikus (+) epikus (-)	±	±	±	+	+	-	±
6. drámai (+) nem drámai (-)	-	-	+	+	-	-	-
7. objektív (+) szubjektív (-)	-	±	-	-	+	-	±

Ez egy igen elnagyolt felosztás, amelyben már egyetlen megkülönböztető jegy eltérése is gátolja két típus megfeleltetését egymásnak, és kizárja az európai típusú dalok irányába történő fejlődést.

Amint azt több szerző is megjegyezte,²⁵ az obi-ugor szájhagyományból hiányzik az a fajta európai lírai népdal, amely tipizált személyeket és helyzeteket ír le. Ha összehasonlítjuk az obi-ugor egyéni énekeket és az európai lírai népdalokat, láthatjuk, hogy az 1. megkülönböztető jegy kivételével mindenben egyeznek. Ennek fényében lehet értékelni az egyéni és a közösségi szóbeli tradíció közti dialektikus kapcsolatot.

Az egyéni énekek a többnyire tipikus és hagyományos témák sajátos megnyilvánulásai. Legfeljebb három generáción át adják tovább őket rokonok, ismerősök, és ritkán terjednek át egy másik folyó völgyére (vagyis egy másik nyelvváltozat területére). Azok, akik továbbadják az éneket, jól ismerik a szerzőt, és az énekre

²⁵ VNGy I: L. VNGy IV/2: 24–25, 35.

vonatkozó további információkat. Az ének túl konkrét és személyes ahhoz, hogy idegenek is átvegyék. Másrészt pedig a terjesztők vannak túl kevesen ahhoz, hogy a szóbeli továbbadás során eltűnjenek az énekből a speciális adatok, és tipizáló dal jöjjön létre. Számos ilyen folyamatot bemutató feljegyzés található Kannisto gyűjteményében, de a Lozva és a Pelimka folyók mentén bekövetkezett kulturális változások véget vetettek a további fejlődésnek.²⁶

Az európai típusú népdalok megfelelőit valószínűleg nem fogjuk megtalálni az egyéni énekek között. A kollektív szerzőségű énekeknek van egy hasonló kategóriája, mégpedig a nem szigorúan kultikus medveünnepi táncénekek. Ezek két osztályba sorolhatók:

1. Pseudo-egyéni énekek, általában **II/1** vagy **II/2** műfajúak (gyakran ironikus jellegűek); néha **I/1** és **I/3** műfajúak is.²⁷ Ezek pantomimikus táncal összekötött monológ előadások, bár a **II/1** típus több személyre (például három lányra) vonatkozhat, és ennek megfelelően több előadója lehet. A kezdő formulákban a szerzőre (előadóra) való hivatkozások fiktívek, vagy el is maradnak. A záró formulákban gyakoriak az előadás alkalmára való utalások, a moralizáló mondatok. Az ének bármilyen grammatikai formában elhangozhat attól függően, hogy a táncosok adják elő vagy valaki más az ő nevükben, az előadás róluk vagy nekik szól.
2. Tiszta táncénekek, gyakran fiktív névvel a kezdő formulában. Leírják a táncos feltételezett kinézetét, és kommentálják vagy érzékeltetik a mozdulatait.

Mindkét típusú dal szövege erősen szabványosított, és nagyobb régiókban lehet népszerű. Mivel a téma nem szakrális, és a táncot csak a medve és a közönség szórakoztatására adják elő, ezért kérdéses, hogy a „szakrális” (+) megkülönböztető jegyet kapja-e vagy sem. Így tehát csak abban különbözik az európai táncénekektől, hogy előadják. További probléma, hogy az obi-ugorok nem kultikus táncénekeiről nagyon szegényes információink vannak. Gyakran emlegetik, hogy házi ünnepeken (ilyen a lakodalom, áldozatbemutató utáni vendégség, családi ünnepek) szoktak énekelni és táncolni, de ezeken az alkalmakon még senki sem készített felvételt. Mindazonáltal a múltban sok európai lírai (vagy akár epikus) népdal kapcsolódott bizonyos ünnepekhez, rituálékhoz.

Ami az epikus énekeket illeti, a „szubjektív” tulajdonság megakadályozza az olyan objektív epikus műfajok kialakulását, amilyenek az európai vagy más népeknél léteznek. Különösen azokra a műfajokra vonatkozik ez, amelyek általában a főhős halálával végződnek, például a balladák. Az obi-ugor énekekben nincsenek ilyen témák. Az ezekhez illő műfajoknak (epikus sirató, nem-természetfölötti

²⁶ Az előadók hiányos tájékoztatást nyújtottak a szerzőről és a énekek eredetéről (vagy túl lakonikusak a hivatkozások?): MSFOu 134: 70–79, 84–85, 85–88, főleg 80–81 – ez utóbbi darab olyan, mint egy európai népdal. A pelimkai és alsó-lozvai vogulok gyorsan eloroszosodtak; a Közép-Lozva lakói vagy kihaltak, vagy eloroszosodtak, míg a felső-lozvai vogulok a szoszvai vogulok kultúrájához csatlakoztak.

²⁷ Például VNGy III/1: 268–269, 271–275. WogT 108–110.

hősökről 3. személyben előadott epikus ének) megszűnt a produktivitása. Mégis, egyes egyéni énekek esetében az epikus téma volt az, amely felkeltette a közösség érdeklődését, és több generáción keresztül megőrizte az éneket.²⁸ Az ilyen éneket néha 3. személyű prózában²⁹ vagy vegyes próza-ének formában adják elő.³⁰ A fent említett szerkezeti és formai nehézségek mellett a nyitott társadalom kialakulása, valamint a magánügyek iránti érdeklődés csökkenése is a rövid énekes műfajoknak kedvez. Úgy tűnik, hogy lejárt az obi-ugor népköltészetre korábban jellemző, terjedelmes eposzok ideje.³¹

A legnagyobb hasonlóság az obi-ugor és az orosz improvizált műfaj között figyelhető meg, mindkét esetben a viszonylag szabad kompozíciós formák miatt. Mivel a témák valós szituációkból erednek, néha nehéz megállapítani, hogy egy dal eredetileg az obi-ugorok körében született-e, vagy egy népszerű dallamhoz csatolt csasztuska utánzata. A kérdést stilisztikai elemzéssel lehetne megválaszolni (a csasztuskák nagyon egyértelmű, nem-metaforikus kifejezésmóddal rendelkeznek), de még ez a módszer is kudarcot vallhat bizonyos esetekben. A 3.2. fejezetben említett, népszerű orosz dalok általában hasonlítanak az európai lírai népdalokhoz.

6.1. Változások a hagyományos műfajokban – osztják szövegek az 1930-as évekből

Az obi-ugor főiskolások repertoárját elsőként Wolfgang Steinitz mutatta be *Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen* I–II című gyűjteményében (1939, 1941); a következő Kálmán *Wogulische Texte* című műve volt (1957-ben és 1966-ban lejegyezve). Sajnálatos, hogy ez a két gyűjtés különböző időben és különböző nemzetiségű adatközlőktől történt. Az egyéni énekek kategóriájában a legszembevetőbbek a vogul és az osztják népköltészet közti a különbségek. A cári időben viszonylag könnyű volt vogul egyéni énekeket gyűjteni; sokféle témában és költői formában voltak fellelhetők. Az osztják nyelvterületről csak néhány ének ismert

²⁸ Két ilyen esetről tudunk. Az egyik egy fiait vesztett anya epiko-lírikus dala, lásd VNGy IV/1: 21–23, 103–104. MSFOu 134: 22–26 Kálmán is idézte, VNGy IV/2: 30. A másik egy vogul lány története, akit egy oroszhoz adtak feleségül, de később hazaszökött, VNGy IV/1: 79–81, 81–82.

²⁹ VNGy IV/1:78–81, 81–82, 141–144.

³⁰ VNGy IV/1:78–81, 139–40, 141–144. MSFOu 134: 90–91.

³¹ Ugyanez megfigyelhető a hivatásos irodalomban is. Az óslakos obi-ugorok jó mesemondók voltak, és az írástudó embereket önéletrajzi novellák írására ösztönözték. Az írók többsége így is sokkal jobbnak bizonyult a lírában, mint az epikában. Eposzaikon a kezdés összes nehézsége megmutatkozik: elégtelen témák, laza felépítés, sematikus karakterek stb. Ju. Sesztalov alapvetően lírai költő annak ellenére, hogy prózát ír. Őt osztják író közül az egyetlen még élő, aki eposzt adott ki, G. Lazarev. R. Rugin a legjobb novellairó köztük, de a lírai szövegei még jobbak. A többiek (P. Szaltikov, M. Sulgin, V. Volgyin) mind lírai költők. Csak egy osztjákat ismerek, akinek tisztán epikus vénája van: Je. Ajpin, a keleti régió fiatal írója. Az oroszot gyakran választják az epikus próza nyelveként (Sesztalov, Rugin), míg a költészetet anyanyelven publikálják.

ebből az időből; epikusabbnak, tematikailag és formailag behatároltabbnak tűnnek, mint a vogul énekek.³²

A Steinitz által lejegyzett szövegek hagyományos mintákat követnek. Az adatközlők az első írástudó generációhoz tartoztak, és még az iskolába kerülés előtt sajátították el a hagyományos kultúrát. Az anyag nagy része szakrális jellegű (legendák, imák és medveünnepi műfajok), az a két egyéni ének pedig, amelyeket 1900 körül komponáltak, teljesen hagyományos.³³

6.2. Egy politikai jellegű, korai epikus ének

Az új irányzatokat egyetlen Leninhez írt dal képviseli, D. N. Tyebityev tollából. A szerzőt, aki 1906-ban született a közép-obi régióban, Steinitz arra kérte a régi népköltészetről folytatott interjú során, hogy próbáljon meg alkotni egy dalt az „új időkről”. Az ének az 1930-as évek végén Steinitz átdolgozásában több kiadványban is megjelent. Ez a hosszúra nyúlt, 84 soros ének páratlan emléke az elmúlt évtizedek szóbeli költészetének, melyben sikerült ötvözni a hagyományos stílust egy új témával.³⁴

Tyebityev Lenin-dalának tartalma a következőképpen foglalható össze: Lenin bölcs emberként felmérte a világot, és megállapította, hogy az emberek el vannak nyomva. Maga köré gyűjtötte a szegényeket, és azt tanácsolta nekik, hogy csináljanak forradalmat. Az emberek saját döntésük alapján elűzték az elnyomókat, és boldogok lettek.

Ami az ének szerkezetét illeti, hiányzik belőle a „kezdő formula – téma – záró formula” hagyományos hármasa, következésképpen nincs utalás a szerzőre.

A téma előadása objektív, 3. személyben történik. Egyedül a 3. személyű, epikus dicséretőénekekhez lehetne hasonlítani, de ilyen típus nem szerepel a korábbi gyűjteményekben. A téma tálalása hasonló ahhoz, ahogyan a kollektív szerzőségű szakrális énekekben történik, a szerző néhány kifejezést még kultikus bálványénekekből is kölcsönzött. Ez az ének szép példája a hagyományos stílus tovább élésének.

6.3. A nép énekei Leninről – ez népköltészet?

Nem könnyű eldönteni, hogy a Leninről (vagy Sztálinról) szóló populáris dalok, amelyek az 1930-as évektől az ötvenes évek végéig divatban voltak szerte a Szovjetunió népei körében, népköltészeti alkotások-e vagy sem. Ha a népköltészet fő kritériumának azt tekintjük, hogy nem professzionális, akkor a Lenin-dalok is népköltészetnek

³² Az osztyák népköltészet archaikusabbnak tűnik, mint a vogul: témáit jobban behatárolja a hagyomány, a műalkotások hosszú, epikus módon kidolgozottak, a költészet formai követelményei érvényesülnek (paralelizmus, alliteráció). Minél szabadabb egy műfaj, annál hangsúlyosabbak ezek a különbségek.

³³ OVE I: 425–433, 450–453.

³⁴ OVE I: 454–458; II: 294–295.

minősülnek. Viszont ha a tradicionalitást kérjük rajta számon (a közvetítés, a téma, a műfaj és a stílus tekintetében), akkor nem felel meg a követelményeknek. A centralizált közigazgatás, a hivatásos művészet, valamint az új tömegmédiák rendkívüli hatása sem hagyható figyelmen kívül, amikor a populáris költészet jellemzőit vizsgáljuk.

A középosztály és hivatásos irodalom nélküli népek esetében ezt a fajta költészetet azok hozták létre, akik a hagyományos etnikus kultúra hordozói voltak. Az új irányzatokra elsőként valószínűleg azok reagáltak, akik friss diplomásként kerültek a helyi közigazgatásba.

Bár a professzionális irodalom csak csírájában volt jelen az obi-ugorok körében, a folklórban a legtöbb „profán” műfajra az egyéni szerzőség volt jellemző. Nem az számított, hogy egy dal szerzője ismert volt-e vagy sem; illetve, pontosabban az volt a rendkívüli, ha nem ismerték. Az is mindegy volt, hogy egy alkotást publikáltak-e vagy sem: a szóbeliségben terjedt akkor is, ha ehhez egy művelt, kottaolvasó személy segítségére volt szükség – ugyanis egy dallam nélküli szöveget nem lehet továbbadni.

Ami a második világháború előtti kor énekeit illeti, amikor az északi obi-ugor csoportok társadalma és kultúrája még viszonylag homogén volt és a külső hatásokat is könnyen asszimilálták, az egyedüli megkülönböztetés a hagyományos és az új típusú dalok között volt. A népi etnikus kultúra számos történelmi réteget foglal magában. Az intenzív változások időszakában az új irányzatok megnyilvánulásai gyakran atipikusnak és inorganikusnak tűnnek, míg csak az egész rendszer átalakulását nem eredményezik. Amíg ezek az irányzatok népinek (nem professzionálisnak) és etnikusnak tekinthetők, nincs értelme kizárni őket a népköltészetből.

6.4. Változások a politikai dal típusaiban

Nem tudni, hány vogul és osztják szerzett Leninhez szóló dalt.³⁵ Egy idő után egyre kevesebb ilyen ének született, valószínűleg azért, mert a háború kegyetlenül megritkította azt a nemzedéket, amelyik ezt az irányzatot követte és közvetítette volna. Ahogyan a Tyebityev által szerzett műben, más énekekben is a szocializmussal azonosították Lenint. A háború után a politikai jellegű énekek nézőpontot váltottak, a régi élettől eltérő új élet dicsérete lett témájuk. Ennek az lehet az oka, hogy a Leninhez fűzött elképzelések addigra megvalósultak, és bár a vezető személyiségeket továbbra is rendkívül nagyra becsülik, azokat állítják előtérbe, akik megvalósítják a terveket.

7.1. Énekek 1945 után

Kálmán Béla adatközlői a vogul társadalom második művelt nemzedékéhez tartoztak, bár mindegyikük halász-vadász családból származott. Az 1930-as évek

³⁵ Úgy tűnik, hogy a Leninről szóló dalok illetve versek voltak a művelt emberek első lépései a hivatásos irodalom felé; lásd M. P. Vahruseva (WogT 157), Ju. SESZTALOV (WogT 132).

alapvetően kétrétegű kultúrájával szemben ezeknek a fiataloknak a kultúrája három rétegből áll:

1. a hagyományos etnikus réteg
2. az új etnikus réteg
3. a szovjet-orosz kultúra helyi változata által befolyásolt új, nem-etnikus réteg

A harmadik réteg teljes mértékben figyelmen kívül hagyja a hagyományokat. Olyan értékeket képvisel, mint például a modern ipari munka, a városi élet, a magas szintű oktatás, a női egyenjogúság stb. A második réteg őrzi a múltban gyökerező értékeket, amelyeket később különböző jelenségek befolyásoltak kívülről (kollektív tulajdon, a munkaszervezés egyes formái, helyi gazdasági és társadalmi viszonyok stb.). E rétegek egyike sem független; mindegyikük komplex kölcsönhatásban van egymással a kultúra minden területén. Ami a művészetet illeti, a 3. rétegben jelen van a hivatásos irodalom, amely – néhány műalkotás kivételével – nagyon távol áll a népköltészettől. A mai szóbeli költészetben mindhárom réteg megjelenik.³⁶

7.2. A szájhagyomány általános irányzatai

Kálmán Béla gyűjtésében nyomon követhető az új körülmények hatása. Ahogy a vallás jelentősége csökkent, megfogyatkozott a kultuszokhoz kapcsolódó hagyományos műfajok ismerete. Kálmán csak nyolc, nem szakrális témájú medveünnepi színjáték szövegével találkozott. Korábbi feljegyzések szerint ez volt a legnépszerűbb műfaj, és bármely északi faluban lehetett gyűjteni, akár nőktől is. A viszonylag szegényes anyag másik oka az lehet, hogy a kultikus tevékenységek, következésképpen a szakrális műfajok a felnőtt férfiak kultúrájához tartoztak, míg Kálmán adatközlőinek többsége fiatal nő volt.

A profán funkciójú énekek között csak egy egyéni ének van, egy nőé, és ez teljes mértékben egyezik a hagyományos mintákkal. Az összes többi dal egy vagy több szempontból különleges.³⁷ Ez azonban nem jelenti azt, hogy teljesen újak lennének (tekintettel főleg arra, hogy az egyéni énekeket viszonylag kevéssé ismerjük), ám Munkácsi vagy Kannisto adataihoz képest a 19. század végén ezek nem tartoztak volna a legjellemzőbb énekek közé. A fiatal adatközlők a hosszú hagyományos énekek helyett inkább a rövid, szerzői adatoktól mentes, könnyen megtanulható darabokat részesítik előnyben. Az új énekek jellemzői közül néhányat tárgyal Kálmán (VNGy IV/2: 35).

³⁶ Egyedül Ju. Sesztalov az, aki szükség esetén tudatosan használja a népköltészeti mintákat. Az osztják költők vagy orosz típusú modern lírát írnak, vagy egyszerűen átköltötenek egy népdalt a saját ízlésük szerint (V. Volgyin, M. Sulgin).

³⁷ WogT 86–88.

7.3.1. Az improvizáció alkalmának problémája, az egyéni énekek funkciója

Sem az egyéni énekek funkcióját, sem a kompozíció és előadás körülményeit nem részletezik a korábbi szöveggyűjtemények. Úgy tűnik, az egyéni énekeket l'art pour l'art módon komponálták és énekelték, rendkívüli szabadságot biztosítva a művészi önkifejezésnek. Ezt a véleményt támasztják alá az olyan kezdő formulák, mint „Én (X.Y.) csak kedvtelésből énekelek”, vagy „az éneklés öröme” gyakori kifejezés.³⁸ A szakrális műfajok szigorúan korlátozott funkciójú csoportjával összehasonlítva szembeűnő az egyéni énekek és improvizációk viszonylagos szabadsága: egyetlen társadalmi funkciójuk a szerző azonosítása. Ez persze nem jelenti azt, hogy az egyéni énekek előadásához nem kötődnek hagyományok, vagy hogy nem lehet más funkciójuk is. Az ilyen funkciók bizonyos típusokban elterjedtek, míg más típusoknál nem tulajdonítanak nekik jelentőséget. Megfelelő adatok hiányában funkció alapján lehetetlen besorolni az egyéni énekeket; valószínűleg nem ez a legfontosabb jellemzőjük, és legtöbbjük többfunkciós bizonyulna. Egy ilyen besorolási kísérlet olyan improvizációk esetében lehet hasznos, ahol az improvizáció alkalma, a funkció és a téma fedik egymást.

7.3.2. Az improvizációk és az énekek előadásának alkalmai

Az énekek rögzítése és előadásuk alkalma részben egybeesik. Ez a tény teszi lehetővé, hogy egy improvizáció továbbadásra alkalmas egyéni énekké váljon – ha a helyzet eléggé tipikus, azaz rendszeresen ismétlődik. Ennek megfelelően sok egyéni énekben szó van az ének keletkezésének körülményeiről is. Az énekköltés és éneklés hagyományos helyzetei két ellentétes csoportba sorolhatók:

1. Ingerszegény helyzetek
 - a) utazás hajóval vagy rénszarvas szánval
 - b) hosszadalmas várakozás
 - c) monoton munkavégzés

2. Érzelmi túlaradást okozó helyzetek
 - a) házi ünnepségek nagymértékű ivászattal
 - b) erős érzelmek (öröm, bánat, harag stb.)

Mindkét csoportban egy-egy dal improvizálása vagy eléneklése egyéni kezdeményezésű, és a közösség másodlagos szerepet tölt be. Az énekes egyedül van vagy néhány közeli társ körében (1., 2/b); a társaság minden tagját ugyanaz sarkallja, nem figyelnek egymásra (2/a)³⁹ Mesék és egyéni énekek szórakoztatásképpen el-

³⁸ Például MSFOu 134: 11, 81, 93.

³⁹ Tapasztalataim szerint az énekeket a legjobb hangulatban a házi ünnepségek során adják elő. Az énekes halkán énekel, előre-hátra dülöngél a ritmust követve. Valójában senki sem hallgatja; az emberek beszélgetnek vagy szintén a saját dalukat éneklik. Ha a résztvevők úgy döntenek, hogy kórusban énekelnek, akkor a 3.2. fejezet részben említett orosz dalokat éneklik (Tugijani-beli osztjások és

hangozhattak esténként egy halászaton vagy vadászaton, rokonlátogatáson, kultikus tevékenységek szüneteiben vagy egyszerűen családi körben.

Az improvizáció és a funkció kérdése azért merült fel, mert Kálmán volt az első, aki számos újraköltésnek tekinthető rövid darabot jegyzett le, és további adatokat közölt az énekek funkciójáról.

7.4. Evezős énekek

Bár a szakirodalom több helyen utal arra, hogy a csónakút is az éneklés hagyományos alkalma lehet, a korábbi gyűjteményekben egyetlen szöveg címében sem szerepel ez a körülmény. Munkácsi szövegekből származó idézetekkel bizonyította e tematikus csoport meglétét,⁴⁰ Kálmán Béla pedig a dallamokkal kapcsolatos regiszterében⁴¹ és a Munkácsi-féle sorsénekek elemzésekor⁴² utalt arra, hogy egy-egy ének evezés közben születhetett. Kannisto egy énekhez azt a megjegyzést fűzte, hogy „vedlő vadkacsára való vadászat alkalmával énekelték” (ez feltehetőleg csónakban történt).⁴³

Kálmán két éneket közölt azzal a megjegyzéssel, hogy evezéskor énekelték, és további négy azonos funkciójú⁴⁴ darabról tájékoztatott. A énekeknek rögzített szövege van, a ritmusuk pedig illeszkedik az evezéshez. A szövegek nyelvtani formája többes szám 1. személy, többnyire konkrét személyeket, helyeket nevezve meg. D. Monyina közlése szerint az ilyen énekeket általában csapatban evező lányok adják elő; mindegyikük tud néhány versszakot, és a csónakút során tanulják meg a énekeket.⁴⁵

A szövegek által ábrázolt körülmények nem azonosak: két ének utal evezésre (WogT 104, 156), egy pedig gőzhajóval való utazásra (106); mások sétára (82, 152) vagy akár a gőzhajóra való várakozásra utalnak (108). A gyűjtemény egyes énekei hasonló utalásokat tartalmaznak az evezésre anélkül, hogy ehhez a funkcionális csoporthoz kötődnének (148, 210). Mindezen darabok a szerző vagy előadó öndicsérő műfajába tartoznak.

Mint a munkadaloknál oly sokszor, a téma másodlagos jelentőségűnek tűnik, hiszen a hangsúly a ritmuson és – az egyéni énekek hagyományából adódóan – az énekesek azonosításán van. Egészen biztos, hogy más típusú improvizációkat, nevezetesen a természeti környezetet, az utazás útvonalát és célpontját leíró énekeket is rögtönöztek a monoton evezés enyhítésére.

vogulok, Berjozovi járás).

⁴⁰ VNGy I: XXXII.

⁴¹ WogT 350–352, megjegyzések a 25., 26. dallamhoz és szóbeli információk a 104, 106, 108, 152 oldalon lévő énekekhez. M. P. Vahruseva éneke (156. old.) nem feltétlenül tipikus darab.

⁴² VNGy IV/2:33

⁴³ MSFOu 134: 94–97.

⁴⁴ Kálmán Béla szóbeli közlése.

⁴⁵ WogT 215.

7.5. Egyéb alkalmak

Egyes esetekben, amikor a ritmus (és a dallam) gyakorlati okokból nincs korlátozva, a szövegekből egyértelműbben kiderülnek a körülmények. Munkácsi gyűjteményének számos darabjához hasonlóan M. Rombangyejeva hagyományos egyéni éneke (egy összetett műfajú dicsérő ének, WogT 86–88) egy rénszarvasszánon történő utazás leírása. Egy új, csasztuska stílusú dal (SMNPT 7–8) szintén a szánon való utazásról szól.

Az az ének, melyet Je. I. Rombangyejeva akkor szerzett, amikor várta a gőzhajót,⁴⁶ az improvizáció kiváló példája. Magasan képzett ember lévén a szerző később rögzített szöveggel énekelte szerzeményét. Szembetűnő, hogy hiányoznak a szerzőt azonosító formulák, és a főtémáról (a hajóról) 3. személyben esik szó. Két másik dicsérő, önazonosító egyéni ének témája a csónakra való várakozás,⁴⁷ és sok Munkácsi által gyűjtött szerelmi ének a szeretőre való várakozás jelenetével kezdődik.

Az előadás alkalmának és funkciójának, az alkalmi improvizációk stabil egyéni énekké válásának problémája még korántsem tisztázott. Ezek a kapcsolatok nagyon fontos szerepet játszanak az obi-ugor szóbeli hagyomány alakulásában, de a további kutatásokhoz speciális adatok és szövegek gyűjtésére lenne szükség. Úgy tűnik, hogy a különleges funkciójú énekek jobban fennmaradtak, mint mások.

8.1. Változások az egyéni énekekben

Míg a 19. század végén a bőséges részletes leírást tartalmazó, narratív stílus volt jellemző az egyéni énekekre, addig a Kálmán által lejegyzett darabok rövidebbek, tisztán líraiak, és lényegesen kevesebb konkrétumot hordoznak, mint a hagyományos típusok. Többségük a (szerzőt) dicsérő énekek műfajába tartozik. Ezek az egyéni énekek az európai lírai népdalokhoz közelednek, amely tendencia más szempontból is megnyilvánul.

8.2. Változások a közlő (szerző) személyében

Kálmán elsőként számolt be arról, hogy az új énekek jelentős része (valójában a többségük!) több személyt jelöl meg szerzőként.⁴⁸ Ez meglepő, mert a cári időben nyoma sem volt csoportos szerzőségű énekeknek, hiszen az egyéni énekek fő funkciója a közösség egy-egy tagjának (általában a szerzőnek) az azonosítása volt. A feltételezett szerzők száma kettő és negyven (!) között mozog; a leggyakoribb

⁴⁶ WogT 84–86, 108. Az előbbi dallama az északi osztjakoknál egy férfiének dallamaként ismert. 1970-ben finn nyelvészek (?) jegyezték le Leningrádban a szerzőjétől fordítás nélkül, és V. Volgyin, az Osztyák Rádió munkatársa is felvette Hanti-Manszjiszzkban. A másik ének (108 old.) improvizációnak tűnik.

⁴⁷ VNGy IV/2: 35.

⁴⁸ WogT 84, 108.

típus a két- vagy háromszerzős dal. A csoportok azonos nemű és korú képviselők-ből állnak. A csoportok típusai a következők:

- a) közeli rokonok vagy barátok, általában két-három név szerint említett személy;⁴⁹
- b) helyi csoport, tetszőleges számú személlyel, tulajdonnevük helyett a hely (falu) megjelölésével;⁵⁰
- c) hivatásos csoport két-három fővel, gyakran név nélkül.⁵¹

Mivel a falvakban egymással rokonságban álló családok élnek, és a hivatásos csoportok tagjai is baráti viszonyban vannak, a típusok gyakran átfedik egymást. Az énekek a csoportok funkciójára (közös tevékenységére) utalnak, és az együttműködés körülményeit tükrözik.

Ha egy ének csak egy szerzőhöz tartozik, nincs probléma sem a szerzőséggel, sem az alkotási és közlési folyamattal. Több szerző esetében a következő kérdések vetődnek fel. Hogyan költöthet több személy egy rövid éneket? Van köztük egy vezető személyiség, aki valójában létrehozta a dalt? Ha van ilyen ember, a többieknek mi a funkciója? Milyen helyzetekben születnek ilyen énekek, és mennyi ideig tart egy rögzített szöveg kidolgozása? Van-e a csoport tagjainak joga változtatni az éneken? Milyen alkalmakon adnak elő ilyen énekeket? Szabad-e előadni őket a társszerzők távollétében? Ki tanulja meg és ki adja tovább őket? Sajnos ezen kérdések megválaszolására nincs információnk.

A konkrét személyhez kötődő énekek hagyománya továbbra is dominánsnak tűnik, bár megfigyelhető a részletes adatok (a szerző tulajdonneve, édesapja, szülőfaluja) csökkenésének tendenciája, különösen a hivatásos csoportokból származó szerzők esetében. A rokonok vagy helyi csoportok dalai spontán módon alakulhattak ki – témájukban és stílusukban hagyományosabbak, és működhetnek például evezős dalként – míg a hivatásos csoportok dalaiban időnként külső hatások jelei mutatkoznak.

Az egyetlen összehasonlítható kategória a „profán” témájú medveünnepi színijáték. Ezeket a múltban is gyakran két-három főből álló, helybéli vagy vendég csoport adta elő.⁵²

8.3. Változások a témákban

A témák változásai a társadalmi folyamatokat tükrözik, annak viszont, hogy egy témát hogyan tálal az énekes, szerkezeti okai is vannak – ilyen ok például az, ha egy éneknek több szerzője van.

A (ön)dicsérő énekek általában a szerző egy kis közösségen belüli státuszát és társadalmi kapcsolatait mutatták be azáltal, hogy leírták tulajdonságait, képessé-

⁴⁹ WogT 82, 104. SMNPT 7–8.

⁵⁰ WogT 106a, b. SMNPT 11–2, 13–14, 15, 19

⁵¹ A típusokat lásd az 5. pontban Példa: a WogT 96.

⁵² WogT 146–148.

geit, szokásait és körülményeit. Az énekek valós kommunikációs szituációkból fakadtak: a közösség egy vagy több tagjához szóltak, és speciális kontextusuk volt, ellentétben a jelenkori egyéni énekekkel. A legjobban megfogalmazott részek, amelyek bővelkedtek a sztereotipikus formulákban, a szerző anyagi jólétét írták le. A főhős képességeinek részletezése azt szolgálta, hogy megindokolja gazdasági és társadalmi függetlenségét, magas státuszát.

A társadalmi rétegek közötti, anyagi különbségekből fakadó konfliktus a szocializmusban elvesztette jelentőségét. A kollektív tulajdon és az egyenlő esélyek értelmetlenné tették a hagyományos formulákat; ebből következően elmarad az egyén anyagi jólétének a leírása – vagy átalakul a kollektív jólét dicséretévé. Egy személy jellemzésében gyakran szerepet kap az, hogy milyen értékes a közösség egésze (a kollektíva vagy a település) számára.

A termelés specializálódása miatt egyre nagyobb jelentőséget kapnak a hagyományos vagy új szakmai csoportok. Ez a tény tükröződik a szakmai csoportot megjelölő daltípus fejlődésében és termékenységében. Mivel az új társadalmi rétegek és csoportok között nincsenek konfliktusok, az énekek lényegesen kevésbé differenciált képet adnak a társadalomról, és kevesebb társadalmi viszonyt tükröznek egy-egy közösségen belül.

A szerzői csoportok léte számos változást okoz a téma prezentálásában, azaz az alany ünneplésében. Minél több a szerző, annál kevesebb az őket jellemző tulajdonság. Így a leírások tipizálóbbrak, következésképpen sablonosabbak – egyúttal az énekek is lerövidülnek.

Ugyanezek a tendenciák figyelhetők meg a több mint három nemzedéken át megőrzött régi egyéni énekek esetében (lásd még a 26. számú lábjegyzetet), valamint az 5. fejezetben említett többszerzős medveünnepi előadások esetében. Bár a csoportos szerzőség nem azonos a kollektív szerzőséggel, a szájhagyomány fejlődésére hasonlóan hat.

8.4. A belső és külső analógiák szerepe

Mint már említettem, az új énekek legközelebbi analógiái a pseudo-egyéni ének típusú medveünnepi színjátékok. Egy-egy (szerzői) csoportot megjelölő énekek gyors fejlődése és széleskörű népszerűsége nem lett volna lehetséges bizonyos hagyományok nélkül. Mivel számos medveünnepi színjátékhoz két-három főre volt szükség, az ilyen csoportok gyakorisága nem véletlen. Ráadásul a tisztán egyéni énekek esetében is terjedni látszik az általánosító, tipizáló kifejezési formák divatja. Az új énekek, különösen azok, amelyekben nincs utalás a szerző nevére, olyannyira megközelítették a medveünnepi színjátékok énekeit, hogy szinte lehetetlen megkülönböztetni őket egymástól.

Az is szembeötlő, hogy a szakmai csoportot megéneklő darabok egybeesnek az új orosz énekek azonos tematikus csoportjával. Mivel a helyi csoporthoz kötődő énekek témája magában foglalhatja egy adott földrajzi egység (folyó vagy hegy) illetve település dicsérő leírását, ezt a daltípust támogatják a szibériai helyekről

és városokról szóló orosz énekek is. Az ilyen tematikus hasonlóságok megsokszorozzák egy típus termékenységet, különösen azért, mert a tömegtájékoztató eszközök is az ilyen típusú énekeket közvetítik.

9. Az objektív epika kísérlete

Kálmán Béla publikálta egy epiko-lírikus dal töredékét a *muli-pāγəl* faluból származó Kis Zaharka nevű vogul pártmunkásról, akit az 1930-as években egy felkelés során megöltek a Kazim-vidéki osztjások.⁵³ Az eredeti téma azonos dallamú változata megtalálható V. Murov népi együttesek számára szerkesztett énekgyűjteményében.⁵⁴ Egyik kiadásban sem szerepelnek a szerzőről és a dal eredetéről szóló adatok. Mivel nincs feljegyzésünk epikus siratókról, lehetetlen megállapítani, hogy a dal hagyományos mintákat követ-e, vagy egy újfajta, az orosz kultúra által befolyásolt epikát képvisel. Ez utóbbi feltételezést támasztja alá a szöveg rendkívüli változékonysága.

A Murov-féle gyűjteményben megjelent variáns *in medias res* kezdődik, megállapítva, hogy Kis Zaharkát a kulákok és a sámánok lötték le. Ezek után néhány hevenyészett mondat próbálja megmagyarázni a halál okát, különböző körülményekre utalva. Végül, visszakanyarodva a kezdő jelenethez, az ének azzal a patetikus mondattal zárul, hogy a hősré sokan emlékeznek. A kifejezőmód hagyományos, de a szerző nem használ parallelizmusokat.

Lehetséges, hogy egyesek idegennek érezték a Murov-féle változat stílusát, mert a Kálmán Béla által lejegyzett variáns jobban illeszkedik a dicsérő egyéni énekek mintájához. A változtatások annyira lényegesek, hogy ha a dallam és a cím nem lenne ugyanaz, akkor a két változatot két különböző alkotásnak kellene tekintenünk. Az első változattal ellentétben a második szöveg több mint fele terjengős kezdő formula. A szokásos egyes szám 1. személyű bemutatkozás viszont 3. személyre módosul: „Zaharkáról szól az ének”. A szerző meg sem kísérli elmesélni a történetet, hanem az ének hirtelen véget ér: a sámánok és a kulákok elhatározták, hogy megölik a hőst (az adatközlő szerint a Kazim folyóba dobták). A stílus hagyományos, tele parallelizmussal, töltőszótagokkal.

A *Kis Zaharka éneke* olyan műfajok közvetítésének a törvényszerűségeit képviseli, amelyekből hiányoznak a recens népköltészeti minták.

10.1. Az új énekek egyéb típusai

Egyre nagyobb jelentőséget kapnak bizonyos új daltípusok – ezek az egyéni és a kollektív szerzőségű darabok közötti átmeneti formák. A továbbadás első szakaszában általában ismerik a szerzőt, de mivel a szöveg nem említi, később kollektív szerzőségű műként adják tovább az énekeket. Ez a folyamat azt a tényt tükrözi, hogy a hagyományos önazonosítás helyett a szerző célja egy rögzített, közös érde-

⁵³ WogT 146–148.

⁵⁴ SMNPT 5–6, 9.

kü szöveg megalkotása. Az énekek vagy a dicsérő énekek hagyományát követik, vagy a népszerű orosz dalok mintáit használják. A közvetítési folyamatok nagy variabilitást mutatnak. Úgy tűnik, minden olyan dalt, amelyből hiányzik az egyéni énekek kezdő és záró formulája, nem tekintik rögzített egységnek, és az előadók inkább újraköltik, mint másolják őket. Általában a dallam, a cím és az első sorok változatlanok, míg a többi rész variálható.

10.2. Dicsérő énekek az Ob folyóról

Ez a típusú ének, amely a szerző lakhelyéről szóló hagyományos dicsérő énekekre épül, még az Ob folyótól távolabb eső vidékeken is rendkívül népszerű. A szerző nem ismert, bár úgy tűnik, hogy az összes vogul ének egy, az SMNPT-ben megjelent szöveg változata.⁵⁵ Az Ob folyót a nemzetiségi körzet szimbólumának tartják, így az ének egyezik a szibériai helyekről szóló orosz dalok típusával. A folyó megszólítása egyes szám 2. személyben szintén orosz hatást tükröz.⁵⁶ A kifejezésmód és a stílus hagyományos. A leghosszabb változat, amit hallottam, 16 soros. Ez az új énekek legreprezentatívabb típusa; a variánsokat gyakran közvetíti a rádió, és népi együttesek adják elő ünnepségeken. Ha az obi-ugor népek nemzeti himnuszt választanának, az valószínűleg az Ob folyóról szólna.

10.3. Politikai jellegű énekek

A hagyományok hiánya ellenére ez az énektípus meglehetősen termékeny. Az énekeket nehéz besorolni, rövidegük, variabilitásuk, illetve alkalmi jellegükből adódó ingadozó számuk miatt. Nagyobb figyelmet érdemelnének, de az adatok hiánya miatt csak egy gyors áttekintést tudok nyújtani.

A szerző általában ismert. Az énekek vagy a medveünnepi színjátékok⁵⁷ és a egyéni dicsérő énekek⁵⁸ hagyományát követik, vagy a csasztuska-szövegek⁵⁹ és a hivatásos költészet formáinak hatását tükrözik. A témák a társadalmi mozgalmak szerint változnak; az 1940-es években a kollektivizálást sürgető énekek voltak népszerűek, míg a legújabb darabok a szocializmust dicsőítik és a kommunizmus építésének folyamatát írják le. Az agitatív jellegű énekek egyes vagy többes szám 2. személyben, míg egyéb típusok többes szám 1. személyben vannak.

Az orosz mintákra épülő énekek vagy annyira egyszerűek, hogy alig felelnek meg a költészet követelményeinek, vagy nagyon variálhatók. Az obi-ugor nyelv-

⁵⁵ WogT 98, 98–100, 106–108.

⁵⁶ Például NOT 94–96, 96–98.

⁵⁷ SMNPT 3, 4, 10. NyK 80:141–142.

⁵⁸ WogT 102. SMNPT 21.

⁵⁹ Lásd WogT 96–98. Ugyanez a folyamat figyelhető meg V. Volgyin *Gyorsan repülj, dalom* kezdetű verse esetében is. Noha alig tíz éve született, Honti László az eredeti szöveg leegyszerűsített változatával találkozott 1975–76 telén Leningrádban (NyK 80:142). Az adatközlő tévesen állította, hogy a vers megjelent Volgyin *Hantik* című kötetében. A neologizmusok és az egyéni metaforák használata nehézségeket okoz az irodalmi nyelven publikált hivatásos irodalom megértésében.

vekben még nem alakult ki teljesen az új társadalmi jelenségek terminológiája, és hiányzik az új kifejezések és metaforák hagyományos háttére is. A szövegek variabilitása olykor félreértésekből is adódik.⁶⁰ A tömegmédia gyakran sugároz politikai jellegű énekeket, és az orosz kultúrába asszimilálódott fiatal obi-ugorok jobban ismerik őket, mint a hagyományos énekeket.

11. Improvizációk

Kálmán gyűjteményében hat olyan darab található, amelyeket az adatközlők improvizációnak (azaz re-improvizációnak) neveztek.⁶¹ A 7.5. fejezetben említett Je. I. Rombangyjeva-féle ének kivételével a gyűjtő mindegyiket töredékes formában jegyezte le fiúktól; a leghosszabb darab 15 soros. Hiányoznak belőlük a szerzőre utaló kezdő és záró formulák, tematikailag és formailag a harmadik személyről szóló dicséző énekek mintáit követik.

Bár az improvizációk az obi-ugor népköltészet legszabadabb formái, a Kálmán által lejegyzett énekek meglepően homogének. Mindegyik egy adott hely (általában egy falu) megnevezésével kezdődik, majd utal az ott élő fiúk és lányok (vagy más személyek) cselekedeteire és képességeire. Nehéz megállapítani, hogy a szülőföldet, egy helyi csoportot, vagy a legközelebbi rokonságot dicséző énekről van-e szó – ezek a kategóriák átfedik egymást. A szülőfalut dicséző énekek kötelező formulákat tartalmaznak, amelyek jelzik az ott élő fiatalok nagy számát, azaz a népesség folytonosságát.⁶² A hosszabb énekek egy közeli hozzátartozó dicséretével folytatódnak, a falura való utalások ennek a személynek az azonosítását szolgálják. Az egyik ének egy anya improvizációja a fiáról⁶³ (az adatközlő anyjának a dala lehet?); egy további, két változatban is rögzített darab az adatközlő improvizációja az édesanyjáról⁶⁴. Az ének alanyát leíró formulák megegyeznek a 19. században használt formulákkal; az improvizációk tulajdonképpen úgy hatnak, mintha a szerző tesztelné a költészet hagyományos elemeit, mielőtt létrehozna saját egyéni énekét. A leggyakrabban előforduló formula: „Ha az erdőbe megy, vadállatot öl, ha a folyóhoz megy, halat fog” – ez a múltban egy férfi (férj vagy fiú) legkiválóbb tulajdonságait fejezte ki.

A sztereotípiák széleskörű alkalmazása ellenére egy jól felépített improvizáció magasabb művészi szintet érhet el, mint a legtöbb rögzített szövegű egyéni ének. Magában foglalja az obi-ugor szájhagyomány minden értékes vonását: az egyéni énekek egyértelműségét és lírai jellegét, a több generáció tapasztalataiból fakadó formulák kifejező erejét, a hagyományos költői formák alapos ismeretét – miközben a konkrét adatok hiánya tömörebbé és tipizáltabbá teszi a dalt. N. A. Szajnahov édesanyjáról szóló dala (WogT 102a) a gyűjtemény egyik legszebb alkotása.

⁶⁰ WogT 100a, b, 102a, 148.

⁶¹ WogT 100a, 148, valamint egy töredék a 152. oldalon.

⁶² WogT 100b.

⁶³ WogT 102a.

⁶⁴ WogT 102b, c.

Van egy rövid szerelmes dal, amelyet egy adatközlő nagyapja szerzett, amely bár rögzített szöveggént van előadva, az improvizáció jegyeit hordozza.⁶⁵ Minden szempontból tökéletes darab, és még a hivatásos költészetbe is beleillene.

Az énekek rögtönzésének hagyománya az obi-ugor népköltészet legértékesebb öröksége, amely a szóbeli hagyomány és a hivatásos irodalom számára egyaránt fejlődési lehetőséget biztosít.

12. Összefoglalás

A közelmúlt társadalmi és kulturális változásai az obi-ugor szóbeli költészet átalakulását is magukkal hozták. Úgy tűnik, elveszítette produktivitását az epikus elbeszélés ősi hagyománya, másrészt pedig változott a szerzőség megítélése. A kollektív szerzőségű darabok átörökítése mellett az egyéni énekek szerzői belépnek a hivatásos irodalomba. Így történt az európai kultúrák, ezen belül az orosz kultúra esetében is, az obi-ugorok számára ez a kultúra alapmintája. A kollektív szerzőség valamennyi műfaja hagyományosan a szakrális szférába tartozott, és ennek következtében elvesztette jelentőségét. Ugyanakkor az összes profán műfaj az egyéni szerzőségű műfajok csoportjába tartozott. A szóbeli költészet változásai ennek az ellentmondásnak a feloldását szolgálják, vagyis a kollektív szerzőségű, profán funkciójú műfajok kidolgozását. A hagyománynak megfelelően ez a fejlődés kétirányú lehet: egyrészt elkülönülnek egy adott személy (szerző) lírai dalai, másrészt megszűnik a medveünnepi előadás kultikus funkciója. A változás irányát az improvizáció hagyománya támogatja, míg az új típusú énekek fejlődését és termékenységét erősen befolyásolja a szovjet-orosz kultúra.

Bibliográfia és rövidítések

AUSTERLITZ, Robert

1975 Szöveg és dallam a vogul dalokban. In: Gulya János (szerk.): A vízimadarak népe, 9–34. Budapest.

HONTI László

1978 Északi osztják szövegek szójegyzékkel. Nyelvtudományi Közlemények 80: 140–154. (NyK)

KÁLMÁN, Béla

1976 Wogulische Texte mit einem Glossar. Gesammelt und herausgegeben von Béla Kálmán. Budapest. (WogT.)

KANNISTO, Artturi – LIIMOLA, Matti

1951–1963 Wogulische Volksdichtung. Gesammelt und übersetzt von Artturi Kannisto, bearbeitet und herausgegeben von Matti Liimola I–VI. Memoires de la Société Finno-ougrienne 101/1951, 109/1955, 111/1956, 114/1958, 116/1959, 134/1963. Helsinki. MSFOu.

⁶⁵ WogT 84b. Az improvizációkban ki lehet próbálni az új költői formákat; 1. az ének strofikus felépítését WogT 100b.

KARJALAINEN, Kustaa F. – TOIVONEN, Yrjö H.

1948 Ostjakisches Wörterbuch I–II. Lexica Societatis Fennougricae X. Helsinki. (KT)

MUNKÁCSI Bernát

1892–2010 Vogul népköltési gyűjtemény I–IV. Budapest. (VNGy.)

MUNKÁCSI Bernát – KÁLMÁN Béla

1952–1963 Manysi (vogul) népköltési gyűjtemény III/2/, IV/2/. Budapest. (VNGy.)

МУРОВ В. (szerk.)

1956 Сборник мансийских народных песен и танцев. В помощь коллективам художественной самодеятельности [Vogul népdalok és táncok gyűjteménye]. Ханты-Мансийск. (SMNPT).

PESZNYI

1970 Песни таежного края. Сборник песен, посвященный 40-летию Ханты-Мансийского национального округа [A tajgai vidék énekei]. Ханты-Мансийск.

RÉDEI, Károly

1968 Nord-ostjakische Texte (Kazym Dialekt) mit Skizze der Grammatik. Göttingen. (NOT)

SCHMIDT Éva

1976 Északi vogul altatódal. Műfaji összefüggések. Ethnographia 87: 540–558.

STEINITZ, Wolfgang

1939 Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen aus zwei Dialekten I. Tartu. (OVE)

1941 Ostjakische Volksdichtung und Erzählungen aus zwei Dialekten II. Stockholm. (OVE)

1966 Dialektologisches und etymologisches Wörterbuch der ostjakischen Sprache. Berlin DEWO.

VOIGT Vilmos

1972 A folklór alkotások elemzése. Budapest.

(Cselényi Zsuzsanna és Csepregi Márta fordítása)