

IRODALOMTÖRTÉNETI FÜZETEK
23. SZÁM

A KÖLTŐI NYELV
HANGTANÁBÓL

ÍRTA
FÓNAGY IVÁN



1959

A KÖLTŐI NYELV HANGTANÁBÓL

Sok szó esett már a „költői nyelv”-ről, a vers „zeneiség”-ről. A szerző a kísérleti hangtan, a nyelvstatisztika segítségével vizsgálja, mi a magva ezeknek a metaforáknak, miben is áll a költői nyelv sajátos jellege. Igyekszik megragadni, mérhetővé tenni azt a „meghatározhatatlan valamit”, ami a vers formáját széppé, költőivé teszi.

A költői nyelv sajátossága a szerző szerint nem abban áll, hogy eltávolodik a köznapitól, nem is abban, hogy a hangsúly ezáltal áttevéődik a formára. A költői formának az ad éppen különös hangsúlyt, hogy a szó szoros értelmében *jelentőssé* válik. A versben a hang kettős szerepet tölt be: semleges eleme a jelentést hordozó szónak, egyúttal azonban önálló mondanivalója is van. Ez a nagyfokú ökonómia különbözteti meg elsősorban a költői nyelvet a köznapitól, neki köszönheti a vers többszólamúságát, zeneiségét, mely a fogalmi eszközökkel nehezen megközelíthető érzelmeket, kialakulatlan gondolatokat is kifejezhetővé teszi. Hogyan képesek a hangok e kettős szerep betöltésére? Erre a kérdésre a szerző a hangok akusztikai szerkezetének és képzésmódjának elemzésével ad választ.

Verselemzéseit Bánki Zsuzsa és Ascher Oszkár versinterpretációinak fonetikai analizisével egészíti ki. Az újfajta *hangmagyarázat* segítségével kitapintható, hogyan egészíti ki az interpretáció az írott verset, miként válik az interpretátor alkotó művésszé.

A munka tárgyából is, tárgyalásmódjából is következik, hogy Fónagy Iván könyvének az irodalmárok, nyelvészek, előadóművészek és versolvasók számára egyaránt van mondanivalója.

Fónagy Iván:

A KÖLTŐI NYELV
HANGTANÁBÓL

IRODALOMTÖRTÉNETI FÜZETEK

23. szám

Szerkeszti: SZAUDER JÓZSEF

A SOROZATBAN MEGJELENT:

- Péter László*: Espersit János (1879—1931)
Varga Imre: Szádeczky: Miscellania
Forgács László: Bajza és Belinszkij
Fenyő István: Auróra
Pukánszky Kálmán: A drámaíró Csokonai
Hegedüs Nándor: Ady Endre Nagyváradon
Komlós Aladár: Irodalmi ellenzéki mozgalmak a XIX. század második felében
Fejős Imre: Vörösmarty arca
Trócsányi Zsolt: A nagyenyedi Kollégium történetéhez (1831—1841)
Eckhardt Sándor: Új fejezetek Balassi Bálint viharos életéből
Gergely Pál: Arany főtitkári évei
Baránszky Jób László: Arany lírai formanyelvének fejlődéstörténeti helye
Busa Margit: A Thököly kódex és kuruckori versei
Waldapfel József: Gorkij és Madách
Scheiber Sándor és Zsoldos Jenő: Vajda János levelei Milkó Izidorhoz
Sükösd Mihály: Tudós Weszprémi István
Vörös Károly: Adalékok Pálóczi Horváth Ádám életéhez
Gáldi László: Szenczi Molnár Albert zsoldárverse
Mezei Márta: Történet szemlélet a magyar felvilágosodás irodalmában
Fekete Sándor: Petőfi, a segédszerkesztő
Rejtő István: Az orosz irodalom fogadtatása Magyarországon
Nagy Péter: Szabó Dezső indulása

A KÖLTŐI NYELV HANGTANÁBÓL

ÍRTA
FÓNAGY IVÁN



1959

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
IRODALOMTÖRTÉNETI INTÉZETE

Lektorálta
SZABOLCSI MIKLÓS

© Akadémiai Kiadó, Budapest 1959

Antoine Meillet, a nagy indoeurópai nyelvész következetesen kerülte írásaiban a metaforikus kifejezéseket. Én itt súlyosan véték ez ellen az elv ellen. Tanulmányom már címében is metaforát rejt és elejétől végig azon a feltevésen alapul, hogy nem önkényes szójáték, ha „költői nyelv”-ről beszélünk, bár nyilvánvaló, hogy a *nyelv* szót ezúttal nem eredeti értelmében használjuk. A verset csak akkor értjük meg, ha mindannyiunk közös szókincsén alapul. A nyelvtani szabályok költeményekre is vonatkoznak. Ezzel a metaforikus kifejezéssel azt akarjuk csak mondani, hogy a költői mű nyelvi szempontból is sajátos alkotás, mely bizonyos módon, bizonyos mértékig különbözik más nyelvi megnyilvánulástól.

A címben még egy másik alapvető hiba rejlik. A költészet koronként változik, a társadalommal együtt. Mi pedig a költői nyelv sajátosságait keressük. Időtlennek, történelmen kívülinek tekintjük a költészetet, és jól tudjuk, hogy nem az. Ez az eljárás többféleképpen is indokolható vagy menthető. Történelmi kategóriáknak is lehetnek általános, a korokon átnövő sajátosságaik. Hogyha ezeket keressük — és ehhez jogunk van —, akkor el kell hanyagolnunk mindazt, ami az egyes korszakok költészetét különbözteti meg egymástól. Van egy egyszerű gyakorlati oka is annak, hogy ezt az utat választottam. Járatlan vagyok az irodalomtörténetben. Okosabb tehát, ha az egyes korszakok költői nyelvének kutatását másokra bizzuk. Megengedhetőbbé teszi a történetietlen szemléletet, hogy tudatosan választjuk ezt az eljárást. Tudjuk tehát, hogy mi mindent hagyunk figyelmen kívül, és nem tévesztjük össze ezt az önkényes absztrakciót a konkrét valósággal. Mások azt kifogásolhatják majd, joggal, hogy nem elég általánosan, nem elég alaposan általánosítunk. Nem elegendő a specifikustól eltekinteni, a jó feltérképezéshez át kell látni az egész terepet. Mi pedig a világirodalomnak egy töredékét dolgozzuk csak fel. Magyar

és nyugati költők verseivel foglalkozunk majd elsősorban, s így konklúzióink valójában csak az európai, s ezen belül főként az újkori költészetre vonatkoztathatók. Az egyszerűség kedvéért ennek ellenére „a költői nyelv”-ről beszélék majd.

Miben rejlik a „költői nyelv” sajátos jellege?

Ismeretes, hogy bizonyos szavakkal vagy szerkezetekkel kizárólag vagy legalábbis elsősorban költői művekben találkozunk. A *felleg* szót természetesen érezzük a versben, de meglepődnénk, hogyha a meteorológiai intézet jelentésében szerepelne. Ady verseiben gyakori az ilyen szórend:

Kik voltunk tegnap ködrongy fantomok,
Csatákat gyűrünk megemberesdve...

(*Új, tavaszi sereg-szemle*)

Szakt munkában ez a régies szórend egyszerűen magyartalannak tűnne. Füst Milán verseiben néha a *ha mikor* kötőszót használja, (pl. *Levél Kanadából*) melyet a köznyelvben már századok óta kiszorított az *amikor*, Eltérő lehet a költői nyelv hangalakja is. A XVI., XVII. század folyamán lekoptak a francia köznyelvben a szóvégi mássalhangzók, s ma csak bizonyos esetekben ejtik őket kötőhangzóként magánhangzóval kezdődő szó előtt. A kötőhangok egyre ritkábbá válnak a társalgás nyelvében; versek olvasásakor azonban általában nem maradnak el. Mintha a költői nyelvben tovább élne a múlt.

Másfelől az új elemek is könnyebben kerülnek bele a költői nyelvbe. A költészetben nagyobb az egyén szóformáló, szerkezet-alakító szabadsága.

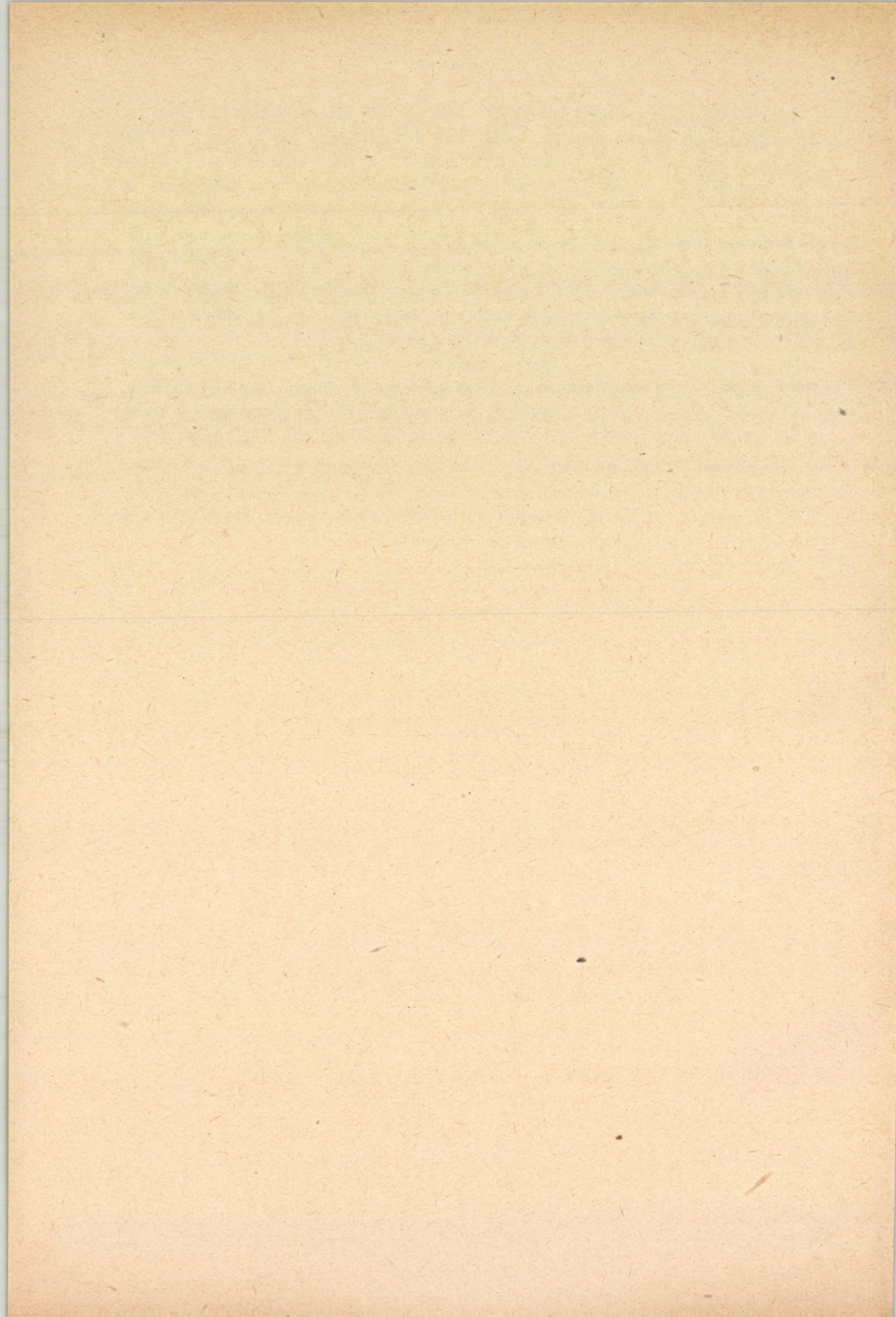
De kérdés, hogy az ilyen archaizmusok és licenciák teszik-e a költő nyelvét költőivé. Vendryès a köznyelvtől való jellegzetes hangtani, alaktani, lexikális sajátosságok evokatív erejében látja a költői nyelv lényegét.¹ Bally a költői nyelv sajátosságaként azt emeli ki, hogy a költő „szépet keresve eltávolodik a beszélt nyelvtől”. „Van egy irodalmi nyelv — írja —, melynek technikája (procédés) különbözik a beszélt nyelvtől, mivel a szép igyekszik eltávolodni a valóságtól, akkor is, ha hozzá akar simulni.”²

¹ La phonologie et la langue poétique c. cikkében (Conférences de l'Institut de Linguistique de l'Université de Paris. II.—1924) így ír: „Nem annyira zenéről, ritmusról vagy harmóniáról van szó, mint inkább költői evokációról, azaz a prózai és vulgáris beszélt nyelvvel való szembenállásról” (i. m. 48).

² Précis de stylistique. Genève, 1905, 67. és k.

A költői nyelv sajátosságait csak a köznapi nyelvtől eltérő mozzanatokban kereshetjük. Más kérdés, hogy maga az eltérés a köznyelvtől való részleges elszakadás teszi-e költőivé. A köznyelvtől eltér a tudományos, a hivatalos nyelv is, eltérnek a zsargonok. Sem a jogi nyelv archaizmusai, sem a terminológiai neologizmusok nem keltenek azonban költői hatást. Nem éreztük különlegesen poetikusnak az ilyen mondatokat sem: *a lemorzsolódás éppen a nők terén következett be vagy nekem az a meglátásom, hogy még sok pártvezetőségi tag részéről előfordul az a helytelen nézet, hogy . . .* Pedig ezek is eltértek a megszokottól.

A költői nyelv sajátosságát alighanem mélyebben kell keresni. A különbség nem szorítkozhat néhány nyelvi elem eltérése voltára. Az is kétségtelen, hogy a költői nyelv szókincese, szerkezete nem térhet el lényegesen a köznyelv szókincsétől és szerkezetétől, hiszen ezáltal érthetlenné válnék. Elképzelhető-e azonban olyan eltérés, mely elég átfogó, elég mélyreható ahhoz, hogy a költői nyelv sajátos jellegét, különállását megmagyarázza, s ugyanakkor nem akadályozza a megértést?



I. A KÖLTŐI NYELV HANGALAKJA

Hogyha valamely nyelv hangalakjánál, szókincsénél, nyelvi szerkezeténél is mélyebbre szállunk, a közlés módját, kereteit meghatározó *jelviszonyhoz* jutunk. Jelviszonyon a közlés anyagi alapját képező jel és az általa jelzett tartalom viszonyát értjük. A jelviszony lehet motivált és lehet motiválatlan. Motivált a jel, ha közte és a kifejezett tartalom között valóságos vagy vélt egyezést találunk, mint a szimbólumok esetében (a pallos és az igazság-szolgáltatás, a szív és a szeretet közt) vagy ha a jel és a jelzett körülmény között okozati összefüggés áll fenn, és a jel, mint okozat, elárulja valamilyen okozó jelenlétét (bizonyos arckifejezés egy érzelem jele, szimptomája lehet). Motiválatlan a jelviszony, hogyha csak társadalmi megállapodás teremt kapcsolatot a jel és a közlemény között (ilyen lehet a füttyjel, ilyen a Morse-jel stb.)

A jelviszony, a forma és tartalom viszonya lényegében minden nyelvnél azonos, és független a rá felépülő konkrét szókincs, konkrét nyelvtani szerkezet adottságaitól. Ferdinand Saussure szerint a nyelvi forma és nyelvi tartalom a „jelölő” (signifiant) és „jelölt” (signifié) kapcsolata önkényes. Ezen Saussure azt érti, hogy a szó hangalakja és a szó jelentése között nincsen természetes kapcsolat, hogy a szék fogalmához nem társul szükségszerűen a *szék* hangsor. A jelviszony önkényességében látja Saussure a nyelvi jel lényegét.³

A nyelvi jel önkényességében ma már kevés nyelvész kételkedik. Ha a szavak hangalakja és jelentése között természetes megfelelés volna, akkor a nyelvekben nem volnának sem homonymák, sem synonymák, az *ég* főnévnek és az *ég* igének nem lehetne merőben eltérő jelentése, a kutya nem lehetne *kutya* és ugyanakkor *eb* is, a *harag* és a *düh* szó között viszonylag kis hangbeli eltérés lehetne csak az árnyalati jelentéskülönbségnek meg-

³ Cours de linguistique générale. Paris, 1931. 101.

felelően. Nem különbözhetnének gyökeresen egymástól az egyes nyelvek szavai sem, s a szavak alaki hasonlóságából nem lehetne a nyelvek rokonságára következtetni.

Hogyan viszonylik a hangalak a jelentéshez a költői nyelvben? A költemények a nyelv szókészletéből merítik elemeiket. A nyelv szavainak hangalakja az esetek többségében nincsen semmiféle kapcsolatban a szavak jelentésével. Ennek ellenére költők is, rétorok is azt állítják, hogy a versben a hangalak és a jelentés összhangban áll.

„Harmóniába hozza a poéta tárgyaival a beszédet, akkor, midőn stylusát tárgyai' természetéhez alkalmazza... Kiterjed ezen harmóniázatra még a beszéd' külhangjaira is, úgy hogy a poéta valamennyire csak a nyelv' természete engedi, a gyengébb érzelmekhez és szebb tárgyakhöz lágyabb és szebb hangú szavakat válogat, a zordonabb tárgyakhöz pedig keményebb hangúakat” — írja Berzsenyi Dániel.⁴ Szükségesnek tartotta már Csokonai is, hogy „a Poémának belső természetével Aesthetica megegyezése legyen a Versificatio külsőének.”⁵

Nem újkeletű ez a poetikai elv. Már Dionysios Halikarnasseus szerint értenie kell a jó költőnek ahhoz, hogyan kell a szóban forgó tárgyakat, a kifejezett érzelmeket a hang és ritmus segítségével érzékeltetni, utánózni. Dionysios Halikarnasseus azt is elárulja, hogyan oldható meg ez a feladat: a szavak megválogatásával, csoportosításával. Így érheti el a költő, hogy nagyobb egységen, a mondaton, verssoron belül valóban létrejön a harmónia hang és jelentés között, annak ellenére, hogy az egyes szavakban nincsen meg ez az összhang.⁶ És már Dionysios is általánosan ismert és elismert elvekre hivatkozik.

Vida, a humanista esztéta hexameterekben írott Poétikájában (De arte Poetica. Roma, 1527) azt tanácsolja a költőnek, ne

⁴ Poétai harmonisztika. B. D. prózai művei. Kaposvár, 1941. 197.

⁵ Idézi ELEK ISTVÁN: Csokonai Versművészete. Budapest, s. d. 58. és k.

⁶ De compositione verborum. XX. A SCHAEFFER-féle kiadásban (Lipsiae 1808.) 274. — A Magyar Filozófiai Társaság 1940-ben GÁLDI LÁSZLÓ bevezető előadása alapján megvitatta a hangalak és jelentés viszonyát. Szóba került a költői nyelv is (Vö. Athenaeum 1940). Előadásában GÁLDI LÁSZLÓ jó példával illusztrálta, hogyan hidalja át a költő a nyelvi nehézségeket. A latin *ungula* szó kevésbé alkalmas, mint a magyar *pata* vagy a román *tropot* a lábdobogás érzékeltetésére. A költő azonban ninc a szóra utalva. A sokat idézett vergiliusi versorból

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum
tisztán kicsendül a paták zaja. (I. m. 374).

elégedjék meg azzal, hogy gondolatait találó szavakkal fejezi ki, törekedjék ezen túl arra is, hogy a vers hangalakja megfeleljen a vers tartalmának (III. v. 365—369). Ha a vers hegyes sziklákról szól, akkor hangja sem lehet lágy. Ha vidám tárgyról beszélünk, vidám, könnyed lesz maga a vers is, és komor színekkel (azaz: hangokkal) eseteli a költő a komor hangulatot (III. v. 402—410). A kis tárgyakat finom, kis hangokkal kell ábrázolni, a nagy tárgyak hangzatos, méltóságteljesen csengő szavakat kívánnak (III. v. 411—2).

Hasonlóképpen értelmezi a művészi utánzás (imitatio) elvét J. C. Scaliger is.⁷

Jacques Peletier szerint rövid és könnyű szavakkal kell ábrázolni a gyors jelenségeket, hosszú, nehézkes szavakkal azt, ami súlyos vagy kínos.⁸

Opitz ugyancsak szükségesnek tartja, hogy a költő „a tárgyhoz legjobban illő” hangokat használja.⁹

Lomonoszov, aki az orosz versről szóló írásában és retorikai munkáiban megvetette az orosz verstan alapjait, foglalkozik az egyes hangok jellegével is; elengedhetetlen szerinte, hogy a vers formája megfeleljen a vers tartalmának.¹⁰

Diderot naturalista esztétikai elveinek megfelelően arra a kérdésre, hogy mi a ritmus, hogy mi a költői forma lényege, így válaszol: „A kifejezések sajátos megválogatása; hosszú és rövid, kemény és lágy, tompa és éles, könnyű és nehéz, lassú és gyors, panaszos és vidám szótagok sajátos elosztása, ábrázoló erejű hangok lánc, melyek megfelelnek a minket foglalkoztató gondolatoknak, azoknak az érzéseknek, melyek áthatnak bennünket, s melyeket másokban akarunk ébreszteni... melyek megfelelnek

⁷ Poetices libri septem³. 1586. 27. — „Poesis est imitatio facta carmine” — írja A. DONATUS Ars Poetica-jában (Roma, 1631. p. 9). Ezzel az elvvel találkozunk úgyszólván minden XVI. és XVII. századi latin poetikában. — ARISTOTELÉS a költészet lényegét az utánzásban látja. A ritmust már ő is az utánzás egyik eszközének tekinti, a hangokkal való utánzásról azonban nem szól (Vö. Poetika I. 2. és 3. fejj.).

⁸ L'Art poétique. Lyon, 1555. 45.

⁹ »Weil ein Buchstaben einen andern Klang von sich giebet, als der andere; soll man sehen, dass man diese zum öfftern gebrauche, die sich zu der Sache, welche wir für uns haben, am besten schicken. Als wie Virgilius von dem Berge Etna redet, brauchet er alles harte und gleichsam knallende Buchstaben.« Teutsche Gedichte I. Buch von der Teutschen Poeterey. Franckfurt am Mayn, 1796. 25. és k. Első kiadás: 1624.

¹⁰ Kratkogo rukovodstva k krasznorecsiju knyiga I. § 170. és kk. Polnoje szobranije szocsinyenij. VII. Moskva—Leningrád, 1952. 240. és kk. — (Vö. GÁLDI L. Az orosz vers funkcionális problémái: Filológiai Közlöny 1955).

az ábrázolt cselekmény természetének, jellegének, dinamikájának ; ez az ábrázoló művészet semmivel sem konvencionálisabb, mint a szivárvány keltette hatás. Nem szerezhető meg és nem adható tovább, csak tökéletesebbé válhat . . . E nélkül a művészet nélkül alig lenne a költő olvasásra érdemes.”¹¹

Másutt egy Ovidius verssor elemzésével érzékelteti, hogyan teszik éppen a hangok hatásossá, valóban kifejezővé a verset, hogyan egészítik ki az ábrázolást (i. m. 331).

Batteux abbé az utánzás elvét a művészet minden ágára kiterjeszti. A zenében is csak az érzelmek és természeti jelenségek utánzását látja. A „mesterséges harmónia” (harmonie artificielle) törvényeinek megfelelően kemény vagy lágy, éles vagy tompa, pompás vagy szomorú, magvas vagy ösztövé hangokat kell keresnünk (különösképpen a hangsúlyos ütemvegekben) aszerint, hogy milyen tárgyat ábrázolunk.¹² Ezek a gondolatok ott kísértének a legtöbb egykorú francia verstanban.¹³

De Piis négy énekből álló költeményt szentel a hangfestésnek.¹⁴

Condillac szerint főként a görög költészetben jött létre a tartalom és hangalak harmóniája. Ez az összhang sokban hozzájárult az érzelmek kifejezéséhez, hiszen a forma az érzelmekhez simult.¹⁵ Az „imitatív harmónia” alapját az érzelmek, lelkitartalmak és a testmozgás, egyebek között a beszédszervek mozgásának természetes kapcsolata képezi (VII. 296 és kk).

Lessing klasszikus költeményekhez fűzött megjegyzéseiben ír a hanggal való ábrázolásról.¹⁶

A francia romantika esztétája, Wilhelm Ténint megkülönbözteti már a kétféle hangfestést, a hangot festést (harmonie imitative) és a hanggal való festést, a nem hangos jelenségek hanggal való utánzását (harmonie figurative).¹⁷

Különösen érzékenyek voltak a hangok beszédére a romantikus költők. „Ne engedjük értetlenül elszállni a költemény zenéjét — írja Fr. Schlegel — hiszen a költészetet éppen az érti meg, aki azt keresi benne, ami hatásában a zene hatásával azonos.” Novalis

¹¹ Salons 1767. Oeuvres complètes. Paris, 1876. XI. 268.

¹² Principes de la littérature⁵. Paris, 1774. I. 341.

¹³ Vö. ABBÉ D'OLIVET: Traité de la prosodie française. 1782. Pl. 88.

¹⁴ L'Harmonie imitative de la langue française. Poème en quatre chants. Paris, 1785.

¹⁵ Dissertation sur l'harmonie du style. Oeuvres complètes VII. Paris, 1798. 435.

¹⁶ Philologischer Nachlass³. Sämtliche Schriften. XV. Bd. 438.

¹⁷ Prosodie de l'École Moderne. Précédée d'une lettre à l'auteur par Victor Hugo. Paris, 1844. 132.

zenei fantáziáknak érzi Jean Paul verseit.¹⁸ Fr. Schlegel Tieck Magellonáját érzi „édes zenének” stb.¹⁹ A „zene”, a nyelv zenéje („der musikalische Stil”), melyről a német romantikus szerzők írnak, lényegében azonos a régiek „harmónia” vagy „imitatív harmónia” fogalmával. A szavak csoportosításával, a ritmussal és a beszédhangokkal elért hatásról van szó, melyet a romantika értelemellenes ideológiájának megfelelően a tartalom fölébe emelt.

Quicherat világosan megkülönbözteti a hangfestés akusztikai és fiziológiai oldalát. Hol a hangos elem, hol a mozgás elem, hol a kettő együttesen jeleníti meg a megjelölt tárgyat, jelenséget.²⁰

A költői forma kifejezőségében, a hangalak és a kifejezendő érzelmek összhangjában látja a költői nyelv specifikumát Sully Prudhomme. „A forma azáltal válik költőivé, hogy harmóniájában rejlő kifejező értékeket a lélek indulataival hozza teljes megfelelőébe.”²¹

Mallarmé sajnálattal állapítja meg, hogy a nyelv mai állapotában nem képes a dolgokat közvetlenül hanggal kifejezni. Az *ombre* 'árnyék' szó hangja is sötét, a *ténèbre* 'sötétség' szó világos magánhangzói azonban meghazudtolják a szó jelentését. Minő csalódás, hogy a nappal-t hívják *jour*-nak és az éjjelt *nuît*-nek, tehát perverz módon az előbbi kapja a sötét, s az utóbbi a világos magánhangzót. A költészet képes csupán az ellentmondás feloldására. A versbe a *jour* szó világos „valórt” kaphat azáltal, hogy világos színű hangokkal párosítják

Le jour n'est pas plus pur . . .

A vers mely több szóból új, mindeddig ismeretlen egészlet alkot,

¹⁸ Fragment 1802. Schriften. Jena, 1907. III, 365.

¹⁹ Werke Wien, 1846. XII, 34.

²⁰ »Quand la parole exprime un objet qui, comme elle, affecte l'oreille, elle peut imiter les sons par les sons, la vitesse par la vitesse et la lenteur par la lenteur, avec des nombres analogues. Des articulations molles, faciles et liantes, ou rudes, fermes et heurtées, des voyelles sonores, des voyelles muettes, des sons graves, des sons aigus, et un mélange de ces sons, plus lents ou plus rapides, forment des mots, qui en exprimant leur objet à l'oreille, en imitent le bruit ou le mouvement, ou l'un et l'autre à la fois...«
Traité de versification française². Paris, 1850. 144.

²¹ »Une forme est poétique dès qu'elle emploie les qualités expressives de son harmonie à s'adapter d'une façon adéquate au mouvement de l'âme.«
(Testament poétique. Oeuvres VI. Paris, 1904. 257.) És másutt: »Or, la versification peut se définir: l'art de bénéficier le plus possible le langage des qualités agréables et éminemment expressives du son« (i. m. 51).

megszünteti a nyelv elszigeteltségét a tárgyi világtól.²² 1877-ben írott sajátos angol nyelvtanát (*Les Mots Anglais*) teleszórta az egyes beszédhangok „jelentésére” vonatkozó értelmezésekkel. S már 1869-ben papírra vetette ezt a mondatot: „Ez meg ez a hang ezt meg ezt jelenti.”²³

S folytatni lehetne a sort.²⁴

Ha bizonyító erejűnek fogadnánk el ezeket a nyilatkozatokat, máris megállapíthatnánk, hogy a költeményekben más a hangalak és a jelentés viszonya, mint egyéb nyelvi megnyilvánulásokban. A hang és jelentés harmóniája a versben, a költői nyelv „zeneisége” azonban illúzió is lehet.

Sokan vannak ezen a véleményen. J. Combarieu négyszáz lapos munkát szentelt ennek a kérdésnek, melyben hatalmas példaanyagra támaszkodva fejti ki, hogy a hang és tartalom kapcsolata merő illúzió. Többek között olyan francia verssorokat idéz, melyekben az *sz* hang a legkülönbözőbb érzelmeket „fejezi ki”: büszkeséget, ségyent, fenyegetést, kérést, megbecsülést, megvetést, ridegséget, haragot, szánalmat, zajt, csendet, mozgást és nyugalmat.²⁵ Egy esztétával szemben, aki valamelyik versben kifejezőnek érezte a magánhangzók világos hangszínét, olyan versekre hivatkozik, melyek lényegében ugyanazt a tartalmat fejezik ki, s még sincsenek bennük világos színezetű magánhangzók (i. m. 202). A hangok kifejezősége „önkéntes találmány. Saját gondolatainkat vetítjük ki a hangokra”. Megszoktuk, hogy klaszszikus alkotásokban a szavak jelentését a szavak hangalakjához kapcsoljuk, és végül azt hisszük, hogy ezeket az érzelmeket nem is lehetett volna más hangokkal kifejezni. „A gondolat a tükörképének tulajdonít valamit, ami sajátja, és megcsodálja azt, amit

²² *Crise des vers. Oeuvres complètes. Bibliothèque de la Pléiade.* Paris, 1945. 364.— J. SCHERER feltevése szerint Mallarmét, a liceumi angol tanárt egy másik nyelvészkedő, misztikus hajlamú kollégájának, EMILE CHASLES-nak 1865-ben megjelent írása (*Note sur la philologie appliquée*) is befolyásolhatta, melyben CHASLES azt fejtegeti, hogy a betűk és bizonyos elemi ősi hangok között titkos egyezés van, mely az idők folyamán elhomályosult, mivel a hangok nem őrizték meg eredeti tisztaságukat. (*L'expression littéraire dans l'oeuvre de Mallarmé.* Paris, 1947. 157.)

²³ Vö. G. MICHAUD: *Mallarmé. L'homme et l'oeuvre.* Paris, 1953. 157.

²⁴ ZLINSZKY ALADÁR foglalja össze nálunk először a „Művészi hangfestés és hangutánzás” esztétikai irodalmát (Budapest, 1937). Két évvel később lényegesen tágabb horizontot nyit ZOLNAI BÉLA finom észrevételekben, meglátásokban gazdag munkája (*Szóhangulat és kifejező hangváltozás.* Szeged, 1939).

²⁵ *Les rapports de la musique et de la poésie.* Paris, 1894. 199.

maga teremtett" (i. m. 204). Eszerint tehát olyasmit hallunk ki a versből, ami a vers hangjaiban nincsen meg és nem más, mint a kifejezett gondolat visszhangja. Ugyanennek az elképzelésnek ad világos kifejezést Földessy Gyula is, akit Zolnai Béla idéz helyesléssel: „Mellőzve a kérdés (a hang és jelentés kapcsolatáról van szó) további cáfolatát, egy modern kritikusunk — Földessy Gyula — találó megjegyzését idézhetjük arra nézve, hogy a dolog fordítva áll: nem a hang fejez ki valamit, hanem a mondat zárt egységében a hangokba is beleáramlik valami a jelentés energiájából.”²⁶

Ezek szerint nem vehetnénk komolyan azokat a költőket és esztétákat, akik a hangalak és a jelentés természetes kapcsolatáról, harmóniájáról, a hangok kifejező erejéről írnak, hiszen ugyanaz a hang egyszer kifejező, máskor teljesen semleges; egyszer ilyen, másszor olyan érzelmet fejez ki. Kizárólag a szavak jelentésének tulajdonítható, Combarieu felfogása szerint, hogyha József Attila *Eső* c. versének ebben a sorában:

Golyók kopognak, csörögnek boltok . . .

úgy érezzük, hogy a zárhangok a golyók becsapódását teszik élményszerűbbé, míg a *Munkások* egyik sorában ugyanezek a zárhangok, nyilván a mondat eltérő jelentése folytán, fültépő, csattogó gépszajra emlékeztetnek:

csattog világot szaggató foguk.

És meg sem halljuk a zárhangokat Csokonai *A magánossághoz* c. versében:

*A lenge hold halkkal világosítja
a szőke bikkfák oldalát . . .*

Inkább az *l* hangot érezzük itt kifejezően halknak, szelédnek, nyilván ugyancsak a vers tartalmának hatására. Könnyű lenne, tovább haladva, olyan verssort találni, melyet a benne található *l* hangok ellenére nagyon is keménynek érzünk. És így tovább.

²⁶ Szóhangulat és kifejező hangváltozás. 9. — ZOLNAI BÉLA állásfoglalása nem egyértelműen tagadó. „A jelentéskifejező, a priori jelentéstartalommal bíró hangok — most már fölösleges kétségbevonunk, hogy vannak ilyenek — sokfélék lehetnek” — írja később (i. m. 75). Talán „taktikai okokból”, ideiglenesen helyezkedik csak tagadó álláspontra a régi, misztikus vagy misztikumba hajló hangegyezésekkel szemben.

Kérdés azonban, miért az *l* hangot, és miért nem a zárhangokat érezzük kifejezőnek a Csokonai versben, s miért a zárhangokat érezzük kifejezőnek az *Esőben* és a *Munkásokban*. Ha a hang alkata a vers szempontjából közömbös volna, akkor a *Magánosság* zárhangjait ugyanolyan jelentősnek érezné az olvasó, mint az *l* hangokat, hiszen a vers hangulata egyenletesen, pártatlanul hatja át az egész sort, az egész szakaszt. Ez a gyakori ellenérv tehát visszájára is fordítható. De akad még más is, amin érdemes elgondolkozni.

A műfordítói gyakorlat tanúsága

Hogy a hangoknak milyen kevés közül van a tartalomhoz, ez legjobban fordítás során derül ki, amikor valamilyen információ bizonyos áttétellel jut el a hír leadójától a felvevőhöz. Az eredeti jeleket a fordító azonos tartalommal bíró jelekkel cseréli fel. A művelet során a jeltest, a hangalak tökéletesen megváltozik. Ez a gyökeres változás nem von le semmit az információból, sőt: éppen ez a megértés feltétele. Az eredeti, mondjuk koreai szöveg semmit sem mond a norvég anyanyelvű hallgatónak. Az átvitel annál tökéletesebb, minél jobban el tudja hanyagolni a formát, mely hordozója és nem része az információnak. (Az önkéntelenül átmentett formai elemek — szerkesztésmód, szóhasználat — zavaróan, idegenszerűen hatnak.)

Versék fordításánál azonban némileg módosul az eljárás.

Kosztolányi Dezső egyik esszéjében a jó és a rossz fordításról ír. Egy híres Goethe-vers fordításait veszi sorra. Az egyik fordítást, Szász Károlyét, azért tartja rossznak, mivel „nem helyes módon hű az eredetihez, vagyis olyan dolgokat tart fontosnak, melyek nem azok és olyan szempontokat mellőz el, amelyek a költemény mivoltát teszik.”²⁷ Amit Szász Károly Kosztolányi szerint mellőzött, az a Goethe vers hangos formájának néhány kifejező sajátossága volt. „Költeményt a törvénytörő hites tolmács hűségével oly kevésbé lehet fordítani, mint egy szójátékot. *Désir* magyarul azt jelenti, hogy *vágy*; a francia ötbetűs és magashangú, a magyar szó négybetűs és mélyhangú. *Désir* helyes értelmi fordítása tehát: *vágy*, de zenei fordítása inkább ez lehetne: *vezér*” (i. m. 185).

A tétel megfogalmazása paradoxálisan éles. Lényegét azonban alighanem elismeri minden műfordító. Nem érdektelen éppen ezért, hogy mit érez a vershez tartozónak, el nem hanyagolhatónak

²⁷ Ábécé. Hátrahagyott művei. V, 95.

a fordító az eredeti költemény hangos formájából. Poe *Holló-*
jának fordítói például néha még az értelem rovására is érvényesítet-
ték a *never more* károgó *r* hangját (*soha már*).

Schiller *Harang-jából* egyebek között a *bang* és az erre rímelő
Grabgesang szó *ng*-hangját mentette át Szász Károly :

A toronyban
Tompa hang,
Mélyen kong a
Sírharang.

Poe ezüstösen csilingelő harangjait²⁸ az angol vers *nk*-it,
ng-it és csengő *t*-it Babits az *ng*, *nd* hangkapcsolattal adja vissza ;
ugyanakkor, az eredetihez híven bőven szórja a világos színezetű
magánhangzókat :

Halld mind pendül, kondul, csendül
Át az éj jeges legén,
Míg a csillagnak, mely fent ül,
Fénye kristályfényesen dül
Keresztül a lég egén.
Ritmussá fut ám
Mint egy titkon rím után
Össze a csilingelés itt, melyre bong a sok harang,
Sok harang, giling-galang, gingalang
És e csengés és a bongás, melyre bong a sok harang.

Hasonlóképpen jár el a német fordító is :

Hört der Schlittenglocken Klang—
Silberklang!
Welche Welt von Lustigkeit verheisst ihr heller Sang!
Wie sie klingen, klingen, klingen
In die Nacht voll Schnee und Eis.
Während sprüh die Sterne springen,

²⁸ How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars, that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight:
Keeping time, time, time,
In a sort of Runic rhyme,
To the tintinnabulation that to musically wells
From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells —
From the jingling and the tinkling of the bells.

Zwinkernd sich zum Reigen schlingen
 Im kristallinen Himmelkreis :
 Halten Schritt, Schritt, Schritt,
 Tanzen Runenrhythmen mit
 Zu der kleinen, klaren glockensüßem Singesang
 Zu dem Klang, Klang, Klang, Klang,
 Klang, Klang, Klang, —
 Zu dem Singen und dem Schwingen in den Klang.

(Th. Etzel fordítása. Edgar Allan Poe. Gedichte. München, 1909.)

Az olasz fordításban (Federico Olivero) ugyanolyan gyakori a cse-
 gést festő *t* hang, mint az eredetiben (a *t*-hez az éles, csengő *k* társul). A vilá-
 gos színű magánhangzók itt is dominálnak.

Ascoltate le slitte colle campane —
 Campane d'argento!
 Qual mondo di allegrezza predice la loro melodia!
 Come esse tintinnano, tintinnano, tintinnano,
 Nell' aria glaciale della notte!
 Mentre le stelle che spruzzano di scintille
 Tutti i cieli, sembrano sfavillare
 Di una cristallina delizia :
 Andando a tempo, a tempo, a tempo
 In una specie di rima runica,
 Col tintinnio che sgorga così musicalmente
 Dalle campane, campane, campane, campane,
 Campane, campane campane, —
 Dal tinnire e dal tintinnire delle campane.

Verlaine *Pierrot*-jának harmadik szakaszában réshangok a kabát-
 ujjakkal játszó szél zaját érzékeltetik :

Avec le bruit d'un vol d'oiseau de nuit qui passe,
 Ses manches blanches font vaguement par l'espace
 Des signes fous auxquels personne ne répond.

Ugyanaz a szelíd szél, ugyanaz a suhogás hallatszik ki Tóth Árpád
 fordításából :

Mint nagy madarak röpte, inge ujsa
 Suhog-suhog, ha a szél fujja
 S bolond jelére senkisésem felel.

Tóth Árpád Baudelaire fordításaiból idézek néhány további
 példát. Sötét magánhangzók s a dinamikus *r* hangok festik a
 vihart :

Quel démon a doté la mer, rauque chanteuse
 Qu'accompagne l'immense orgue des vents grondeurs ...

(*Maesta et errabunda*)

s ormóttan *orgonás* a *mord* vész véle *búg* . . .

Az *l* hangok zenéje kíséri a leszálló estét :

Une atmosphère obscure enveloppe la ville . . .

(*Recueillement*)

Setét legét a halk városnak leplül adja . . .

A fordításban még lágyabban lengi körül a várost az este. Máskor *l*-hangokkal fejezi ki Tóth Árpád a lágy hangulatot, amikor az eredetiben elcsendesül csupán az *r*, mely oly gyakran kölcsönöz sajátos keménységet és erőt Baudelaire verseinek :

Ou dans une maison déserte quelque armoire
Pleine de l'âcre odeur des temps, poudreuse et noire,
Parfois on trouve un vieux flacon qui se souvient,
D'où jaillit toute vive une âme qui revient.

(*Le flacon*)

avítt üvegre *lelsz*, mely illatot mereng
s belőle élni kél a lélek s szökni *leng*.

Gyakran a hangokat „fordítja” Tóth Árpád, amikor látszólag csupán helykitöltés céljából használ egy szót. Ilyen „cheville” a *lomha* szó egyik Baudelaire fordításában, melyet Kardos László idéz²⁹

ahol a férfi s nő leveti *lomha* leplét

a *lomha* szó nyomát hiába keressük az eredetiben, hűen visszahangozza azonban a sor az *l* hangok zenéjét :

...où se font voir
La nudité de l'homme et celle de la femme

(*J'aime le souvenir . . .*)

Pótolni igyekeznek a fordítók az anyanyelvükben hiányzó kifejező hangokat is. Verlaine *Chanson d'automne*-jában a tompa, melankólikus színezetű magánhangzók dominálnak

²⁹ Az MTA I. Osztályának Közleményei V (1954). 307; és: Tóth Árpád. Budapest, 1955. 360.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne
Blessent mon coeur
D'une langueur
Monotone.

A magyarban azonban nincsenek nazális magánhangzók. Tóth Árpád és Szabó Lőrinc nazális mássalhangzókhoz, első-sorban gutturális nazális zárhangokhoz folyamodnak, melyeknek legerősebb a nazális rezonanciájuk.

Ősz húrja zsong,
jajong, búsong
a tájon . . .

(Tóth Árpád)

Zsong, zsong, borong
Az ősz bolond
Hegedűje

(Szabó Lőrinc)

A nazális mássalhangzók dominálnak Ernst Fischer fordításában is :

Leise naht die Neige
Der Herbst hebt die Geige ;
wie Weinen im Wind
zerrinnt ihre Weise,
die eisige Reise
der Seele beginnt

A síró nazálisoknak zokogó o-hangok felelnek meg az *A une Madonne* (Baudelaire) fordításában :

Je les planterai tous dans ton Coeur pantelant,
Dans ton Coeur sanglotant, dans ton Coeur ruisselant!

hadd járják sorba át Szived, a dobogót,
Szived, a zokogót, Szived, a csobogót.

(Tóth Árpád)

Némi áthangolásra sor kerülhet más esetekben is, amikor nem is indokolja ezt a hang hiánya. Rimbaud *Le dormeur du val*-jában főleg az *r* hangokon keresztül halljuk a füveket, kavicsokat görgető patak hangját:

C'est un trou de verdure où chante une rivière
Accrochant follement aux herbes des haillons
D'argent...

Kosztolányi fordításában lágyabban csörgedez a patak:

Egy zöld liget, ahol dalol, dalol a csermely,
Gyémánt- s ezüst ronggyal tarkázva a gyepet...

A műfordítást ezek szerint nem fokozatok, mennyiségi különbségek (a nagyobb „műgond” stb.) választják el a prózai fordítástól (prózai szöveg fordítása is lehet ebből a szempontból költői, ahogyan vers fordítás is lehet prózai). A műfordításnak más a célja. Pontosabban: nemcsak az a célja, hogy az információt leválassza az idegen formáról, „átkódolja”, átültesse egy másik jelrendszerbe (mely általában eltérő jelekkel juttatja kifejezésre ugyanazt a tartalmat). A formából is igyekszik minél többet átmenteni. Mindazt, ami a formában informatív értékű. S mivel a versben a költők szerint a forma voltaképpen egészében véve önálló informatív értékkel bír, hordozója és egyszersmind része is az információnak, az ideális műfordításnak meg kellene őriznie változatlanul a teljes formát és ugyanakkor, mint minden fordítás, tökéletesen független kell, hogy legyen a formától. A két ellentétes cél eleve elérhetetlen. Csak művészi megközelítésről lehet szó.³⁰

Mit mondanak a hangok?

Ha abból a feltevésből indulunk ki, hogy a hanghatás illúzió alapul, nem tudjuk indokolni a műfordítók eljárását. Nem tudjuk megmagyarázni azt sem, miért az egyik és miért nem a másik

³⁰ Igazat kell adnunk ezért BATTEUX abbénak, aki szerint versek esetében a fordítás sohasem lehet tökéletes, csak megközelítő, „tájékoztató” jellegű. „La prose ne peut rendre ni le nombre, ni les mesures, ni l'harmonie, qui font une des grandes beautés de la poésie. Et si on tente la traduction en vers, supposé qu'on restitue le nombre, les mesures, l'harmonie, on altère les pensées, les expressions, les tons.” *Principes de la littérature*⁵. Paris, 1774. 290.

hangot érzik kifejezőnek az olvasók a versekben. Talán jobb, ha egyelőre, kételyeink fenntartása mellett, mégiscsak abból az elgondolásból indulunk ki, hogy az egyes hangok — számunkra egyelőre ismeretlen óknál fogva — bizonyos körülmények között esztétikai hatást gyakorolhatnak. Ebben az esetben viszont tudni kellene, voltaképpen miben is áll ez a hatás. Ha egy tudományosan feldolgozatlan nyelv szókinését akarjuk megismerni, lényegében kétféleképpen puhatolhatjuk ki az egyes szavak jelentését. Egyenesen rákérdezhetünk a szóra és a beszélő válaszából igyekszünk a szó jelentésére következtetni. Ha ilyen módon nem érünk el eredményt, akkor azt próbáljuk megfigyelni, milyen alkalmakkor használják a szót. Nevezzük az elsőt szubjektív módszernek, a másodikat objektív módszernek, s nézzük meg, alkalmazható-e az egyik vagy másik hangok vizsgálatánál is.

Tulajdonképpen járt utak ezek már. Főként az első. Rétorok, kommentátorok már a klasszikus költők verseiben mondanivalót tulajdonítottak olykor a hangoknak. Hangok jelentéséről beszél félkomolyan, iróniával és öníroniával Platon a Kratylosban. Kötetekre menő anyag telnek ki legalábbis abból, amit filozófusok, esztéták, főként a misztikus hajlamúak, a hangok jelentéséről írtak.³¹ Lássuk inkább, mit ír a hangok kifejező képességéről egy modern fonetikus. Maurice Grammont francia versekből kiindulva építi fel a hangok „jelentésstanát”.³² Milyen tartalommal hozza összefüggésbe például az *i* hangot? Érzése szerint az éles, bántó zaj kifejezése ebben az Heredia sorban :

Avec un cri sinistre, il tournoie, emporté

(*La mort de l'aigle*)

A kiáltó fájdalom hangja szólal meg szerinte Hugo a *Le Roi s'amuse*-ben

³¹ A görög és római grammatikusok megjegyzéseit megtaláljuk STEINTHAL klasszikus tudománytörténeti munkájában: *Geschichte der Sprachwissenschaft*. Berlin, 1863. Terjedelméhez mérten kevés anyagot tartalmaz G. GERBER: *Die Sprache als Kunst* (Blomberg, 1873) c. két kötetes összefoglaló jellegű munkája. A XVI. és XVII. század irodalmát megtaláljuk P. HANKAMMER: *Die Sprache, ihr Begriff und ihre Deutung im 16. und 17. Jahrhundert*. Bonn, 1927. c. könyvében. A romantikus irány nézeteivel E. FIESEL (*Die Sprachphilosophie der deutschen Romantiker*. Tübingen, 1927) és SZEKRÉNYESSI MÁRIA (*A romantika a német és magyar nyelv-filozófia tükrében*. Budapest, 1937) foglalkozott.

³² *Le vers français*.² Paris, 1947. — *Essai de psychologie linguistique. Style et poésie*. Paris, 1950. *Traité de phonétique*.² Paris. 1939. 377—424.

— Ma *fille!* Ah! Dieu! ma *fille!*
Ma *fille!* Terre et cieux! c'est ma *fille*, à présent!

A harag, a gyűlölet Hermione szavaiban :

Quel plaisir de venger moi-même mon injure
(Racine : *Andromaque*)

A düh kitörése :

En quel lieu, dans quel lit, à qui souriais-tu?
Perfide! audacieuse! est-il encor possible
Que tu viennes offrir ta bouche à mes baisers?
(Musset : *La nuit d'octobre*)

A metsző gúny :

Continuez aux dieux ce service fidèle ;
(Corneille : *Polyeucte* V, 6)

Az öröm :

L'avenir! l'avenir! l'avenir est à moi!
(Hugo : *Napoleon II*)

A lelkesedés :

Sublime il apparut aus tribus éblouies ...
(Hugo : *Lui*)

A nyugtalanság, a félelem :

L'ingrat a-t-il rougi lorsqu'il t'a reconnue?
(Racine : *Andromaque* V. 2)

Kifejezőnek érzi Grammont az *i*-t és *é*-t, amikor valamilyen kis tárgyról van szó (Vers fr. 252) :

J'aime vos pieds petits à tenir dans la main ...
(Verlaine : *Les uns et les autres*)

A könnyedség, a báj, vagy a frivolitás kifejezője szerinte más sorokban stb. (Vers fr. 248. és kk).

Tovább bővül a jelentéskör, ha másokat is meghallgatunk.

M. Amrein szerint Dante „a vakító ragyogó fény szemléletésére” telíti *i* hangokkal a Paradicsom némely sorát :³³

Gli spiriti visivi, sì che priva...

(*Paradiso* XXX. 47)

A. Thibaudet kitünő Mallarmé könyvében³⁴ idézi a költő egyik szonettjét, melyben minden rim *i*-t tartalmaz, az állandóan ismétlődő *i* hangok fehér és kemény jégtengert festenek számára a versben a sorok jelentésének megfelelően.

Zlinszky a szél füttyülését hallja ki az Erlkönig két sorának *i* hangjaiból :

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir!
Gar schöne Spiele spiel' ich mit dir ; ...”

Grammont szerint a hízelgő, édeskés beszéd kifejezése (Vers fr. 250).

A sötét hangok (*u, o*) Grammont szerint tompa hangot, tompa haragot, nehézkességet, súlyt, ünnepélyes, súlyos, komor gondolatokat fejeznek ki (i. m. 271—282). A nazális (orrhangú) magánhangzók szerinte lassúságot, lágyságot, fáradságot, hanyagságot vagy csendet (i. m. 282—288).

Talán a mássalhangzók sem szegényebbek interpretációk lehetőségeiben. Legyünk most néhány percre mi is gondtalan versolvasók, figyeljük meg, hogyan csendül ki a sorokból például a szép *l* hang. Nedves, sikamlós³⁵ az *l* az ilyen sorokban :

Kotyogok, mint elhagyott csolnak,
sok lágy levegő locsolgat —

(József A. ; *Alkalmi vers a szocializmus állásáról Iqnotusnak*)³⁶

³³ Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Comedia. Zürich. 1927. 52.

³⁴ La poésie de Stéphane de Mallarmé. Paris, 1926.

³⁵ Szinte lábunk alatt érezzük a síkos sziklát, melyen Alberich lába meg-megcsúszik a *Rajna kincse*-nek sokat idézett soraiban :

Garstig glatter
glitschiger Glimmer!
Wie gleit ich aus!

(I, 1)

³⁶ Ugyanígy : *Eszmélet*³ III, 1—4.

A patak csörgedezését halljuk ki Kosztolányi Rimbaud fordításából (*Le dormeur du val*), melyet éppen előbb idéztem. Az ujjak között „kiáradó” kebel metaforáját valósítják meg a folyékony l-ek Mallarmé *Don du Poème-jében* :

Avec le doigt fané presseras-tu le sein
Par qui coule en blancheur sibylline la femme . . .

Máskor a zajtalanul sikló lépteket utánozzák a hangok :

Im Felde schleich' ich still und wild . . .
(Goethe : *Jägers Abendlied*)

Braune Kastanien. Leise gleiten die alten Leute
In stilleren Abend ; weich verwelken schöne Blätter.
(Trakl : *Winkel am Wald*)

Leng, lebeg, mint a falevél :
S a hűvös szél lehén, mely lomha lombot ingat . . .
(Tóth Á. : *A tejút alatt*)

A fán a levelek
lassan lengenek
(József A. : *A fán a levelek*)

Sárgúl, hulldogálván
Fáról a gyöngye levél.
(Balassi B. : *Boldogtalan vagyok . . .*³⁷)

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel.
(Heine : *Es fällt ein Stern herunter*)³⁸

³⁷ Ugyanígy : Petőfi : *Itt van az ősz . . .* II. 3—4. — Trakl : *Im Dorf* — Repülő toll : V. Hugo : *Et nox facta est* I, 5—6. — Babits : *Paysages intimes* 6. II, 1—2.

³⁸ Vagy ahogy Babits írja a múltat, Balassit idézve őszi versében :
zöld fönn a kapubálvány,
de sárgul, hulldogálván
fáról a gyenge levél.

(Őszi csengő)

mint a levegőben úszó madár :

L'Oiseau couleur-de-temps planait dans l'air léger

(Verlaine : *La Belle au Bois dormait*)

mint a szél :

Mi megyünk-e vagy a felhő,
Vagy a lenge déli szellő,
A szelíden rám lehellő?

(Vajda János : *Nádas tavon*)

mint a tavasz légies metaforája :

A tavasz, rózsás kebelét kitarva,
Száll alá langyos levegőn mezőnkre . . .

(Berzsenyi D. : *A tavasz*)³⁹

vagy mint a néma emlék :

Ha ottan egykor *lelkem* elébe lengsz ;

(Vörösmarty : *A hajnalhoz*)

Könnyeddé, lebegővé teszi a verssort :

Lebke szellő lebegteti
Tengerzöld ruháját

(Arany : *Rozgonyiné*)

Si clair,

Leur incarnat léger, qu'il voltige dans l'air . . .

(Mallarmé : *L'Après-Midi d'un Faune*)

Nicht nur aus dem Schauen der Jünger, welchen
deines Kleides leichte Wehmut bleibt :

(Rilke : *Himmelfahrt Mariae I.*)⁴⁰

³⁹ *L*-lel lebeg a testetlen szellem. Verlaine : *Je ne sais pourquoi* I 2—3. — Weöres : *Őszi éj a mezőn*:

Holt madarak lelke
leng a légen át.

⁴⁰ Hasonlóképpen : József A.: *Kései sirató* I, 3—6, Illyés Gy.: *Próba-halál* I, 7—8.

Lágyan körülöleli testünk, bőrünket simogatja :

Balzsam-illatot lehelő
Híves nyár-éjjeli szellő . . .

(Katona József: *A boldog éj*)⁴¹

Lágy, lusta hangulatot áraszt :

Mint beteg princ a díszes halk fogatban
Lankadt illatok nyujtóztak szelíden

(Tóth Á.: *Egy leány szobájában*)

Puha csendet fest :

A lenge hold halkal⁴² világosítja
A szóke bikkfák oldalát. . .

Estvéli hús álommal elborítja
A csendes éjnek angyalát.

(Csokonai: *A magánosságához*)⁴³

Még a csengő hangját is letompíthatja :

A drótcsengő a parkban
megszólal lágyan halkan . . .

(Babits: *Őszi csengő*)

Csendes öröm sugárzik Heine *Leise zieht durch mein Gemüt* kezdetű
dalának *l* hangjaiból :

*Leise zieht durch mein Gemüt
Liebliches Gêläute.*

⁴¹ Ugyanígy: Tóth Á.: *Bús, délelőtti vers* I, 1.

⁴² Talán az *l* „halksága, szelídsége” az egyik oka annak, hogy modern költőink (Kosztolányi, Tóth Árpád és mások) olyan szívesen használják ezt a régies alakot.

A balkonra szép nő lépjen ki *halkal*
S mondja: édes. . .

(Tóth Á.: *Déli derű*)

⁴³ Hasonló: József A.: *Külvárosi éj*. V, 4.

Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling' hinaus ins Weite.

Az *l* hangok teszik olyan ölelően lággyá, gyengéddé Heine egy másik dalának első sorait :

Du *sollst* mich liebend umschliessen
Geliebtes, schönes Weib . . .

Máskor a csillogó hullámok lágysága keveredik a szerelmi örömmel:

Die Wellen blinken und fließen dahin,
Es liebt sich so lieblich im Lenze!

(Heine : *Frühling*)⁴⁴

A szerelmi gyengédség hangja az *l* a Csongor és Tündében is. Amikor Csongor és Tünde fájdalmas búcsút vesznek egymástól megszólalnak a zenélő *l*-hangok :

Tünde : Míg alig szemléltelek,
Hű szerelmem hajnalát . . .
Csongor : Ajkad hajnaló egén
Íly halálszó zúg-e Tünde? . . .
. . . A szelíd hold nem világít,
Míg elveszett üdvömet,
Tünde, téged nem találak . . .

Az *l* dominál Baudelaire szerelmi himnuszában :

A la très chère, à la très belle
Qui remplit mon cœur de clarté,
A l'ange, à l'idole immortelle,
Salut en immortalité!

(Hymne)

Hogy az *l*-nek sok köze van a szeretethez, szerelemhez, kihallik Kosztolányi híres *Iloná-jából* is.

⁴⁴ Ugyanígy : Tóth Á.: *Augusztusi éj alatt* II, 1—4.

Ó az *i*
 kelleme,
 ó az *l*
 dallama,
 mint ódon
 ballada,
 úgy sóhajt,
 Ilona.

Szeretet, gyengétség csendül ki az *l* hangokból ZLINSZKY szerint, amikor Loge Siegfriedet jótéteményeire emlékezteti. „Aján olvadó *l* hangok ömlenek” — írja (i. m. 20):

Im kalten Loch, da kauernst du lagst
 Wer gab dir Licht und wärmende Lohe,
 Wenn Loge dir nie gelacht?

„Ausdruck liebenden Gefühls” az *l* M. AMREIN szerint (i. m. 57).

Mallarmé ugyancsak kapcsolatba hozza a szerelemmel az *l* hangot.⁴⁵ De összefügg az *l* a halállal, lemondással is. Az elmúlás halál-vágy hangja az *l* Vörösmartynál:

Álom, álom, édes álom!
 Altass engem, légy halálom!
 Légy halála életemnek,
 S élte hal/dokló szivemnek.

(*Helvita halálán*)

Az élet elmúlásáról zenél a *Szeptember végé*-ben:

Elhull a virág, eliramlik az élet...

(Petőfi Sándor)

Lankadtak, ernyedtek az *l* hangok a *Bús férfi panasza*-nak egyik szakaszában:

Lankadt lelkedre csüggedés alél
 És búcsúzkodón félálomba hallod,
 Hogy zengenek a messze-messze hal/mok.

(Kosztolányi)

⁴⁵ „...le désir, comme satisfait par *l*...” (i. m. 938) „avec *r*, enfin, il y aurait comme saisie de l’objet désiré avec *l*” (i. m. 938); „elle (értsd: az *l*) retrouve... tout son pouvoir d’aspiration avec ceux d’écouter et d’aimer satisfait par le groupe de *lcaj* et *lord*” (i. m. 958).

Szomorúan, lágyan csengnek az *l*-ek már Balassi Bálint énekében is

Liliom, violák,
Idővel mind elhullnak.

(*Idővel paloták . . .*)

VERMES STEFÁNIA Vergilius hexameterei alapján ír az *l* hang esztétikai hatásáról (Hangutánzás és hangulatfestés Vergilius hexametereiben. Budapest, 1948). Az ő példái szerint az *l* „jelentése” még újabb árnyalatokkal lenne gazdagítható; lényegében azonban hasonló érzelmekkel, jelenségekkel hozza kapcsolatba ezt a hangot, mint mi, magyar, német és francia versek alapján: szelíd hullámozás, búzatábla ringása (i. m. 30 és 31), repülés, ugrálás (i. m. 31), a csúszást, siklást (i. m. 30), könnyek lágy omlása (i. m. 30), a fény szétfolyása, a hold szelíd fénye (i. m. 31), világos színek, lágy vonalak, hajlékonyság (i. m. 31), az állatok lágy szőre (i. m. 31), a méz édes csorgása (i. m. 30), öröm, lágy vigasz (i. m. 31), a szerelem édes érzése (i. m. 32), ellágyulás, szomorúság (i. m. 32).

Ahogy azonban letesszük a verseskötetet, felülkerekedik bennünk a kritikus én, és ismét feltámad a gyanú: hátha mégiscsak valami makacs hallucináció áldozatai vagyunk. Diffúz, szinte megfoghatatlan ez a mondanivaló. Ahány mondat, annyiféle „jelentése” van a hangnak is. Ebben a sokféleségében látja éppen Combarieu legfőbb bizonyítékát annak, hogy a hangoknak nincsen semmi közvetlen, önálló szerepük a versolvasó élményének kialakításában. Az *l* hang felsorolt „jelentésárnyalatai” általában elég jól megférnek egymással. Nincsen kibékíthetetlen ellentét a lágyság, lustaság, a csend, suhanás, a zajtalan siklás, a szelidség, gyengédség és öröm között. Az öröm és az „ellágyulás, szomorúság” vagy a halálvágy azonban eléggé távol esnek egymástól. Még nehezebb volna közös nevezőre hozni az *i* hang esetében a dühöt és örömet, a báj, nyugtalanságot, kicsiséget stb. Igaz, hogy az *ég* főnév és az *ég* ige jelentése is tökéletesen eltér egymástól. A szavak homonymiáját (formai egyezését és tartalmi eltérést) a nyelvi jelek értékének konvencionális volta, társadalmi megegyezés alapján történt rögzítése teszi lehetővé. Ha a jel és a jelentés között nincsen természetes kapcsolat, akkor semmi akadálya annak, hogy különböző nyelvekben vagy akár ugyanabban a nyelvben is különböző jelentéseket társítsunk egy adott jelhez. A hangok esztétikai értéke azonban az „imitatio” elmélete szerint nem konvención alapul, hanem az egyes hangok alkatából folyik. A hangok „homonymiáját” ezért nem indokolhatjuk azzal, hogy a semantikában is gyakori a homonymia.

S nemcsak az a hiba, hogy ahány mondat annyiféle jelentése van a hangnak. Nagyok az egyéni eltérések is a hangok jellegének

megítélésében. Főként, amikor összefüggésükből, „kontextusukból” kiragadott hangok értékelésére kerül sor. J. Minor⁴⁶ például egybeveti Jakob Grimm és Wilhelm Schlegel értékeléseit és a következő ellentmondásokat emeli ki:

	Grimm :	Schlegel :
a	komolyság	öröm
e	öröm, kedvesség	komolyság, közöny
i	öröm, kedvesség	szerelem
o	komolyság	ragyogás
u	fájó komolyság	gyász

Nehéz azonban ebben a kérdésben nyugvópontra jutni. Az eltérések mellett ugyanis nem nehéz a szubjektív értékelésekben bizonyos közös elemeket fellelni. S mégcsak nem is az olyan kézenfekvő megfelelésekre gondolok, mint például a spiránsok és a fújás, a levegőmozgás párhuzamára, hanem inkább a palatális és veláris magánhangzók értékelésére. Sokratés kiemeli az *i* „finomságát”. Gerardus Joannes Vossius szerint az *i* a kis, vékony tárgyak festésére,⁴⁷ az *u* pedig a rejtett, sötét dolgok kifejezésére alkalmas.⁴⁸ Marmontel azt írja, hogy az *i* még az *é*-nél is élesebb; helyesléssel, idézi Isaac Vossius-t⁴⁹ aki szerint az *i* a legvilágosabb magánhangzól s így könnyű, világos, éles dolgokat tükrözhet.⁵⁰ Az *u* komor, méltóságteljes hang Marmontel szerint (uo.). Lomonoszov Retorikájában azt olvassuk, hogy az *e*, *i* gyakori használata lehetővé teszi a gyengédség, kedvesség és a kicsi tárgyak ábrázolását, az *o*, *u* ezzel szemben borzasztó, ijesztő jelenségeket, erőt, dühöt, gyűlöletet, szomorúságot fejez ki.⁵¹ Grimm az *i*-t a legvidámabb,

⁴⁶ Neuhochdeutsche Metrik. Strassburg, 1902. 390. — ZOLNAI BÉLA hasonló példákat idéz magyar „nyelvmetafizikusok” munkáiból (Nyelv és stílus 228 és kk). — Különösen gyakori az ellentmondás a magánhangzók ún. színértékének megjelölésénél. Vö. ZOLNAI, Szóhangulat 17., G. MAUREVERT: Des Sons, des Goûts et des Couleurs: Mercure de France CCXCII (1939) 541—585.

⁴⁷ Commentariorum Rhetoricorum sive Oratoriorum Institutionum libri sex. Opera III. Amsterdam, 1597. 152b. „Convenit quibusvis rebus exilibus”.

⁴⁸ Convenit autem rebus occultis obscurisque i. m. 152b.

⁴⁹ Poétique françoise. Oeuvres complètes. Liège. 1777. VI. 135.

⁵⁰ „Nulla est clarior voce illa: in levibus et argutis usum habet praecipuum”. MARMONTEL i. m. 135.

⁵¹ I. m. 172.

legkönnyedébb magánhangzónak tartja, mely éppen ezért alkalmas a kicsinyítésre.⁵² Heyse szerint az „*i* gyorsat, villámlót, fényeset, áthatót, hegyeset, örömet, elragadtatást, bosszúságot, haragot” fejezhet ki. Az *u* ezzel szemben „tompaságot, sötétséget, félelmet, gyászt, szorongást, rémületet, borzadályt, elhárítást, iszonyatot”.⁵³ Fontane *Effi Briest*-jében a hősnő hasonlóképen szomorúnak, komornak érzi az *u*-t. „...Énekeljünk valami szomorút” — javasolja Effi a regényben barátnőinek. „Könnyű azt mondani Effi. De mi legyen az? — Akármilyen lehet; mindegy, az a fontos, hogy ’*u*’-ra rimeljen; az ’*u*’ mindig gyászhang (Trauervokal). Énekeljük, hogy

Flut, Flut
mach alles wieder gut...”

Grammont szerint a palatális magánhangzók világosak, könnyedek, finomak, feszesek és ennek megfelelően világos színt és hangot, könnyű, kicsi tárgyakat, könnyed mozgást stb. képesek kifejezni a versben. A veláris magánhangzók a tompa hangot, tompa haragot, súlyos tárgyakat, nehézkességet, súlyos vagy komor gondolatokat.⁵⁴

A humanista írókat kétségtelenül befolyásolták a klasszikusok (elsősorban a Kratylos). A görög és római irodalom hatására fordult a költők és esztéták érdeklődése a versek hangalakja felé. Hivatkoznak is gyakran az ókori forrásokra.

G. J. VOSSIUS az *i* vagy *l* hangot jellemezve, Platonra utal: „...ut scribit Plato in Cratylo” (Comment. Rhet. 152b); „ut et Plato testatur in Cratylo” (i. m. 153). „Amikor DIONYSIOS HALIKARNASSEUS munkájában azt olvassuk, hogy minden verslábnak sajátos jellege volt, megértjük, milyen nagy mértékben hozzájárulhatott akkoriban a numerus az érzelmek kifejezéséhez”, írja CONDILLAC (i. m. VII. 433. és k.). D’OLIVET abbé is „Denys Halicarnasse”-ra hivatkozik, továbbá Homeros és Vergilius verseire.⁵⁵ A poetikák a reneszánsz óta előszeretettel idézik a hangfestés illusztrálására az Iliast, az Aeneist, a Georgicont (többnyire ugyanazokat a verssorokat).

„Vajon vissza lehet-e adni kielégítő módon a mi nyelvünkön az imitatív harmóniának azon gyakori példáit, melyek a latin poéták műveiben találhatók?”, veti fel a kérdést DE PIS. Condillactól eltérően igenlő választ adva rá (i. m. 69). DELILLE, akinek hangfestő készségét

⁵² Deutsche Grammatik. Göttingen, 1831. III. 665.

⁵³ System der Sprachwissenschaft, Berlin, 1856, 80. — „*I* ein Schnelles, Blitzendes, Glänzendes, Durchdringendes, Spitzes, Freude, Lustigkeit, Entzücken, Aerger, Grimm; *u* ein Dumpfes, Dunkeles, Stumpfes, Furcht, Trauer, Schwermuth, Angst, Grämen, Abwehr, Entsetzen.”

⁵⁴ Le vers français. 248 és 271—281.

⁵⁵ Traité de la prosodie Française¹¹. Paris—Londres, 1684. 325,

sokat dícsérik, a francia poetikák, nevezetes Vergilius fordító egyúttal. LA HARPE szerint klasszikus példaképének köszönheti formai tökélyét.⁵⁶

Nyilvánvaló túlzás lenne azonban az egyezéseket maradéktalanul valamiféle esztétikai hagyományra visszavezetni. Az ilyen túlzástól az európai kultúrkörön túlmenő egyezések is óvnak. A primitív nyelvekben tapasztalt hangszimbolika lényegében hasonló „elveken” alapul. Westermann szerint az eve nyelvben (Togo) a palatális („lapos és világos”) hangok pontosabban az *á*, *é*, *e* —, a vékonyat, hosszút, nyújtottat, keményt, szilárdat, merevet, erőset, világosat, gyorsat, ügyeset, élénket, a világos színt és hangot fejezik ki. A veláris („kerek és sötét”) hangok (*u*, *o*, *a*) a zömököt, kövéret, nehézkést, üreget, kereket, mélyet, mocsarast, nyálast, lazát, puhát, gyengét, nehezet, lassút, esetlent, lustát, sötétet, homályost, tompát.⁵⁷

Metaforásdi gyerekekkel és felnőttekkel

Kívül állnak még szinte az európai kultúrkörön óvodásgyerekeink is. Platon vagy Dionysios Halikarnasseus tanításai közvetve sem igen befolyásolják őket. Kíváncsi voltam, vajon mi a véleményük a hangok „jelentéséről”, egyetértenek-e az antik szerzőkkel. Először saját gyerekeimtől kérdeztem meg néha játékból, hogy melyik hang kövérebb: az *i* vagy az *u*, melyik verekedősebb: az *r* vagy az *l*. Az eredmény meglepő volt. A lehető legnagyobb biztonsággal vágták rá (egymástól függetlenül, csak kettesben játszottunk metaforásdit), hogy az *u* kövér és az *r* verekedős. Ezekután gondosabban készítettem elő a kísérleteket. Sorra végigpróbáltam a régi retorikákban és modern akusztikákban fellelhető metaforákat. És a gyerekek — ismét, egymástól (és mindenféle hagyománytól) függetlenül —, felfedezték, hogy az *u* sötét, cammogó, haragos, az *ny*, a *ty*, a *gy* nedves,⁵⁸ az *l* puha és így tovább.

⁵⁶ „C'était la suite naturelle d'une longue et pénible lutte contre la perfection de Virgile, le plus grand maître de l'harmonie poétique.” Vö. J. DESSIAUX, *Traité complet de versification française ou grammaire poétique*. Paris, 1845. 390.

⁵⁷ „Dünn, lang, gestreckt, hart, fest, steiff, stark, leicht, rasch, behende, gewandt, lebhaft, hell, heller, Klang” ill. massig, dick, plump, hohl, rund, tief, schlammig, schleimig, lose, weich, schwach, langsam, unbeholfen, lässig, dunkel, trübe, dumpf.” *Laut und Sinn in einigen westafrikanischen Sprachen*: Archiv für vergleichende Phonetik I. (1937). 165 és kk.

⁵⁸ A kérdés így hangzott: *t* és *ty*, *n* és *ny* stb. sétálni mentek. Egyik-másik beelépett minden pocsolyába, alaposan megázott. Mire hazáérték,

Nagyon megszerették a játékot. „Ez *i* színű, ez *u* színű” — mondták a kísérleti alanyok a fehér mázra és a lepattogzott máz alól kibukkanó sötét alapra mutatva. Egyre merészebb kérdéseket kellett feltennem és ők maguk is hozzájárultak a kérdőív kiegészítéséhez. A hangok színe, halmazállapota után a hangok íze, temperamentuma, sőt néha még a nemük is szóba került (az *r*-ről kiderült például, hogy bácsi, az *l* meg néni). A kísérleteket egy év múlva megismételtem. Az eredmény ugyanolyan egybehangzó volt. Később kiterjesztettük a próbát más gyerekekre, sőt nagyobb diákokra, végül felnőttekre is.

Minthogy a felnőttek többnyire nem hajlandók és nem is képesek ily naív játékba belemenni, helyesebb becsapni őket.

Mondjuk el társaságunkban, hogy van egy primitív nyelv, amelyikben *dzarar* azt jelenti, hogy *mászni*. Ennek a nyelvnek már most az a sajátossága, hogy másképp ejtik a szót, aszerint, hogy milyen nagy állat mászik. Olykor *dzirir*-nek ejtik, máskor *dzurur*-nak. Kérdezzük meg a jelenlévőket, vajon mit gondolnak, melyik szót mondják, amikor félelmetes ragadozókról van szó, s melyiket, amikor egy kis állatka mászik valahol. Én több ízben elvégeztem ezt a kísérletet különböző képzettségű, érdeklődési körű emberek társaságában. Egyetlen egyszer sem akadtam olyanra, aki szerint ebben a bizonyos primitív nyelvben *dzirir*-t mondanának egy félelmetes ragadozó láttán. A szavak egyébként valóban léteznek a batta nyelvben, és valóban kis állatokról szólva használják a *dzirir*-t, és akkor mondják a *dzurur*-t, ha rettegett vadat látnak mászni.⁵⁹

Nem vagyunk természetesen létező szavakhoz kötve. A vizsgált hangokból megalkothatjuk magunk is, önkényesen, a szót. Ha például az érdekel, hogy van-e köze az *l* hangnak gyengéd érzelmekhez, szerelemhez, azt kérdezhetjük, hogy az *ilal* és *kiszat* szó közül melyik jelent szerelmet a fiktív primitív nyelvben.

Az egyszerű rákérdezéssel kapott eredmények az itt közölt l. táblázatból olvashatók ki.

a társaság egyik fele csurom víz volt. Na most mondjátok meg, melyik volt vizes, *t* vagy *ty*, *ny* vagy *n* stb. A hangokat izoláltan ejtettem, nem az abc-ben viselt nevének hívtam (tehát *t*, *n* és nem *té*, *en* stb.) A hangokat sokszor megismételtem, velük is elmondattam. A kisebbiknek, Péternek, aki akkor négy éves volt, ismételten „fülébe tettem” a két vizsgált hangot (egyik fülébe például az *u*-t, másikba az *i*-t) és ennek megfelelően úgy is tettem fel a kérdést, hogy melyik fülében van a sötétebb vagy keményebb hang.

⁵⁹ GABELENTZ népszerűsítette a nyelvtudományi irodalomban ezeket a batta szavakat. Vö. Die Sprachwissenschaft. Leipzig, 1891. 222.

1. táblázat

A számok az egyes kérdésre adott válaszok százalékos arányát tükrözik. — Az *együtt* rovatban szereplő számok a hangra leadott összes szavazat százalékos arányát fejezik ki a kérdésre adott összes felelethez képest. (Nem minden kérdezett felelt minden kérdésre.)

Kérdések	Óvodások (25)	Iskolások (20)	Felnöttek (50)	Együtt
I. 1. Melyik a kisebb?..... i	92,33	65,00	95,92	88,44
u	7,67	35,00	4,08	11,56
2. Melyik a kövérebb? ... i	0,00	8,70	0,00	2,13
u	100,00	91,30	100,00	97,87
3. Melyik a fűgőbb? i	100,00	90,00	92,31	93,88
u	0,00	10,00	7,69	6,12
4. Melyik a tompább? ... i	12,00	0,00	8,52	7,69
u	88,00	100,00	91,48	92,31
5. Melyik a szomorúbb? i	8,34	22,22	2,00	7,61
u	91,66	77,78	98,00	92,39
6. Melyik a kedvesebb? i	85,71	78,94	80,70	81,73
u	14,29	21,06	19,30	18,27
7. Melyik a sötétebb? i	4,00	0,00	4,08	3,23
u	96,00	100,00	95,92	96,77
8. Melyik az erősebb? i	28,00	26,32	13,05	20,00
u	72,00	73,68	86,95	80,00
9. Melyik a keményebb? i	51,85	83,33	76,60	70,65
u	48,15	16,67	23,40	29,35
10. Melyik a szebb? i	94,12	83,33	79,59	83,33
u	5,88	16,67	20,41	16,67
11. Melyik a keserűbb? i	5,26	0,00	18,37	13,70
u	94,74	100,00	81,63	86,30
12. Melyik üreges? i	8,00	5,27	0,00	3,19
u	92,00	94,73	100,00	96,81
II. 1. Melyik vad, verekedős? r	100,00	100,00	98,04	98,92
l	0,00	0,00	1,96	1,08
2. Melyik pörög (ill. folyik)? r	78,26	73,68	98,00	88,04
l	21,74	26,32	2,00	11,96
3. Melyik a férfi? r	100,00	75,00	94,12	91,30
l	0,00	25,00	5,88	8,70
4. Melyik a puhábbik? r	8,70	94,73	1,96	22,58
l	91,30	5,27	98,04	77,42
III. Melyik a nedvesebb? {				
-kat t	0,00	14,29	10,40	8,22
ty	100,00	85,71	89,60	91,78
d	15,79	14,29	19,15	17,81
-kat gy	84,21	85,71	80,85	82,19
n	5,56	14,29	4,26	5,56
-kat ny	94,44	85,71	95,74	94,44
s	52,63	14,29	59,52	52,94
-kat sz	47,37	85,71	40,48	47,06

Kérdések		Óvodások	Iskolások	Felnőttek	Együtt
IV. Melyik folyik?	t	11,11	0,00	2,18	4,29
	s	88,89	100,00	97,82	95,71
V. Melyik édesebb?	{-t k	15,79	42,86	17,50	19,70
	m	84,21	57,14	82,50	80,30
	k	11,11	22,50	10,53	10,94
	{-t l	88,89	87,50	84,20	85,94
	t	—	—	5,27	3,12
VI. Melyik keményebb?	k	73,68	100,00	97,82	91,55
	l	26,32	0,00	2,18	8,45
VII. Melyik élesebb?	s	36,85	50,00	27,27	33,33
	sz	63,15	50,00	72,73	66,67
VIII. Melyik vörös (ill. zöldes-barna)?	k	—	42,86	13,50	18,18
	r	—	57,14	86,50	81,82

Amint látjuk, a válaszok többnyire egyértelműek. Ha megkérdezzük huszonöt óvodás gyerektől, hogy melyik a kisebb hang, az *i* vagy az *u*, és mind a huszonöt habozás nélkül az *i* mellett köt ki, akkor érdemes már gondolkozni a dolgon. Ha megkérdezzük 95 különböző korú embertől (4-től 83-ig), melyik hang édesebb: a *k* vagy az *m*, és a kérdezettek többsége azt feleli, hogy az *m*, akkor az *m* és az édesség képzete között feltétlenül van valami kapcsolat. Hogyha a kérdés teljesen, tétőtől-talpig értelmetlen lenne, és az *m* ugyanolyan hűvösen közömbös lenne az édesség irányában, mint a *k* vagy egy sor másik hang, akkor vagy nem felelne az illető, vagy pusztán véletlen lenne, melyik hang mellett köt ki. A véletlenek pedig kölcsönösen kioltják egymást, és végül is meglehetősen egyenletes lenne a válaszok „szórása”, a két kategória csaknem egyformán lenne megterhelve. Ahol kevésbé egyértelmű volt a hangjelenség és a metafora közötti kapcsolat, a véletlen jobban vagy teljesen elleplezte az összefüggést. A kérdezettek túlnyomó többsége a *t* és *ty*, az *n* és *ny*, a *d* és *gy* közül a palatális képzésű *ty*, *ny* és *gy* hangot érezte nedvesebbnek. Csak 70%-uk nyilvánította az *i*-t az *u*-nál keményebbnek; csak 66%-át kapta a szavazatoknak az *sz*, amikor az volt a kérdés, hogy élesebb-e az *s*-nél. Végül: csaknem semlegesítették egymást a válaszok, amikor nedvesség szempontjából kellett az *sz*-t és *s*-t, egybevetni (csak a felnőttek válasza sejtet valami kapcsolatot az *s* és a nedvesség képzete között).

A felnőtteket és iskolás gyerekeket befolyásolhatja az íráskép. Közrejárhatnak mindenkinél bizonyos szó asszociációk is vagy nem tudni honnan származó előítéletek. A legmegbízhatóbb kísérleti alanyok az írni

nem tudó kis gyerekek. Feltéve, hogy jó a kapcsolat a gyerek és a kísérletező között. Gépies tömegkísérletek nem vezetnének eredményre. A gyerekek egyszerre csak néhány kérdést teszünk fel. Előzőleg többször maga ejti ki a hangokat. A gyerek korának megfelelően rövidebb mese formájába is öltöztethetjük a kérdést. Bármit felel a gyerek, meg kell dicsérni. Ez csökkenti az elfogultságát, szorongását. Mindezt azért mondom el, hogy mások is meggyőződhessenek róla, milyen természetesen és egyöntetűen válaszolnak a gyerekek ezekre az irreális kérdésekre.

Ha az egyik kategória a szavazatoknak több, mint 80%-át kapja, akkor az ellentétes válaszok ellenére sem tulajdoníthatjuk az eredményt (a több mint 30%-os részrehajlást) pusztán véletlennek. S ugyanez áll a több mint 2000 éve folyó kísérletre is, melynek folyamán filozófusok, költők, rétorok, grammatikusok, fizikusok kapcsolták össze az *u*-t a sötét színnel, az *i*-t a világgal, a palatális hangokat a nedvességgel, az *r*-t a pergéssel, az *l*-t a folyással.

A vers hangspektruma

De térjünk át a megnyugtatóbb objektív módszerre. Nézzük, melyik témánál használják gyakrabban a költők az egyik vagy másik hangot, módosul-e és hogyan módosul a hangulat, a téma változásával a versek hangalakja, az egyes hangok viszonylagos gyakorisága, mondjuk talán: a vers hangspektruma. Tulajdonképpen már meg is tettük ezt akaratlanul, amikor hangok mondanivalóját keresve egyes verssorokat idéztünk. Szinte kivétel nélkül gyakoribb volt ezekben az a hang, melyet kifejezőnek éreztünk. Mintha a költők valóban követnék Vida tanácsát és bővebben ontanák a vers hangulatának valami okból jobban megfelelő hangokat. Néha kápráztató bőségben szórják, mint például Paul Éluard a holdfényes, az élet végtelenségét, szépségét ünneplő szonátájában az *i* hangot:

La lune se multiplie
Dans un arbre en proie au gui
Au gui qui se multiplie
Au ventre qui reproduit
Et l'arbre en est rajeuni
Et la vie est infinie

(L'heure embrasse le silence)

Lehet, hogy *A Reményhez* második szakaszát csak azért érezzük derűs hangúnak, világosabb színezetűnek, mert a boldog szerelemre

emlékezik. Mődunkban áll azonban gyors számlálással ellenőrizni első benyomásunkat. Megállapíthatjuk, hogy a második szakaszban 25 sötét (veláris) magánhangzóra 67 világos (palatális) magánhangzó esik (tehát 1 : 2,5), a harmadik szakaszban ezzel szemben 46 veláris magánhangzóra 46 palatális esik (tehát 1 : 1). Ennek hatása természetesen érződik a két szakasz minden során. Azonos versmérték ellenére már csak ezért is vidámabb hatást kelt, a „repkedtek a friss meleggel” mint a „most panaszra nem hajolna” verssor.

Az *l* hang esztétikai hatásával kapcsolatban szó esett Csongor és Tünde búcsújáról, ahol az *l*-t a gyengédség, a szerelmi vágy kifejezésének éreztük. Vessük egybe a búcsújelenet hangspektrumát más jelenetekével. Azokkal a jelenetekkel például, ahol az ördögfiókák szerepelnek.⁶⁰ (Vö. 2. táblázat). A búcsújelenet hangolása

2. táblázat

	Csongor és Tünde búcsúja	Az ördögfiak fellépése
r	4,50	6,50
k	3,50	5,20
m, n	6,37	4,42
l, ly, j	8,00	6,86
u	0,50	1,12
i	3,50	3,00

A számok a hangok előfordulásának százalékos értékei.

sokkalta lágyabb. A búcsújelenetben az *l* (kismértékben) az *ly*, és *j*, a lágy és zöngés *m* és *n* (számottevően) gyakoribb, az ördögfiak jeleneteiben viszont a különösen keménynek nyilvánuló *k*, a lágy *l*-lel szemben pedig az *r* ugrik ki. Az „sötét” erők felléptét jelzi továbbá a legsötétebb színezetű magánhangzónak, az *u*-nak viszonylagos gyakorisága.

Felvethető, hogy: az *u* vagy *r* nagyobb százaléka nyilvánvalóan összefügg azzal, hogy az ördögfiókák közül kettőnek *r* van a nevében, egynek pedig *u*. Nem véletlen azonban, milyen nevet adott a költő a kis ördögöknek

André Spire Hermione Pyrrhushoz intézett indulatos szavait (Racine, *Andromaque* IV, 5) veti egybe V. Hugo *Hernani*jának

⁶⁰ A Gyulai-féle Vörösmarty kiadást használtam. III. 342—5, és 351—3. A felhasznált szöveg 1368 hangból áll.

szerelmi kettősével (V, 3). Hermione tirádájában az „éles”, magas hangok lépnek előtérbe (*i, ü, é*), az éles hangnak megfelelően. A szerelmi kettős vokalizmusa mélyebb, lágyabb.⁶¹

	Andromaque IV, 5	Hernani V, 3
Magas mgh	47%	28%
Mély mgh	53%	72%

Összehasonlítottam Szabó Lőrinc két, hangulatában gyökere-
sen eltérő, költeményét. Az elsőt az illúziókkal kegyetlenül le-
számoló 1926-ban megjelent *Sátán műremekeiből* emeltem ki,
ebből is a legféltelenebbet, amelyiknek címe is: *Mérget, revolvert!*
Ehhez összehasonlításként az utolsó esztendőkből származó, halott-
sirató *Huszonhatodik Év*⁶² legcsendesebb szonettjét választottam.

A statisztika készítési módjáról: A szómegkülönböztető hangokat,
az ún. fonémákat tartom számon általában. Kivételt tettem az *ng* hang-
csoporttal (melyben nem dentális, hanem gutturális nazális szerepel) eszté-
tikai szerepére való tekintettel, és a magyar versekben külön számontartom.
Bárki elemeire bonthatja. Néhány más esztétikai célzatú hangstatisztikával
ellentétben nem számítom kétszeresen (vagy többszörösen) a rímbe, hang-
súlyos szótagban álló vagy alliteráló hangokat. Így pl. M. M. MACDERMOTT,
Vowel sounds in poetry. Their music and tone-colour. Psyche Monographs
No 13. London, 1940. 89—92. — JAMES J. LYNCH, The Tonality of Lyric
Poetry: an Experiment in Method: Word IX (1953).

A *Valami örök* alaphangulatát talán ez a sora érzékelteti leg-
inkább: „Valami könnyű, szellőhalk varázs...” Az anarchista
lázadást a „kemény”, „éles” dentális és gutturális zárhangok
pattogása és a ropogó *r* hang festi alá, az éles *sz* is előtérbe lép.
A *Valami örök* az *l-m-n* akkordok dominanciájának köszöni mollos
csengését. Az éles *sz* is háttérbe szorul a „puhább” *s* és *v* hanggal
szemben (Vö. 3. táblázat).

Vagy lapozzunk fel PAUL GUIRAUD Valéry-könyvében három külön-
böző hangulatú versről készült hangstatisztikát. Az egyik vers, a *Dormeuse*
az alvó szeretőt festi csenddel, gyengéd érzékiséggel (kulcsszava: *langueur*,
mely 'bágyadság'-ot és ugyanakkor 'epedés'-t jelent, egyik jellemző sora:
„amas doré d'ombres et d'abandons...” Mintegy: „aranyos árnyak,
ernyedt csendek halma”). A másik a nyers színekkel festett *Les grenades*,

⁶¹ Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'évolution des
techniques poétiques. Paris, 1949. 332 és k. (SPIRE munkáját csak kéziratom
nyomdába adása után tudtam megszerezni és így nem tudtam már kellő-
képpen hasznosítani.)

⁶² Szabó Lőrinc válogatott versei². Budapest, 1956. 40.

3. táblázat

	Szabó Lőrinc		Irodalmi nyelv
	szelid	támadó	
I. Mássalhangzók			
1. Zárhangzók			
a) zöngétlenek:			
k	5,20	7,03	9,14
t	6,22	14,05	13,30
p	1,55	2,47	1,45
összesen	12,97	23,55	23,89
b) zöngések:			
g	1,55	3,87	4,32
d	1,04	7,03	3,67
b	3,10	4,57	3,37
összesen	5,69	15,47	11,36
2. Affrikáták			
c	—	0,35	0,38
cs	1,55	0,70	0,96
dz	—	—	—
dzs	—	—	—
összesen	1,55	1,05	1,34
3. Réshangok			
a) zöngétlenek			
sz	3,62	6,68	3,27
s	6,74	4,22	6,54
f	—	2,11	1,58
h	2,59	2,11	3,03
összesen	12,95	15,12	14,42
b) zöngések			
z	1,55	2,11	3,99
zs	0,52	0,35	0,13
v	12,43	4,98	3,37
összesen	14,50	7,39	7,49

	Szabó Lőrinc		Irodalmi nyelv	
	szelid	támadó		
<i>Palatálisok</i>				
ty	—	—	0,17	
gy	2,59	0,70	2,60	
ny	1,55	2,81	1,27	
j	3,62	3,87	3,01	
ly	—	—	—	
összesen	7,76	7,38	7,05	
5. r	„	4,14	9,15	7,25
6. l	„	15,02	10,56	10,05
<i>Nazálisok</i>				
η	—	—	—	
n	9,84	4,93	9,74	
m	15,54	5,28	7,09	
összesen	25,38	10,21	16,83	

II. Magánhangzók

1. Világosak			
í	0,70	—	} 11,26
i	17,71	11,62	
ú	1,39	—	} 1,79
ü	1,39	2,02	
é	2,78	8,08	8,45
e	22,92	22,72	26,04
ő	1,39	3,03	} 4,90
ö	2,78	2,02	
á	5,55	7,57	8,48
összesen	56,61	57,06	60,92
2. Sötétek			
a	37,50	26,26	23,57
ó	—	3,54	} 12,14
o	2,78	12,12	
ú	1,39	0,51	} 3,17
u	2,09	0,51	
összesen	43,76	42,94	38,88

A táblázatban szereplő számok az egyes hangok előfordulásának gyakoriságát — külön a mássalhangzókét és külön a magánhangzókét —, százalékos értékben fejezik ki.

melyből derűs támadókedv esendül ki, már amennyire ezt a gránátalmákat ábrázoló esendélet és Valéry letompított stílusa megengedi. (Motívuma: „...l'écorce A la demande d'une force Crève...” Mintegy: „...a héját Egy láthatatlan erő tépi Szét...”.) A harmadik a kék ablakban ülő fáradtan és szüntelenül fonó leányról szól: *La Fileuse*. Bomló hajjal, fonódó árnyakkal, elmúlással, levélhullással, csendes esti széllel keverednek a futó szálak. Mit tükröz ebből a versek hangalakja? A *Grenades*-ban az éles, világos magánhangzók dominálnak (61,8% szemben 48,4% sötét színezetű magánhangzóval), ezenbelül inkább a hangzósabbak semmint az *i*, *ü*. A *Dormeuse*-ben a tompa, sötét színezetűek (63,9% szemben 35,6% világos színű magánhangzóval). A *Fileuse*-ben a legélesebb magasnyelvű palatális hangzók (*i*, *ü*) szerepelnek szokatlanul magas százalékkal. (44%-ot tesznek ki, a *Dormeuse*-ben ugyanakkor 20,5%-ot). A nazális magánhangzók viszont a *Dormeuse*-ben gyakoriak (27%-ot tesznek ki, s így jóval meghaladják az 1880—1920 között írott versek alapján megállapított „irányszámot”, a 17,51%-ot; a *Grenades*-ban a magánhangzók 10,9%-a nazális). Erősen eltér a mássalhangzók eloszlása is. A *Dormeuse*-ben különösen gyakoriak az ajakhangok, s főként a nazális mássalhangzók (15,5%, ezzel szemben a *Grenades*-ban 8,7%). A gutturális, dentális zárhangok viszonylag háttérbe szorulnak, és főként lágyító, a disszonanciát feloldó hangcsoportokban (*l*-lél társulva) fordulnak elő. A *Grenades*-ban az *r* hang a gutturális és labiális zárhangok (főként a *gr*, *kr* hangcsoport) lépnek előtérbe. A *Fileuse*-ben a réshangok (41%, szemben az 1880—1920-as „költői átlag”-gal, a 35%-kal), *l*-lél társuló dentális zárhangok. Az *Altvő nő* álmát tehát a sötét magánhangzók, fátyolos, tompa, ajakhangok, zöngés, *l*-lél lágyított zárhangok zenéje kíséri. Semmi sem tompítja ezzel szemben a *Gránátalmák* élénk színeit, egészséges, telt harsogását. A vers képeiben lappangó agresszió kemény konzonzantizmusban tör utat magának. A *Szövő lány* zöngétlen réshangjai a finom, éles *i* és *ü* hangok, mintha a fonalak finom szövődékét a száraz levelek hullását festené,⁶³ az alkonyi szél, az elmúlás, egy halk, de éles, átható panasz jut a hangolásban kifejezésre.⁶⁴

Menjünk egy lépéssel tovább. Ha nem két verset hasonlítunk össze, hanem többet, például Petőfi legharciasabb verseit⁶⁵ néhány különösen gyengéd, szelíd hangú dalával,⁶⁶ még jobban kiküszöböljük a hang és hangulat véletlenszerű, látszólagos megfelelésének lehetőségét.

⁶³ Hasonló a spektruma József Attila metaforikus fonalat festő sorainak is:

A hold lágy fénye a fonál
a bordás szövőszékeken...

(*Külvárosi éj*)

⁶⁴ Vö. P. GUIRAUD: *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry*. Paris, 1953. 89. és k., 147. és k.

⁶⁵ A következőket választottam ki ezek közül: *Egy goromba tábornokhoz*, *Hallod-e szív?*, *Nyakravaló*, *Akasszátok jel a királyokat!*, *Feltámadott a tenger*, *Ausztria*. 2683 hang.

⁶⁶ *Messze vándoroltam*, *Borus, ködös, őszi idő*, *Alkony*, *Minek neveztelek?*, *Itt van az ős*, *Szülőföldem*. 3586 hang.

4. táblázat

	Petőfi Sándor		Irodalmi nyelv
	szelíd	támadó	
I. Mássalhangzók			
1. Zárhangok			
a) zöngétlenek :			
k	7,74	10,70	9,14
t	10,70	13,62	13,30
p	1,35	1,32	1,45
összesen	19,79	25,64	23,89
b) zöngések :			
g	4,11	3,57	4,32
d	4,95	4,38	3,67
b	2,92	2,89	3,37
összesen	11,98	10,84	11,36
2. Affrikáták			
c	0,22	0,45	0,38
cs	1,42	0,86	0,96
dz	—	—	—
dzs	—	—	—
összesen	1,64	1,31	1,34
3. Réshangok			
a) zöngétlenek			
sz	3,62	3,43	3,27
s	5,02	4,13	6,54
f	1,31	2,04	1,58
h	3,24	3,33	3,03
összesen	13,19	12,93	14,42
b) zöngések			
z	2,86	2,89	3,99
zs	0,10	0,43	0,13
v	3,92	3,49	3,37
összesen	6,88	6,81	7,49

	Petőfi Sándor		Irodalmi nyelv
	szelíd	támadó	
4. Palatálisok			
ty	0,95	0,54	0,17
gy	2,51	2,45	2,60
ny	0,95	1,40	1,27
j	2,53	2,70	3,01
ly	1,44	0,96	—
összesen	8,38	8,05	7,05
5. r	5,77	7,60	7,25
6. l	12,51	10,58	10,05
7. Nazálisok			
ŋ	0,85	0,44	—
n	9,42	8,02	9,74
m	9,62	7,79	7,09
összesen	19,89	16,25	16,83

II. Magánhangzók

1. Világosak			
í	0,48	0,89	} 11,26
i	8,75	8,71	
ú	0,73	0,54	} 1,79
ü	1,17	0,97	
é	7,16	6,99	} 8,45
e	31,47	23,48	
ő	2,30	2,13	} 4,90
ö	2,85	3,36	
á	8,36	8,55	} 8,48
összesen	63,27	55,62	
2. Sötétek			
a	20,98	25,81	} 23,57
ó	3,03	2,64	
o	9,52	12,15	} 12,14
ú	0,92	1,15	
u	2,28	2,63	} 3,17
összesen	36,73	44,38	

A számok az egyes hangok gyakoriságát — külön a mássalhangzókét és külön a magánhangzókét — százalékban jelzik.

5. táblázat

Mássalhangzók	Szelid			Támadó		
	V. Hugo	Verlaine	Középarány	V. Hugo	Verlaine	Középarány
1. Zárhangok						
a) zöngétlenek						
k	6,83	7,65	7,24	7,69	9,56	8,63
t	7,47	6,52	7,00	14,58	14,18	14,38
p	5,53	3,78	4,65	5,09	5,13	5,11
Összesen	19,83	17,95	18,89	27,36	28,87	28,12
1. b) Zöngések						
g	0,96	1,63	1,30	1,35	1,07	1,21
d	7,09	7,93	7,51	5,76	10,11	7,94
b	3,68	2,80	3,24	3,56	2,17	2,86
Összesen	11,73	12,36	12,05	10,67	13,35	12,01
2. Réshangok						
a) sz	8,50	10,08	9,29	7,81	10,15	8,98
s	1,56	2,17	1,87	1,47	—	0,74
f	3,78	3,40	3,59	3,49	4,19	3,84
Összesen	13,84	15,65	14,75	12,77	14,34	13,56
b) z	3,52	1,05	2,29	2,10	1,19	1,64
zs	2,68	2,21	2,44	1,91	0,26	1,09
v	5,17	5,64	5,41	3,42	4,56	3,99
Összesen	11,37	8,90	10,14	7,43	6,01	6,72
3. Palatálisok						
ny	0,05	0,27	0,16	0,06	0,51	0,29
j	2,35	3,85	3,10	2,05	1,07	1,56
ly	0,84	0,73	0,79	0,70	0,73	0,71
Összesen	3,24	4,85	4,05	2,81	2,31	2,56
4. r	16,03	13,13	14,58	16,95	15,39	16,17
5. l	13,70	14,94	14,32	13,33	8,48	10,91
6. Nazálisok						
n	4,21	5,10	4,66	3,38	4,56	3,97
m	5,94	7,24	6,59	5,39	6,83	6,11
Összesen	10,15	12,34	11,25	8,77	11,39	10,08

A számok az egyes mássalhangzók gyakoriságát a mássalhangzók összességéhez viszonyítva százalékban jelzik.

6. táblázat

	Plato- nikus	Erotikus		Plato- nikus	Erotikus
I. Mássalhangzók			II. Magánhangzók		
1. Zárhangok			1. Világosak		
a) zöngétlenek			i	11,22	8,42
k	6,56	7,52	ű	3,80	4,34
t	7,87	9,53	é	10,31	7,77
p	4,32	3,59	e	12,89	11,80
összesen	18,75	20,64	ø	1,02	1,42
b) zöngések			oe	1,43	1,31
g	1,07	1,46		16,82	21,33
d	7,63	8,33	á	14,77	12,98
b	2,71	3,38	összesen	72,26	69,37
összesen	11,41	13,17	2. Sötétek		
2. Réshangok			a	0,73	0,63
a) sz	8,26	10,04	o	1,49	2,12
s	1,52	1,85		6,62	6,04
f	3,29	2,51	u	5,18	4,76
összesen	13,07	14,40	összesen	14,02	13,55
b) z	2,75	3,26	3. Nazálisok		
zs	4,45	2,61	e	3,93	4,97
v	4,81	3,71	ő	1,30	1,77
összesen	12,01	9,58	o	1,21	2,84
3. Palatálisok			a	4,47	4,09
ny	0,38	0,14	összesen	10,91	13,67
j	1,74	1,69	4. Félmagán- hangzók		
ly	0,36	0,33		1,39	2,36
összesen	2,48	2,16		1,43	0,79
4. r			összesen	2,82	3,15
	16,13	16,31	6. Nazálisok		
5. l			n	4,12	5,02
	13,16	11,46	m	8,82	6,67
6. Nazálisok			összesen	12,94	11,69
n	4,12	5,02			
m	8,82	6,67			
összesen	12,94	11,69			

A számok az egyes hangok gyakoriságát — külön a mássalhangzókét és külön a magánhangzókét — százalékban jelzik.

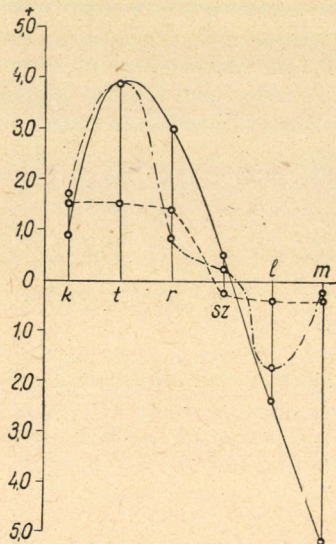
A különbségek, úgy látjuk, nivellálódtak. A hangok többségének gyakorisága szinte azonos a két csoportban (vö. 4. táblázat). Annál feltűnőbb, hogy a két táblázat néhány ponton határozottan eltér egymástól. Az *l*, az *m*, az *n* ezúttal is a szelíd hangú versekben gyakoribb, a *k*, a *t*, az *r* pedig a támadókban. Valamilyen oknál fogva éppen ezek a hangok reagálnak, úgy látszik, a legélelkebben bizonyos hangulati változásra, ezek nőnek vagy csökkennek a harag mértéke szerint. A magánhangzók sem viselkedtek egészen közömbösen ezúttal. A sötét színű hátul képzett (veláris) magánhangzók általában a támadó verscsoportban szerepelnek nagyobb százalékban (az eltérés csak az *a* és *o*-nál számottevő), a világos színű, előlképzett (palatális) magánhangzók pedig a szelíd hangú versekben. Kivételt képez a legmagasabb nyelvéllású, feszes ejtésű *i* hang, mel Grammont szerint is a harag kifejezése lehet.

Nézzük meg néhány Hugo és Verlaine vers alapján, vajon hasonlóképpen módosul-e a hangspektrum ha megfelelő hangulatú francia verseket vetünk egybe.⁶⁷

A *t*, a *k* és kisebb mértékben a *g* és *r* dominál V. Hugo agresszív verseiben (vö. 5. táblázat). A *t* dominanciája különösen szembetűnő. A szelíd verseket elsősorban a kemény hangok háttérbeszorulása jellemzi. Az *n*, *m* és *l* pozitív szerepe kisebb, mint a magyar versekben volt. A *j* hangok is meghaladják valamivel az agresszív versekben elért szintet (3,29 az első csoportban, 2,75 a másodikban). Előtérbe lép ezúttal a *v* és *d* hang is (Vö. 5. táblázat). Verlaine agresszív verseinek még éleesebb a profilja. Messze kiugrik a *t*, de kiválik a *k*, a *p* (a zárhangok kategóriája egészében véve), és az *r* is. A szelíd versekből kicseng az *l* hang (14,94% szemben az agresszív versek 8,48%-ával), utána a *j*, a *zs*, az *n* (kisebb mértékben az *m* is). A magánhangzók kevésbé tükrözik a hangulatváltozást. Az *ə* ez a főként versekben őrzött sajátos, passzív képzésű francia magánhangzó, úgy látszik, fordított arányban áll az agresszivitással. Az *á* (és *ü*) pedig az agresszív versekben fordul elő gyakrabban. A magyar és francia versek spektrumának változását érzékelteti az 1. ábra.

⁶⁷ A következő mérés verseket vettem alapul: V. Hugo: *L'homme a ri, Napoleon III., Au peuple*. Verlaine: *Monsieur le docteur Grandm*** A un magistrat de boue*. A szelídek: V. Hugo: *Lorsque l'enfant paraît, Trois ans après, A Granville, Soleils couchants*; Verlaine: *Écoutez!, Paraboles, Soleils couchants, Chanson d'automne*. Összesen 11 238 hang. — Először minden egyes költőnél külön határoztam meg kategóriánként a hangok arányát és ezeknek az arányoknak vettem a középértékét. (Erre szükség van, mivel különben a költők egyéni hangspektruma torzítaná az eredményt. Ha például több szelíd verset választunk egy olyan költőtől, akinél gyakoribb az *ö* hang, esetleg az a látszat támadhatna, hogy valami kapcsolat van az *ö* és a szelídség között.)

A szelíd-agresszív ellentétpár egyike csak a sok lehetséges hangulati antinómiának. Meghatározhatjuk például a hangspektrumot a vidámság (és szomorúság), az izgalom (és nyugalom) vagy bármely más érzelem, hangulat vagy alapmotívum függvényében.



1. ábra. A számok a hangok viszonylagos gyakoriságát jelzik százalékban kifejezve Petőfi (---), Szabó Lőrinc, (—) V. Hugo és Verlaine (-.-) támadó hangú verseiben az illető költő egyéni átlagához képest (0-szint)

Még a gyengéd szerelmi érzés és az erotikus vonzalom közötti különbség is látható nyomot hagy a spektrumon (vö. 6. táblázat).⁶⁸ Az erotikus versekben inkább a *t*, a *k*, az *sz* kerül előtérbe. Azok a hangok tehát, melyek eddigi eredményeink szerint a haraggal, támadó indulattal állnak kapcsolatban. Ha — a mi szempontunkból kevésbé jellegzetes — Musset verseket figyelmen kívül hagyjuk, előretör az erotikus költemények csoportjában az *r*

⁶⁸ A statisztika XIX. századi francia költők versei alapján készült. Plátói szerelem: Musset: *Chanson de Fortunio*; Baudelaire: *Hymne*; Verlaine: *Green, Lassitude, Toutes graces, L'hiver a cessé*; Mallarmé: *Apparition*. Erotikus vonzalom: Musset: *A Julie, L'Andalouse*; Baudelaire: *Le Léthé, Chanson d'après-midi*; Verlaine: *Princesse Roukine, La bonne crainte, Auburn*; Mallarmé: *Une négresse*. Összesen 7284 hang.

hang: 17,22% szemben 15,95%-kal. A magánhangzók közül az irodalomban sokszor érzékinek nyilvánított nazálisok emelkednek ki. A gyengédséggel párosuló szeretet hangja lágyabb, gyakrabban szólal meg az *l*, a *j*, az *m*, a *zs*, a *v*.

Ha tudjuk vagy legalábbis sejtjük, melyek a témához, hangulathoz kötött változók, a vizsgálatot leszűkíthetjük erre a néhány hangra, s ugyanakkor lényegesen nagyobb anyagot vizsgálhatunk meg. Átnéztem 1847-től Petőfi kisebb költeményeit. Igyekeztem kiválasztani az egyértelműen szelíd vagy támadó jellegű verseket (23 szelíd és 21 agresszív akadt; a két csoport 33 320 hangot tartalmaz).⁶⁹ Többször enyhe kompromisszumot

7. táblázat

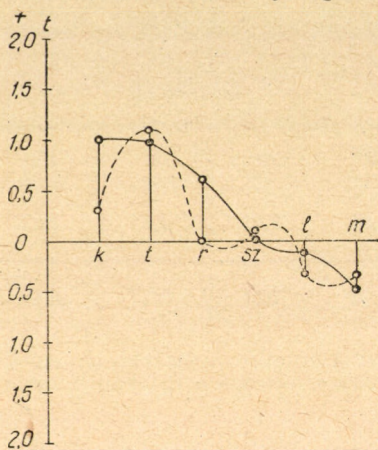
	k	t	r	sz	l	m
Támadó	7,01	9,01	4,91	2,21	6,10	4,80
Szelíd	5,03	7,04	3,72	2,18	6,25	5,72

Egyes mássalhangzók előfordulásának gyakorisága Petőfi támadó és szelíd hangulatú költeményeiben százalékban kifejezve.

kellott kötni, el kellett fogadni egy-egy szelídebb hangú szakaszt az indulatos versekben és viszont. Ezzel is összefügg minden biztonnal, hogy az eltérések kisebbek, mint a legtipikusabb szelíd és támadó versek esetében. A kitérések iránya azonban nem változott (vö. 7. táblázat). Kiegészítettem további költeményekkel a francia versek két kis csoportját is. Megszámoltam a „változó” hangokat V. Hugonak III. Napóleon ellen írott *Châtiments*-jének harmadik kötetében (18 840 hang) és az unokáiról vagy unokáihoz írott

⁶⁹ A szelíd versek: *Reszket a bokor, A felhők, Alkony, Látom kelet leg-gazdagabb virányit, Jó ideje lement, A csillagos ég, Ősz elején, Azokon a szép hegyeken, Szeptember végén, Menny és föld, Őszi éj, Csendes tenger, Még alig volt reggel, Minek neveztelek? Uton vagyok, A hegyek közt, Tudod, midőn először, Akácják a kertben, Hideg idő, Szeretlek, kedvesem, Itt van az ősz, Pacsirtaszót hallok, Mily szép a világ.* A támadó versek: *A királyok ellen, A nép nevében, Mi láрма ez megént? A szájhősök, Egy apához, Dicsőséges nagyurak, Föltámadott a tenger, A királyokhoz, A conservatívek, A gyáva faj, a törpe lelkek, Ausztria, Föl? Forradalom, Hallod-e szív? Élet vagy halál, Itt a nyilam, mibe löjjem, Csatadal, Akasszátok fel a királyokat, Nyakravaló, Egy gomba tábornokhoz, A honvéd.*

verseiben (a *L'Art d'être Grand Père* első három ciklusában és az alvó Jeanne-ról szóló tizenkettedik és tizenhetedik ciklusban, 8 023 hang). Feldolgoztam Verlaine két verseskötetét is, a vőlegénysége rövid, boldog időszakában írott *Bonne chanson*-t III.—XXI.-ig, azaz 10 600 hangot, és a satirikus, polemikus versek gyűjteményének, az *Invectives*-nek első ötven versét, 15 190 hangot (a továbbiak már kevésbé epések). A spektrum ezúttal is hasonló a magyar versekéhez (vö. 8. táblázat és 2. ábra). Azzal a különbséggel, hogy az *r* semlegesnek bizonyul, ami talán összefügg a francia uvuláris *r* eltérő, „szelidebb” jellegével is.



2. ábra. A számok a hangok viszonylagos gyakoriságát jelzik százalékban kifejezve Petőfi (—) és Verlaine (---) támadó hangú verseiben a két költő egyéni átlagához képest

8. táblázat

	V. Hugo <i>L'art d'être gr.</i>	Verlaine <i>Bonne chanson</i>	Közép- arány (szelídek)	V. Hugo <i>Châtiments</i>	Verlaine <i>Invectives</i>	Közép- arány (támadók)
k	2,85	3,03	2,94	3,22	3,88	3,55
t	3,97	4,14	4,05	5,19	5,22	5,20
sz	5,27	5,00	5,13	5,13	5,35	5,24
r	9,38	8,30	8,84	9,10	8,60	8,85
l	7,91	6,61	7,26	6,81	6,35	6,56
m	3,16	3,29	3,22	2,18	3,56	2,87

Egyes mássalhangzók előfordulásának gyakorisága százalékban kifejezve.

Most már meglehetősen tekintélyes anyagra támaszkodva szögezhetjük le, hogy a magyarban és franciában egyaránt pozitív összefüggés van a támadó jellegű tartalom és a *k*, *t* (s magyar versekben az *r*) hang gyakorisága, negatív összefüggés a támadó jelleg és az *m*, *l* gyakorisága között. A kitérés lényegesen kisebb azonban, ha nem egyes sorokat, hanem egész ciklusokat, versköteteket hasonlítunk össze. Minél nagyobb egységeket veszünk alapul, annál erőteljesebben érvényesül az illető nyelvre és ezen belül a költőre jellemző hangspektrum. 10—20%-os eltérések csak egyes versek összehasonlításakor adódnak. Még nagyobb a kilengés egyes szakaszok vagy sorok esetében. Az ilyen kis egységeket természetesen nem lehet statisztikai módszerrel megközelíteni. Ez nem jelenti azonban, hogy egyes sorok akusztikai hatásának nincsen objektív alapja. Az egyes hangok, hangkapcsolatok gyakorisága éppenúgy hozzátartozik a nyelv fonetikai struktúrájához, akárcsak az egyes hangok, hangkapcsolatok megléte vagy hiánya. Megjósolható, hogy egy másnap megtartandó értekezlet folyamán a *k* vagy *sz* hang milyen gyakran fordul majd elő a ki-mondott hangok összességéhez képest. Tudjuk például, hogy egy ezer hangból álló közlésben az *l* körülbelül 100-szor, a *k* mintegy 91-szer fordul elő. Száz hangra 10 *l* és 9,1 *k*, ötvenre 5 *l*, 4,5 *k* jut. Az *Álom*, *álom*, *édes álom* idézett szakaszának 76 hangjára tehát 7,6 *l* és 6,9 *k* jutna. Ez a legvalószínűbb eloszlás felel meg legjobban a hallgató várakozásának is. Ezzel szemben a szakaszban 14 *l* és 3 *k* fordul elő. A belső kontroll pontosan regisztrálja a várható eloszlástól eltérő gyakoriságát az *l*-nek és a *k*-nak, és ez a meglepő eltérés, ez a „csalódás” (mely általában nem válik tudatossá az olvasóban) — a vers tartalmával összhangban — bizonyos hatást fejt ki, „lágy hangulatot” áraszt.

M. M. MACDERMOTT angol versekben soronként megszámlolta a sötét és világos magánhangzókat, és a sorok tartalmából, hangulatából kiindulva állapította meg, milyen képzetekhez, érzelmekhez társulnak inkább. A sötét vokálisok mélység, rejtett tárgyak, a világosak nyílt, tág térség ábrázolásánál gyakoribbak. A sötét magánhangzók sötét színeknek, misztikus homálynak, üreges formáknak, lassú, nehézkes mozgásnak, nagyságnak, durva felületeknek, gonoszságnak, gyűlöletnek, háborúnak, lassú, nehézkes mozgásnak, fenségnek, a világos magánhangzók világosságnak, szegletes alakzatoknak, égi lényeknek, sima, csiszolt felületeknek, békességnek, ártatlanságnak, gyors mozgásnak, remegésnek, kicsiségnek, vidámságnak felelnek meg a statisztika tanúsága szerint (i. m. 89—92).

Nem mindenki jutott ilyen pozitív eredményre. TARNÓCZY TAMÁS Ady Endre verseit csoportosította hangulatonként. (Megjegyzések és kiegészítések a magyar magánhangzók eloszlásának kérdéséhez: Magyar Nyelv XXXIX-1943. 372. és kk.). Az I. csoportba az *Istenhez hanyatló árnyék* ciklusának első három versét vette, a II. csoportba a *Menekülő élet*-et és a

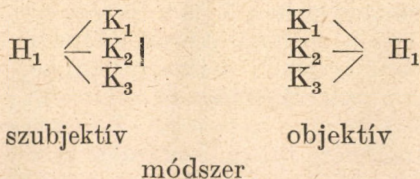
Rémület imájá-t, a III.-ba a *Halottak élen-t*, a IV.-be három meg nem nevezett verset az *Ifjú karok kikötőjé-ből*, az V.-be végül a *Szűz Pilátus* ciklus négy (meg nem nevezett) költeményét. A sötét és világos magánhangzók aránya lényegében azonos volt mindegyik csoportban. Magam szándékosan nem választottam Ady verset. Ady nem volt a „hangulatok embere”. Verseinek hatalmas egyénisége bizonyos egységes jelleget ad. Bármiről ír is, mi csak az ő hangját halljuk a versből kiesendülni. Énköltő a szó legszorosabb értelmében. Bajos Ady verseit úgy csoportosítani, hogy egyes hangulatok tükröződését kapjuk a versekben. Értékesebb számunkra TARNÓCZY TAMÁSNAK az a másik konklúziója, mely szerint Ady hangzöloszlása határozottan sokkal sötétebb Petőfiénél (i. m. 374).

A tartalom és forma harmóniája tehát valóban létrejön a versben. Létrejön azáltal, hogy a költő a vers hangulatának formai szempontból is megfelelő szavakat „keres”. Ahogyan ezt már Dionysios Halikarnasseus megmondta. A költőt azonban, akárcsak a műfordítót, elsősorban mégiscsak a kifejezendő tartalom köti. Hogy a költőnek sikerül hangulatát egyszerre hangokban és szavakban kifejeznie, nem kisebb csoda, mint az, hogy a műfordító úgy fordítja le a verset, hogy hű a tartalomhoz és hű a formához is. Aligha sikerülhetne a dolog, ha az egyes nyelvek szavainak hangalakja valóban tökéletesen önkényes volna. Ezen a ponton azonban ellentmondásba kerülünk önmagunkkal. Az összehasonlító nyelvtudomány tapasztalatai alapján egyszer már elfogadtuk, hogy a nyelvek jelei önkényesek. Emellett továbbra is ki kell tartanunk. De ha a *physei*, a természetes kapcsolát elve nem is igazolható az egyes szavak esetében, nem tételezhetnénk-e fel *statisztikus* összefüggést bizonyos képzetek és bizonyos hangok között a szókincs *egészében*, ahogyan a hangstatisztika egyes versek (verscsoportok) alapján ki tudta mutatni ezt az összefüggést? Kizárja-e az önkényesség elve azt a lehetőséget, hogy egyes nyelvek haraggal, támadó indulatokkal kapcsolatos szavainak *összességében* kevesebb *l* hangot találunk, mint a légyságot, szelídséget, szeretetet stb. jelentő szavak *összességében*? Vagy hogy az ismert nyelvek *összességében* bizonyos képzetkörhöz tartozó szavakban egyes hangok nagyobb százalékbán szerepelnek más hängoknál (hogy például az anyát vagy táplálékot jelentő szavakban az *m* gyakoribb, mint az *sz* vagy a *t*, hogy a vékony, kis tárgyakat, gyors mozgást, közelséget jelölő szavakban gyakoribb az *i*, mint az *á* vagy az *u*)? Semmi esetre sem zárja ki. Egy ilyen statisztikus összefüggés legalábbis feltételezhető.

VÉRTES EDIT nagy anyagon alapuló, módszertani szempontból kifogástalan, ötletes hangstatisztikai vizsgálataiból kiténik, hogy az ún. hangfestő (expresszív) szavak hangspektruma eltér az átlagtól. (Vö. Phonetischer Aufbau der ungarischen Sprache: Acta Linguistica A. Sc. Hung. III-1953. 411. és kk. IV-1954. 193. és kk.)

Ezzel a feltevéssel megoldódnék a műfordítás és általában a fülnek és értelemnek egyaránt szóló verselés rejtélye is. A költő azért hozhatja „harmóniába a . . . tárgyaival a beszédet”, mivel ez a harmonizáló tendencia kisebb vagy nagyobb mértékben minden nyelvben érvényesül. A költeményben csupán fokozottabb, koncentráltabb formában jelentkezik.

A szubjektív és az objektív módszer lényegében hasonló eredményre vezet. Amikor a versben az a képzet vagy hangulat jelentkezik, melyet Kratylos, Scaliger, Mallarmé, az evenéger ezzel vagy amazzal a hanggal hoz kapcsolatba, akkor ez a bizonyos hang gyakoribbá válik a versben. A valóságot szépitve, egyszerűsítve, a lényegét emelve ki, a következőképp összegezzük tapasztalatainkat:



ahol H_1 valamelyik beszédhangnak felel meg, K_1, K_2, K_3 pedig azoknak a képzeteknek, melyeket különböző anyanyelvű, különböző korban élő emberek ehhez a hanghoz társítanak, vagy amelyek hatására a H_1 a költeményekben eltérbe lép. A képzetek és a hangfrekvencia közötti statisztikus összefüggés igazolja a hangok ösztönös, metaforikus jellemzését, a jellemzések pedig érthetőbbé teszik, miért módosul a versek hangspektruma a vers témájának, hangulatának megfelelően.

Statisztikus összefüggésről van szó, mely sok egyéni ellentmondáson keresztül alakul ki. Sok tehát az eltérés a „szabály”-tól. Olykor meg tudjuk adni az eltérés okát is. A szubjektív kísérletek során egy fiatal asszony az *l*-t érezte férfiasnak. Hozzá is tette mindjárt: „olyan a betű” (nagyobb, egyenesebb és így tovább). Itt az írás terelte ebbe az irányba az asszociációkat. A nyomtatott nagy *I* alakja folytán érzi az *i*-t De Piis olyan egyenesnek, mint a nádszál („droit comme un piquet”), annál is inkább, mivel nem tesz határozott különbséget hang és betű között (i. m. 14). Nem sokan nyilvánítanak nálunk, magyar nyelvterületen *Guermantes* hercegnő nevének utolsó szótagát disznóparéj színűnek. Hogy Proust annak érezte, az nyilván azért van, mert a franciában a *Guermantes* tökéletesen rímél az *amarante*

(disznóparéj)-ra. Más és más képzetek fűződhetnek tehát a hangokhoz, az egyes emberek sajátos, egyéni élményeinek megfelelően. Eltérhet az egyik vagy másik szakasz vagy vers hangspektruma is véletlenszerűen, néhány szó ismételt előfordulása következtében, az átlagtól.

De, ha az egyéni eltéréseknek oka van, hogyan lehetnének indokolatlanok az egyéni eltérések ellenére is érvényre jutó egyezések. Annak is oka kell, hogy legyen, hogy a megkérdezettek (és az irodalmi tanúk) többsége az *i*-t az *u*-nál világosabbnak, a *k*-t, az *r*-t az *l*-nél keményebbnek, az *m*-et az *l*-t a *k*-nál édesebbnek érezte. Az egyezéseket semmiképpen sem magyarázhatjuk egyéni életkörülményekkel; ezek csak az egyéni eltéréseket indokolhatják. Nem magyarázhatják meg egyes versekben előforduló szavak, miért gyakoribb a legkülönbözőbb harcias hangú magyar és francia versek összességében a *k* és *t*, mint a szelídekben. A közös elemből indulhatunk ki csupán. Abból, ami nem változott a kísérletek során: a hang objektív sajátásaiból, keresve, hogy miben áll tulajdonképpen a beszédhangok és másrendű jelenségek között az a bizonyos természetes kapcsolat. Érdemes ennek utánajárni, hiszen most már csaknem biztos, hogy nem pusztán illúzió a hangok esztétikai szerepe a versben, szükséges is, mert nem oldottuk meg a csomót, amíg meg nem feleltünk erre az utolsó, leglényegesebb kérdésre.

Indokolt volt a Filozófiai Társaságban lezajlott hangesztétikai vita során TAMÁS LAJOS ellenvetése. Bajos TAMÁS szerint a hangok „bizonyos szimbólikus értékéről” beszélni, amíg nem tisztázódik, hogy a hang és jelentés kapcsolata miben áll voltaképpen. Vö. GÁLDI L., Nyelvkarakterológia 378.

A hangok műhelyében

Beszéd közben észre sem vesszük a hangokat. Elfedi őket a szavak, mondatok jelentése. Most a hangoknak szól az érdeklődésünk. Kíváncsiak vagyunk alkatukra, keletkezésük körülményeire, mindarra, ami érthetőbbé teheti, hogyan képesek közvetlen formában, saját szubsztanciájuk révén gazdagítani, differenciálni a vers mondanivalóját.

Miből is áll a beszédhang?

A beszédhangok szubsztanciáját egyfelől a beszédszervek mozgása, a képzési tevékenység és az ezzel járó kinetikai élmény alkotja, másfelől a hangrezgések által keltett hallásélmény. Ez a szubsztancia kettős természetű tehát: fiziológiai és akusztikai. Amikor kifejezőnek nyilvánítjuk a vers egyes hangjait, a kifejezőség

forrását beszédszervek mozgásában vagy a hangok akusztikai sajátságaiban kereshetjük csak.

A költeményekben ábrázolt jelenségek egy része hangjelenség vagy hangjelenséggel összefüggő élmény. A beszédszervek, elsősorban a nyelv mozgékonyágánál fogva a legkülönfélébb hangok képzésére vagyunk képesek, s szinte el sem képzelhető olyan hangjelenség, melyet az ember többé-kevésbé utánozni ne tudna. Ezeket a lehetőségeket alighanem mindenki végigpróbálgatta gyerekkorában. A hangimitátorok különös tökélyre emelik ezt a játékot. Meggondolandó ezzel szemben, hogy az egyes nyelvek a lehetséges beszédhangoknak csak egy töredékét használják fel szavak képzésére. A költőnek mintegy 20—30 hanggal kell beérnie. Ez is tökéletesen elegendőnek bizonyul azonban. A korlátozás diszkrétebbé, stilizáltabbá teszi a költői hangutánzást, elveszi vásári jellegét — különösen tompított az írott vers hangtalan hangutánzása — de nem gátolja meg a költőt abban, hogy tudatosan vagy öntudatlanul meg ne közelítse bármelyik hangjelenséget. Ovidius *qu*-t tartalmazó szavak segítségével festi a békabrekegést

Quamvis sunt sub aqua, sub aqua maledicere temptant

(*Metamorphoses* VI, 376)

Nem okoz nehézséget a sziszegés utánzása sem, legalábbis olyan nyelvben, mely *sz* hanggal rendelkezik.

... „Szél zendül az erdőn, ott leskel a hold,
Idekinn hideg éj sziszeg aztán.”

(Arany János : *Szondi két apródja*)

A zöngétlen réshangok igen alkalmasak a levegő súrlódásából adódó különféle hangok tükrözésére, elsősorban a szél ábrázolására. Intenzitásuk foka, hangszínük élessége szerint a légáramlás különböző fokát és fajtát érzékeltethetik.

Az enyhe légáramlás zöreijéhez beszédhangjaink közül legközelebb a laryngális spiráns, a *h* és a német *ach*-Laut áll, mely a nyelvhat emelkedése folytán áll elő a nyelvhat és lágy *iny* között; a csatorna nem válik olyan szűkké, hogy a kiáramló levegő a lágy *inyt* is megmozgassa. A levegő súrolja csupán a garatfalat, a lágy *inyt* és más akadályba nem ütközve hagyja el a szájüreget. A *h* hang, az *ach*-Laut éppen ezért kis hangerővel rendelkezik, s így alkalmas az enyhe légáramlás érzékeltetésére.

In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen *Hauch* . . .
Warte nur, balde
Ruhest du auch.

(Goethe: *Wanderers Nachtlied*)

Az *sz* zöreje lényegesen erősebb, mivel a nyelv keskeny csatornát képezve egyenesen nekivezeti a kiáramló levegőt a felső és alsó metszőfogaknak, ahonnan az alsó fogsor széléhez verődve hagyja el a szájüreget.

Intenzitás szempontjából a *h* és *sz* között áll az *f*. Egy fokkal érezhetőbb, de még mindig igen lágy fuvallat hallatszik ki Hugo *Contemplation*-jából:

L'ancien *zéphyr* fabuleux
Souffle avec sa joue enflée
Au fond des nuages bleus

(*A Granville en 1836*)

vagy Rückert egyik verséből:

Dass der Ostwind Düste
hauchet in die Lüfte

(*Dass sie hier gewesen*)

Nemcsak a réshang intenzitásának van szerepe a hang esztétikai értékének meghatározásában, hanem jellegzetes hangszínének is. Az *sz* (és az *sz* elemet is tartalmazó *c*) világos, éles hangszíne folytán válik alkalmassá a „metsző szél” érzékeltetésére. (Az *s* hang erre nem lenne alkalmas.)

Az *sz* azáltal válik „élessé”, hogy magas hangszínét kialakító, jellegzetes részhangjainak igen magas a rezgésszáma. TARNÓCZY TAMÁS mérései szerint a legerősebb részhangjai (40 phon felett) 4200 és 4800 Hz között fekszenek, de egészen 14 000 Hz-ig találunk 10 phon és 20 phon közötti hangerővel rendelkező részhangokat.⁷⁰ Feltehető, hogy ezeket a magas rezgésszámú zörejeket azért érezzük élesnek, mivel közelebb fekszenek a fájdalomküszöbhez, ahhoz a határhoz tehát, melyen túl a hang már nem okoz hangingert, csupán fájdalmat.

A levegő hideg, kék és merev,
S sziszegve metszi éles cirpelés . . .

(Tóth Árpád; *Október*)

Ha a szél zúgásába a megrezentett falevelek zörgése is belevyűl, az *sz* hang zöngés megfelelője, a *z* hang lép elő; beszédhangjaink közül az áll legközelebb a zizzenő zörejhez:

Zörg az ág és zúg a szél
cigányasszony útra kél . . .

(Babits Mihály: *Cigánydal*)

⁷⁰ Die akustische Struktur der stimmlosen Engelaute: Acta Linguistica Ac. Sc. Hung. IV (1954).

ahol az *sz*, a *c*, a *z* és *s* együttese festi a szélzúgást és levélzörgést. A zöngé elmaradásával sokkalta élesebbé válik a réshang. A levelek lehullottak már a fáról s most a kemény aszfalton sepri, sodorja őket a szél:

Quel feuillage séché dans les cités sans soir . . .

(Mallarmé: *Le Tombeau de Baudelaire*)

A békés, lágy estéket nem ismerő város száraz levegőjét érezzük a zenei hang, a mély (50—350 Hz) zöngé hiánya folytán.

Az *s* képzésénél a nyelvhát csatornája szélesebb, a nyelv kissé hátrahúzódik, s így a csatorna torkolata és a fogsor között rezonátor tér képződik. A falai lágyság, az üreg erősen nyálkás: két nyálmirigy kivezető csatornája éppen az alsó metszőfogak mögött van. A rezonátor tér megnövekedése, falainak lágysága, nedvessége következtében a kiáramló levegő tompább zörejt ad.

A nádas susogását festik az *s* hangok Brjusov egyik versében⁷¹

Шорох в глуши камыша,
Шелест — шуршанье вершин,
Шум в свежей чаще лоцин.
Шопот души заглуша,
Шопот, смущенье и дрожь,
Ширью и тишью живёшь,
Шумом в глуши камыща,
Шелестом вешних вершин,
Шорохом в чаще лоцин.

Шорох

Hangszíne folytán az *s* a sistergés ábrázolására is alkalmas. Így érzékeltetheti a konyhát, a főzést József Attila *Falu*-jában:

Mint egy tányér krumplipaprikás,
lassan gőzölög lusta,
langy estében a piros palás,
rakás falucska.

A réshangok akusztikai természetének felel meg a hangutánzó szavak jelentése. Gondoljunk a *hehezet*, *huhog*, *lehel*, *susog*, *sistereg*, *sziszeg*, *zizzen* stb. szóra.

⁷¹ GÁLDI L.: Az orosz vers funkcionális problémái: Filológiai Közlöny I (1955). 200. és k.

Magánhangzó is játszhatja olykor réshang szerepét. A zöngétlenül (suttogva) ejtett *i* például *ich*-hang szerű zörejt ad.

„Du liebes Kind, komm, geh mit mir.
Gar schöne Spiele spiel ich mit dir;

— suttogja Erlkönig a lázas gyerek fölébe. A suttogva ejtett *i*-hangok a fák zúgását is érzékeltethetik, vagy a szél füttyülését (Zlinszky i. m. XX), melyből a lázálom szövi csak a csábító szavakat.

Az *i*-hangok fokozzák az *sz* hatását Szondi két apródjában is:

„Idekinn hideg éj sziszeg aztán.”

Két kemény felület ütközéséből származó kopogó zörejt zöngétlen zárhangok ábrázolják többnyire. A lovak patájának zaját festő vergiliusi sor fordítója a latin eredetűt követve zárhangok ütemes ismétlésével igyekezett hasonló hatást elérni:

S gyors lovaik *pata* éle *dobogva kapálja a földet* . . .

Puskin az *Érclovas*-ban a *k* hangok gyakori ismétlésével érzékelteti a lódobogást (Gáldi, Orosz Vers 198):

Как будто грома грохотанье,
Тяжело звонкое скаканье . . .

A beszédben ugyanis kizárólag zár képzésével és hirtelen felpattintásával lehet két összeütődő kemény felület zajára emlékeztető hangot adni.⁷² Ezért találkozunk zárhangokkal az olyan hangfestő szavakban, mint *kopog*, *kattog* stb.

H. Wissemann, nagyszámú kísérletet végzett annak tisztázására, hogy bizonyos zajokat milyen beszédhangokkal hozunk összefüggésbe. A kísérleti alanyok különböző hangtani szerkezetű értelmetlen „szavak” közül választhattak, melyiket érzik a legmegfelelőbbnek, és maguk is hangfestő szavakat rögtönöztek. Amikor kalapáccsal kemény felületre üt ismételten a kísérletező, a kísérleti alanyok olyan szavakat választottak, melyekben zöngétlen zárhangok voltak: maguk is *k*-t, *t*-t, *p*-t tartalmazó, kétszótagú szavakat javasoltak, melyeknek első szótagja zárt.⁷³

A réshangok és zárhangok eltérő hanghatása indokolja, miért érezzük kifejezőnek a golyókopogással kísért tüntetést (József A., *Eső*), lódobogást festő verssorban a zárhangokat, a szél zúgását ábrázoló sorban pedig a réshangokat.

Ha az ütődést erősebb hang kíséri, a zöngétlen zárhang elégtelennek bizonyul. A költők, az ilyen zajt (sötét vagy világos)

⁷² A francia hangtani terminológia a „momentanée” (mozzanatos, pillanatnyi) megjelölést is használja a zárhangokkal kapcsolatban.

⁷³ Untersuchungen zur Onomatopöie. Heidelberg, 1954. 27. és k.

színezetének megfelelően zöngés zárhangokkal vagy affrikátákkal érzékeltethetik. A zöngés zárhangok és az affrikáták hangzósabbak a zöngétlen zárhangoknál. A csattanást *cs*-vel festi Tóth Árpád:

Izzék a dal duhajjá,
Csattanjon vad csuhajjá,

(*Rímes, furcsa játék*)

Cs-vel csattan a csáklya, a villám és a csók:

csap csak a csáklyád, fúr be a fúród...

(Babits: *Fekete ország*)

Sűrűn csillan a villám; bús szemed isteni csillám.
Míg künn csattan az ég, csókom az ajkadon ég.

(Babits: *Új leoninusok*)

A harangzúgást nazális gutturális zárhangok mímelik. A nazális, gutturális *ng* hangsoportot feltehetőleg az teszi alkalmassá erre a szerepre, hogy egyfelől, mint minden zárhang, mozzanatos: a zár felpattanása (*g* elem) a harangnyelv odaütődését ábrázolhatja, ugyanakkor, mint nazális hang a harang hosszas utórezgését, lassú lecsengését követő rezonanciával rendelkezik. De tükrözheti a visszhangzó, súlyos léptek rezonanciáját is:

És döng a tömkeleg, amely világnak mondatik...

(Füst M.: *Kutyák*)

Grammont a sötét és tompa hangzók között szerepelteti a nazális magánhangzókat. Hérédiát idézi:

Quelle est l'ombre qui rend plus sombre encor mon antre?

A nazális magánhangzók képzésekor a levegő nemcsak a garat és szájüreg, az ajkak szűrőjén halad át, hanem az orrüregeken is. Az orrüregek nedves falai sokat nyelnek el a magas részhangok energiájából; ezáltal „sötétebb” színezetet kapnak, mint a megfelelő orális képzésű magánhangzók. Az „éles”, nagyfrekvenciájú részhangok gyengülése következtében érezzük egyúttal tompábbaknak is őket.

Egy újabb elmélet szerint a nazális magánhangzókat éppen ez a hiány (és nem az orrüregek rezonanciája) különbözteti meg az orális magán-

hangzóktól (vö. R. HUSSON, Facteurs acoustiques des voyelles humaines nasalisées et genèse physiologique de ces facteurs : Comptes rendus des sciences de l'Académie des Sciences CCXLIV, 2551. és k.).

Ezért kifejezőek a nazálisok az ilyen sorokban :

Quelquefois dans un beau jardin
Où je trainais mon atonie,
J'ai senti comme une ironie
Le soleil déchirer mon sein ;

(Baudelaire : *A celle qui est trop gaie*)

ahol letompítják a napsugarak bántó élességét. A nazalitás hangfogója révén olyan elhaló, olyan finom a kicsengése a zongorán elsuhanó kéz játékát hallató Verlaine versnek :

Qu'as tu voulu fin refrain incertain . . .

(*Le piano que baise une main frêle*)

A hegedűhangot két különböző jellegű hang ábrázolhatja. A *Chansons d'automne*-ban nazális *o*, *a* és az ugyancsak nazális *n* szólaltatja meg.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne . . .

Másutt, így Tóth Árpád *Rimes, furcsa játék*-ában *i* hangok festik a hegedűszót. A kétféle hangtípus kétféle hegedűhangot tükröz, a mély nazális zengésű hangokat és a magas, különösen éles, világos színezetűeket. Nem véletlen, természetesen, hogy nazális csendésűnek érezzük a hegedű hangját, hogy a gyerekek is orrhanggal utánozzák. A hegedű hangszínét kialakító első felhangnyaláb Backhaus szerint 300—400 Hz táján van, a második formáns pedig 2200—2300 Hz-nél.⁷⁴ A nazális hangok első formánsa Tarnóczy Tamás mérései szerint 200—400 Hz között (az *m*-é 333 Hz-nél, az *n* 260 Hz-nél stb.), a jellegzetes harmadik felhang pedig 2000—3000

⁷⁴ Vö. FR. TRENDELENBURG : Einführung in die Akustik.² Berlin, 1950. 212. Vö. még : HARRY F. OLSON : Musical Engineering. New-Toronto-London, 1952. 217. Az itt közölt táblázatok szerint az alsó formáns ugyan csak 300—400 Hz táján fekszik. A felső formáns 2000—3500 között mozog. Az alaphang emelkedésével azonban feljebb tolódhat.

Hozzájárult (az *m*-é 2600, az *n*-é 2300 táján).⁷⁵ Ami pedig az *i*-vel festett hegedűhangot illeti: az *i* hang a legvilágosabb színezetű, legélesebb csengésű magánhangzó. Egyik magánhangzó hangszínképe sem áll közelebb az éles hegedűhangéhoz.

A magyar *i* hangszíne kialakító felhangok, a jellegzetes felső formáns TARNÓCZY TAMÁS mérései szerint 2200—3400 Hz-nél vannak. Az *f* húr 659 Hz-es rezgése esetében a hegedűhang felső formánisa 5500 Hz táján jelentkezik. (Vö. HARRY F. OLSON i. m.)

Kézenfekvő a megfelelés egyes beszédhangok és bizonyos artikulátlan emberi vagy állati kiáltások között. G. J. Vossius Poetikájában az *u*-ról, *o*-ról szólva éppen azt emeli ki, hogy panaszos asszonyi hangot festhet.⁷⁶

Mint valami fájdalmas jajszó, úgy csendül ki néha az *au*, az *a* a verssorokból:

Sie fanden den Weg zur trauten,
Doch kommen sie wieder und klagen,
Und klagen, und wollen nicht sagen,
Was sie im Herzen schauten.

(Heine: *Aus meinen grossen Schmerzen*)

W. SCHNEIDER hívja fel a figyelmet⁷⁷ egy Rilke versszakaszból kicsendülő panaszos *ei*, *ai*, diftongusokra.

Er träumt.
Aber da schreit es ihn an.
Schreit schreit.
Zerreist ihm den Traum
Das ist keine Eule. Barmherzigkeit;
Der einzige Baum
Schreit ihn an:
Mann!

(*Die Weise von Liebe und Tod des Cornets Christoph Rilke*)

Sírásnál a nyelvsap gyakran nem zárja el az orrüreghez vezető utat, s ezért a síró panaszos hang nazális színezetűvé válik.

⁷⁵ Resonance data concerning nasals, laterals and trills: Word IV (1948) 73. és kk. — R. Husson előbb idézett elmélete szerint nazális mássalhangzók esetében külön formánsról nem beszélhetünk.

⁷⁶ „Sic ejulatus muliebris optime exprimitur literis *o* et *u* in cesuram incidentibus...” Poeticarum institutionum libri tres. Amsterdam 1596. 66a.

⁷⁷ Über die Lautbedeutung: Zschr. f. Deutsche Philol. LXIII (1938) 175.

Moi qui souffris tant comme enfant!

(V. Hugo : *Trois ans après*)

Nemcsak a hang hasonlóságában rejlik a megfelelés a beszédhang és az érzékeltetett jelenség között. A *h*, az *ach*, az *sz*, a *zs* hang képzésekor például a garatban és a szájüregben, ebben a kis mikrokozmoszban lejátszódik, kicsiben, az ábrázolt jelenség, az enyhe fuvallat, a vihar. Nyálkahártyánkon érezzük a levegő súrlódását, melyet a valóságban bőrfelületünkön szoktunk érzékelni. Különösen nagy szerepe van a taktilis élménynek, amikor hangtalan suhanást ábrázolnak a réshangok :

Szent Mihály útján suhant nesztelen

(Ady : *Párisban járt az ősz*)

Amikor *k*-t vagy *t*-t vagy *p*-t ejtünk, a zár létrejöttének pillanatától fogva fokozódik a szájüregben a légnyomás, a robbanást pedig a zár felpattanása testesíti meg. A zárhangok megjelölésére használt „exploziva” szó mögött a robbanás képzele húzódik meg. Ezért is ábrázolhatják az „explozívák” a robbanást, puskaropogást. A jelenségekhez való kettős, akusztikai és dinamikus kötöttsége folytán érezzük olyan plasztikusnak a domináló *r*-t, amikor a sor csikorogva forduló ajtót fest :

Felsentore knarren rasselnd ...

(Goethe : *Faust* II, 2. felv.)

Comme le gond rouillé d'une porte d'enfer ...

(V. Hugo : *Ce qu' on entend sur la montagne*)

Vagy megzörrenő ablaküveget :

Quoi! dit-elle d'un ton qui fit trembler les vitres...⁷⁸

(*Lutrin* I.)

...le mystère
précipité
hurlé

⁷⁸ QUICHERAT idézi ezt a Boileau-sort : „sorte de vibration qui se prolonge à la fin du vers et fait entendre le bruit des vitres ébranlées.” *Traité de versification française*². 147.

tourbillon d'hilarité et d'horreur
autour du gouffre

(Mallarmé, *Un coup de dés*)

Töri a szél, a forgó-szél veri, tölcésérben forog, avagy
a rohanó szélvihar

(Füst M.: *Tél*)

nagy zajjal csörtető hegyipatakot :

Avec un grand bruit et grand fracas
Un torrent tombait des montagnes

(La Fontaine : *Le Torrent et la Rivière*)

harcot, csatazajt :

Rursus in arma feror, mortemque miserrimus opto

(Vergilius : *Aeneis II*)

Jámbor zörgéssel csördül azon egy minutában
A puskapromenád ; a trombita túrt reze tördelt
Hangra ropog ...

(Csokonai : *Békesség és a hadi érdem*)

Minden tüzes ördög népet, falat ont :
Töri Drégel sziklai várát.

(Arany : *Szondi két apródja*)

dübörögve közeledő kocsit :

Phöbus Räder rollen prasselnd ;

(Goethe : *Faust II*, 2. felv.)

Borzasztó dübörgésű szekeredre ...

(Ady ; *A csillag-lovas szekérből*)

H. WISSEMANN kísérleti alanyai a bádogládában furnírolemezen görgetett golyó hangját *r* hangokat tartalmazó szavakkal festik. Javasolt szavak : *rrrrrrgólologlong, rrrr-wúm, rrrréng* stb. (i. m. 29).

A fákat tördelő, romboló vihar hangját nem is igen lehetne beszédhangokkal jobban megközelíteni mint a spiránsok közé

vegyített *r*-rekkel. Ezt G. J. Vossius is megállapítja már.⁷⁹ Zlinszkynek is minden bizonyossal igazsága van, amikor a *Szondi két apródjából* idézett sor három *r* hangját az ágyugolyó okozta rombolás zajával hozza összefüggésbe (i. m. 27. és k). A szekér kerekeinek zörgését is az *r* közelíti meg legjobban.

Nem kis szerepe van azonban az *r* hang képzésmódjának is abban, hogy olyan elevenen peregnék a sorok. A magyarban az *r*-t *pergetett* hangnak nevezzük. A németben *Zitterlaut*, a franciában *vibrante*. Az *r* képzésénél a nyelv hegye a felső metszőfogak, vagy az alveolák felé emelkedik, nem támaszkodik azonban szilárdan a metszőfogak mögötti területre, s így a kiáramló levegő hatására periodikus, vibráló mozgásba lendül. Amikor tehát *r*-t mondunk (mindez elsősorban a magyar, olasz, spanyol stb. típusú, nyelvheggyel képzett *r*-re vonatkozik), önkéntelenül tükrözzük az élénk, rotáló, örvénylő mozgást, a kerék gördülését, a kavicsokat görgető patak folyását, fákat hajlító, ágakat tördelő port, avart felkavaró vihart.

Kratylos is az *r* képzési mozzanataival hozza összefüggésbe, hogy a hang mozgást jelentő szavakban szerepelhet.⁸⁰ Két évezreddel később egy híres dán fonetikus és germanista, O. JESPERSEN hasonlóképpen magyarázza, miért vált a latin *rotulare* 'gördülni' szóból alakult *roll*-tő olyan népszerűvé, hogy nem egy germán nyelvben kiszorította a kevésbé kifejező hasonló jelentésű szavakat.⁸¹

A nyelvizom megfeszülése, a szokatlanul erős innervációja, a légárammal szembefeszülő nyelvhegy erőfeszítést, küzdelmet mímel. Ennek a láthatatlan kifejező mozgásnak legalább olyan szerepe van abban, hogy az *r* elkeseredett, vad harcot festhet, ahogyan ezt G. J. Vossius írja (Poet. inst. 66) az Aeneis II. énekéből előbb idézett sorra utalva, mint az *r* hang és a fegyvercsörgés hasonlóságának. A kinezetetikai élmény magyarázza azt is, hogy az *r* (az izomtónus fokozódásában, az izmok megfeszülésében kifejezésre jutó) harag, gyűlölet kifejezése lehet, ahogyan ezt az agresszív és szelíd hangulatú versek hangspektrumának egybevetésekor láttuk, s ahogyan már

⁷⁹ „R et S optime exprimunt ventorum violentiam: praesertim si cesurae juvenit. Poet. inst. 66a. — QUICHERAT Saint-Lambert egyik verssorát idézi (i. m. 147):

Et la foudre en grondant roule dans l'étendue...

(Saisons)

⁸⁰ PLATON: Összes Művei I. 555.

⁸¹ Language, its Nature, Development and Origin. London—New-York, 1925. 408.

a régi poétikák szerzői is megfigyelték.^{81a} Vossius Horatius egyik ódájára utal, melyben a költő haraggal, felháborodással ostromozza Crassus gyáva katonáit (Od. V. lib. 3). Idézi Juno haragos szavait is az *Aeneis* I. énekéből:⁸²

...vela dabant laeti, et spumas salis aere ruebant,
cum Juno aeternum servans sub pectore vulnus
haec secum: Mene incepto desistere victam
nec posse Italia Teucrorum avertere regem?
quippe vetor fatis. Pallasne exurere classem
Argivum, atque ipsos potuit submergere ponto?...

Az *r* hang hasonlít a vadállatok vészajtószó morgásához is (ilyenkor az összeszoruló garat falait és a nyelvcsapot rezgeti meg a hevesen kiáramló levegő). Ez is hozzájárulhat a hang félelmetes, harcias jellegéhez. Annyi bizonyos, hogy az *r* hang félelmetesen hathatott megfelelő körülmények között a legkülönbözőbb korokban. Tóth Béla a *bútorraktár* szóval riasztotta a kisgyerekeket. (Sipulusz a *várkertraktart*-ot tartja különösen ijesztőnek, nyilván ugyancsak a sok *r* hangra való tekintettel.) Egy középkori francia fabliau prédikátora, mikor már végképp nem találja a keresett helyet a misekönyvében, így kiáltja el magát *Barraban!* És a hívőket borzadály fogja el.

Az *r* a „legrobusztusabb félmagánhangzó” Dionysios Halikarnasseus szerint (De comp. verb. XIV, 170), „az igazi heroikus betű” — írja Ronsard a *Franciade* előszavában.⁸³ Valóban feltűnő, milyen gyakori az *r* betű a Roland ének pogány harcosainak nevében: *FieRabRas*, *SoRtibRas*, *BaRbaquant*, *BRandonas*.⁸⁴ Kemény, harcos *r* hangok követik a könnyű réshangokat, amikor V. Hugo a rendíthetetlen erőt állítja a lágy szelídséggel szembe:

Doux comme un *chant* du soir, fort comme un choc d'*armures*.

(*Ce qu'on entend sur la montagne*)

^{81a} „Imprimis autem R locum habet, quandoque exponuntur res acerbae ac vehementes” — írja Vossius (Comm. rhet. 153b).

⁸² „Ante omnes vero Maro id observat, ut literum hanc tribuat iratis. Ita, quo loco de irate tractat Junone, continuis sex versibus quincto pede syllabam RE adhibet.” Comm. rhet. 153b.

⁸³ „...les rr, qui sont les vraies lettres Héroïques, font une grande sonnerie et batterie aux vers.” Préface de la *Franciade* 1587. Oeuvres complètes de P. DE RONSARD. Éd. par P. Laumonier. Paris, 1914—19. VII. 93.

⁸⁴ „Noms à la fois risibles et terrifiant” — írja J. BÉDIER. (La chanson de Roland, commentée p. J. BÉDIER. Paris, 1927. 304.)

A nyelv felemelkedésével, szokatlan teljesítményével és az *r* nagy hangerejével függhet össze, hogy az erő, a nagyszerűség kifejezése lehet, amint ezt Blagoj (i. m. 215) egy Lomonoszov verssorral igazolja :

О грады, где торги, где мозгокружни браги...

Különösen gyakran dominál az *r* a férfias erőt érzékeltető sorokban :

Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre
Se tenait à la barre et coupait le flot noir ;
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.

(Baudelaire : *Don Juan aux Enfers*)

Ils voient le fort bras blanc qui tourne
La pâte grise et qui l'enfourne
Dans un trou clair. —

(Rimbaud : *Les effarés*)

A „férfias erővel” kapcsolatos erotikus versekben is gyakori volt az *r* hang a statisztika tanúsága szerint. Nagy része van az erősen pergetett *r* hangoknak abban, hogy az olasz (és spanyol) nyelv férfiasnak nyilvánul. Általában férfiasabbnak érezzük a pergő nyelvhegygel képzett *r*-t, mint az *r* különböző „lágýtott” kisebb energiával képzett változatait, a raccsolást, az *l*-lé vagy *z*-vé szelídített *r*-t. Az *r* gyengítésére irányuló kísérletekben feminin tendenciát fedeznek fel a grammatikusok. Pillot (1850-ben) nevetéses kényeskedésnek bélyegzi azt a „divatot”, hogy egyesek *père*, *mère* helyett *pèze*, *mèze*-t mondanak.⁸⁵ Egy angol fonetikus az *r* fogyatékos ejtésével kapcsolatban a kiejtés „férfiatlanításáról” (emasculation) beszél.⁸⁶

Mindezt érthetővé teszi az *r* hang és az erő, erőszak, a küzdelem képzetének kapcsolata.

Könnyen lehet azonban, hogy vannak további analógiák, melyek kevésbé kézenfekvők, de nem kevésbé lényegesek. Ennek tisztázásához mélyebbre kellene hatolnunk, a hangok műhelyének homályosabb zúgaiba

⁸⁵ „Parisinae mulierculae... adeo delicatulae sunt, ut pro *père*, *mère* dicant *pèze*, *mèze*” (v.ö THUROT, De la prononciation française. Paris, 1881. II. 272.).

⁸⁶ T. H. PEAR: Voice and personality. London, 1931. 29.

is be kellene világítanunk. Erre a fáradságosabb munkára nem kell most vállalkoznunk. Ezúttal nem tartunk teljes megértésre igényt. Beérjük azzal, hogy van bizonyos okozati összefüggés az *r* hangzása, képzése és a hanghoz fűződő képzetek között.

Kapcsolatba hozták a mozgással az *l*-hangot is. Leibniz így ír erről: „A régi németek, kelták és más velük rokon népek természetes ösztönből az *r* betűt az ebben is fellelhető heves mozgás és zaj kifejezésére használták ... az enyhe mozgás kifejezésére pedig az *l* betűt”⁸⁷

G. GERBER szerint „L és R mozgást jelölnek, mégpedig az *l* enyhébb mozgást (ein Gleiten, Fliesen, dann ein Glattes, Leichtes), az *r* gőrgést, pergetést, hatalmas megrázkódtatást, dörzsölést” (i. m. I. 211). GERBER szép példát idéz Schiller *Bürgschaft*-jából arra, hogyan festi a költő az *r* és *l* hang váltogatásával a patak csörgedezését:

Und horch! da sprudelt es silberhell
Ganz nahe, wie rieselndes Rauschen,
Und stille hält er, zu lauschen.
Und sieh', aus dem Felsen, geschwätzig, schnell,
Springt murmelnd hervor ein lebendiger Quell...

A metaforákkal végzett kísérleteink szerint az *r*-t inkább a pergő mozgással, az *l*-t a folyással asszociáljuk. Grammont vers-esztétikája szerint is akadálytalan mozgást, siklást, folyást tükröz az *l* hang. Ezt Grammont azzal hozza összefüggésbe, hogy az *l* képzésénél a nyelv hegye a felső metszőfogak mögött zárat képez, s a levegő „mint valami folyadék” kétoldalt (ritkábban a nyelv egyik oldalán) akadálytalanul kiáramlik (Traité de phon. 71). Amikor a nyelv eleje elfoglalja az „*l*-pozíciót”, mely az *l*-t követő magánhangzó szerint a felső fogmedernél vagy a kemény szájpadlás különböző pontjain lehet, útja egy részét a szájpadlás nedves felületén csúsztatja meg. Ez a kis siklás, s a hangképzésnek — mássalhangzók esetében szokatlan — akadálytalansága, súrlódásmentes volta, „olajozottsága” teszi érthetővé, hogy az *l* a simogató érintés, a (zajtalan) siklás,⁸⁸ repülés, lebegés, folyás, elfolyás, könnyedség képzetével társulhat.

Még nem egészen értjük azonban, miért illik az *l* „a lágy dolgokhoz”, ahogyan ezt J. Vossius írja (Comm. rhet. 153a) miért alkalmas (a *zs*, *z*, *v*, *m* és *n* hanggal együtt) a „puha és kedves dolgok ki-

⁸⁷ Neue Abhandlungen über den menschlichen Verstand. Philosophische Werke III. Leipzig, 1915. 308.

⁸⁸ A *gl*, *kl* hangcsoport különösen gyakori a csúsztatás, elcsúsztatás érzékeltető sorokban (*glatter*, *glitschiger Glimmer*). A zárhang az állást, az *l* a kislislást érzékeltetheti.

fejezésére”, amint Lomonoszov gondolja (l. c.); miért éppen az *l* „a leglágább ejtésű hang” Marmontel szerint.⁸⁹

Mi teszi általában „lágábbá és szebbé” a szavakat, mi által válnak így alkalmassá arra, hogy őket válassza a költő „gyengébb érzelmekhez és szebb tárgyakhoz”, ahogyan ezt Berzsenyi szükségesnek érzi, mitől „kemény hangúak” más szavak?

Melyek is a lágú, s melyek a kemény hangok? A mássalhangzókkal szemben lágúnak nyilvánulnak a magánhangzók. Amikor a finn nyelv lágúságáról vagy a cseh keménységéről beszélünk, elsősorban a magánhangzók és mássalhangzók arányára gondolunk; keménynek nyilvánítjuk azokat a nyelveket, melyekben viszonylag ritkábbak a magánhangzók, gyakoribb a mássalhangzótorlódás. Különbséget teszünk azonban keménység szempontjából az egyes mássalhangzók között is. Lágábbnak érezzük az *l*-t az *r*-nél, a *h*-t a lágú szájpaddás falát erőteljesen súroló veláris réshangnál (mellyel a holland *het* vagy a spanyol *Juan* szóban találkozunk), lágábbnak érezzük a zöngés *b*, *d*, *g* hangot, mint a zöngétlen *p*, *t*, *k*-t és így tovább. Hirhedt kemény hang a *k*. Ezért írhatja József Attila, hogy:

K betűkkel szól keményen
címe: „Költőnk és Kora”.

(*Költőnk és Kora*)

Mi az a jellemző közös jegy, amelyik a felsorolt esetekben a lágúnak nyilvánuló hangot a keményebbtől megkülönbözteti? A magánhangzók képzésekor a levegő akadálytalanul árad ki a szájjüregen át, a mássalhangzók többségénél azonban valamilyen akadályt kell leküzdenie. A *h* az egyetlen mássalhangzó, melynek képzésénél csupán a hangszalagok széléhez súrlódik a levegő, a szájjüregben azonban semmi sem állja már útját. A veláris réshang képzésekor ezzel szemben a garat összeszűkül, a nyelv gyöke felemelkedik, s így a kiáramló levegő rezgésbe hozza a nyelvcsapot, a szájpaddás lágú részeit. A zárhangok úgy keletkeznek, hogy a levegő útja rövid időre tökéletesen lezárul, s csupán a keletkezett zár felpattantása után áramlik ki a szájjüregből. A zöngétlen zárhangoknál a zár képzése általában érezhetően és mérhetően feszesebb, mint a megfelelő zöngés zárhangoknál.

Így ROUSSELOT méréseiből kiviláglik, hogy *t* (párizsi, orosz és görög alanyokkal végzett kísérletek alapján) ejtéskor a nyelv hegye

⁸⁹ „La plus douce des articulations”. Poétique française. Oeuvres complètes. Lyon, 1777. VI. 144.

és pereme nagyobb nyomot hagy a mesterséges szájpadráson, azaz nagyobb erővel feszül neki a felső metszőfogak mögötti alveoláris területnek, mint a *d* ejtésekor.⁹⁰ Megerősítette ezt az eredményt a fogmedernél elhelyezett gumihólyaggal végzett kísérlet is. ROUSSELOT a kivezető csövet írószerkezettel kötötte össze, és megállapíthatta a görbén, hogy a *t* ejtésénél a nyelv gyorsabban és erősebben feszül neki a fogmedernek mint a *d* képzésekor (i. m. 344). Hasonló volt az eredmény a többi zárhang és a réshangok esetében is.⁹¹

A zöngétlen *p*, *t*, *k*-val szemben, Grammont szerint, különösen a nazális zárhangok alkalmasak a tompa hangok, s általában a légység, puhaság érzékeltetésére, és Lamartinet idézi (i. m. 297):

Cette heure a pour nos sens des impression douces
Comme des pas muets qui marchent sur des moussés.

(*La vigne et la maison*)

M. Amrein szerint (i. m. 58) lassú mozdulatot fest, de talán inkább tompítja csupán a léptek zaját az *n*, ebben a dantei sorban :

Ella sen va nuotando lenta lenta ;

(*Inferno* XVII, 115)

Széntimentális ellágyulást érzékeltetnek Tóth Árpád versében :

Böles bácsi, tiszta mosolyú,
Ki méla multon elmulat...

(*Egy-két sugárnyi régi nap*)

Emlékszünk arra is, hogy Szabó Lőrinc szordinós szonettjében, a *Valami örök*-ben, melyet a hangtalanul eltávozott szerető után bocsájtott, a nazális mássalhangzók részaránya 25,4%-ra emelkedett (a *Mérget, revolvert*-ben csak 10,2%!). Kisebbségű, de azonos irányú eltolódást mértünk Petőfi, V. Hugo, Verlaine szelíd verseiben is.

A nazális hangok képzésekor a levegő jelentékeny része az orrüregeken át távozik, ezáltal veszít a hang „élességéből”, magas rézhangjainak energiájából, akárcsak a nazális magánhangzók-nál, kisebb a levegő nyomása is, és ennek következtében kevésbé feszes a zárképzés, mint az orális zárhangok (*p*, *t*, *k*; *b*, *d*, *g*) esetében, amikor a nyelvcsap elzárja az orrüregek felé vezető utat, és az egész levegőmennyiség a szájüregbe tódul.

⁹⁰ Principes de Phonétique Expérimentale. Paris—Toulouse. 1925. I.

⁹¹ A labiális zárhangokról I. 343. és 588. lapon, a gutturális zárhangokról I. 344., a réshangokról I. 592. lapon esik szó.

Úgy látszik tehát, hogy a nagyobb energiával képzett hangokat érezzük általában keményebbnek, „zordonabb tárgyak” ábrázolására alkalmasabbnak. Nyitva marad ugyanakkor a kérdés, miért nevezzük keménynek ezeket a hangokat, hiszen a keménység és lágyság a szó tulajdonképpeni értelmében csupán testek halmazállapotára vonatkozatható. Sem akusztikai jelenség, sem mozgásélmény nem lehet kemény vagy lágy a szó szoros értelmében. Láncszemet képezhet a kinetikai élmény és halmazállapot képzelete között az erőfeszítés következtében az izmok halmazállapotában bekövetkező elváltozás. Erőkifejtés alkalmával az izom összehúzódik, keményebbé válik. Minden bizonnyal további okai is vannak azonban annak, hogy keménységre utalunk erőkifejtéssel kapcsolatban, s hogy a költő éppen *k* betűkkel szól keményen.

Bizonyos formai és funkcióbeli rokonság van ezek között a „kemény” zárhangok és a hiatus között. A hiatus már Dionysios Halikarnasseus a kemény erőfeszítés, a nehéz testi munka kifejezésének tekintette Homérosznál. Mint zavaró, bántó, durva hangjelenséget ítélték el kisebb vagy nagyobb mértékben a poétikák az ókorban. Hasonlóképpen indokolták ellenszenvüket a francia költők. Boileau szerint a magánhangzók „ütközése” sérti a fület:

Gardez qu'une voyelle à courir trop hâtée
Ne soit d'une voyelle en son chemin heurtée.

(*L'Art poétique I.*)

Mit jelent a két magánhangzó „ütközése”? miért kemény és durva a hiatus? Amikor két magánhangzó egymás mellé kerül, kétféleképpen kapcsolhatjuk össze őket. Vagy átmegy a nyelv az egyik magánhangzó képzéséhez szükséges állásából a másik magánhangzó állásába, anélkül, hogy a beszédfolyam megakadna, vagy — és a szó szoros értelmében vett hiatusnál erről van szó — a két magánhangzó között a hangszalag összezárul s a második magánhangzó ilyenképpen zárhanggal, a glottalis zár felpattanásával kezdődik. A két „lág” magánhangzó találkozásából tehát „kemény” zöngétlen mássalhangzó születhet. Ez a glottális zár biológiai funkcióinál fogva eleve alkalmas arra, hogy az erőfeszítést, nehéz testi munkát ábrázolja, hiszen általában erőfeszítés alkalmával jön létre (a hasizmok megfeszülésével egyidejűleg), és a glottis alatt felgyülemelő levegő jól ismert (többnyire nyögésnek, köhhintésnek) minősített zörej kíséretében pattantja fel a zárat. Ezért válik, amint Dionysios Halikarnasseus találóan megjegyzi, a magánhangzók ütközése folytán élményszerűvé számunkra a sziklát görgető Sisyphos erőfeszítése.

Hogy a hiatus valóban glottális zárhang képzésével párosult, ez világosan kiderül QUINTILIANUS leírásából: „vocalium concursus, quod quum accidit, hiat et insistit et quasi laborat oratio” (De institutione oratoria IX, 4). — QUINTILIANUS azt is megemlíti, hogy a hiatus főként akkor áll elő, amikor két „üreges vagy tátott szájjal ejtett” magánhangzó találkozik. Máskor, főként magas nyelvválású magánhangzók (*e* és *i*) összetalálkozása esetében, lágyan is hathat. Nem kétséges, hogy olyan esetekre gondol, amikor a két magánhangzó zavartalanul átfolyik egymásba, ami magas nyelvválású magánhangzóknál lényegesen gyakoribb, mint két *a* hang találkozásakor. — Félreérthetetlen DIONYSIOS HALIKARNASSEUS nyilatkozata is. Az összeütköző két hang példájában az *i* és a *a* (*ταὶ Ἀθηναίων*) — „nem olvad össze és a kettő között elakad a hang” (De Comp. XXII. 330).

A hangok „keménységét” és „lágyságát” már Marmontel is a hangok eltérő képzési sajátágaival magyarázta. „A hang keménységét nem a hangzás durvasága, érdessége indokolja, hanem az a kiejtésbeli nehézség, melyet a beszélőnek okoz: minket is fáraszt az a tudat, hogy a beszélőnek milyen nehézségekkel kell megküzdenie.”⁹²

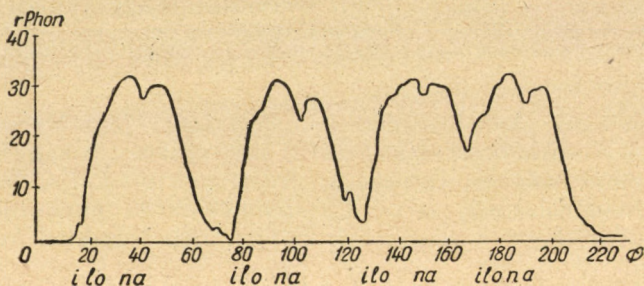
A hangok „lágysága” és „keménysége” viszonylagos. A lágyabb *h* kisebb képzési igényel, mint a veláris réshang, az *l*, mint az *r* stb. Viszonylagos azonban más értelemben is. Hogyha kizárólag a képzési energiát tartjuk szem előtt, bajos lenne eldönteni, vajon a *d* „lágysabb”-e, mint a *t*.

Egyáltalában nem biztos, hogy a *t* képzése kevesebb energiát igényel, mint a *d* képzése. A nyelvhegy munkáját tekintve nem férne ehhez kétség. Számításba kell vennünk azonban azt is, hogy a *d* képzésekor a hangszalag rezgőállapotában van, a *t* képzésekor viszont akadálytalanul áramlik a levegő a tágra nyílt hangrésen át. Ugyanilyen kételyek merülhetnek fel, hogyha egy zöngétlen réshang, például egy *s* hang és a magánhangzók képzését vetjük egybe, melyek (kivételes esetektől eltekintve) mindig zöngések.

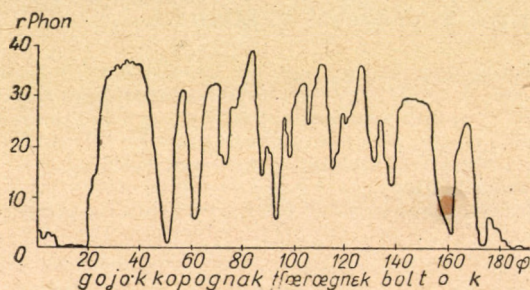
Egyértelműbbé válik azonban a „kemény” és „lágú” hangok viszonya, hogyha az energiakifejtést a produkált hangerőhöz arányítva értékeljük. A zöngés hangok akusztikai energiája

⁹² Or la dureté consiste, non pas dans la rudesse ou l'âpreté de l'articulation, mais dans la difficulté qu'elle oppose à l'organe qui l'exécute: le sentiment réfléchi de la peine que doit avoir celui qui parle, nous fatigue nous-mêmes... (i. m. VI. 139). — Az *oppressée* szót D'OLIVET azért érzi ábrázoló erejűnek („*oppressée*, est moins un mot qu'une image”), mivel a nyögést mímelő *o*-t torlódó mássalhangzók, *p* és *r*, követik. „Mivel nehezen ejthetők, éreztetik velünk a súlyt”, mely az idézett költeményben, Boileau *Lutrin*-jében a Puhaságra nehezedik (i. m. 325). „Certains lettres dures à prononcer, comme *r*, *t*, *x*... exprimeront l'effort, la difficulté. (Traité de versification française². Paris, 1850. 146.)

lényegesen felülmúlja a zöngétlenekét, a magánhangzóké a részhangokét. A különösen lágynak érzett *m*, *n*, *l* hangereje pedig messze felülmúlja a többi mássalhangzóét, és megközelíti (vagy eléri) a magánhangzók intenzitását. A lágynak érzett hangok képzésénél tehát viszonylag kis fiziológiai energiával jelentős akusztikai teljesítményt érünk el. A keménynek érzett hangok, hangcsoportok ejtésekor, ellenkezőleg, viszonylag nagy fiziológiai



3. ábra. Kosztolányi *Ilona* c. versének utolsó sorairól készült hangerő-görbe. rPhon = a DIN-norma B-görbéje (30–60Phon) alapján meghatározott db-értékek.



4. ábra. József Attila *Munkások* c. versének egyik soráról („golyók kopognak, csörögnek boltok”) készült hangerőgörbe. Vö. 3. ábra.

erőfeszítés viszonylag csekély hangerőt eredményez. Az egyes hangok ereje közötti jellegzetes különbséget világosan mutatják a hangerőmérések. Nézzünk meg két gyakran hallott, előbb is idézett verssort (vö. 3. és 4. ábra). Az *Ilona* és a *Munkások* egy-egy sorának dinamikája válik láthatóvá a hangerőíró berendezés segítségével. A „lágynak” Kosztolányi verssor esetében viszonylag kis energiával képzett hangok (*l*, *n*) magas akusztikai értékeket produkálnak, és egyenletes erővel hatnak a fülre (vö. 3. ábra);

A golyók becsapódását, ablaksörrenést ábrázoló József Attila verssort ütemesen megszákítják a zárhangok, zérusszintre csökkentve a hangnyomást. A hang löketszerűen éri a fület (vö. 4. ábra).

Lágnak érezzük a francia versekben a sok „néma-ə”-t tartalmazó verssorokat. Ez az ə hang csak a (kisebb energiával képzett) hangsúlytalan szótagban jelenik meg, ennek ellenére viszonylag nagy a hangereje. A köznapi francia beszédben ritkán ejtik. Éluard lágyan csengő sora :

Mais quand je dors de molles cloches sonnent ...

(*Horloge des subtiles nocés*)

sokkal keményebben hangzik a köznapi beszédben : *Mais quand j(e) dors, de moll(es) cloch(es) son(nent)*. A versben a *j* (*zs*) hangnak *je* (*zsə*), *ch* (*s*) hangnak *che* (*sə*), az *n*-nek *nə* felel meg, és így tovább. Ezt a magánhangzóba olvadó ejtését a mássalhangzóknak természetesen lágynak érezzük. Lágnak éreznénk akkor is, ha az ezt a lágyságot nem is indokolná már eleve az ə hang képzésmódja. Az ə ejtésekor a nyelv mintegy elernyed. Ezért érzékeltetheti az Éluard sorban az álomban lágyan csengő harangszót vagy a sohasem látott gyermekére, örökre elveszített feleségére gondoló Verlaine ellágyulását :

C'est une toute jeune femme ...

Sur cette mer de bonnes larmes ...

(*Un veuf parle*)

Ha nem egyes beszédhangokat értékelünk „keménység” és „lágyság” szempontjából, hanem egyes emberek egyéni vagy alkalmi ejtésmódját, ugyancsak akkor mondjuk lágynak, „bársonyos”-nak, behízselgőnek a hangot, ha akusztikai szempontból „telített”, részhangokban gazdag, nagy akusztikai energiával rendelkezik, annak ellenére, hogy izmainak túlzott megfeszítése nélkül beszél az illető.

Az *l* hang esztétikai értékéből, különféle hatásából, „jelentéséből” indultunk ki. Megértjük, miért símulnak jól a vers tartalmához az *l*-ek *A walesi bárdok*-ban :

„Ah! lágyan kél az esti szél
Milford-öböl felé ...”

A gyengén a fogmederhez támasztott nyelv alig fejt ki erőt, és ugyanakkor gazdag, telt, meleg színezetű hangot képez. Érthetőbbé

teszi a hang képzésének lazasága azt is, hogy a lankadtság, ernyedtség, a lágy, lusta hangulat a szelídség, az ellágyulás, szomorúság, melankólia kifejezésévé válhatott számos versben, hogy az állatok lágy, síma gyapjának érintését érzékeltetheti. Nem okoz nehézséget az sem, hogy a szájpapláson sikló *l* a nyelvtögtetést mímelheti:

Les enfants leur tirent la langue ...

(Verlaine : *Grotesque*)

Ainsi que quelque langue inhabile ...

(Mallarmé : *Une négresse ...*)

Nem magyarázható közvetlenül a képzési mozzanatokból miért alkalmas az *l* hang a halvány színek, így a holdfény „zenei” aláfestésére. Az élmény kis intenzitása lehetne az a közös elem, mely a halvány fényt és a lágy hangképzést összeköti. Nem világos az sem, miért fejezhet ki az *l* és az *m* is⁹³ gyengéd szerelmet, amire olyan sok vers utal és a statisztika is igazol. Alighanem a képzés légyságából és a szabadon kiáramló hang gazdagságából kellene kiindulni. Hiányoznak azonban azok a láncszemek, melyek teljesen nyilvánvalóvá tennék a hang és a képzet kapcsolatát. S mi köze lehet vajon az *l*-nek az édes ízhez? Vermes Stefánia szerint az *l* hangok zenéje kíséri Vergilius költeményeiben „a méz *édes* csorgását” (i. m. 30), akárcsak a „szerelem *édes* érzését” (i. m. 32). Nemigen lehet szó tévedésről vagy pusztá véletlenről. Csaknem kétezer évvel később óvodás gyerekektől, középiskolás diákoktól, gépírónőktől, tisztviselőktől kérdeztük meg, melyik hangot érzik édesebbnek, több eltérő képzésű hang közül (*l*, *r*, *t*, *sz*). Az *l*-t választotta a túlnyomó többség. És édesnek érezték az *m*-t is a *k*-val, az *i*-t az *u*-val szemben. Valami nyelvtől és kortól független, ezeknél mélyebben fekvő kapcsolatot kell feltételeznünk az *l*, az *m* hang és az édes íz, gyengéd érzések között.

Az egyszerű, primér érzéki élményeket rendszeresen átvisszük a komplexebb élményekre, ha „azonos irányú” a kettő, ahogyan W. WUNDT írja (Völkerpsychologie I. Die Sprache I. rész. Leipzig, 1900. 111). Ezért „édes” Wundt szerint az öröm, a remény, ezért „keserű” a fájdalom.

⁹³ Gyengédséget, vágyakozást fejez ki GRAMMONT szerint az *m* hang Baudelaire *Femmes damnées*-jának néhány sorában :

Hyppolite, ô ma soeur! tourne donc ton visage,
Toi, mon âme et mon coeur, mon tout et ma moitié...

Átvihetjük az ízt egy másik hangélményre vagy mozgásélményre is. Mennyiben „azonos irányú” azonban az *m*, az *l*, az *i* hang és az édesség érzete? PIKLER a különböző minőségű érzeteket intenzitásuk foka (mild, herb, scharf, roh) szerint köti össze. Az édes íz például, mint a legenyhébb íz, a vele azonos szinten álló simogatáshoz, virágos illathoz, kék színhez kapcsolódik (Theorie der Empfindungsqualität als Abbildes des Reizes. Leipzig, 1922. 32 és kk.). Az *i* a legkevésbé intenzív, a legkevésbé hangzós magánhangzó, az *l* és *m* viszont ilyen alapon már nem társítható az édes ízhez, hiszen éppen ez a két leghangosabb mássalhangzó. Igaz, hogy képzésük viszonylag kevés erőfeszítést követel. A *h* hangé viszont még kevesebbet, mégsem nyilvánították tudtommal „édes”-nek. Az *i*-t pedig nem ejtjük semmivel sem kisebb izommunkával, mint a „keserű” *u*-t, nem is szólva a passzív képzésű *á*-ról. Azt is mondhatnánk, hogy azért „egyirányúak” az édes ízzel, mert ugyanolyan kellemesnek érezzük őket. Csak éppen azt nem tudjuk, hogy miért.

Nyitva is hagyhatnánk a kérdést. Ha nem is tudjuk rekonstruálni a kapcsolatot, most már sejtjük, hogy ez csak a mi gyengeségünkön múlik. Ezúttal mégis, próbaképpen, tegyünk egy lépést a műhely mélye felé, melyre alig vagy egyáltalában nem hull már a tudat fénye. Elveszetteknek hitt emlékek közt kell kutatnunk. Vissza kell nyúlnunk abba a korbá, amikor a hangokat nem kötötte még nyelvi konvenció egyes képzetekhez. Az egyén őskorára gondolok — mely ha nehezen, tökéletlenül is, de valahogyan mégis csak hozzáférhető számunkra —, amikor a gyerek még csak véletlenül, játékosan képez egyes hangokat: a szopás korszakára. Az az ajakmozgás, melyből később az *m* hang szűrődik majd le nyelvi szabványnak megfelelően, egy sokszorosan élvezetes tevékenység folyamán jön ismételtelen létre. A fogmeder és a kemény szájpaddás mentén szopás közben előre-hátra csúszkáló nyelv pedig az *l* hangot készíti elő. A szopás és a nyelv keletkezése közötti korszakot a beszédszervekkel való hangos játék tölti be. Különösen gyakran hallani az ajkak s a nyálkahártya erogeneitása, de a mozdulathoz fűződő kellemes képzetek (szopás, jóllakás) folytán is élvezetessé váló *ma*, *amma*, (*ba*, *abba*)-t, *la-la* vagy ehhez hasonló más hangcsoportokat.

Ezek a játékos hangok a jóllakottság állapotában (gyakran nem sokkal evés után), derűs hangulatban jelentkeznek, a haraghoz, fájdalomhoz, hiányérzethez kötött gutturális hangokkal, kiáltással, sírással szemben HANS TISCHLER vizsgálatai szerint (Schreien, Lallen und erstes Sprechen in der Entwicklung des Säuglings: Z. f. Psychologie CLI-1957. 242.)

(A gügyögést jelentő hangfestő jellegű szavakban éppen ezért olyan gyakori az *l* és *m* (b) hang. Gondoljunk a német *lallen*-ra, az angol *mumble*-ra, a spanyol *balbucear*-ra, az orosz *ленетать* (lepetyaty)-ra és így tovább.) A csecsemő életében más helyet

foglal el a szopás, mint a mi életünkben a táplálkozás. A méhen kívüli élet megrázkódtatásai, kínjai után az első, egész valóját kitöltő *édes* boldogság, a külvilággal (a külvilágot jelentő *édes*-anyával) való első élvezetes és szeretetteljes kapcsolat. Ha az *l* és az *m* a szopás élményéhez vezet,⁹⁴ akkor nagyon is érthető, miért fűződik az édes csorgás, a simogató lágy, langyos meleg, a szelídség, gyengédség, a szeretet, az öröm, a boldogság képzetéhez. Nem lepődünk meg, ha Mallarmé olyan gyakran üti meg az *m*-et (és *b*-t) a hangorgonán, amikor ivásról és csókról szólnak a sorok:

Je crois bien que deux bouches n'ont
Bu, ni son *amant* ni *ma mère*,
 Jamais à la *même* Chimère.

(*Surgi de la croupe et du bond*)

Érthetőbbé válik, miért éppen az *l* dominál Loge mondataiban, amikor szemére hányja Siegfriednek hálátlanságát, vele, Logeval szemben, aki „etette-itatta”, mint „csöpp csecsemőt csócsálta”. (az opera magyar fordítása szerint).⁹⁵ Többszörösen indokolt így, hogy a folyékony *l* hangok festik alá a mellből csorgó tej metaforáját tartalmazó Mallarmé sorokat (*Don du Poème*).⁹⁶ S lapozzuk fel még egyszer a Kosztolányi „egyhangú”, kis himnuszát az *Iloná*-t, melyből olyan különös intenzitással csendül ki „az *l* dallama”, melyet a költő a név domináns hangjának érez.

Csupa *l*,
 csupa *i*,
 csupa *o*,
 csupa *a*,
 csupa *tej*,
 csupa *kéj*,
 csupa *jaj*,
Iloná.

Talán nem is egészen indokolatlanul társul ehhez a névhez, az *l*-hez, az *i*-hez a *tej*, a *kéj* (a *boldog* „*jaj*”) képzete.

⁹⁴ Gondoljunk arra is, hogy többnyire az *m* (ritkábban a *b*) hangot találjuk, sokszor reduplikált formában, a nemzetközi gyermeknyelv anyát (mellett, táplálékot) jelentő szavaiban, s hogy ez az *m* hang még a „felnőtt” (irodalmi) nyelv megfelelő szavaiba is igen gyakran belopódzott, vagy talán pontosabban: megragadt bennük.

⁹⁵ A sorokat előbb idéztem, a 29. lapon.

⁹⁶ Vö. 25. l.

S hogy az *i* édességéről se feledkezzünk meg egészen: Az *i* a legmagasabb nyelvéállással képzett palatális hang. A nyelv eleje megközelíti a kemény szájpaplást, s ezáltal azt a pozíciót, melyet szopásnál foglal el. Még nagyobb szerepet játszhat itt az a körülmény, hogy az édest érzékelő ízlelőbimbók éppen a nyelv elején helyezkednek el, míg a keserű ízt érzők a nyelv hátsó részén, mely a keserű *u* képzésénél emelkedik a szájpaplás felé. (Az *u* és *o* képzésénél fontos szerepet játszik a garat összeszűkülése is, mely egyébként undor, keserű íz hatására következik be.) Ez belejátszhat abba is, hogy az *l*-t édesebbnek érezzük a *k*-nál (melyet ugyancsak a nyelv hátulsó részével képezünk). A nyelv elejével képzett *t* és *l* közötti „ízbeli” különbség már nem vezethető le azonban ebből.

Azt hiszem, hogy most már az *l* hangnak szinte minden „jelentésárnyalatát” összefüggésbe hoztuk valamilyen objektív sajátságával. Egy dolog felett siklottunk csak el. Az enyészetről, a lassú elmúlásról szóló verssorokban is gyakori az *l*. Eljuthatunk az elmúláshoz a lágyság, ernyedtség, lankadtság képzetén keresztül is. A külvilággal való harcos szembenállás ellentéte a gyeplő elengedése, az élettől elválaszthatatlan feszültség feloldása, önmagunk teljes elhagyása, az én bomlása. Az *l*-lel csengő sorokban sohasem félelmetes, hirtelen halál gondolata szól. Inkább a halálvágy hangját halljuk:

Álom, álom, *édes* álom . . .

S ez a hangulat ismét visszavezet bennünket az ősi korba, az én kialakulásának kezdeti stádiumához, amikor még olyan közeli és vonzó az élet előtti élet, ahová a csecsemő alváskor mindig ismét visszatér. De feloldódik minden hiányérzet, minden kínos feszültség akkor is, amikor szopásnál teljessé válik az anya és a magzat kettős egysége. Ezek az emlékek kölcsönzik a valóságtól, az élettől elforduló regresszív fantáziák *édes* jellegét, s hozzájárulhatnak ahhoz is, hogy a verselt fantázia ilyenkor *l*-mollban szólal meg.

Ezek a magyarázatok sokak számára valószínűtlennek, idegenszerűnek tűnnek bizonyára. Olyan premisszákon alapulnak, melyek tudatos gondolkodásunktól idegenek. Feltételezem, a mélylélektan klinikai gyakorlatából adódó tapasztalatok alapján, hogy vannak nem tudatos emlékeink (emlékeink, melyekre nem emlékszünk), s hogy ezek az emlékek — bármilyen mélyen vannak is eltemetve — kihatnak ízlésünkre, állásfoglalásunkra, spontán ítéleteinkre. Véleményem szerint a hangok ösztönös értékelésében nemcsak tudatos vagy féltudatos képzetek jutnak kifejezésre. Bizonyos metaforák egyszerűen érthetetlenek maradnak, nem

tudjuk megmagyarázni az összefüggést a hang és a hang elnevezése között, ha nem követjük végig nyomon a tudat szintje alatt folytatódó gondolatsort.⁹⁷

A légység képzetével kapcsolatban állnak az ún. palatális vagy palatalizált mássalhangzók is. Nem kell messzire mennünk példáulért. A legkevésbé sem költői, fonetikai, hangtörténeti munkákban is gyakran olvashatunk „lágýtás”-ról. Nevezetes akkor, amikor egy mássalhangzó képzésénél a nyelvhát elülső része annyira megközelíti a kemény szájpadrást, hogy a képzett hang „jé-sül”, azaz *j*-és színezetet kap. Ilyen jésített, palatális *l* volt a magyar *ly* (egyes nyelvjárásokban ma is így ejtik). „Lágy”, palatális mássalhangzó a *gy*, a *ty*, az *ny*, a *j*. Megfelel a terminusnak a palatális hangok esztétikai értéke a versekben is.

Csokonai *A rózsabimbóhoz* c. versének kezdősorát éppen a palatális hangok (*ny*, *j*) teszik különösen „lággyá”.

*Nyilj ki, nyájasan mosolygó
Rózsabimbó! Nyilj ki már ...*

Statisztikáink alapján csak igen enyhe függést állapíthatunk meg a szelidség (plátói szerelem) és a palatális hangok gyakorisága között. Feltűnőbb az összefüggés a palatális képzés és a nedvesség között. A metafora-kísérletek alkalmával a kérdezettek 94%-a nedvesebbnek érezte a *ty*, *gy*, *ny* hangot, mint a *t-t*, *d-t*, *n-t*. A francia nyelvtudományi terminológiában ma is használatos a palatális hangok megjelölésére a *mouillé* 'ázott, nedves' szó. Ilyen képzettársítás segítségével érezhetjük kifejezőnek például az alábbi Ady-verssorokat :

Én beszennyezek. Én beszennyezek ...
Vérrel, gennyel, könnyel, epével ...

(Hiába kísérsz hóféhéren.)

Vagy József Attila *Esikjében* a palatális mássalhangzókat :

És dünnög, motyog a cipő ...

⁹⁷ A premisszákkal kapcsolatban S. FREUD felolvasásaira utalnék: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Ges. Werke. XI. London, 1940. A minket közvetlenül foglalkoztató metaforák megértéséhez talán leginkább K. ABRAHAM egyik munkája vezethet el: *Versuch einer Entwicklungsgeschichte der Libido*. Leipzig—Zürich, 1924. Vö. még HERMANN IMRE, *Az ember ősi ösztönei*. Budapest, 1943. Elsősorban az anya és a csecsemő kettős egységéről szóló rész tartozik ehhez a kérdéshez.

A palatális és palatalizált hangok közös sajátága, hogy a nyelv-
hát széles felületen a szájpadláshoz símul. A nedvesség és puhaság
élményét nagy nyálkás felületek (a szájüreget nyálkahártya
borítja) érintkezésének érzete okozza. Ez minden bizonnyal az oka,
hogy a metafora kísérletek során a gyerekek és felnőttek túl-
nyomó többsége habozás nélkül az *ty*-t, *gy*-t, *ny*-t nyilvánította
nedvesnek. Az *s* és *sz* esetében már sokkalta nagyobb volt az
ingadozás. Ez a bizonytalanság mindenekelőtt abból következik,
hogy az *s*-nek valóban kevesebb a köze a nedvességhez. Egyik
formánca, amint már láttuk, az alsó fogsor mögötti erősen nyálkás
térseben keletkezik. A képzés folyamán nem érezzük a nedves-
séget, „kihalljuk” csupán az *s* hangból. A statisztika híven tükrözi
a két képzésmód közötti objektív különbséget.

A szájüreg és a nyelv bőrfelületére gyakorolt hatás játszhatik
szerepet abban is, hogy kifejezőnek érezzük a zsidbadás kifejezésére
a *zs* hangot ebben a Tóth Árpád vers-részletben :

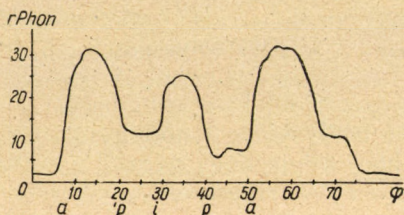
... s kedvenc parfümjét agyzsongulásig szívom,
Mint ki halálba zsidbad a rózsák dús szagától ...

(Tóth Á. : *Sóhaj*)

Az alsó metszőfogak mögött képződő rezonátorban rezgő lég-
tömeg az alsóíny és nyelvhegy nyálkahártyájára a zsidbadás
érzetére emlékeztető hatást gyakorol. Hozzájárulhat a képzet-
társítás kialakításához az is, hogy a nyelv hegyét éri a szájüregen
belül leghamarabb zsidbadás (paresthesis). A paresthesis „fonák
érzet”, átmeneti állapot a normális érzékelés és érzéstelenség
között. Belső izgalom folytán az érzőidegek is izgalomba jönnek,
de nem teljes felületen, hanem mintegy saktábla-szerűen. Ez
kelti az egyenetlen, vibráló benyomást. A rezgő légtömeg a nyálka-
hártyára ugyancsak vibráló (nem folyamatos) hatást gyakorol.

Vissza kell még térnünk azonban a magánhangzókhoz, mielőtt
elhagynánk a műhelyt. Róluk esik a legtöbb szó a kommentárok-
ban, poétikákban. Még az akusztikába is behatoltak bizonyos
„metafizikus” elképzelések, ha nem is eleven elmélet formájában.
Egyes metaforák nélkül — „világos” és „sötét”, „éles” és „tompá”
magánhangzók — szinte osztályozni sem tudtuk volna őket.
Ennek ellenére nem lesz könnyű a dolgunk. Ha megkérdezzük
a fonetikust, miért nevezi éppen világosnak vagy tompának az
egyik vagy másik hangot, nem igen kapunk a kérdésre kielégítő
választ. Kezdjük talán a legegyszerűbb, legátlátszóbb metaforával,
a hang „erejével”. A hangjelenségnek fülünkre gyakorolt dinamikus

hatásával kapcsolatban beszélünk hangerőről. Minél hangosabbnak halljuk a hangot, minél erősebb ingerületet vált ki, annál erősebbnek nevezzük. Az erővel kétféleképpen is összefügg a hang „ereje”. A nagyobb erő kifejtéssel ejtett szavak, mondatok általában hangosabbak is. A nagyobb, erősebb élőlényeknek többnyire a hangja is „erősebb”. Az egyes magánhangzók hangereje lényegesen eltér egymástól. Az *á* hangereje sokkalta nagyobb, mint az *i-é*, *ü-é* vagy *ú-é* (vö. 3. ábra).



5. ábra. A *pipa* kijelentő mondat hangerőgörbéje. A hangsúlytalan *a* hangereje lényegesen nagyobb, mint a hangsúlyos *i-é*.

Az egyes hangok specifikus (objektív) intenzitását vagy (szubjektív) hangerejét számszerűleg is meg tudjuk határozni. A lehangosabb *á* hang mintegy 12 db-lel múlja felül méréseim szerint (jól artikulált beszédben) az *ú-t*, 10 db-lel hangosabb az *i-nél*, *ü-nél*. Így sorakoznak hangosságrendben a magyar magánhangzók: *á, e, a, ö, é, o, ő, ó, i, ü, ú, í, u, ú*.⁸⁸

Mindezt nem a fonetikusok vették először észre, hanem a poétikák szerzői, akiknek figyelme kiterjed mindarra, ami a versekben informatív értékkel bír. Dionysios Halikarnasseus meghatározza már a magánhangzók hangzóssági rendjét. Megállapítja, hogy az *a* a legszebb és lehangzósabb, ezt követi az *η*, majd az *ω*. Ezeknél kisebb hangerejű a *v*. Meg is magyarázza, hogy miért: mivel az ajkak csücsörítése folytán gyenge hang hagyja el csupán a száját. A legkevésbé hangzósnak az *i-t* tekinti.⁹⁸ Alighanem az *á* hangerejével hozható összefüggésbe, hogy az erő kifejezésének érezhetjük ezekben a Heine sorokban:

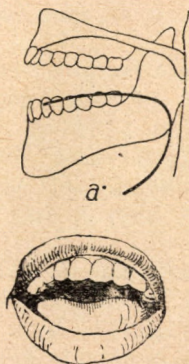
⁸⁸ Vö. Über die Schallfülle der ungarischen Vokale: Acta Linguistica Ac. Sc. Hung. IV-1954.

⁹⁸ De compositione verborum XIV. 164—166. Az *a* nagy hangerejét a poétikák egész sora kiemeli. Így azok is, melyeket az *i* és *u* hangról szólva már idéztem. „A plane sonorum est” írja J. VOSSIUS; (Comm. rhet. 152a) „Le son de l'*a* est le plus éclatant de tous” olvassuk Marmontel poétikájában (i. m. VI. 134).

Eine starke, schwarze Barke
Segelt trauervoll dahin

(Childe Harold)

Képzési mozzanatai indokolják ugyanakkor hogy a biztonság, a nyugalom (Heyse⁹⁹, Gerber¹⁰⁰) a szenvedélymentes érzelmek (A. F. Bernhardi¹⁰¹) tükrözőjévé válhatott. Az *á* képzésekor ugyanis a nyelv az alsó szájpapláson nyugszik. A hangtörténet tanulsága szerint a legstabilabb magánhangzónak tekinthető (vö. 6. ábra).



6. ábra. A beszédszervek helyzete az *á* ejtésekor. A felső rajz röntgenfelvétel alapján, az alsó fénykép után készült

⁹⁹I. m. 78: „Das *a* ist im allgemeinen der Ausdruck des gleichschwebenden, sanften, klaren Gefühles, der ruhigen Anschauung, der Betrachtung (ah); aber auch des dummen Gaffens. In jedem Falle drückt es ein ruhiges, mehr passives Verhalten des Gemütes aus, das sich nur im allgemeinen als empfänglich für die Sinneseindrücke zeigt. Es hat vor allen Vokalen am meisten den Charakter der Objektivität.”

¹⁰⁰Die Sprache als Kunst. Blomberg, 1873. I. 206: „*A* ist jedenfalls der Vokal, welcher am meisten ein stetiges, ruhiges Einwirken auf die Seele macht... Näher mag etwa anzugeben sein, dass *a* ein die Beachtung auf sich ziehendes bezeichnet, Befriedigung ausspricht, Gewissheit, Zuversicht, Bewunderung, Staunen.” I. m. I. 220: „Subjektiv erregt nach der positiven Seite (z. B. der Lust) erklingt *i*, nach der Negativen (z. B. der Unlust) *u*”. — Vö. W. SCHNEIDER, Über die Lautbedeutung: Zeitschrift für deutsche Philologie. LXIII (1938), ahol a szerző számos idézetet hoz az *a* hang értékelésére (163 és kk).

¹⁰¹Sprachlehre. Berlin, 1803. II. 265: „*A* dagegen ist zuförderst der Vokal, auf dem die natürliche Stimme ruht, und er drückt die Empfindung ohne Leidenschaft, im regelmässigen Gange fortschreitend aus. Der Charakter dieser Art der Empfindungen ist Klarheit, Wahrheit, Schall und Hall, wozu die eben gegeben Wörter Beispiele sind, denen man noch folgende Glanz, Wasser, Glas, flach, platt und andere hinzufügen kann.”

M. Amrein szerint az *á* „Ausdruck der Breiten, stabilen Ruhe” (i. m. 53):

Ravenna sta, come stata e molt' anni . . .

(*Inferno* XXVII. 40)

„Ausruck der ruhevollen Natur im Garten Eden”, „Ausdruck der inneren Ruhe” (i. m. 53).

Mozdulatlanságot tükröz az *á* Arany *Rab* gólyájában is:

Árva gólya áll magában . . .

Lomonoszov az *á* hangot tartja a legalkalmasabbnak „a nagyszerűség, hatalmas térség, mélység, magasság, valamint az elszőrnyedés kifejezésére” (i. m. § 172). A térbeli kiterjedés a képzési mozzanattól adódik. A „nagyszerűség” élményéhez minden bizonyítással az *á* nagy hangereje is hozzájárul. Az elszőrnyedés kifejezésére pedig az teszi alkalmassá, hogy a szájtátás a hirtelen rémület, ámulat reflexe.

Az *i* és *u* (és általában a palatális és veláris képzésű magánhangzók) ellentétes hatása, a hangoknak tulajdonított esztétikai hatások sokfélesége nem vezethető le a füllel érzékelt dinamikus különbségekből. Az *i* és *u* hangereje kevéssé tér el egymástól.¹⁰² „Színezetük” viszont annál ellentétesebb. Az *u* és *i* „a legsötétebb és legvilágosabb hangadás szélső értékei” — írja O. Stumpf.¹⁰³ A magánhangzó ún. „világosság”-ának fokát jellegzetes részhangjainak (formánsának) helyzete dönti el. A magyar *i*-hang színét kialakító jellegzetes részhangok például Tarnóczy T. mérései szerint 320—450 és 2200—3400 Hz¹⁰⁴ között vannak, sőt a különösen éles *i*-nek 4000 Hz, fölött is van egy formánása. Az *u* formánása ezzel szemben 280—380 Hz között jelentkezik. Általában: minél magasabb fekvésű a formáns, annál világosabb a magánhangzó színe.

A magyar magánhangzók sorrendje TARNÓCZY mérései szerint a legvilágosabbtól a legsötétebb felé haladva a következő: *i, ü, ö, é, e, á, a, o, u*. A magyar magánhangzók akusztikai szerkezete, Budapest, 1941. — TAR-

¹⁰² Azok, akik a magánhangzók specifikus hangerejét, hangzósságát vizsgálták, hol az egyik, hol a másik hangot találják hangzóssabbnak.

¹⁰³ Die Sprachlaute. Experimental-phonetische Untersuchungen. Berlin, 1926. 319.

¹⁰⁴ Egy másodpercre eső rezgések számát Hz (Herz)-cel jelöljük.

NÓCZY mérései óta igen nagyot fejlődött a hangszínelemzés technikája. Tudjuk már azóta, hogy minden orális zöngés hangnak négy formánusa van. Az első 150—850 Hz, a második 500—2500 Hz, a harmadik 1700—3200 Hz, a negyedik pedig 2500—4500 Hz között mozoghat. Az *o* és *u* két felső formánusa azonban alig észlelhető. Az első és második formáns pedig olyan közel esik egymáshoz az *u*, *o*, *a* hang esetében, hogy mesterséges beszédhangok előállításánál a két alsó formáns középarányosa (tehát *egy* formáns) segítségével már jól érthető hangot kapunk. A „világos” színű, elől képzett magánhangzónál viszont elengedhetetlen a magasabb fekvésű harmadik formáns jelenléte is.¹⁰⁵ Az új módszerekkel, automatikus folyamatos hangszínelemzéssel végzett vizsgálatok tehát lényegében megerősítették a régebbi (Fourier analízissel, rezonátorokkal stb.) elért eredményeket. Bátran alapul vehetjük tehát TARNÓCZY TAMÁS méréseit, amíg nem rendelkezünk a magyar magánhangzókra vonatkozó újabb adatokkal.

Mennyiben magyarázza ez az ellentétes akusztikai hatás az *u* és *i* hangok versbeli szerepét? Minden további nélkül elfogadhatjuk, hogy a két hang alkalmas a hasonló jellegű zörejek, természeteti hangok ábrázolására, ahogyan ezt Grammont írja: A magánhangzók közül a legmagasabb formánssal képzett *i* alkalmas az éles (nagyhangerejű magas részhangokat tartalmazó) hangok érzékeltetésére; hasonlóképpen a legalacsonyabb formánssal bíró *u* hang a tompa hangokat festheti (az olyan hangot, zörejt, melynek színét ugyancsak mélyenfekvő erős részhangok határozzák meg). Az *i* hang zárhangok kíséretében sem festhetné ezért a nagydob hangját, vagy az *r*, *dr*, *tr* mássalhangzókkal társulva a földrengést, mivel mind a nagydob, mind a mennydörgés hangja sötét színezetű, azaz — az *i* hangéval ellentétben — alacsonyan fekszik a formánusa.

A szó szoros értelmében vett hangfestésen (hangot festésen) kívül már nem olyan könnyű az *i* és *u* hangok segítségével érzékeltetett jelenségek, érzelmek bármelyikét is közvetlenül a két hang akusztikai szerkezetével összefüggésbe hozni.

Vajon a világos hangszín nem magyarázza-e meg kielégítő módon, hogy az *i* (*ü*, *é*) hangok fényt (Grammont, Heyse), fehérséget (Thibaudet), a sötét hangszínű *u*, (*o*, *a*) pedig sötét, rejtett dolgokat (I. Vossius) ábrázolhat? A sötét hangszínből pedig levezethető azután a gyász (Heyse, Fontane), szomorúság (Lomonoszov), a komor hangulat (Marmontel). Ugyanígy a hangszín világos volta érthetővé teheti, miért az öröm, a vidámság (Grimm, Grammont) kifejezése az *i*.

¹⁰⁵ Vö. P. DELATRE, A. M. LIBERMAN, F. S. COOPER, L. J. GERSTMAN, An Experimental Study of the Acoustic Determinants of vowel color: Word VIII (1952). 195. és kk.

Ez tényleg kézenfekvő, azonban egy további kérdést vet fel: Miért nevezik a fonetikai (akusztikai) irodalomban világosnak, ill. sötétnek az egyes magánhangzókat?

Feltűnő, kétségtelenül, hogy a hangokat akkor érezzük világosnak, hogyha jellegzetes felhangjaiknak nagy a frekvenciájuk, s a színek is, hasonlóképpen, annál világosabbak, minél nagyobb az időegységre eső fényrezgések száma. Feltehető, hogy legalábbis részben, ezzel függ össze a hangszín értékelése.¹⁰⁶

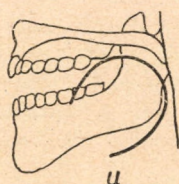
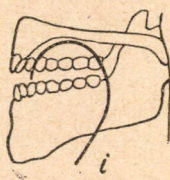
Ugyancsak magától érthetőnek látszik, hogy a magas formású magánhangzók emelkedettséget fejezhetnek ki, a mély formásúak pedig mélységet, a szó szoros és átvitt értelmében. De van-e objektív alapja a metaforikus „magas” jelzőnek, amikor hangfrekvenciára vonatkoztatjuk?

Hogy az akusztikai irodalomban a növekvő frekvenciákat az ordinátán az O-ponttól felfelé haladva helyezik el gyakran, maga is magyarázatra szorul és nem magyarázat. (Nem is szólva arról, hogy a frekvenciát gyakran az abszcissán ábrázolják, s ilyenkor a „magasabb” hang nem az „alacsonyabb” felett, hanem tőle jobbra foglal helyet.)

Ezúttal sem tudunk teljesen kielégítő választ adni. Felvethető, hogy a növekedést (jelen esetben az időegységre eső rezgések és az ezek által okozott ingerek számbeli növekedését) hajlamosak vagyunk letről felfelé irányuló mozgásnak felfogni, mivel tapasztalatunk szerint a szó szoros értelmében vett növekedésnek ez talán a legáltalánosabb, vagy legalábbis ez az „emberi” iránya. Ez magyarázatul szolgálhat arra, hogy tudományos munkákban ennek megfelelően így ábrázoljuk a növekvő frekvenciát. Már nem ilyen természetes, hogy ösztönösen is így értékeljük a hang-

¹⁰⁶ THORP szerint a *n. acusticus intercerebralis* egyes rostjai a *n. opticus* rostjaival érintkeznek a színhalló egyének idegrendszerében (Colour, audition and its relations: Edinburg med. Journ. CDXIX-1894). BLEULER és LEHMANN atavizmusként könyvelik el a színhallást, mivel egy bizonyos fejlődési fokon nem váltak el még az egyes érzékszervek (Zwangsmässige Lichtempfindungen durch Schall und verwandte Erscheinungen auf dem Gebiete der anderen Sinnesempfindungen. 1881), id. H. v. HUG-HELLMUTH: Über Farbenhören: Imago I (1912) 233. HUG-HELLMUTH és O. PFISTER tapasztalata szerint bizonyos elfojtott gyermekkori élmények kötik össze a szín- és hangélményt (PFISTER, Die Ursache der Farbenbegleitung bei akustischen Wahrnehmungen und das Wesen anderer Synästhesien: Imago I-1912). Nem jutottunk azóta sem lényegesen közelebb a kérdés megértéséhez. Vö. A. REICHARD—R. JAKOBSON—E. WERTH: Language and Synesthesia: Word V (1949) — D. I. MASSON: Synesthesia and Sound Spectra: Word VIII (1952). — M. LÜSTER: Psychologie der Farben. Basel, 1949. 36. és kk.

színt, amikor csupán érzékeljük a hangot, de nincsen tudomásunk arról, hogy az érzékelt eltérés objektív alapját a rezgésszám változása képezi. Márpedig 3—4 éves gyerekek is, akiknek senkisémm beszélt magas és mély hangokról, habozás nélkül, ösztönösen megmondják melyik hang van fent és lent (feltéve, hogy normális a hallásuk). Ugyanilyen biztossággal vágják rá azt is, hogy az *i* fent van, az *u*, az *o* vagy az *a* pedig lent.¹⁰⁷ Talán jobban megértjük a metaforát, ha a magánhangzók képzési mozzanataiból indulunk ki, jóllehet a színélmény és magasságélmény látszólag a hallott hanghoz kapcsolódik.



7. ábra. A beszédszervek helyzete az *i* képzésekor. Vö. 6. ábra

8. ábra. A beszédszervek helyzete az *u* képzésekor. Vö. 6. ábra

A „világos” színezetű palatális hangok képzésekor a nyelv eleje emelkedik a kemény szájpadlás felé, a „sötét” hangszínű veláris magánhangzók ejtésénél a nyelv háta domborul a lágy szájpadlás (velum) irányában (vö. 7. és 8. ábra).

A „világos” színezetű hangok képzésekor a nyelv mintegy előre felé, felfelé mutat, a „sötét” magánhangzók esetében pedig hátra és ezáltal — a nyelv mozgási lehetőségeihez képest — lefelé, a garat felé. Ha tehát pusztán a hangok képzési mozzanatait vesszük figyelembe, akkor sem indokolatlan, hogy a felfelé, előre felé, kifelé mutató palatális magánhangzókhoz társul a világos szín képzése, a hátrafelé, lefelé, befelé mutató veláris magánhangzók pedig a „sötét és rejtett” (J. Vossius) dolgokat érzékeltethetik. Jobban megértjük azt is, hogy miért érezzük magasabbnak a felfelé mutató elöl képzett magánhangzókat, miért érezzük mélyeknek

¹⁰⁷ Először saját gyerekeimtől kérdeztem ezt sok ízben. Később más ismerős kisgyerekektől is.

a hátrafelé (bizonyos értelemben lefelé) mutató hátul képzett magánhangzókat.

Felmerül viszont a kérdés: hogyha ez így van, akkor miért beszélünk „magasságról” zenei hangokkal kapcsolatban. A hangmagasság a gége szintjén dől el, független a nyelv állásától. A hangszerrel produkált hang magassága pedig még a hangszalagoktól is független. Miért érezzük akkor, hogy fölfelé és lefelé megyünk a hanglétrán? Régtől fogva tudott dolog, hogy a gége magas hangok éneklésénél általában magasabban áll, mint mély hangok éneklésénél. Szokatlanul mély hangok éneklésekor önkéntelenül nyakunk összehúzásával, állunk lefesztésével segítünk a hangszalagnak. Magas hangok éneklésénél pedig, ellenkezőleg, inkább kinyújtjuk a nyakunkat, (még derekunkat is kihúzzuk olykor). A hangmagasság metaforája tehát fiziológiailag megalapozott. Lehet, hogy a hangszín, azaz a részhangok „magasságának”, „mélységének” értékelésénél is közrejátszik ez az élmény.

A hangmagasság és testtartás kapcsolata folytán voltak képesek a festők arra, hogy az énekes hangját is érzékeltessék bizonyos fokig, mint például a van Eyck fivérek a genti oltárképek egyikén. — Hogy melyik hang mély és melyik hang magas, akkor nyilvánvaló csak a gyerekek számára, tapasztalatom szerint, amikor már maguk is énekelnek, mikor már fiziológiai élményekre támaszkodnak.

Ugyancsak kapcsolatba hozható a magánhangzókhoz társuló képzetekkel a hangok fejlődési tendenciája. Baudouin de Courtenay feltevése szerint artikulációs bázisunk az emberiség szellemi felfelé emelkedésével fokozatosan előre és felfelé, a velumtól a palatum felé tolódik.¹⁰⁸ Ezt megerősíti egy indiai nyelvész, K. Chatterji statisztikája. Az általunk ismert nyelvekben az utóbbi 5000 év folyamán megállapítható hangváltozások egybevetése alapján arra az eredményre jutott, hogy a hangok fejlődésének iránya valóban a veláris hangoktól a palatális hangok felé vezet.¹⁰⁹

Ezzel a fejlődési tendenciával függ össze alighanem, hogy, ha hangváltozás folyamán előáll egy olyan időszak, amikor ugyanazt a szót kétféleképpen lehet ejteni, egy „világosabb” (palatálisabb) és egy „sötétebb” (hátrább képzett) magánhangzóval úgy, az

¹⁰⁸ Vermenschlichung der Sprache 1893. Sammlung gemeinverständlicher wissenschaftlicher Vorträge von Virchow und Holtzendorff. N. F. Serie Heft 173.

¹⁰⁹ „A general fronting of pronunciation, from the back to the front palate, leading to the restriction of gutturals... Extension of vocalism from the guttural or back vowels... to the frontal and dental ones. Evolution in Speech Sounds: Proceedings of the Third International Congress of Phonetic Sciences. Ghent, 1939. 344.

esetek többségében a „világosabb” változatot érzik finomabbnak a nyelvközösség tagjai.

Amikor például a franciában a latin *legem* 'törvény'-ből alakult szó hol *loe*-nak, hol *lé*-nek, hol *loa*-nak hangzott, a *lé*-t érezték a legfinomabbnak, a *loa* ejtés számított a legdurvábbnak. Mikor pedig egyes szavakban *r* előtt, hol *á*-t, hol *é*-t ejtettek, a grammatikusok finomabbnak, „édes”-ebbnak minősítették az *é*-t, vagy ha *á*-s ejtismódnak akartak kedvezni, akkor ennek férfiasabb, erőteljesebb voltát domborították ki, és túlságosan édeskésnek, finomkodónak minősítették a magasabb nyelvvállással képzett *é*-t.

Nem szabad természetesen megfelekedezni arról, hogy az ejtismód értékelését nemcsak — gyakran nem is elsősorban — a hang közvetlen hatása indokolja. Jelentős, sokszor döntő szerepe van annak, hogy melyik társadalmi réteg kötött ki az egyik, melyik a másik ejtismód mellett. Az sem véletlen azonban, hogy a változat melyik társadalmi rétegben keletkezik vagy terjed el. Akár azért érezték finomabbnak a XVI. vagy XVII. század folyamán a francia grammatikusok az *er*-t az *ar*-nél, mert ösztönösen a hang képzésmódjából indultak ki, vagy pedig azért, mert éppen a kényesebb ízlésű „jobb” körök ejtismódjává vált, mindkét esetben összefügghet a jelenség a BAUDOIN DE COURTENAY-féle hangfejlődési tendenciával.

Ez lehet a magyarázata annak, hogy az előképzett, világos színezetű hangok finomabbnak minősülnek már a Kratylosban is, és hogy így szerepelnek a költői nyelvben.

Néhány esetben viszonylag könnyen kitapintható a kapcsolat a hangnak tulajdonított esztétikai hatás és a hangképzés között. Az *i* képzések a legkisebb a nyelvhát és a szájjpadlás közötti távolság (vö. 7. ábra). Ezzel magyarázható minden bizonnyal, hogy kicsi tárgyak ábrázolására tartják alkalmasnak (J. Vossius, Grammont), hogy az eeben vékony dolgokat festhet, Dionysios Halikarnasseus szerint „vékony, keskeny hangot ad” (De comp. verb. XIV, 164), és hogy a metaforakísérletek szerint is kisebb, soványabb az *i* az *u*-nál. Elősegítheti a képzettársítást az is, hogy a kis állatok, gyerekek hangja magasabb (vö. Trojan, Ausdruck 20 és k). A kis testeken, kis testek mozgásán keresztül jutunk el a könnyedség (Grimm), könnyed báj (Lomonoszov), gyorsaság, ügyesség (eve) fogalmához. A hangszín és testalkat összefüggéséből kell kiindulnunk, ha meg akarjuk érteni, miért festhetik a sötét hangszínű veláris magánhangzók a zömök, kövér embereket (eve), s az öblös, mély hangú férfiak természetére gondolva válik érthetőbbé, miért méltóságteljesek mások szerint ezek a hangok (Marmontel). Ugyancsak a nyelvvállás és az ajkak szerepe érteti meg, miért fejezhet ki az *i*, *é* hosszú vékony tárgyakat az eve-ben (vö. 7. ábra), szemben az *u*-val, *o*-val, melyhez kerek tárgyak képzete fűződik (vö. 8. és 9. ábra). Az *i* és *é* hang képzésekor ugyanis az ajkak viszonylag keskeny nyílást alkotnak, az ajkak széle széthúzódik. Az *u* vagy *o*

esetében viszont az ajkak csücsörítése járul hozzá a hangképzéshez.



o

9. ábra. Az ajakállás az *ó* képzésekor

Ezért érzékeltethetik az *i*-hangok a hosszú, finom fonalat, melyet egy láthatatlan zsinórpaplásról rángat az ördög:

C'est le Diable qui tient les fils qui nous remuent!

(Baudelaire : *Préface*)

az *ö*, az *ü*, az *u*, az *o* pedig a kis kerek tárgyakat :

A játék.

Az különös.

Gömbölyű és gyönyörű,

csodaszép és csodajó,

nyitható és csukható;

gomb és gömb és gyöngy, gyűrű.

(Kosztolányi : *A szegény kisgyermek panaszai*)

Csak a hang képzési sajátosságaiból kiindulva érthetjük meg, hogyan válhat az *i* vagy *ü* hang a düh a gyűlölet, a metsző gúny, a fájdalom vagy a rémület kifejezésévé (Grammont). Tudjuk, hogy bizonyos érzelmek kihatással vannak a beszédhangok képzésében résztvevő izmok tevékenységére is. Az agresszív érzelmek az izomtónus fokozódásában, az izmok fokozott feszítésében jutnak többnyire kifejezésre. Az indulat, hasonlóképpen a heves fájdalom hatására, a nyelv nekifeszül a felső szájpaplásnak, úgy hogy a levegő egészen szűk csatornán, gyakran spirantikus zörejtől kísérve hagyja el a szájüreget. Felfelé, (az *i* felé) tolódik el a haragos indulat hatására az *é* ejtése, ugyancsak felfelé, *é* felé tolódik az *e*-hangé. Tanulságos ebből a szempontból az a magyarázat, melyet egy szlovákiai Negyed községből való telepés adott a *tej*~*téj* ejtés-változatokkal kapcsolatban a nyelvjáráskutatónak. Szerinte rendszeren *tej*-et mond az ember, de ha „kijön belőle a harag vagy belsőség”, akkor *té*-t mond. (Az adatot Hegedüs Lajos gyűjtötte. „A nyelvi jel jellegéről” c. cikkemben más példákat is közlök, és utalok a kérdés irodalmára.)¹¹⁰

¹¹⁰ Nyelvtudományi Közlemények LIX-1957. 155. és kk.; Lingua VI-1956. 67. és kk.

A vers írott jellegénél fogva nem tartalmazhat ejtésváltoztatokat. Az indulatos ejtémódosulást a viszonylag legfeszesebbi képzésű *i* (vagy *ü*) hang gyakori szerepeltetésével helyettesíthet, azonban a költő.

A gúnyba oltott agresszióknak tulajdonítható ugyancsak-hogy a gúny is a nyelvhát emelkedésében jut kifejezésre.

A regényekben is a gúnyos nevetést érzékelteti rendszerint „hi-hi-hi”-vel az író (Hegedüs Lajos hívta fel erre a figyelmemet).

Szerepet játszhatik ebben a hanglejtés magasbasiklása, fel-fel csúszása is, mivel ez is a nyelvhát emelkedését eredményezi.

Lényegében így magyarázható az is, miért lehetnek ugyanakkor a világos színezetű magánhangzók, — elsősorban az *i* hang —, az öröm, vidámság tükrözői. A tapasztalat szerint a beszéd folyamán ezek az érzelmek világosabb színezetű hangváltozatokat hívnak elő (világosabb színezetű *a, á, é, ő* stb. hangokat).¹¹¹ A világosabb színezetű hangok ezáltal alkalmassá válnak az öröm, vidámság tükrözésére.

Ugyancsak a hangváltozatokból kiindulva érthetjük meg, miért lehetnek a hízelgés, édeskés beszéd (Grammont) vagy a kedves gyengédség kifejezői (Lomonoszov) a világosabb színezetű magánhangzók.

A kolü nai ócsnyelvjárásban gyakorivá vált R. Jakobson közlése szerint a hagyományosnál palatálisabb ejtémód, melyet „édeskés” beszédmodorként könyveltek el.¹¹² Alighanem azért, mivel a palatalizálás, mint alkalmi jelenség, a gyermekded kedveskedés megnyilvánulása szokott lenni. A versben a szakasz vagy az egyes sorok általános színeképek, spektrumának felfelételődása, a palatális magánhangzók gyakorivá válása érhet el hasonló hatást:

Auf grüner Linde sitzt und singt
Die süsse Philomele;
Wie mir das Lied zur Seele dringt,
So dehnt sich wieder die Seele.

(Heine: *Die schönen Augen der Frühlingsnacht...*)

¹¹¹ Vö. ROGGE: Vom Wesen des Lautwandels. Leipzig, 1934. 91. és k. — Nagyszámú kísérlet alapján L. KAISER is arra az eredményre jut, hogy a jókedvnek emelkedő hanglejtés, gazdag hangspektrum, a szomorúságnak ereszkedő hanglejtés és a magas részhangok hiánya (tehát sötétebb hangszín) felel meg. Vö. Les sons du langage et leurs informations: Cours International de Phonologie et de Phoniatrie. Paris, 1953.

¹¹² Az *r*-t és *l*-t palatalizáltan, jésítve ejtették az „édeskésen” beszélők. Vö. Prinzipien der historischen Phonologie: Travaux du Cercle Linguistique de Prague IV (1931) 266.

Az érzelmeknek megfelelően nemcsak a nyelvállás, hanem a hang regisztere is változik. Bizonyos érzelmek, bizonyos attitűdök az ún. „fej”-regiszterben jutnak kifejezésre. A hízelgés, gyengéd kedveskedés is ezekhez tartozik. A „fej”-regiszter, (mely egyebek között az által jön létre, hogy a gége a nyelvcsont felé emelkedik, s a hangszalag csupán a szélén, s nem teljes szélességében rezeg), elsősorban a kisgyermek beszédére jellemző. A gyerekekhez beszélő felnőtt, mintegy a gyerek hangját mímelve beszél gyakran „fej”-regiszterben. Alighanem ezért érezzük kedveskedőnek, édeskésnek (olykor affektáltnak) ezt a hangot. A világos hangszínben tükröződő „fej”-regisztert az ugyancsak világos színezetű palatális magánhangzók tükrözhetik a legjobban. (Hogy a gúny palatális hangokban jut kifejezésre, ebben a tettettett kedveskedésnek is szerepe lehet.)

A nazális magánhangzókról már esett szó. Láttuk, hogy akusztikai hasonlóságuk alapján hegedűhangot, harangzúgást festhetnek. Lehet azonban más szerepük is, melyet sehogysem magyaráz meg a hangspektrum. Grammont szerint a nazális magánhangzók egyebek közt (kéjes) lágyságot, ernyedtséget (mollesse, langueur), hanyavetiséget (nonchalance) fejezhetnek ki. Egy Musset verset idéz ennek illusztrálására :

Et du *fond* des boudoirs les belles *indolentes*,
Balançant mollement leurs tailles *nonchalantes*?
 Sous les vieux marronniers commencent à venir.

(*A la mi-Carême*)

Ismeretes, hogy számos nyelvben a nyegle, fölényes magatartás gyakran párosul „orrhangú” beszédmodorral. A beszélő „hanyagul” ejti az orális képzésű hangokat, a nyelvcsap felemelkedik, de nem zárja el teljesen az orrüreget, s így a levegő egy része az orrüregeken át távozik. Mint arisztokratikus beszédmodor ismeretes volt a magyarban is, németben is. Ezt az arisztokratikusan fölényes attitűdöt evokálják a nazális magánhangzók Verlaine egyik polemikus, szatirikus versében, mely egy bizonyos Monsieur le Docteur Grandm*** ellen irányul, aki fölényes magatartásával hívta ki Verlaine haragját :

Tu fus *inhumain*
 De sorte *cruelle*.
 Tu fus *inhumain*
 De façon *mortelle*.

Tu fus inhumain
Sans rien de romain.

Máskor fáradtságot fejeznek ki a nazálisok, ahogyan gyakran fáradtságot tükröz a nyelvsap elernyedése következtében fellépő nazalizálás is:

Mets ton front sur mon front et ta main dans ma main,
Et fais-moi des serments que tu rompras demain.

(Verlaine : *Lassitude*)

Gyakran dominálnak a nazális magánhangzók az erotikus francia versekben :

Inventons donc quelque folie . . .

(Musset : *A Julie*)

Des enlacements vains et des désirs sans nombre,
Mon ombre se fendra à jamais en votre ombre.

(Verlaine : *Lettre*)

A szerelmes vágyakozás perceiben, a nyelvsap ellazulása következtében fellépő nazális színezetű hangot evokálják itt a nazálisok.

Talán így összegezhetjük eddigi tapasztalatainkat: A hang és a hanghoz fűződő képzet között minden esetben természetes kapcsolat van. Egyes esetekben pontosan rekonstruálni tudjuk a kauzális láncot. Máskor csak sejtjük az összefüggést. Sokszor még csak nem is sejtjük. (Kis rosszakarattal azt mondhatjuk, hogy úgy állunk a hangszimbolikával, mint a krakkói csodarabbi a lebergi tűzzel. Amikor a sokat idézett vice szerint a hívek azzal tértek vissza, hogy a rabbi tévedett, Lembergben nem is ütött ki tűz, a csodarabbi tanítványai ezt felelték a kishitűeknek: „Kiütött vagy nem ütött ki, az teljesen egyre megy. A lényeg az, hogy a rabbi Lembergig lát el.”)

Legegyszerűbb a kapcsolat a szó szoros értelmében vett hangfestés esetében. Ilyenkor a sorokból kiemelkedő beszédhang akusztikai szerkezetének hasonlósága folytán stilizáltan ábrázol valamilyen hangjelenséget, az *m*, az *n*, a nazális magánhangzó (vagy az *i*) a hegedűszót, a zöngétlen zárhang (*k*, *t*, *p*) a lódobogást

vagy a becsapódó golyók zaját, a réshangok a szél zúgását, a sistergést, a *qua* hangsoport a békabrekegést, az *ei, ai, au, á* a jajveszékést.

A hangképzés bizonyos kinesztetikai élménnyel jár — André Spire szerint¹¹³ a hang, a gesztus és mimika egyik változata, gégeszájüregi tánc („sorte de danse laryngobuccale”) —, mely többnyire nem tudatosul. A hangok metaforikus elnevezése és a versek tanúsága szerint azonban valamilyen módon mégiscsak tudomást veszünk róla. A *zs* a versben a zsibbadás élményéhez társul, mert hasonló bőrfelületi élményt vált ki, mint a zsibbadás. Nedvesnek érezzük, és így is nevezzük (*mouillé*) a *ty, gy, ny, ly* (lj) vagy *j* hangot, mivel képzések a nyelv nedves felülete széles területen érintkezik az ugyancsak nyálkás-szájpadlással. Lágynak minősülnek a gyenge innervációval képzett hangok és kemények, amelyek képzésekor a beszédszervek izmai erősebben megfeszülnek (megkeményülnek). Két kinesztetikai élmény található itt. A szájjüregben, a beszédtevékenység folyamán keletkező tapintási élmény vagy izomérzet és a szájjüregen kívül tapasztalt kinesztetikai élmény közt érzünk megfelelést.

Az esetek többségében azonban a hang vagy a hang képzésével járó élmény másrendű, de valamilyen szempontból analóg jelenségnek felel meg. Az *i* vagy *ü* éles tárgyakat ábrázolhat. Az éles tárgyak vágnak, fájdalmat okoznak, s szinte fájdalmat okoz már a hallószervben a nagyfrekvenciájú hang is. A legnyíltabb képzésű magánhangzó, az *á* tágas teret, fizikai sőt erkölcsi nagyságot, nagyszerűséget festhet. A „lágyn” képzett *l* a lelki elengedtség, ernyedtség, szelídség, a feszülő, dinamikus *r* hang pedig a harc, az erőfeszítés, az erőszak, a férfiasság kifejezése.

Az érzelmek szüntelenül tükröződnek a beszéd folyamán. A hallgató nemcsak azt érti meg, amit közölni akarunk vele, de kiérti, kiérzi ejtésünk („hangsúlyunk”, „intonációnk”) sajátos elváltozásából azt is, hogy milyen érzellemmel, milyen szándékkal mondtuk, amint mondtunk. Az írásban elvesznek ezek az árnyalatok. Az ábécé nagyfokú ökonómiaja csak a lényeg közlését teszi lehetővé. Az egyéni beszédmód közvetlen ábrázolása ritka, kivételes jelenség az irodalomban. Arany János egy ízben így érzékelteti a szentimentálisan elnyújtott énekhangot :

De a dal ömlik fájós-édesen :
„Je-her a-hab-lakomra, kedvesem!”

(*Bolond Istók II*, 51)

¹¹³ Plaisir poétique et plaisir musculaire. 322.

A vers másképpen eleveníti meg a hangot. Sajátos eljárással orvosolja az írott szavak némaságát. Az egyes hangokat nem modulálhatja a költő. Módosíthatja azonban a sorok (szakaszok) színezetét. Ha például gyakrabban szerepelteti a világos színű magánhangzókat, eltolja, mégpedig felfelé, a világos pólus irányában a sorok hangspektrumát, kiemeli az átlagos hangszínképben a magas frekvenciákat. Végeredményben tehát ugyanazt a hatást váltja ki bennünk, mint amikor az egyes hangok spektruma válik világosabbá a beszéd folyamán. Az *sz* hangok kiemelésével érzékelteti a dühösen suttgó éles, sziszegő hangot:

Nyolc szomorú század szenny-szégyene ül nevemen már
(*Szép sziszegőn sziszegé*) . . .

(Arany J. : *Az elveszett alkotmány*)

Még az arcminika is átmenthető a versbe. Gyakran (főként gyerekhez szólva) ajkainkat csücsörítjük, kedveskedve, ami természetesen módosítja a magánhangzók színét, az *i*-t az *ü*-höz, az *é*-t az *ő*-höz közelíti stb. Előretoljuk, kerekítjük ajkainkat akkor is, ha valami félelmetes dologról beszélünk. A szász nyelvjárásban, ahol az *ü*-t *i*-nek, az *ö*-t *e*-nek ejtik, *tiefe Finsternis* helyett olykor *düfe Fünsternis*-t mondanak, hogy a sötétség félelmetes voltát kellőképpen aláhúzzák.¹¹⁴

A rezonátor tért az ajkak előrenyújtásával megnöveljük, a hangszín ezáltal sötétebbé válik, a lágy ajkak, mint hangszűrők pedig tompább csengést kölcsönöznek a hangnak.

A versben az ajakkerekítéssel képzett hangok ismétlődése sejteti ezt a mimikát:

ein böser roter Löwe geht mit ihnen . . .

(R. M. Rilke : *Das Karussell*)

Itt tréfás ijedelmet mímelnék az *ö* és *o* hangok, hiszen a körhinta faoroszlánjáról van csupán szó.

A hangok esztétikai hatása sokszor többszörösen determinált. A réshangoknak nemcsak akusztikai szerkezete hasonlít a levegő súrlódásából adódó zörejekhez. Érezzük is a „szelet” a szájüregben. Az *r* hangja, képzésmódja folytán egyaránt alkalmas a dübörgő szekér, a heves lármás csatajelenetek ábrázolására.

¹¹⁴ GABELENTZ ; Die Sprachwissenschaft. Leipzig, 1891. 362.

A hangok homonymiája

A különböző akusztikai és kinesztetikai mozzanatok nem konvergálnak mindig. Az eeben az *i* keménységet, szilárdságot, erőt fejezhet ki, az *u* ezzel szemben laza, puha testeket ábrázolhat, gyengéséget érzékeltethet. Lomonoszov szerint az *u*-ban, *o*-ban viszont az erő testesül meg, a két hang ijesztő hatást válthat ki. Az *i*-t legtöbbször nem az erővel, hanem ellenkezőleg kis, vékony tárgyakkal hozzák kapcsolatba. Grammont maga is több nehezen egyeztethető jelentést tulajdonít francia versekben az *i*-hangnak. Egyszer a düh, a gyűlölet, máskor az öröm kifejezése. Sokan úgy látják, hogy ezek az ellentmondások mutatják a legjobban, milyen illuzorikus a hangoknak hangulati tartalmát tulajdonítani.

Pedig az ellentétes vagy erősen divergáló ítéletek nem cáfolják egymást, a komplex hangélmény különböző mozzanataihoz kapcsolódnak csak. A nyelvhát és a szájpadrólás közelsége folytán az *i*-hez kicsi tárgyak képzete fűződhet. A nyelvhát emelkedésével egyidejűleg meg is feszül az izom. Feszés az *i* ajakartikulációja is. Ezáltal ugyanez a hang alkalmassá válik, szilárdság és erő kifejezésére. Ezzel magyarázható az is, hogy a metafora kísérletnél nem kaptunk egyértelmű válaszokat arra a kérdésre, melyik hang erősebb, ill. keményebb, az *i* vagy az *u*. (Kis szótöbbséggel az *u* nyilvánult erősebbnek, az *i* keményebbnek.) Az *u* hang egészen más úton-módon válik a félelmetes erő kifejezésévé. Sötét hangszíne, mélyenfekvő formánása az ugyancsak sötét színezetű mellregisztert, a mély hangot evokálja, melyhez erős, hatalmas férfialakot tár-sítunk gondolatban, esetleg félelmetes fenevadak hangja jut eszünkbe. Az *u* és *o* puhasága alighanem azzal függ össze, hogy sötét hangszínük annak a következménye, hogy főformánásaik puha falu rezonátorokban, a nyelvhát, a szájpadrólás lágy része és garat által határolt térségben, s magában a garatban keletkeznek. Artikulációjuk is lazább, mint az *i*-é. Arról is szó esett már, hogy a gyűlölet, düh hatására a nyelvizom is nekifeszülhet a kemény szájpadrólásnak, a dühös beszédben az *i* állás felé tolódnak a magánhangzók. Azt is tapasztalhatjuk azonban, hogy az öröm hatására világosabbá válik a hangszín, magas frekvenciájú formánások lépnek előtérbe. A versben a világos színű, palatális magánhangzók előtérbenyomulása felel meg ennek az eltolódásnak, tehát egyebek közt az *i* gyakorisága. A nazális magánhangzók akusztikai szerkezetük következtében hegedűhangot festhetnek, képzésmódjuk révén viszont a sírás vagy lustaság, ernyedtség, érzékiség képzetét keltetik fel. Az *r* hangjánál fogva a dübörgést érzékeltetheti, dinamiz-musa folytán a harcot, az erőt. De éppen olyan indokolt, éppen

olyan természetes az is, hogy a nyelv vibráló mozgása a remegést, a rémületet érzékelteti olykor.

In manibus vero nervi trahier, tremere artus.

Ezt a Lucretius sort (Lib. 6. v. 1188) Lessing alapján idézem, aki maga is az *r* képzésmódjával magyarázza a verssor plaszticitását: „A nyelv mozgása a leírt jelenséget festi” — teszi hozzá.¹¹⁵ Az egyes hangokhoz fűződő tipikus értéklések ellentmondásai sokszor feloldhatók tehát, vissza tudjuk vezetni őket a hangban rejlő ellentmondásokra.

Három modell

Eddigi tapasztalatainkat megkísérlem néhány modell segítségével rögzíteni. Igyekszem szkematikusan vázolni a hangok spontán hatásának folyamatát. Az egyszerűség kedvéért egyetlen képzési mozzanat sorsát ábrázolom csak s elhanyagolom a beszédhang többi képzési mozzanatát és ezek akusztikai hatását. A lelki működést lényegében a mélylélektan tapasztalatai alapján ábrázolom és a lelki apparátus skémájában a tudaton kívül megkülönböztetek egy tudatelőttés (*Te*) és egy tudattalan (*Tt*) zónát.

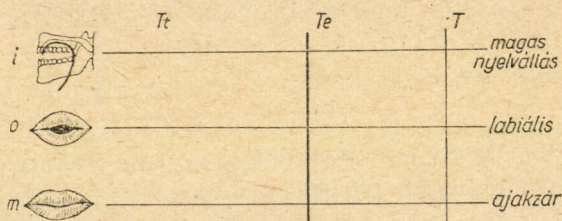
Nem minden tudattalan — a szónak a mélylélektanban használatos értelmében —, ami nem tudatos. Nem tudatos általában a beszédszervek mozgása sem, de bármikor viszonylag könnyen megfigyelhető, tudatosítható. A tudattalanba azok az élmények, képzetek, gondolatok kerülnek, melyeket a tudattalan és a tudat határán elképzelendő cenzúra nem enged a tudatba jutni. A tudattalan élményt tehát egy lényeges, dinamikus jegy választja el más nem tudatos (vagy tudatelőttés) élménytől.

A hangok értéklésének három típusát különböztetem meg.

(a) A fonetikus kézitükörrel a kezében megfigyeli, hogy az *o*-t ajakkerekítéssel ejti, az *m*-et ajakzárral. A mozgásélmény tudatosításával, esetleg röntgenfelvétel segítségével megállapítja, hogy az *i* magasnyelvállású hang. A hangképzés egyik mozzanata közvetlenül a legrövidebb úton válik tudatossá (vö. 10. ábra).

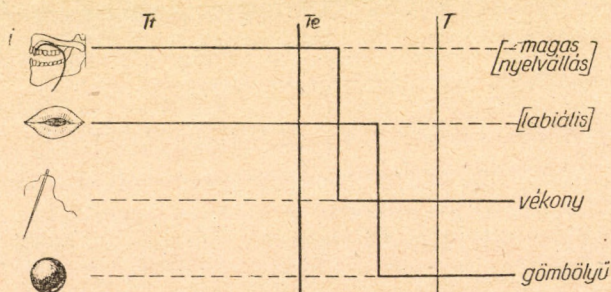
(b) A tudatosításnak ez a legegyszerűbb módja korántsem a legáltalánosabb. A gyerek, a laikus vagy a múlt századok grammatikusa érzi, hogy az *ny*, a *ty* valahogy nedvesebb, mint az *n*

¹¹⁵ Philologischer Nachlass³. Sämtliche Schriften. XV. Bd. 438. BODI LÁSZLÓ hívta fel erre — és a kötetben szereplő sok más német versorra — a figyelmemet.



10. ábra.

vagy a *t*, anélkül, hogy akárcsak sejténé is, hogy min alapul ez a benyomása. Az *i*-t vékonynak az *o*-t gömbölyűnek érzik a rétorok és az eve-négerek. De többnyire nem gondolnak az ajakállásra, még kevésbé arra, hogy az *i* képzésekor csak egy igen keskeny csatorna választja el a nyelvhatárt a kemény szájpaddalástól. A képzési mozzanatok ezúttal is kétségtelenül nyomot hagytak a lelki apparátusban. Különben érthetetlen lenne, miért érezzük vékonynak az *i*-t s nedvesnek a palatális hangokat. A tudatosítás azonban elcsúszik valahol, egy asszociációs pályán átsiklik egy másik emléknymorra és ez a másik emlék (vagy emléksor) fogalmazódik meg egy találónak és mégis irreálisnak érzett metaforikus (tehát „áttolt”) jelzőben. Ez az átsiklás nem elfojtás következménye, nem a tudattalanban (*Tt*), hanem a tudatelőttes (*Te*) szakaszban következik be (vö. 11. ábra).



11. ábra.

A hangképző tevékenység igen korán automatizálódik, az apró munka javarészt az extrapyramidalis pályák és a kisagy veszik át.¹¹⁶ Egyre nagyobb szerepet játszik az izmok „önvezér-

¹¹⁶ Vö. J. F. FULTON: The Physiology of the Nervous System.³ New-York, 1949. 494, és kk. 534.

lése". A beszédszervek helyzetéről érkező jelentések nem jutnak el a kéregig, nem tudatosulnak. Hogy „valameddig” mégiscsak eljutnak, ezt a sikeres beszédtevékenységen kívül — mely lényegében az önvezérlésen, a befutó jelentésekre automatikusan bekövetkező új (korrektív) innervációkon alapul — a beszédszervek helyzetét közvetve tükröző metaforák bizonyítják.

Felvetődik a kérdés, vajon miért nem a természetben szokásos legrövidebb utat választja az élmény? Miért nem közvetlenül, eredeti alakjában tudatosul a képzési mozzanat? Mire jó itt a metafora? Megnyugtató választ csak megfelelő idegfiziológiai vizsgálatok adhatnak erre a kérdésre. Minden ábrának megvan azonban az az előnye (vagy hátránya), hogy keletkezése után bizonyos fokig önállósul, tovább szövi gondolatainkat, hozzásegít bizonyos feltevésekhez. Ha az elektromérnök szemével nézzük a felvázolt pályákat, önkéntelenül is azzal magyarázzuk majd az inger sajátos útját, hogy az inger a pálya vége felé ellenállásba ütközött, s ezért átsiklott egy kisebb ellenállású vezetékre. A mélylélektan terminológiájában kifejezve: a tudatelőttés spontán „analízis” (mely alig több az egyszerű képzettársításnál), úgy látszik, kevésbé fáradtságos és ennek következtében élvezetesebb a jelenségek céltudatos elemzésén alapuló tudatosításnál.

Talán hozzásegíthetnek a folyamat megértéséhez a sub-liminális hangstimulációval végzett kísérletek. Ezen az idegenszerű kifejezésen azt kell értenünk, hogy a kísérleti alany füléhez fülkagyló segítségével hanginger vezetnek. Ez a hanginger azonban nem éri el a hallásküszöböt. Az évtizedek folyamán sokszor megismételt kísérletek arra a meglepő eredményre vezettek, hogy a kísérleti alany tudatáig ugyan nem érnek el a mikrofonba mondott szavak, asszociációi azonban azt bizonyítják, hogy a szóinger feltétlenül eljutott „a fülébe”. A bement szavakra általában adekvát képzettársítással reagált. Az impulzus tehát eljutott bizonyos subkortikális rétegig (lélektani terminussal: a tudatelőttés zónáig), itt átterjedt az inger más szomszédos idegpályákra; nem bizonyult azonban elég erősnek ahhoz, hogy a tudatig elérjen.¹¹⁷

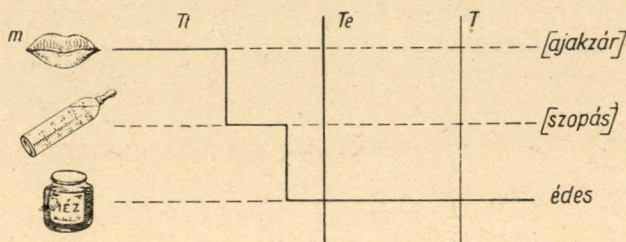
(Mindebből nem egy gyakorlati következtetés vonható le. Többek között arra figyelmeztet minket ez a sajátos jelenség, hogy a beszédszervek helyzetének részletes taglalása helyett egy jó metaforával sokszor gyorsabban érünk célt a nyelvtanításban.)

(c) Áttevődhet az eredeti inger már a tudattalan zónában is valamelyik „hamis” vágányra. Feltevésem szerint így jön létre

¹¹⁷ L. E. BAKER, The Influence of Subliminal Stimuli upon Verbal Behaviour: J. exp. Psych. XX (1937) 84. és kk. — R. S. LAZARUS és R. A. MCCLEARLY, Automatic Discrimination without Awareness: Psychol. Rev. LVIII (1951) 113. és kk. — Legutóbb: N. F. DIXON, Symbolic associations following subliminal stimulation: Int. J. Psycho-Anal. XXXVII (1956) 159. és kk.

az az ítélet, hogy az *m* vagy *l* hang édesebb mint a *t*, a *k* vagy az *sz*, hogy valami közük van a gyengédséghez, szeretethez és így tovább. Az élmény ugyanis, mely a hangot ezekkel a képzetekkel összefűzheti, kívül esik a tágabban értelmezett tudaton (mely a tudatelőttest is magában foglalja). Az elfojtott infantilis élmények közül való (vö. 12. ábra).

A tudatig nem jutó alapélményre valójában nem egy, hanem legalábbis néhány emlék rezonál egyszerre (minden egyes



12. ábra.

képzési mozzanat — nem is szólva a hang akusztikai hatásáról — több hűrt pendít meg). Ez a többszörös rezonancia „hangulat” formájában ér a tudatunkig.

A hangok egybecsengése

Ahogy a zenei hangok voltaképpen csak egymással társulva keltenek zenei hatást, a verset sem egyes hangok teszik zeneivé, hanem a hangok egybecsengése. A domináns hang nem áll magában, mögötte a háttér, amelyből kiemelkedett. Nemcsak nyelvi okokból megoldhatatlan egy csupa *l*-ből álló verssor. Zeneileg is abszurd lenne. Sokan kissé édeskésnek, émelygősnek érzik, már az *l* túlságos gyakorisága következtében („csupa *l*, csupa *i* . . .”) Kosztolányi *Iloná*-ját is. Minden érzélem, minden hangulat igen sokféle elemből tevődik össze. Ezért is tiltakozunk ösztönösen a zenei szimplifikálás ellen. A vers színezetét a teljes hangspektrum határozza meg, vagy még inkább az átlagos (várható) eloszlástól való pozitív vagy negatív irányban történt kitérések összessége. A „hiányzó”, háttérbe szoruló hangok éppenúgy hozzátartoznak a hangszín-melódiához, akárcsak a második vagy harmadik domináns. A *Csongor és Tünde* búcsújelenetében a lány *ly* és *l*, a *j*, a fátyolos nazálisok csendülnek ki a sorokból. De a gyengédség, a szeretet

érzékeltetéséhez talán éppenúgy hozzátartozik, hogy a zöngétlen zárhangok aránya igen lecsökken, mintha féltő gonddal fogná vissza valami az éles, bántó, kemény hangokat.

A hangok a versben bizonyos fokig kölcsönösen meghatározzák egymást, s konkrétebbé válnak ezáltal. A *t* és *d* a lovak patáinak dobogását érzékeltetik az Aeneis idézett verssorában, ahol *k* és *g* hangokkal váltakozva fordulnak elő. (*Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum*). Nazálisokkal párosulva ércesen csengve szólaltatják meg Poe harangjait. A „jelentésárnyalatokban” olyan gazdag *l* hang lágy szélként hat *sz* hangokkal keveredve :

Et le vent du matin soufflait sur les lanternes¹¹⁸

(Baudelaire, *Le crépuscule du matin*)

A lomha szél szelíden szállong

(Tóth Á., *Elégia egy elesett ifjú emlékére*)

H-val a hóhullást festi alá :

ha hullt a hó az égből . . .

(Kosztolányi, *Negyven pillanatkép*)

Az *l*, *sz*, *m*, *n* hangok zenéje dominál Vörösmarty *Hedvigjében* :

S ment az angyal. Hajnal nyílt utána,
Dal szövődött szárnya zajszeléből,
Dal, minőt a lélek hall magában,
Éjein ha boldog álma eljő.

Halljuk az angyal szárnyának suhogását, (három *sz* követi egymást). A lágy hangkörnyezet hatására nem emlékeztetnek heves szélzúgásra az éles *h* hangok. Lehalkítja erősen a három *h*-hang ; füllel alig hallható már. A sok *m*, *n* és *l* hang nyomán pedig „dal szövődik” a szárnyecsapások zajából.

Az *r* hang az éjszaka sűrűjét nehezen lapátoló kuvikszárnyak mozgását fejezi ki *s* és *sz* hangokkal párosulva Verlaine *L'heure du berger* című szonettjében :

¹¹⁸ Az eredetihez híven keveri a hangokat fordításában Kosztolányi Dezső :

A lámpalángba fuj a kósza fuvalom

Les chats-huants s'éveillent et sans bruit
Rament l'air noir avec leurs ailes lourdes.

A márvány nemes keménységét és szépségét tükrözi zöngés
zárhangokkal, nazálisokkal vegyülve :

Composé d'or de pierre et d'arbres sombres
Où tant de marbre est tremblant sous tant d'ombres

(Valéry, *Cimetière marin*)¹¹⁹

A *k*-val és *g*-vel vegyülő *r* hangokból fogvicsorgató harag érzik ki :

Végre birokra, türökre, marokra, ököltre kerültek . . .

(Arany : *Az elveszett alkotmány I*)

Tu fus dur, et sec
Comme un coup de trique.

Tu fus dur et sec
Comme une bourrique . . .

(Verlaine : *A Monsieur le Docteur Grandm ***m*)

Tu m'as insulté, toi! du haut de ton tréteau,
Grossier, trivial rustre

(Verlaine : *A un Magistrat de boue*)

A zár csikorgását mímelik az *i*-vel párosuló *r* hangok Baudelaire
Le flacon-jában és a vers magyar fordításában :

En ouvrant un coffret venu de l'orient
Dont la serrure grince et rechigne en criant . . .

Olykor, ha keleti kis szekrényt nyit a kéz,
s rozsdás zár síkolt s jajong a régi réz . . .

(Tóth Árpád)

A domináló hangok gyakrabban ismétlődnek a szokottnál.
Az ismétlésnek a fokozáson túl még nagyon sokfajta mondani-
valója lehet, aszerint, hogy milyen időközökben térnek vissza

¹¹⁹ Ugyanígy : Verlaine : *Nuit du Walpurgis classique* II, VII —
Mallarmé : *Le tombeau d'Edgar Poe* IV, 1—3.

a hangok. A sűrűn ismétlődő világos színű magánhangzók úgy zenélnek, mint a szaporán hulló finom esőcseppek.

Langy, permeteg eső szemerkél . . .

(József A.: *Március*)

Ha jobban megered az eső, sűrűn veri a háztetőket, a fákat és a tó vizét, akkor már a sötétebb színű *a* és *o* hangok is rezonálnak rá.

szapora, szapora
tánca mezőn,
kopog *a*, suhog *a*
háztetőn,
halakra kopog *a*
Balatonon,
ugy dobol, ahogy az
ablakomon:
mindenütt suhog
és pereg
a cérnavekony
permeteg.

(Szabó L.: *Országos eső*)

A jég is *o* hangokkal kopog:

úgy potyog, kopogva, mint a jég . . .

(Radnóti: *Törvény*)

Kalapácsütések hangját halljuk a sor mögül a visszatérő dentális zárhangok nyomán.

. . . Lèvent de lourds marteaux
Qui tombent en cadence et domptent les métaux.

(Vergilius-Delille, *Géorgique* IV)¹²⁰

Kabátujjak lengnek a szélben, ide-oda lebben a fehér vászon.

Ses manches blanches font vaguement par l'espace
Des signes fous auxquels personne ne répond.

(Verlaine: *Pierrot*)

¹²⁰ DESSIAUX után idézem, aki megrajzolja a sor zenei vázát: tom - t en-den-dom-te-taux (i. m. 103).

A hangok pontosan vázolják az ujjak mozgását. A hangsúlyos nazális szótag a szél lökését jelzi (*man-*). Utána mindjárt ernyedten visszahull az üres rongy (*che-*). Ezt a mozzanatot a hangsúlytalan, passzív „néma-*e*” jelzi (képzésekor a nyelv is elernyed). A szél ismét felhajtja a lógó ujjat a magasba (*blan-*), s megint elengedi (*-che*).

Lengő, metaforikus lepelt elevenítenek meg az *l*-lel keveredő ismétlődő *e*-hangok:

s a hold ezüst lepelbe leng elő.

(Kosztolányi: *Mikor az este*)

Sokszor a változatlanságot, a benyomások, események egyhangú ismétlődését fejezi ki az egyszínű vokalizmus.

Á Tiszaparton halkan ballagok
És hallgatom, mit sírnak a habok?

(Juhász Gyula: *Szeged*)

Csak a síró habok hangjai szakítják meg a léptek egyhangú zenéjét (*a-a-a-o*).

N'attendait pas qu'un boeuf, pressé par l'aiguillon,
Traçât à pas tardifs un pénible sillon.

(Boileau, *Epître* III)¹²¹

Une sonore, vaine et monotone ligne . . .

(Mallarmé: *L'Après-Midi d'un faune*)

Végtelen havas térség tárul elénk:

Es träumte mir von einer weiten Heide,
Weit überdeckt von stillem, weissem Schnee . . .

(Heine: *Nachts in der Kajüte*)

Dans l'interminable
Ennui de la plaine,

¹²¹ „La monotonie de ces *a* multipliés”, írja DEBELLOI után DESSIAUX „imite précisément l'uniformité pesante de la marche du boeuf.” *Traité complet de versification française*. Paris, 1845. 107.

La neige incertaine
Luit comme du sable.

(Verlaine : *Ariettes oubliées VIII*)

Az egyhangú *e* dominanciából csak az *i* és *ü* hangok világlanak ki vakító fehéren.

Egyhangú, véget nem érő téli napok nyomasztó unalmát egyhangúságát éreztetik az elnyújtott hangsúlyos *a* hangok :

Nun sollen wir versagte Tage lange
ertragen in des Widerstandes Rinde

(Rilke : *Winterliche Stanzen*)

Ásító unalom — így fogalmazható meg a hangokba rejtett metafora. „Unalmas város ez a föld.”

Csak pörget egyre, konokon,
A végtelenben féktelen,
S vak surranásod monoton
És céltalan és végtelen.

(Tóth Á. : *Oh forgó földünk!*)

A legbanálisabb magyar hang, az *e* együgyű zenéje kíséri a happy endről ábrándozó fiatal lány gondolatait.

A kopott regény minden szava dal :
Grófnővé szépül, herceg lejt feléje
S féltérden helyezi szívét eléje.

(Tóth Á. : *Egy lány a villamoson*)

Az alliteráló mássalhangzók is megmozgatják képzeletünket.

S billeg sok bóbítás banka kevélyen ...

(Tóth Á. : *Egy leány*)

A billegő mozgás ütemét követik a *b* hangok. A sok-sok híres alliteráció helyett egy talán még nem idézett két sort emelnék ki a XII. századból származó francia *Piramus és Thisbe*ből :

Par matinet chascuns s'en emble,
Si vont le jour, jouer ensemble.

Már kora hajnalban elkezdik
S a játszi játék tart napestig.

Mint a két elválaszthatatlan szerelmes gyerek, úgy áll a két szinte egyforma szó a második sor közepén.

Egy hangsoport visszatérése sajátos plaszticitást, mélységet adhat a képnek. Tóth Árpád *Áprilisi capriccio*jában a versben visszhangzó madárdal élénkvarázsolja a csicsergéstől, fütyszótól hangos erdőt.

Az útszél: csupa *pitypang*,
A bokrok: csupa *füttyhang*...

Először távolról, bizonytalanul halljuk az éneket. Az első sor virágról beszél, a *pitypang* szó jelentése elfedi az *i* csiripelését, a dallamos *-pang* szótag zenéjét. Mintha messziről hozná csupán a hangot a szél. Utána azonban közvetlen közelről üti meg a fülünket. S a *füttyhang*-ra visszafelel újból a *pitypang*; életre keltette a rím.

A „visszhangtechnika” alkalmazására különösen szép, finom példát találunk Tóth Árpád egy másik versében:

Majd egyszer . . . Persze . . . Máskor . . . Sebb időkbén . . .
Tik-tak . . . Ketyegj, vén, jó költő-vigasz,
Majd jó a kor, amelynek visszadöbben
Felénk szíve . . . *Tik-tak* . . . *Igaz* . . . *Igaz* . . .

(*Jó éjszakát!*)

A sorokat, a gondolatot meg-megszakítja az óraketyegés, majd beleolvad a szóba, a gondolatba. Az *Igaz* . . . *Igaz* úgy visszhangozza az óra ketyegését, ahogyan az álom felel nem egyszer a külső zörejre, beleszöve azt saját meséjébe, annak kívánalmi szerint alakítva, értelmezve a külső ingert.

A hangspektrum a vers alaphangulatát tükrözi. A domináns hangok változása a hangulat változását fejezi ki, de tükrözhet külső folyamatot is.

Je suis belle, ô mortels! comme un rêve de pierre,
Et mon sein, où chacun s'est meurtri tour à tour . . .

(Baudelaire: *La beauté*)

Előbb a szépség megejtő erejét érezzük (*l*), de csakhamar megüt a *t*-hangokkal vegyülő *r*-ek félelmetes keménysége.

A letűnt idő, az emlék könnyed szépségének és a fellelt múlt keserőségének ellentétét húzza alá a kemény és lágy sor ellentéte Victor Hugo egyik versében is :

Il *retrouve*, *attristé*, le *regret* morne et *froid*
Du *passé* disparu, du *passé* quel qu'il soit.

(*Un jour vient où soudain . . .*)

Az akarat ellillanását jelzi a réshangok hirtelen eluralkodása Baudelaire *Préface*-ának egyik sorában :

Et le riche métal de notre volonté
Est tout vaporisé par ce *savant chimiste*.

Tóth Árpád fordításában az első sor gerincét képező *r*-ek *l*-lé oldódnak fel előbb :

s a gazdag, tiszta érc, a híres akarat
parává lobban *el* az alkimista-üstben.

Különösen éles a mollból durba való átesapás Phorkyas szavaiban. Faust és Helena szerelmi jelenete során (II, 3), mint rossz hír hozója lép Phorkyas a színre :

Buchstabirt in *Liebes-Fibeln*,
Tändelnd grübelt nur am *Liebeln*,
Müßig *liebelt* fort im *Grübeln*,

Phorkyas-Mephistó gúnyos célzattal veszi át Fausttól és Helénától a gyengéd szerelem hangnemét, az *l*-mollt (a *b-m-l* hármashangzat dominál), csak azért, hogy annál élesebb legyen a kontraszt, amikor azután szokott hangnemében, nyersen bejelenti, hogy közeleg már Menelas serege :

Doch dazu ist keine Zeit.
Fühlt ihr nicht ein dumpfes Wetter?
Hört nur die *Trompette schmettern*,
Das *Verderben* ist nicht weit.
Menelas mit Volkes Wogen
Kommt auf euch herangezogen!
Rüstet euch zu herbem *Streit*!

Ha esetleg most is arra gyanakodnék valaki, hogy a jelentés sugárzik csupán át a formára, a biztonság kedvéért megszámlolhatja az *l* hangokat a két részben. 9 esik 73 hangra az elsőben, azaz 12,33%, 3 esik 171 hangra a másodikban, azaz 1,75%. Az első sorok moll jellegéhez hozzájárulhat még a lágy ajkhangok az *m* és *b* előtérbe nyomulása (az első részben 15,07%-ot tesz ki a két hang, a másodikban 3,52%-ot), a második részben viszont a kemény *t* és *k* dominál (8,22% van az első, 13,45% a második részben).

Baudelaire *Albatros*ában a madár és a hajó mozgását követi a vokalizmus.

Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A legvilágosabb palatális magánhangzóról (a magánhangzórendszer „csúcsáról”) siklik a hang a sötét *u*-ig. Hasonló a hangszerelése Baudelaire egy másik versének :

Des Cieux Spirituels l'inaccessible azur,
Pour l'homme terrassé qui rêve encore et souffre,
S'ouvre et s'enfonce avec l'attirance du gouffre.

(*L'aube spirituelle*)

Az egeket állítja szembe a hangolás az elnyelő örvénnyel.

TÉNINT Saint-Lamberttől idéz egy hasonló szerkezetű sort (i. m. 136) :

Que sont donc devenues
Ces flottes si connues ?
La mer les jette aux nues,
Le Ciel les rend aux flots.

Az *i*-ről az *a*-ra lebillenő szavak a totyogó kacsák járását festik az egyik Radnóti versben :

totyog vidámka sorban ott
tizenhárom kicsi kacsá,
s arany farán vízi haza
billegve a mai napot.

(*Vénasszonyok nyara*)

Az erdő hallgatag,
nyugosznak a vadak,
lankadt állal hevernek

ágyán a hús avarnak,
mit a szelek levernek
majd újra felkavarnak.

(Babits, *Paysages intimes*, *Alkony*)

Miért érezzük nemcsak melodikusnak, de olyan kifejezőnek is ezt a négy sort? Az első két sor sötét színezetű. A következő sorokban keresztrímszerűen váltják egymást a világos és sötét sorok :

a — a — a
a — a — a
e — e — e
a — a — a
e — e — e
a — a — a

Nyugodtan hevernek a vadak. Azután szél támad és felkavarja az avart. A levelek hol felszállnak (világos sor), hol lehullanak (sötét sor). Sajátos módon azonban a vokalizmus sehogysem illik a tartalomhoz. Amikor a vers szavai szerint leesnek a levelek, a dallam emelkedik, és amikor a szél újra felkavarja őket, a dallam lesiklik az *a* hangra. Ez a kontrapunkt teszi éppen egyhangúságában is olyan kifejezően nyugtalaná a négy sort. A szél felkavarja a megszokott rendet.

Sokszor gondolkoztam már azon, miért érzik a francia kritikusok olyan kivételesen szépnek Racine *Phèdre*-jéből ezt a néhány szót :

La fille de Minos et de Pasiphae.

(I,1)

Tartalma banális, egyszerű életrajzi adat. Csak a sorok „zenéjében” kereshetjük a magyarázatot. A büszkén feszülő *j* és *i* hangok a második sor végén a franciában nem ismert és ezért különösen hatásos, kéjesen lágy *ae* diftongusban oldódnak fel. A vers zenéje *Phèdre* jellemét sűríti magába és előreveti a tragédia árnyékát.

GYÖRÝ JÁNOS zenei szempontból is végigköveti egyik szép esztétikai elemzésében Petöfi *Tisza*-ját.¹²² Leírja, hogyan érzékelteti az összes színes vokális felsorolásával Petöfi a vizen csillogó napsugarat, a monoton, mélyhangzójú rímekkel pedig a víz nyugalmát. Az egyenetlen közökkel elválasztott azonos hangcsoportok ismétlődése a félrevert harangok nyugtalan zenéjét jelzi (i. m. 9).

¹²² „A Tisza.” Budapest, 1948. 6.

II. A PROZÓDIKUS ELEMÉK SZEREPE

Az ún. prozódikus hangtulajdonságok (a hangsúly, hanglejtés, beszédtempó, beszédszünetek) éppolyan szerves részei a nyelvi jeleknek, mint a beszédhangok. A hangsúly egyes nyelvekben szavakat különböztet meg egymástól (így például az oroszban *duhi* szó parfümököt vagy szellemeket jelent aszerint, hogy a hangsúly a második vagy az első szótagra esik). A hanglejtés különbözteti meg a magyarban nem egyszer a kijelentő mondatot a kérdőmondattól (*Element? Element.*). Különösen nagy szerepet játszik a hangsúly, hanglejtés és a beszéd üteme az érzelmek kifejezésében. Olyan finom, leheletnyi árnyalatokat érzékeltethetnek, melyek kifejezésére más nyelvi eszközök alig lennének képesek. A magas hangfekvés, a hanglejtés ingadozása, a beszéd ütemének meggyorsulása az öröm, az örömteli meglepetés legkülönbözőbb fokait, árnyalatait tükrözheti. A szokatlanul erős vagy a szokatlan szótagra eső hangsúly heves indulatot árul el stb.

A kifejezésnek ez a lehetősége nem áll a költő rendelkezésére. Az írott forma az általánost, a leglényegesebbet ragadja meg csupán a hangban. Azt, ami egyik szót a másik szótól, az egyik mondat értelmét a másiktól megkülönbözteti. Írásjellel kifejezésre juttathatjuk, hogy kérdésnek vagy kijelentésnek szántuk-e a leírt mondatot. Ezen belül azonban az írás nem különbözteti meg a szinte végtelenül sokféle konkrét hanglejtésformát és lehetséges árnyalatot. Ettől szükségszerűen el kell tekintenie, ahogyan nem tartalmaz és nem is tartalmazhat utalást az írás arra vonatkozóan sem, hogy milyen hangerővel, milyen sebességgel ejtette, hogy hányszor és hol szakítaná meg kiemelő, kifejező szándékkal a hangsort, aki a szavakat leírta. A kották felett egy-egy odavetett szó (*crescendo*, *moderato*, *molto maestoso*, *accelerando*) jelzi a szerző szándékát. A szavalót nem tájékoztatják ilyen jelzések. Pedig a mondatoknak is más-más a jellege aszerint, hogy egy

másodpercre 5 vagy 15 hang esik.¹²³ A pont és vessző értelmi egységekre tagolja a közlést. Nem követi híven a beszéd valóságos tagolódását. Semmit sem mond a központozás a (illogikus) váratlan szünetekről.

Az írott forma jellegéből folyik maradandósága is, viszonylagos szegénysége is.

Az írott nyelv hangsúlya és hanglejtése

A költői forma dacol ezzel a korlátozással. A költő módot talál arra, hogy az írott forma ellenére, az írott formán keresztül is kifejezésre juttassa azokat az érzelmeket, azokat a tartalmi árnyalatokat, amelyeket a köznapi érintkezésben a hang modulálásával tolmácsolunk. A költő ezúttal is a szavak megválogatásával, csoportosításával teszi a verset kifejezővé, az elemek elrendezésével éri el tehát azt, amit a beszélő sajátos hanglejtéssel, a nyomatékeloszlás módosításával, a beszéd tempójával juttat kifejezésre, ahogyan ugyancsak a szavak elrendezésével éri el, hogy a vers hangalakja megfeleljen a kifejezett tartalomnak.¹²⁴ Az írott szöveg a szavak, mondatok tipikus ejtismódját tükrözi csak. Ha azonban a költő úgy csoportosítja a szavakat, hogy sok hosszú szótag kerüljön egymás közelébe, szükségképpen meglassul a mondat menete.

Beszél a fákkal a *bús őszi szél*

(Petőfi)

A sorvégi három szó mindegyike önálló hangsúlyt kap, s így négy szótagra három hangsúly esik, ami még jobban lefékezi a sort.

A hangsúlyos, hosszú *é* hangok (az egyhangúan ismétlődő *e*-kkel keveredve) a végeláthatatlan pusztákon végigseprő szél erejét éreztetik velünk Kosztolányi Verhaeren-fordításában:

A végtelen vad réteken bömböl a szél,
A vad novemberi szél.

(*Le vent — A szél*)

¹²³ VÖ. VON ESSEN: Sprechtempo als Ausdruck psychischen Geschehens: Zschr. für Phonetik III (1949) 317. — HEGEDÜS L.: Sprechtempo-analysen im Ungarischen: Zschr. f. Phonetik X (1956).

¹²⁴ VÖ. DIONYSIOS HALIKARNASSEUS: De Compositione Verborum XX. Schaefer-féle kiadás 276.

A tompán, félelmetesen csengő telt nazálisokat (*vent*) itt Kosztolányi az éles, de jól nyújtható *é*-vel helyettesíti. Szabadon, hosszasan csengnek ki a hímnemű rímekben, kiemelkednek a sorok pergő ritmusából. Ascher Oszkár helyesen érzékeli és érzékelteti az *é* hangok mondanivalóját, amikor hosszán elnyújtva ejti a *szél* szót, főként a sorok végén. A „bömböl a szél”-ben az *é* hang időtartama 72 századmásodperc, átlagos időtartamának csaknem tízszerese (vö. 13. ábra).

Az egymást követő hangsúlytalan, rövid szótagok sebesen peregnek :

Ninini :
Ott az ürge,
Hű, mi fürge,
Mint szalad!
Pillanat,
S odabenn van,
Benn a lyukban . . .

Mert e fürge,
Pajkos ürge,
Te vagy, Laci, te bizony!

(Petőfi: *Arany Lacinak*)

Különösen gyors benyomást kelt, hogyha ugyanaz a rövid magánhangzó ismétlődik a sorban :

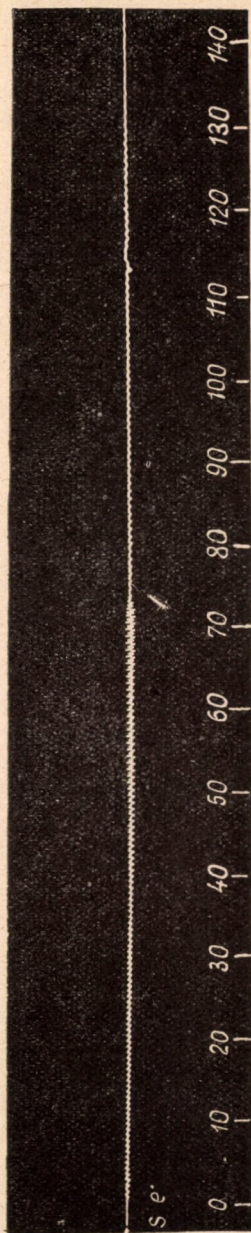
Hamar a
Madarat! . . .

(Arany J. : *Mátyás anyja*)¹²⁵

Ilyen módon az írott¹²⁶ forma is alkalmassá válik az érzelmek spontán tolmácsolására. „Ha a költő szenvedélyes érzést vagy

¹²⁵ Id. ZOLNAI BÉLA : Szóhangulat és kifejező hangváltozás. Szeged 1939. 32. — GRAMMONT szerint a világos színezetű magánhangzók a legalkalmasabbak arra, hogy a verset pergőbbé tegyék (Le vers français 22, 108, 251, 255).

¹²⁶ A költői megnyilvánulások régiebbek az írásnál, másfelől ma sem kizárólag írás közvetíti őket. Ez azonban nem változtat a dolgok lényegén : azon, hogy a szájhagyomány útján vagy írás segítségével közvetített forma az alkalmi, egyszeri előadás módjától lényegében független, hogy a költő művészi mondanivalóját már ez a — közvetítéstől és közvetítőktől független — forma hiánytalanul magában foglalja.



13. ábra. A *szél* szó kymogramája Verhaeren verséből

más ethoszt akar kifejezésre juttatni . . . úgy mindenkor a megfelelő szüneteknek, verslábaknak és ritmusoknak kell kialakulniuk” — írja már Hermogenés,¹²⁷ és a költők az ókortól napjainkig éltek is a kifejezésnek ezzel a lehetőségével. A ritmus, a vers tempójának váltakozása éppoly kevésbé véletlen jelenség, akárcsak a beszéd ütemének változása.

D'OLIVET szerint a ritmus feladata, hogy meggyorsítsa vagy lefékezze a vers ütemét. „Lassabb, ha növeljük a hosszú szótagokat tartalmazó verslábak számát. Élénkebb, ha a rövid szótagokat tartalmazó lábak számát szaporítjuk. Hiszen a láb a versben ugyanazt a szerepet tölti be, mint a táncban a lépés” (i. m. 324). Ezt írja CONDILLAC is, és az elvet fiziológiai magyarázattal egészíti ki. Érzelmünk szerint gyorsulnak vagy lassulnak mozdulataink. Hasonlóképpen tükröződnek az érzelmek a zene vagy a vers ütemében (i. m. 430).

VERSEGHY szerint a vers ritmusa nem ábrázol, de híven tükrözi az érzelmeket. „Tonus nempe, ac cadentia versus intellectum, sed animum afficit, aut, ut clarius me explicem, quae libet aethetica dictio eo tendit, ut animum moveat. Hic porro solis tantum affectibus totus occupatur, objecta non percipit, sed sentit, atque interiore sui motione distentus, indolem objecti non considerat.”¹²⁸ — A vers ritmusa az érzelem nyelvén szól RAOUL DE LA GRASSERIE szerint: *C'est le langage spécial du sentiment . . . Sans le sentiment, la versification n'aurait pas de raison d'être, ce serait une difficulté ajoutée sans profit à l'expression.*¹²⁹

Párhuzamot vonhatunk vers és köznapi beszéd között a hangsúlyozás szempontjából is. Az egyenletes, a nyugodt légzés kívánalmainak megfelelő nyomatékeloszlás — indulatmentes beszédben mintegy három-négy hangsúlytalan szótag követi a hangsúlyos szótagot — a versben is létrejöhet, és ott is nyugalmat tükröz. Ilyen nyugodt, egyenletes folyásúak a *Családi kör* tizenkettesei:

Este van, este van: kiki nyugalomba!
Feketén bólingat az eperfa lombja . . .

Méltóságteljesen, széles nyugalommal hömpölyög a vers, amikor három egyformalejtésű, hosszú, hangsúlyos szóval indul:

Laisser monter en nous, fleur suprême de l'homme,
Franchement, largement, simplement, l'Amitié.

(Verlaine: *A Fernand Langlois*)

¹²⁷ De Ideis II, 409. Id. NORDEN: Aeneis VI, 418.

¹²⁸ Analyticae Institutionum Linguae Hungaricae. Pars III. Usus aestheticus linguae hungaricae. Budae, 1817. 25.

¹²⁹ Du langage subjectif. Paris, 1907. 173.

A sor végén álló „barátság” szót nemcsak a nagybetű emeli ki. Háromszor emelkedik, háromszor süllyed előbb a mellkas, s ezután az ünnepélyes szózat után oldódik fel az *Amitié* szóban a mondat.

A beszédben gyakran fordul elő, hogy az izgalom hatására nemcsak a hagyományos hangsúlyos szótagot emeljük ki, hanem a szomszédos hangsúlytalan szótagot ugyancsak nyomatékkal ejtjük. Az indulatos beszédben a francia: *Impossible!* felkiáltásában mind a három szótag nyomatékos lehet. A költő hasonló hatást érhet el azáltal, hogy a szavakat, úgy rendezi el, hogy hangsúlyos szótagok kerüljenek egymás mellé. A vers közepén egymásnak ütköző hangsúlyos, hosszú szótagok, nyugtalan, szabálytalan, „szinkopás” jelleget adnak a vers ritmusának:

Hallod-e *szív, szívem!* hallod-e a beszédet?

(Petőfi)

Az indulattól, elfojtott haragtól akadozva indul ilyenkor a mondat. Különös súllyal nehezedik ránk az egymást követő három hangsúlyos, hosszú szótag:

Új-új fülását ennek a bús földnek . . .

(Ady: *A tűz ünnepén*)

A torlódó hangsúlyos, hosszú szótagok által amúgy is lelassított gördülését a sornak Ady olykor még egy szokatlan helyre tett kettősponttal is elakasztja:

Kitől félték, kitől, mitől?

A *Vér*: *útjait* csinálja

S minek dőlni kell, dőlni dől.

(*Vér*: *ős áldozat*)

Ezzel a szó szoros értelmében különös nyomatékot ad a vers magvát képező sornak.

A finom hallású Dante-kutató, M. AMREIN sok példán mutatja be, hogyan használja fel már Dante is ezt a lehetőséget heves érzelmek kifejezésére. Az ólomesuhások nyomorúsága láttán így kiált fel a költő:

Ma voi chi siete, a cui tanto distilla,
Quant'io veggio, dolor giù per le guance . . .

(*Inferno* XXIII, 97).

M. AMREIN statisztikája szerint a Szűzhöz intézett fohász 39 versében két esetben akad két hangsúlyos szótag. A tragikus Ugolino epizód elbeszélése folyamán 78 versre 20 torlódó hangsúly esik.¹³⁰

A szavak csoportosítása nemcsak a vers ütemét, nyomaték-eloszlását határozza meg, hanem a vers hanglejtését is. A vers néma mondatainak is van hanglejtése, mely megelevenedik a versmondás alkalmával. A vers zenéjének ugyanolyan szerves része a dallam, akárcsak a hosszú és rövid, hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozása.

A versritmus vizsgálatát EDUARD SIEVERS bővítette ki és differenciálta először a dallamvizsgálat bevezetésével. „Folytonosan elképzelt dallamot produkál tevékenysége során a hangtalanul dolgozó író is — mondja SIEVERS — még hogyha alkotásának ez a része nem is tudatos benne.¹³¹ A zenei forma hatására építi fel mondatait, és megfordítva „a választott szavak rendje meghatározott dallamot vált ki az olvasóban”.¹³² SIEVERS a költemény tipikus dallamát nagyszámú „reakciópróba” segítségével vizsgálta. Minél több művészi ambíciókkal nem rendelkező, naív olvasóval olvastatta fel a szóban forgó verset (mivel tapasztalata szerint a naív olvasó elfogulatlanabban, hűségesebben közvetíti a költő intencióját), annál világosabban kirajzolódott az egyezések nyomán a vers hangfekvése, dallammenete, a hangközök nagysága (i. m. 61. és kk.).

Könnyen meggyőződhetünk róla, hogy versélményünkhöz milyen szervesen hozzátartozik a vers melódiája. A *Családi kör* ritmusából áradó nyugalmat a nyomatékeloszlásnak tulajdonítottuk. A vers ritmusa nemcsak azért sugároz azonban békét, nyugalmat, mivel a nyomatékeloszlása a nyugodt beszédéhez hasonló. Nagymértékben hozzájárul ehhez közép-mély hangfekvése és egyenletesen ereszkedő dallama (vö. 14. ábra).

A verseket tízen olvasták föl. Az előadók egyike sem hivatásos szavaló. Köszönöm MAGDICS KLÁRA tanárnő segítségét, aki nemcsak alanya volt a kísérleteknek, de maga is aktíven részt vett a munkában. Az itt közölt hanglejtés ábrák RÁNKI GYÖRGY, Kossuth díjas zeneszerző lejegyzése alapján készültek. A kották a kísérletek folyamán tipikusnak bizonyult ejtémódot rögzítik.

¹³⁰ Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Comedia. Zürich, 1932. 91.

¹³¹ Über ein neues Hilfsmittel philologischer Kritik (az 1903-as hallei filológiai kongresszuson tartott előadás). Rhythmisch-melodische Studien. Heidelberg, 1912. 81. Már 1893-ban, „Zur Rhythmik und Melodik des neuhochdeutschen Sprechverses” c. előadásában belefoglalja a vers hanglejtését is a ritmikai vizsgálatokba.

¹³² Über Sprachmelodisches in der deutschen Dichtung (Rektori beszéd). Rhythmisch-melodische Studien 60. és k.

Érezhetően — az olvasópróbák szerint egy quarttal — magasabb hangfekvésű és élénkebb hanglejtésű vers a tréfás *Bajusz*:

Volt egy falu — nem tudom hol,
 Abba' lakott — mondjam-é ki?
 Se' bajusza,
 Se szakálla,
 Egy szőr szála
 Sem volt néki;

(Arany J.)

$\text{♩} = \text{cca } 66$

Es - te van, es - te van: ki - ki nyu - ga - lom - ba!
 Fe - ke - tén bó - lin - gat az e - per - fa lomb - ja...

14. ábra.

Az első sor második fele legalább egy quinttel vagy sexttel mélyebben fekszik, mint a sor első fele (vö. 15. ábra).

$\text{♩} = \text{cca } 54$

Volt egy fa - lu — nem tu - dom hol,
 Ab - ba' la - kott — mondjam-é ki?

15. ábra.

Petőfi *Szülőföldemen*-ének hangfekvése magasabb, mint a *Családi köré*, hanglejtése viszonylag kis hangközben mozog, ütemenként ugyancsak ereszkedik (vö. 16. ábra).

Itt születtem én ezen a tájon
 Az alföldi szép nagy rónaságon,
 Ez a város születésem helye,

Mintha dajkám dalával vón tele,
 Most is hallom e dalt, elhangzott bár :
 „Cserebogár, sárga cserebogár!”

$\text{♩} = \text{cca } 80$

Itt szü-let-tem én e-zen a tá-jon.

Az al-föl-di szép nagy ró-na-sá-gon...

16. ábra.

A *Szeptember végén* közepes hangfekvésben indul és enyhe hullámvonalban, sóhajszerűen lejt. A harmadik sorban azonban tercel el quarttallal emelkedik a hang. Követi a hegyesűcs felé kalandozó

$\text{♩} = \text{cca } 68-70$

Még nyíl-nak a völgy-ben a ker-ti vi-rá-gok,

Még zöl-del a nyár-fa az ab-lak c-lőtt,

De lá-tod a-mot-tan a té-li vi-lá-got?

Már hó ta-ka-rá el a bér-ci te-tőt.

17. ábra.

tekintetet. Az *Ivás közben* mintegy quarttallal feljebb indul és a jókedvű részeges rikoltozást idézi ezáltal (vö. 17. és 18. ábra).

♩ = cca 90

Há-nya-dik már a po-hár?... csak Ő-tő-dik?

Te-remt' ugy-se! be-csü-let tel Mú-kő-dik

18. ábra.

Vagy olvassuk a dallamra hallgatva az *Új Versek* diadalmas hangú nyitányát:

Góg és Magóg fia vagyok én,
 Hiába döngetek kaput, falat
 S mégis megkértem tőletek:
 Szabad-e sírni a Kárpátok alatt?

és utána mindjárt Ady Endre utolsó versét, töredékes *Üdvözetét*:

Ne tapossatok rajta nagyon,
 Ne tiporjatok rajta nagyon,
 Vér-vesztes, szegény szép szívünkön,
 Ki, ime, száguldani akar.

(*Üdvözet a győzőnek*)

Ady jellegzetes ereszkedő melodikáját ebből a versből is kihalljuk. De nem diadalmas himnusz ez már. A hangfekvés egy terccel esett a kísérletek szerint. Így is kifejezhető az utolsó és a — bizonyos értelemben — első Ady vers közötti különbség.

Ünnepélyes és félelmetes Vörösmartynak a Guttenberg-albuma írt mindössze egyetlen mondatból álló „ajánlósorainak” hanglejtése. A hang fokozatosan, patetikusan és fenyegetően emelkedik a mellékmondatok hosszú során át. Mély hangfekvésben indul a vers Ascher Oszkár előadásában:¹³³

Majd ha kifárad az éj s hazug álmok papjai szűnnek ...
 Majd ha kihull a kard az erőszak durva kezéből ...

¹³³ A felvétel az Akadémia Nyelvtudományi Intézetének fonetikai laboratóriumában készült.

Ötször indul neki a mondat, ötször mutat a jövőbe: *majd ha* . . . Mintha egy élet folyamán egybegyűlt keserűség, a visszatartott harag szólalna meg benne. A hanglejtésgrádics tetején csillog a kiemelt szó: *igazság*. „S a zajból egy szó válik ki dörögve: igazság”. Egy teljes oktávát (G-ről g-re) emelkedett a hang (vö. 19. ábra)! Igen, majd akkor . . . S most következik a hosszan előkészített, régóta várt felelet, kettőspont után. Ez fokozza a várakozást. Ascher Oszkár a versből sugárzó intenciónak megfelelően merész szünettel fokozza a feszültséget, 81 századmásodpercig vár.

Hosszú szünetet tartott Bánki Zsuzsa is, a vers másik interpretátora. Bánki Zsuzsa előadásában nem emelkedik a hang a körmondat során. Minden mondat azonos pályát ír le. Köszönöm neki is, Ascher Oszkárnak is, hogy olyan sok szép felvétellel gazdagították intézetünk lemeztárát.

Mintha a költő gondolatai a távol jövőben járnának. Ez a csend megsokszorozza az utolsó rövid mondat jelentőségét, teljesebbé teszi az oldódást, melyet az előbb középmedly hangfekvésbe sikló, majd alaphangra eső mondatmelódia jelez.

A nyugodtan hömpölygő sorok középmedly hangfekvése, csendesen hullámozó hanglejtése festi alá Baudelaire versében a „keserű és édes” emlékezést a kandalló lángja mellett:

Il est amer et doux, pendant les nuits d'hiver,
D'écouter près du feu qui palpite et qui fume
Les souvenirs lointains lentement s'élever . . .

(*La cloche fêlée*)

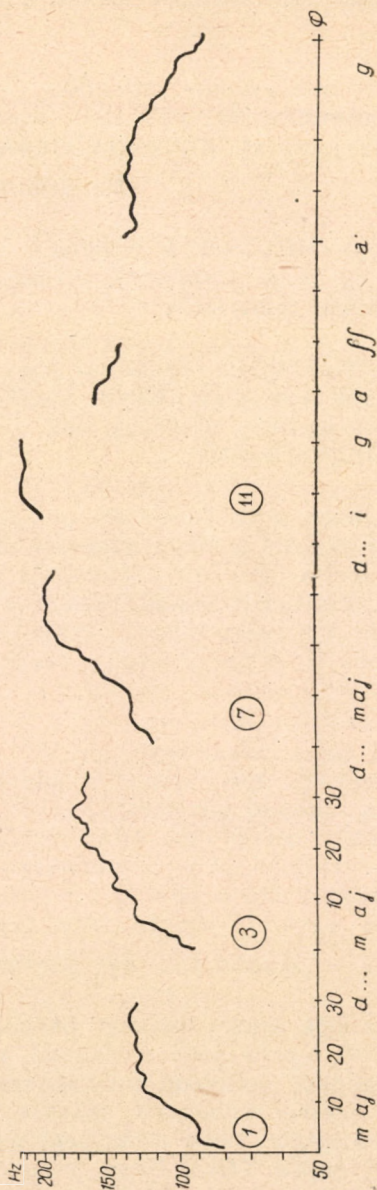
A második szakasz mély sóhajként emelkedik az első szintje fölé:

Bienheureuse la cloche au gosier vigoureux
Qui malgré sa vieillesse, alerte et bien portante
Jette fidèlement son cri religieux . . .

Az első tercinában a hasonlaton áthaladva önmagához tér vissza a gondolat. Nem vastagnyakú, boldog, jámbor harang — meg-hasadt lélek. A hanglejtés zuhanása (mintegy szexttel esik a hang) tükrözi a „színváltozást”.

Moi, mon âme est fêlée . . .

Baudelaire egy másik versében a büszkén ívelő hanglejtés a kegyetlen „Szépség” gőgös biztonságát tükrözi; az olvasó ön-



19. ábra. A visszatérő *majd* szó hanglejtésgörbéje Vörösmarty *A Gut-tenberg-alumbá* c. versének első, harmadik, hetedik sorában, valamint az *igazság* szóé a tizenegyedik sorban. Ascher Oszkár interpretációja.

kéntelenül is, a mondat szerkezeténél fogva, 'dagadó kebellem' olvassa a sorokat :

Les poètes, devant mes grandes attitudes,
Que j'ai l'air d'emprunter aux plus fiers monuments,
Consumeront leurs jours en d'austères études ;

(Baudelaire : *La beauté*)

A harmadik sorban hanyatlik csak le a hang.

Kis feszültségű, egyszerű szerkezetű ereszkedő mondatok számolnak be egy háborús temetéséről.

Csak azt szeretném elmondani, hogy
mégis mi temettünk. Egyik szemed
a napot kereste, másik, a bal,
félíg húnnyva maradt...

1944, a magasban légiharc, a december tavaszt játszik. Amikor már öt kapa húzza a koporsóra a földet, megváltozik a mondatok zenéje. Egyre feljebb ível a hanglejtés. Huszonhárom sorból álló körmondat következik. Hirtelen feltámad a huszonöt év, az ismeret-ség huszonöt esztendeje. A hirtelen túlláradó érzés kergeti magasba a mondatot, a fojtogató sírás feszültségét érezzük.

...mind egyszerre úgy
összefutott, egész életed úgy
rám súlyosult, és mint szemet a könny,
úgy fojtotta fuldokló szívemet,
hogy egy nagy percig csak mint eszközöd,
csak mint tartályod éltem : szemeim
helyetted néztek körül eget és
földet még egyszer mélyre inni...

(Szabó L.: *Egy barátnőnk temetésén*)

Victor Hugo verseiben lépten-nyomon pattanásig feszített, egyre magasabbra ívelő, egyre jobban dagadó, majd hirtelen, „meglepetésszerűen” lehulló, elernyedő mondatokra akadunk. Ez a dinamikus melódia egyszer a haragot, máskor az erőt, vagy a keblet dagasztó boldogságot, néha lélekemelő magasztos belső feszültséget és sokszor csupán Victor Hugo permanens pátozát, kissé dagályos egyéniségét juttatja kifejezésre.

Puisque je suis étrange au milieu de la ville,
 Puisque je veux la vie amère et jamais vile,
 Puisque je me dévoue avec stupidité ;
 Puisqu' improvisant tout, j'ai tout prémédité,
 N'ayant d'autres éclairs que ceux de mon cratère,
 Et ne parlant qu' après avoir voulu me taire ;
 Puisque je déraisonne à ce point de penser
 Que l'ouragan ne doit rugir que pour bercer . . .

Ezekkel a sorokkal kezdődik egyik verse, melyet száműzetéséből való hazatérése után írt. És így követik egymást az okhatározó mondatok még huszonzhárom soron át, míg végül is az egyre halmozódó okok, a tornyosuló sérelmek kipattantják a meglepőnek szánt következtetést :

Laissez-moi retourner à mon noir Guernesey.

(*Les quatre vents de l'esprit*, XXXIX)

Annál hatásosabb, amikor a várt dagadó felépítésű vers helyett más, halkabb, finomabb melodikával találkozunk.

Il est temps que je me repose ;
 Je suis terrassé par le sort.
 Ne me parlez pas d'autre chose
 Que des ténèbres où l'on dort!

(*Trois ans après*)

A sorok szomorúan, csendesen lehanyatlanak. A vers hangfekvése középmély. Ilyen vagy ehhez hasonló a lánya halála után írott *Pauca Meae* sorozat legtöbb verse.

Amilyen gyakori Hugónál, olyan ritka Ady költészetében a „dagadó” dallammenet. Földessy Gyula hívta fel rá a figyelmünket, mennyire megfelel Ady versszerkezete a magyar hangsúlyozásnak.

A magyarban a hangsúly az ütem első szótagjára esik. Ady is nyomatékos, súlyos szavakkal kezdi a mondatot. „Nála a verseszme az első sorokban azonnal előugrik, szinte tételszerűen, amelyet ki kell fejteni és igazolni.” Nem halogatja a lényegét a hatás kedvéért a mondat végéig. Az *Új Versek*. a *Vér és Arany*, az *Illés Szekerén* verseinek javarésze erőteljesen leütött akkorddal indul.¹³⁴

¹³⁴ Vö. FÖLDESSY GYULA : Az ismeretlen Ady. Budapest, 1941. 24.

Ritkaságánál fogva is hatásos az emelkedő menetű, nagyobb lélegzetű szakasz :

Ki egyetlen, bús, vaksi szemmé
Teszed a testünk,
Szent festék, mellyel az egekre
Lázadó, nagy képeket festünk :
Áldassál, emberi Verejtek.

(Áldassál, emberi Verejtek)

A szokatlan lejtés, a másféle lélegzetvétel, egy másféle tartásból, a fohász pózából következik.

Theodor Storm *Herbstjének* kettősségét, keserű önellentmondását leghívebben éppen a költemény hanglejtése fejezi ki. Az ősz érzelmes elsiratásával kezdődik a vers. Szokványosan borongós, szép szakaszok. A dallama is ismerősen cseng.

Schon ins Land der Pyramiden
Flohn die Störche übers Meer ;
Schwalbenflug ist längst geschieden,
Auch die Lerche singt nicht mehr ...

Közepes hangfekvésben hullámszik lágyan az első két sor, a harmadik sorralenyhénemelkedik a hang, a távozó fecskéket követi a szem — alaphangra szállva pihen meg a negyedik sor. Ez a dallam ringatja az olvasót az utolsó szakaszig. Itt hirtelen csaknem egy oktávát zuhanunk.

Die Sense rauscht, die Ähre fällt,
Die Tiere räumen scheu das Feld,
Der Mensch begehrt die ganze Welt.

A hang nem követi már a felhők röptét. A valóság talajára hullotunk. Keményen esik a három sor, mintha elhallgatott volna a zene (vagy mintha a moll dallamot éles dúr váltotta volna fel). Hazugság a szép ősz, hazugság a szép szomorúság. Az állatok riadtan menekülnek, a tél elől vagy a telhetetlen ember elől.

A „dúr” és „moll” szót átvitt értelemben használtam. K. LUTCK szerint valóban megkülönböztethetők mollban és dúrban írott verssorok.¹³⁵

¹³⁵ Über Sprachmelodisches in deutscher und englischer Dichtung : Germanisch—Romanische Monatsschrift II (1910) 16. és kk.

Pontosabban : olyan sorok, melyeket inkább mollban vagy inkább dúrban lehet elénekelni, megzenésíteni. Schiller verseiben a dúr, Goethe költeményeiben a moll hangnem uralkodik. Változhat a hangnem egy költeményen belül is. Az Erلكönigben a gyerek magas mollban szólal meg, az apa mély mollban, azután mély dúrban, Erلكönig magas dúrban (i. m. 18.). A dúr sorokban világosabb, élesebb a hang LUTICK szerint, néha metszően éles. Moll versekben tompább, fátyolosabb, a zöngés hangok zöngésebbek a szokottnál, a magánhangzókat általában alacsonyabb nyelvvállással, a labiálisokat erősebb ajakkerekítéssel képezik. (I. m. 19.) Az Erلكönig esetében LUTICK alighanem a Schubert dal hatása alatt áll (SZABOLCSI BENCE hívta fel erre a figyelmemet).

Az írásban rögzített, stilizált költői hanglejtésformák ugyanolyan árnyaltak, sokfélék, akárcsak a beszédben elhangzó mondatok hanglejtése.

A dallammenet hirtelen változása olykor indokolatlan, zavaró is lehet. A költő kiesett a kerékvágásból. József Attila *Altatója* közép magas hangfekvésben indul, az első két sor hanglejtése megnyugtatóan, enyhén esik, a harmadik sor a felolvasók többségének ejtésében enyhén emelkedik, az utolsó sor a vers első sorainál mélyebb hangfekvésű.

Lehunnya kék szemét az ég,
lehunnya sok szemét a ház,
dunna alatt alszik a rét —
aludj el szépen, kis Balázs.

Lábára lehajtja fejét,
alszik a bogár, a darázs,
vele alszik a zümmögés —
aludj el szépen, kis Balázs.

Ez a dallamképe a többi szakasznak is (azzal a különbséggel, hogy a harmadik sor a többi szakaszban már nem emelkedik). Az utolsó előtti szakasz élesen kiválik a többi közül. Egy terccel megugrik, a lejtése is lényegesen nyugtalanabb, egyenetlenebb. Így olvasta fel a verset őt nem hivatásos előadó, és így szavalta a rádióban Péchy Blanka is.

A távolságot, mint üveg-
golyót, megkapod, óriás
leszel, csak hűnyd le kis szemed —
aludj el szépen, kis Balázs.

A refrén itt éppen ezért idegenszerűen, őszintétlenül hat. A vers tartalmát tekintve sem szól már a gyerekeknek. Mintha megfeledkeznék róla a költő. A gyerekeket inkább megzavarja, semmint nyugtatja tapasztalatom szerint ez a strofa. „Ne ezt olvasd” mondták a gyerekeim, s ha nem is mondja a gyerek, látszik, hogy itt megszakad a kapcsolat, lankad a figyelem.

Írott, néma mondatok hangfekvéséről, hanglejtéséről beszélünk. A verseket saját benyomásaim szerint válogattam össze, de ellenőrzésképpen másokkal is felolvastattam. Lehet, hogy sokan ennek ellenére is különösnek, szinte misztikusnak érzik majd a

költő hangjának, hanglejtésének felidézését. Pedig ehhez nincsen szeánszra szükség. Természetes dolog, hogy a mondat szerkezet lényegében meghatározza a mondat lejtését. Alakítsuk át önkényesen az *Áldassál, emberi Verejtek* szórendjét, helyezzük előre az utolsó sort:

Áldassál, emberi Verejtek,
Ki egyetlen bús, vaksi szemmé
Teszed a testünk . . .

Lényegesen mélyül ezáltal a hangfekvése, elveszti sóhajszerű ívelését. Próba nélkül is nyilvánvaló, hogy elvész a nagy körmondatok íve is, ha felbontjuk a húsz-harmincesoros mondatot két-három soros egységekre. A mondatot a költő szerkesztette. A dallam, melyhez a szerkezet simul egyidős a kifejezendő gondolattal. Vagy már előbb ott lebeg a költő előtt, ahogyan ezt például Schiller írja egyik levelében Körnernek (1792. május 25-én).¹³⁶

Arany Jánost, amint tudjuk, gyakran régi népdalok zenéje inspirálta.¹³⁷ A dallam tehát nem egyszerű következménye a mondat szerkezetnek. A kifejezendő tartalom szerves része. Az élénk, mozgékony, magas fekvésű dallam, izgalmat, örömet tükrözhet, akár csak a beszédben. Az egyenletesen tagolt, lassan ereszkedő ütemek nyugalmat sugároznak. A mély, monoton dallam akkor is komor hangulatot kelt, ha vers közvetíti. Használtunk azonban az elemzések során bizonyos metaforákat is. „Dagadó” és „sóhajszerű” hanglejtésformákról esett szó.

Egy német operaénekes, JOSEPH RUTZ, a múlt század folyamán azt tapasztalta, hogy merőben más testtartással éneklő Wagner operáit és az olasz operákat. Ha nem változtatja meg a testtartását, nehezen vagy rosszul énekel. Ebből a megfigyelésből nőtt ki az a „RUTZ—SIEVERS”-féle elmélet, mely szerint dallammenet, a szöveg szerkezete és a testtartás között bizonyos meghatározható összefüggés van.¹³⁸ Megfelelő fiziológiai vizsgálatok nélkül bizonyos számú légzési típust vettek alapul és egy — olykor valóban a misztikumba hajló — tipológiát építettek ezekre az alapokra. Számunkra

¹³⁶ „Das Musikalische eines Gedicht's schwebt mir weit öfter vor der Seele, wenn ich mich hinsetze es zu machen, als der klare Begriff und Inhalt.” O. WALZEL: *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters* (Berlin. 1926. 348) c. munkája alapján idézem.

¹³⁷ Összes munkái. XII. Budapest, 1949. Szemerének írja egyik levelében (1860-ban).

¹³⁸ Schallanatyische Versuche. Heidelberg, 1928. — Vö. még: R. BLÜMEL: *Die Rutzsche Lehre vom Zusammenhang der Sprache und des Gesangs mit der Körperhaltung: Germanisch-Romanische Mschr.* IV (1912).

most ezeknek a tipológiai kísérleteknek nincsen különösebb jelentőségük. Fontosabb az, amivel SIEVERSÉK nem foglalkoztak, hogy a vers hanglejtésén keresztül érzékelhető különféle testtartások különböző hangulatot tükrözhetnek egyes versekben. A mondat szerkezete megszabja bizonyos fokig légzési technikánkat.

A dallammenet, a mondatszerkezet bizonyos kifejezőmozgás akusztikus vetülete. Minket is arra készítet, hogy önkéntelenül felvegyük azt a testtartást, elismételjük a mozdulatot, mely meghatározta a mondat struktúráját és ott van most is a mondatok mögött. Büszkén kidagad a keblünk az hugoi körmondatok olvasásakor, máskor, ellenkezőleg, alig emelkedik a mellkasunk a mélyhangfekvésű, „rövidlégzetű” mondatok olvasásakor. A kissé felemelkedő, azután fáradtan leeső dallam a sóhaj légzésmenetét imitálja. Szinte fizikailag átéljük a „keblünket dagasztó” boldogságot, a visszafojtott gyűlöletet.

A ritmus kötöttsége

A hangsúly és hanglejtés, a beszéd tempója érzéseink hullámzását követve szüntelenül változik a beszéd folyamán. A vers azonban kötött forma, rákényszerít egy bizonyos ritmust, bizonyos lejtést az egész műre. A vers Vida szavai szerint „a lábak kemény törvényének van alávetve” (Poetica III). (A poétikák a költői szabadosságokat éppen ezekre a kényszerítő törvényekre való tekintettel engedélyezik.) Ebből sokan arra a következtetésre jutattak, hogy hiábavaló dolog a ritmusban érzelmek kifejezését keresni.

Ezt írja egyebek között a görög metrikának olyan alapos ismerője is, mint P. MAAS. Véleménye szerint a görög hexameter sohasem tükrözi a költemény hangulatát. Az egyes metrumok esztétikai értéke másodlagos, konvencionális; az a műfaj kölcsönzi csak neki, melyben a metrum hagyományossá vált.¹³⁹ — Akad olyan felfogás is, mely szerint forma és tartalom között van természetes megfelelés; azonban csupán a költészet legmagasabb fejlettségi fokán. R. LEHMANN szerint az ókori költészetben ugyanazt a metrumot a legkülönbözőbb alkalmakkor használják; a forma és tartalom harmóniája kivételes jelenség a középkorban is. Valójában csupán Klopstock óta simul szerinte a ritmus a tartalomhoz a német költészetben.¹⁴⁰

A poétikák, retorikák esztétikák többsége, az ókortól fogva napjainkig, más véleményen van. Igaz, hogy a vers ritmusa kötött.

¹³⁹ Vö. Griechische Metrik: Einleitung in die Altertumswissenschaft.³ Hrsg. v. A. GERCKE u. o. NORDEN. Leipzig—Berlin, 1927. 19. és k.

¹⁴⁰ Deutsche Poetik. München, 1908. 95. és kk.

A költő azonban nem köti mondanivalóját bármilyen ritmusformához. A komikus eposzban például a tárgyhoz illő természetes formát szándékosan cseréli fel a költő egy idegen, heroikus formával. A cserének ilyenkor sajátos mondanivalója van, a vézna témán lötyögő heroikus köntös komikusabbá teszi a szereplőket.

Már DIONYSIOS HALIKARNASSEUS ethoszuk, esztétikai értékük szerint tesz különbséget az egyes metrumok, az egyes verslábak között. Az ünnepélyes, méltóságteljes spondeust (— —) és a molossust (— — —) szembeállítja a „nemtelenebb” amphibrachus (o — o)-szal (i. m. 218. és kk.). HORATIUS szerint Archilochost a bosszúvágy tüze vezette a jambikus (o —) formához.¹⁴¹ QUINTILIANUS természetesnek tartja, hogy a fennkölt eszmékhez a hosszú szótágok és hosszú szavak jobban illenek. A fennkölt tárgyakhoz éppen ezért a daktylust (— oo) és a paeon-t (— ooo) tartja a legalkalmasabbnak.¹⁴² A heves szavak a jambus által még hevesebbé válnak. *J. C. Scaliger* szerint ugyancsak a szenvedélyesség, agresszivitás kifejezése a jambus¹⁴³ ISAAC VOSS (Vossius) szerint a jambus férfias versláb, de nem kemény és harcias, inkább maró és heves. A trocheus ezzel szemben nőiesen puha, erőtlen, lágy, szerelmes érzések kifejezésére alkalmas. A spondeus Voss szerint is lassú, méltóságteljes lejtésű és ennek megfelelően súlyos, magasztos tárgyhoz illik.¹⁴⁴

Vitatott kérdés volt BLAGOJ szerint a különböző ritmusformák esztétikai értéke a XVIII. század orosz irodalmárai körében. TREGYIJAKOVSKIJ szerint a metrum önmagában közömbös és hangulata a szavak jelentésétől függ teljes mértékben. LOMONOSZOV ezzel szemben határozottan elvetette TREGYIJAKOVSKIJ felfogását. Szerinte az egyes metrumoknak specifikus jellegük, sajátos esztétikai hatásuk van. Az orosz verselésről szóló írásában főként a jambus akusztikai hatásáról ír. A jambus szerinte azáltal, hogy hangsúlytalanról hangsúlyos szótagra emelkedik, fennköltté, emelkedetté válik, s ez teszi különösen alkalmassá arra, hogy a szárnyaló óda metruma legyen.¹⁴⁵

¹⁴¹ *Ars poetica* v. 79: Archilochum proprio rabies armavit iambo. Az *iambos*, a jambus szó görög megfelelője, az éles, csipkelődő szatirikus műfajnak megjelölése volt. Később vált csak az iambos jellegzetes verslábának, a jambusnak nevévé.

¹⁴² *Institutio oratoria* IX, 4, 130 és 136.

¹⁴³ „...sanguinarius pes, et ad vulnerandum promptus, indicat et impetum primo, et statariam pugnam mox”. *Poetices libri septem*³. 1586. 930.

¹⁴⁴ *Spondeus incessum habet tardum et magnificum: itaque rebus gravibus et maxime sacris adhibetur. Iambus incessum et percutionem habet insignem et virilem: non acer tantum et bellicus, sed et mordax et iracundus. Trocheus (vel choreus) debilem et muliebrem imitatur motum, vehemens in initio, sed cito deficiens: quapropter lenibus et amatoris affectibus exprimendis est aptus.* MARMONTEL alapján idézem. *Oeuvres complètes*. VI. Liège, 1777. 154. és k.

¹⁴⁵ D. D. BLAGOJ, *Istoriija russzkoj lityeraturü XVIII veka*². Moszkva, 1951. 213. — „A jambikus versek azáltal, hogy lassan emelkednek felfelé, az anyag nemességét, nagyszerűségét és fennköltségét gyarapítják. Schol

HEGEL szerint sem mellékes, „vajon a jambust, trocheust, a stanzát, az alkaioszzi vagy más strófát választjuk-e formaként”.¹⁴⁶ A vers is olyan zene szerinte, mely híven visszhangozza az érzelmek, képzetek menetét.

Wie nun in der musikalischen Deklamation der Rhythmus und die Melodie den Charakter des Inhalts in sich aufnehmen... so ist auch die Versifikation eine Musik, welche... jene dunkle aber zugleich bestimmte Richtung des Ganges und Charakters der Vorstellungen in sich wiedertönen lässt. Nach dieser Seite hin muss das Vermass den allgemeinen Ton und geistigen Hauch eines ganzen Gedichtes angeben” (i. m. 291. és k).

Bizonyos tartalomhoz meghatározott forma simul. „A hexameter nyugodt hömpölygése az epikus elbeszélés nyugodtabb menetének felel meg... A jambus előrefelé tör, és különösen drámai dialógusokhoz illik...”

„So eignet sich der Hexameter in seinem ruhig wogenden Fortströmen für den gleichmässigeren Fluss epischer Erzählung; wogegen er in Verbindung mit den Pentameter und dessen symmetrisch festen Einschnitten schon strophenartiger wird, doch in der einfachen Regelmässigkeit sich für das Elegische passend zeigt. Der Iambus wiederum schreitet nach vorwärts, und ist besonders für den dramatischen Dialog zweckmässig; der Anapäst bezeichnet ein taktartig muthiges jubelndes Fortteilen, und ähnliche Charakterzüge liegen auch bei den übrigen Versen zur Hand” (i. m. 300).

A vers HEINE szerint a szív ütemére dobog, érzéseink hullámzását követi a ritmus. „Auch die Metrik hat ihre Ursprünglichkeiten, die nur aus wahrhaft poetischer Stimmung hervortreten, und die man nicht nachahmen kann.” — írja levelében Immermann-nak, és így folytatja — „Sie, lieber Immermann, sündigen oft genug gegen die äusseren Regel der Metrik, die man allenfalls auswendig lernen kann; selten aber gegen die innere Metrik, deren Norm der Schlag des Herzens”.¹⁴⁷

Lapozzuk fel például Goethenek két egy időben írott versét, a *Meesesstille*-t és a *Glückliche Fahrt*-ot, melyek egymást követik a verskötetben is. A *Meesesstille* egyenletes, ereszkedő trochaikus lejtése a tenger végtelen nyugalma tükörzi:

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.

jobban nem alkalmazhatók ezek, mint ünnepi órákban...” Piszmo o pravilah rosszijszkogo sztyihotvorsztva. Polnoe szobranie szocsinenij. VII. Moszkva—Leningrád, 1952. 15. — LOMONOSZOV versesztétikai nézeteire GÁLDI LÁSZLÓnak, a Magyar Nyelvtudományi Társaság 1953. december 15-i felolvasó ülésén tartott előadása hívta föl a figyelmemet.

¹⁴⁶ Vorlesungen über die Aesthetik. III. Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. 292.

¹⁴⁷ Heinrich Heines Briefwechsel. Hrg. v. FRANZ HIRT. München. I. 1914. 608.

Keine Luft von keiner Seite!
Todesstille fürchterlich!
In der ungeheuern Weite
Reget keine Welle sich.

A *Glückliche Fahrt*ban feltámad a szél és előreröpíti a part felé a hajót. A tengernek és a hajós hangulatának hirtelen változását követi az előző vers trochaikus lejtését felváltó anapestikus ritmusképlet.

Die Nebel zerreißen,
Der Himmel ist helle
Und Aeolus löset
Das ängstliche Band,
Es säuseln die Winde,
Es rührt sich der Schiffer.
Geschwinde! Geschwinde!
Es teilt sich die Welle,
Es naht sich die Ferne;
Schon seh' ich das Land!

Különösen akkor bajos külső körülményekre vagy a véletlenre hivatkozni, amikor ugyanazon a költeményen belül változik meg hirtelen a ritmus. Goethe svájci utazása folyamán, 1775-ben keletkezett az *Auf dem See*. Az életrajzírók szerint ekkor zárul le éppen Goethe Sturm und Drang periódusa. Egy ember életében is bajos megvonni az újkor határát. Ezúttal azonban pontosan meghúzhatjuk két versszak között a választóvonalat. (Alighanem Goethe jóvoltából, aki talán szándékosan stilizálta bele a versbe a sorsfordulatot.) Az *Auf dem See* első szakasza a múltat idézi.

• Und frische Nahrung, neues Blut
Saug' ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig, himmelan,
Begegnen unserm Lauf.

Emelkedő, lüktető jambikus sorok zenéje festi alá ezt az egetverő hegycsúcsok között, felfelé törő hullámok hátán folyó utazást. A következő szakaszban fordul a vers, és fordul a ritmus is. A „Sturm und Drang” szertelen lelkesedése, álomvilága már a

multé. A költő egy valóságosabb világból tekint vissza rá, mint életének egy letűnt korszakára. A jambikus sorokat a nyugalmat sugárzó trocheus váltja fel:

Aug', mein Aug', was sinkst du nieder?
Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist;
Hier auch Lieb' und Leben ist.

A harmadik szakaszban ismét a vizen vagyunk. Ez azonban nem a lélek háborgó tengere, nem vad álomvilág. A tó vizében érő gyümölcsök tükröződnek. A vers ereszkedő lejtésű marad továbbra is, csupán minden második sorban egy-egy daktylus tükrözi az élet lüktetését:

Auf der Welle blinken
Tausend schwebende Sterne;
Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne;
Morgenwind umflügelte
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht.

A poetikákból vett néhány idézet az egyezések mellett az egyes metrumok megítélésében mutatkozó ingadozást is illusztrálhatja. A jambus támadó jellegét emeli ki Horatius, Scaliger, I. Voss, aki egyúttal a jambus férfias jellegét hangsúlyozza. Lomonoszov fennkölt, szárnyaló versformának érzi. Hegel szerint felfelé törő, drámai versláb.

GÁLDI LÁSZLÓ a reformkorban meghonosodó jambikus versmértékből a kivándó nemzeti győzelem gondolatát hallja kicsendülni. „Ki ne érezné — írja — e sorokban a 'fiatal Magyarország' lendületét” és Kölcsey „*Fejedelmünk hajh...*” című versét idézi:¹⁴⁸

S rohan, mint ár, a győzelem
Kelettől nyugotig,
A lándzsa zúg, a lobogót
Magas szellők viszik...

Ezek a vélemények még elég jól egyeztethetők. Akadnak lényegesebb eltérések is. Elek István szerint Csokonai trochaikus ritmusú versei „többnyire tréfás, pajkos és vidám kedv szülöttei”,

¹⁴⁸ Vers és nyelv: Nyelvünk a reformkorban. Budapest, 1955. 524.

a jambikus lejtésű versekben viszont „a merengés, a fáradtság, a halk bú és a hangos fájdalom árnyalatai váltakoznak.”¹⁴⁹

A merengést, fáradtságot nehéz lenne a támadó kedvvel, lendülettel, férfiasággal összhangba hozni. A *Magánosság*hoz pedig kétségtelenül melankolikus hangulatú vers és jambikus lejtésű. Ilyen a *Phyllis*hez, ilyen a *Sárközy kisasszony halálára* írott ének is. A *Tüdőgyulladásomról* jambusai szenvedést, lázas nyugtalanságot érzékeltetnek inkább. A *Még egyszer Lillához* vagy a *Pillantó szemek* jambikus ütemében szerelmes nyugtalanság lüktet. És nem egyszer éppenséggel élénk öröm sugárzik Csokonai jambusaiból (*Lillához távollétemben*, *Miért ne innánk*). Az érzelmeknek igen széles skálája szólal meg a trochaikus lejtésű sorokban is. De láttuk már, hogy „homonymiájuk” ellenére jelentősek lehetnek — a szó szoros értelmében — a hangok is. S ezúttal már a zene tanúsága kétségtelenné teszi, hogy a ritmus nem lehet semleges anyag, melynek jellegét kizárólag a vers tartalma vagy valamiféle konvenció határozza meg.

A vers tartalma határozza meg elsősorban, hogy a metrikus lejtés élménye milyen konkrét képzeteket ébreszt bennünk. De szerepe van ebben a zenei „kontextusnak” is.

A zenében mindenekelőtt a dallamok különbözősége következtében lehet egy lényegében azonos ritmusformának alkalmanként különböző hatása. A versben a hanglejtés játszik némileg hasonló szerepet. Az *Estvé*hez is, a *Remény*hez is trochaikus képletű, mind a két vers kesergő hangú. Ennek ellenére az *Estvé*hez zenéjét sokkal élénkebbnek, derűsebbnek érezzük. A mondatszerkesztés, a strofa felépítése következtében az *Estvé*hez hangfekvése magasabb, hanglejtése hangsúlyonként emelkedik az első sorokban.

Csendes este! Légy tanúja,
Mint kesergék én . . .

Csendes este! ah ne hozd el
Még haláloamat,
Kérlek, oh, ne balsamozd el
Gyenge kínomat . . .

Ez a kissé játékosan ismétlődő dallammenet árulja el, hogy a szomorúság távoli már, talán csak az emléke oldódik fel a rím és ritmus játékában:¹⁵⁰

¹⁴⁹ Csokonai versművészete. Budapest, s. d. 59.

¹⁵⁰ ELEK ISTVÁN leleplezi az *Estvé*hez „őszintétlenségét”, rámutat a bánat és a káprázatosan gazdag és változatos verselés ellentmondására.

Lilla vesztén sírdogálni
Drága sors nekem,
Sírdogálva haldogálni
Szép halál nekem.

A *Reményhez*-t önkéntelenül mélyebben intonáljuk, a vers hanglejtése egyenetesebben ereszkedik.

Hagyj el, oh Reménység!
Hagyj el engemet;
Mert ez a keménység
Úgy is eltemet . . .

Számolnunk kell a sor hosszával, a verslábak számával, páros vagy páratlan voltával, a hangsúlyos szótagok számával és elhelyezkedésével, a hímnemű vagy nőnemű sorvégződésével, a strófaszerkezettel, a rímek elhelyezkedésével is. A *Tihanyi echóhoz* és a *Bacchushoz* egyaránt trochaikus vers. A hosszú sorokból álló ereszkedő hanglejtésű, (az egymástól távolabbra elhelyezkedő nyomatékos szótagok folytán) lassabb folyású *Tichanyi echóhoz* trocheusai, (a vers tartalmának megfelelően) lemondásról, magányról, áhított nyugalmas remeteségről zenélnék:

Nincsen, aki lelkem vígasztalja,
Olly barátim nincsenek;
Vállat rándít, a ki sorsom hallja;
Már elhagytak mindenek . . .

Oh van-é még egy Erémi szállás,
Régi barlang, szent fedél,
Mellyben egy böles csendes nyugtot, hálást
E setét hegyekben lél?

A páros sorok hímnemű végződésén megpihenhet a hang:

— o — o — o —

A trochaikus bordalra a sorok hosszúságának szeszélyes váltakozása, az élénk ráütő sorok, a szinte minden iktusra jutó, sűrűn elhelyezkedő nyomaték, a szökellő hanglejtés jellemző:

Idvez légy
Bacche, áldott istenség!
Hol te mégy,
Vígad ott a föld s az ég.

Szívünk úgy felrajzik véled,
Mint a méh;
Életünk csak tőled éled:
Evoe! . . .

(*Bacchushoz*)

Az *Esküvéshez*-ben a hangsúlyok szimmetrikus elhelyezkedése, szabályos ismétlődése, a hanglejtés élénksége, a játékosabb rím-képlet (*aabcb*, a visszatérő *b* rímet még jobban kiemeli, aláhúzza a két nőnemű végződésű verssort lezáró hímnemű végződésű sor) folytán válik a trocheus derűssé s alkalmassá arra, hogy a boldog szerelemről szóló verset kísérje:

Esküszöm, szép Lilla! hidd el
Hogy miolta kellemiddel
Meggötöztél engemet,

Már ázolta semmi szűznek
Semmi nyílnak, semmi tűznek
Nem nyitom meg szívemet . . .

Esküszöm, hogy míg csak élek,
Más szerelmet nem cserélek;
Vagy Lilim, vagy — senki sem.

S nemcsak a szöveg befolyásolja a zene által keltett hangulatot. A zene is visszahat a szövegre. Mintha a jambikus versek az öröm és gyász másfajta árnyalatait fejeznék ki, vagy legalábbis éppen lejtésük különbözősége ad más jelleget hasonló hangulatú verseknek. A fájdalom élesebb, szenvedélyesebb, az öröm pedig élénkebb a jambikus sorokban.

Légzés és metrum

A homonymia belső forrása a beszédhangoknál a képzési mozzanatok sokfélesége. A prozódikus hangtulajdonságok képzése jóval egyszerűbb. De talán ezúttal is érdemes a műhelybe bepillantani.

Amikor a hangsúly nyelvi kategóriájának mérhető, mennyiségileg meghatározható fizikai megfelelését kerestem, és mérőeszköz segítségével vizsgáltam a szótagok hangerejét, azt tapasztaltam, hogy a mondatok eleje, a szavak első szótagja átlagosan

lényegesen nagyobb hangerővel rendelkezik a többinél. A mondat elején levő hangsúlytalan szótagok gyakran hangosabbak, mint a mondat végén álló hangsúlyos szótagok.

Nem ritka jelenség, hogy a harmadik vagy második szótagjukon hangsúlyos olasz, orosz, német, angol szavak esetében, a hangerőt rajzoló tű nem a hangsúlyos szótagon, hanem a hangsúlytalan első szótagon tér ki leginkább nyugvó helyzetéből. A magyarban nemegyszer a mondat elején álló hangsúlytalan névelő rendelkezik a legnagyobb hangerővel.

Ha statisztikai módszer segítségével kiküszöböljük a hangsúly okozta hangosságkülönbségeket, kitűnik, hogy mondat elején 2,2 db-lel, mondat végén 6,4 db-lel hangosabb egy kétszótagú szó (vagy szócsoport) első tagja, kizárólag helyzeténél fogva.¹⁵¹ Joggal írhatja éppen ezért HORVÁTH JÁNOS, hogy „maga a csend megtörése, a beszélni kezdés, vagy újrakezdés szünet után: önmagában nyomatékértékű, még ha értelmileg súlytalan szó töri is meg a csendet” (A magyar vers 144). A hangnyomáseloszlásnak ezzel a sajátosságával lehetne összefüggésbe hozni, hogy — ismét HORVÁTH JÁNOST idézem — „névelő, kötőszó, vonatkozó névmás” is alkalmas az iktus hordozására sor vagy felsor elején (i. m. 144).

A hangerőt tehát mintegy vonzza a mondat eleje. Ennek oka alighanem abban keresendő, hogy a beszéd közben a hangos kilégzés folyamán csökken a tüdő levegőtartalma, s csökken egyúttal a hangszalagot kitérítő légnyomás is. A nyelvek közötti különbségektől egyelőre eltekintve azt mondhatjuk tehát, hogy az ereszkedő verslábak fiziológiai szempontból „természetesebbek”, mint az emelkedő verslábak, szinte eleve adódnak a hangos kilégzés természetéből.

Mindez teljes egészében csupán azokra a nyelvekre áll, melyekben skandáláskor, azaz, amikor szabadon érvényesülni hagyjuk a metrumot, az arstist egyúttal hangsúlyosabban is ejtjük, tehát a németre, angolra, oroszra stb. és a magyarra is. A hangsúly támogatása nélkül — úgy hiszem — az ún. időmértekes magyar versekben sem elevenedik meg a metrum. A ritmusérzetünk alapját képező mozgásélményt mindenkor a kiemelt — és nem a kiemelés szempontjából közömbös — hosszú szótagok elhelyezkedése határozza meg. Erre az időtartam már csak azért sem képes, mivel nagymértékben éppen a hangsúly helyétől függ. A beszédben a hangsúlyos, rövid magánhangzók objektív időtartama elérheti a hangsúlytalan hosszú magánhangzók időtartamát. A hangsúlyos rövid szótagot nem érzi „thesis” nek, energiavölgynek a magyar nyelvérzék. Egy ilyen mondatban: „A ki hazát szerzend e boldog földön atyámnak...” (Zalán I.) a hazát szó első szótagja óhatatlanul kiemelkedik, ha szokott módon, „prózai” hangsúllyal ejtjük a mondatot. Művészettel kell elretusálni az *atyám* hangsúlyát is ahhoz, hogy megérezzük a metrum dobogását. Nem lenne szükség ilyen mesterkedésekre, hogyha az időmérték, a (nyelvileg) hosszú és rövid magánhangzók váltakozása a hangsúlytól függetlenül önmagában is ritmusélményt tudna kelteni. Nem érték egyet HORVÁTH JÁNOS felfogásával, aki szerint „a mi

¹⁵¹ Vö. Zur Akzentfrage: Panconcelli-Calzia Festschrift. Berlin, 1959.

jámbusos verseinkben... a hangsúly zavartalanul teljesítheti a maga természetes hivatását” s hogy „a jámbust... a magyar gyakorlatra értve nem is nevezhetjük joggal ’emelkedő’ irányú lejtés-típusnak”.¹⁵²

Feltéve, hogy a görög vagy latin időmértékes versekben az iktus kizárólag nagyobb időtartamot jelentett — ami egyáltalában nem bizonyos (az *iktus* az *arsis* és *thesis* szó is ez ellen szól) — ezekre a fentiek csak annyiban vonatkoznak, amennyiben a hosszú szótag ejtése ugyancsak nagyobb kilégzési energiát követel. E. H. STURTEVANT statisztikai vizsgálatok alapján arra az eredményre jut, hogy a latinban sem volt független a hangsúlytól az iktus. A római költők arra törekedtek, hogy a versiktus hangsúlyos szótagra essék. Izolált szavakat tekintve is 72%-os volt vizsgálati szerint az egyezés. A mondathangsúlyt is figyelembe véve valószínűleg lényegesen kedvezőbb lenne az eredmény. A hexamater ötödik és hatodik lábában Enniusnál 92,8%, Vergiliusnál 99,5% a pozitív esetek arányszáma. (The Pronunciation of Greek and Latin. Philadelphia, 1940. 182. és kk.) Még perdöntőbb Quintilianus tanúsága, aki azt írja, hogy versek olvasásakor áthelyeződik a hangsúly az iktus által kiemelt szótagra („Evenit ut metri quoque condicio mutet accentum, ut *pecudes pictaeque volucres*; nam *volucres* media acuta legam . . .” I, 5, 28. Sturtevant i. m. 186).

Az ereszkedő trochaikus (vagy daktylikus) lejtést nyugodtabbnak érezzük ezért az emelkedő jambikus (vagy anapestikus) lejtésnél. A ritmust az egyszerű ismétléstől az különbözteti meg, hogy ilyenkor nem további egységekre nem bontható élményatomok ismétlődnek, hanem bizonyos szervezett egységek, mondjuk: élménymolekulák. A ritmusegységen belül kialakult koordináció a ritmus egyik alapeleme. Ha ez az egység, ez a molekula nem azonos elemekből tevődik össze, akkor van súlypontja, mely nagyobb tömegénél fogva magához vonzza a többi elemet.¹⁵³ Ezt a súlypontot iktusnak hívjuk a metrikában. A hangsúlyos versek sémájában az iktus egy virtuális hangsúlyos szótagot jelent. A beszéd folyamán szüntelenül váltakozik a mellkasi és a gége alatti (subglottális) légnyomás, váltakozik az izmok feszültségi foka is. Kilégzéskor csökken a légnyomás, és elernyednek a mellkast tágító, emelő izmok, elernyed a rekeszizom is (a kilégzés éppen ezért alapjában véve passzív folyamat), s csökken a mellkasi és subglottális légnyomás. Ha az iktus a ritmusegység első elemére esik, az oldódás hamar következik be, ha az utolsó elemére esik azonban, akkor

¹⁵² A hangsúly szerepe jövevény versrendszereinkben: Csillag IX. (1955) májusi sz. 1068; és: Vitás verstani kérdések. Nyelvtudományi értekezések 6. Budapest, 1955. 78.

¹⁵³ „Das Charakteristische der Rhythmik ist . . .” — írja H. WERNER — „ganz allgemein darin gelegen, dass . . . zentrale, schwere, tragende Teile . . . leichte Teile mitbedingen, mittragen.” Die Ursprünge der Lyrik. München, 1924. 114. és k.

a ritmusegységen belül mindvégig fokozódik a feszültség. Ez lehet az oka annak, hogy az ereszkedő verslábak nagyobb nyugalmat sugároznak (hogy J. Vossius egyenesen erőtlennek, puhának érzi a feszültséget azonnal feloldó jambust), az emelkedő verslábak pedig inkább olyan érzelmeket tükröznek, melyek fokozott inner-vációban nyilvánulnak meg (élénk öröm, szerelmes nyugtalanság, harci készség és így tovább). Ezért társulhat a trocheus a kielégült, boldog szerelemhez vagy akár a nyugalmas remeteség képzetéhez.

A régi poétikák is igyekeztek már az egyes verslábak eltérő esztétikai hatására magyarázatot találni. Quintilianus szerint a heves szavak ezért válnak a jambus (v—) által hevesebbé, mivel ez a versláb „megveti lábát, s úgy pattan fel, rövidről hosszúra törve” (Inst. orat. IX, 4, 136) ellentétben a hosszúból rövidre hanyatló choreus-szal (—v). J. C. Scaliger lényegében ugyanabból indul ki, pusztá megfigyelés alapján, amire ma hang-erőmérések során jutottunk: megállapítja, hogy a beszéd elején hosszabbak a hangok, mint a beszéd végén, akkor is ha természetük-nél fogva (azaz: nyelvileg) rövidek lennének, a beszédben tehát a hangoknak csökkenő tendenciájuk van.¹⁵⁴ Így jut el Scaliger ahhoz a konklúzióhoz, hogy a nyugodt beszédmenettel ellenkező, feltörő versláb, ellenkező, szembeszegülő, támadó jellegű. A nagyobb aktivitás kifejtését feltételező bizonyos (bármilyen kis mértékű) belső nehézségek leküzdésével létrejövő emelkedő verslábak valóban alkalmasak lehetnek az agresszió kifejezésére. Erőltetés nélkül megkülönböztethetjük az emelkedő lábokban az előkészület, erőgyűjtés (visszafojtás) és a kitörő támadás mozzanatát (gondolhatunk az „előrelépés, támadás”, akciójára a vívásnál). Scaligert itt kétségtelenül befolyásolta az a tény, hogy a jambus a szatirikus támadó élű jambosz vers-formája volt. De hogy azzá válhatott, ebben viszont megint csak a jambus alkatának lehetett nem kis része.

Ami pedig a jambus „heveségét” (sanguinarius pes) illeti, melyre már Quintilianus utal: az indulat a beszédben is megbontja, amint jól tudjuk, a hangos kilégzés megszokott menetét, ahelyett, hogy csökkenne, egyre fokozódik az ütem vége felé a nyomaték. Gyakran hallottam fokozódó nyomatékkal gyerekeimtől

¹⁵⁴ Ut igitur quaestionis naturam consideremus, docebit, nos verborum inventio, initia vocum a longis esse, in breves desinere. Nam tametsi brevis syllaba natura sua prior est quam longa, quippe simplicior: tamen per initia inventionum cunctabatur primum, quae causa est ut vocum fines in pronuntiatione obscurentur. Ita enim meditantis et consulti animi, suspendere vocem non praecipitare (i. m. 931. és k.).

ilyen mondatokat: Nem adom! Add idee! Pajikaa (Paula, becézve)! A 3—4 éves gyerekek beszédében az indulat közvetlenebb, természetesebb módon tükröződik, mint a felnőttekében.

Lomonoszov a jambus fennkölt jellegét emeli ki. A jambikus versláb, érzése szerint, azért, hogy hangsúlytalanról hangsúlyos szótag következik, felfelé tör mintegy, s így érzékelteti az ódai szárnyalást. Quintilianus és mások is feltűró verslábnek érezték a jambust. Ezt a benyomást megerősítheti az a tény, hogy az iktus kiemelő hatása gyakran a hangmagasság emelkedésében is kifejezésre juthat.

„Mindenütt, hol hévvel, nyomatékosan s támadólag kell beszélni, aprított tagokban s röviden szóljunk...” — tanácsolja Quintilianus,¹⁵⁵ és a fenséges kifejezésére tartja alkalmasnak a hosszú szótagokat. Ebben minden poétika szerzője egyetért. Hiszen a mindennapos tapasztalat is megtanított arra, hogy az izgalom hatására meggyorsul a beszéd: meggyorsul a szív működése, a vérkeringés, gyorsul az oxigén-fogyasztás és szénsav termelés, szaporábbá válik a légzés. Ennek következtében a hangsúlyok is sűrűbben követik egymást, jobban „apértik” a beszéd folyamatát. A gyász, szomorúság vagy a nagy, bensőséges nyugalom hatására, ellenkezőleg, lassul a szív működése, csökken az oxigén-fogyasztás, s a légzés a szokottnál is lassúbbá válik.¹⁵⁶

Éppen ezért a hosszú szótagokból álló spondeus (— —) és molossus(— — —) alkalmasabb a nyugalom, a „fönség” kifejezésére, mint a pyrrichius (υ), az amphibracchus (υ—υ) vagy a „szökdelő” jambus. A daktylus két rövid szótagjánál fogva (—υ) gyorsabban pereg, mint a trocheus. Mégsem indokolatlan, hogy Quintilianus a négyszótagos paeonnal együtt ezt a verslábát tartja fennkölt tárgyhoz alkalmasnak. Nemcsak ereszkedő volta teszi erre alkalmassá. Minél több szótagból áll a versláb, annál jobban széjjeltolódnak az iktusok, annál inkább emlékeztet a vers a nyugodt beszédre, melyben ritkábbak a nyomatékos szótagok. Különösen áll ez a hexameteres epikus versekre, ahol az iktusok szabályos ismétlődése fokozza még ezt a hatást, hiszen a nyugalomnak a beszédben is egyenletes nyomatékeloszlás felel meg.

Ami tehát a metrikus formák homonimiáját illeti:

¹⁵⁵ Institutio oratoria. IX, 4, 125 és k. (Szenczy Imre fordításában idéztem: Utasítás az Ékesszólásra. Eger, 1856. 265.)

¹⁵⁶ Vö. A. J. ANTHONY: Funktionsprüfung der Atmung. Leipzig, 1937. — E. RICHTER: Das psychische Geschehen und die Artikulation: Archives néerlandaises de phonétique expérimentale XIII.

A jambus és általában egyes verslábak értékelésében megmutató eltérések nem cáfolják egymást, nem veszik el hitelét az egyes ritmusformák funkcionális szerepéről vallott nézeteknek. A jambus ugyanolyan joggal tekinthető az ujjongó öröm, mint a támadó kedv, a fájdalmas sóhajtozás, vagy a felfelétörés, az ódai szárnyalás kifejezésének, ahogyan a szívdobogás meggyorsulása, a kilégző izmok élénkebb tevékenysége is igen különböző érzelmek hatására jöhet létre, vagy ahogyan bármely egyszerű tárgy vagy ábra sokféle szimbolikus interpretációra adhat lehetőséget. Nem szabad megfélekednünk arról, hogy az érzések, képzetek végtelen sokféleségével szemben összesen négy két-szótagos versláb kombinációra van csupán lehetőség. Voltaképpen csak *egy* olyan interpretációjával találkoztunk a jambusnak, amelyik sehogysen egyeztethető össze a jambikus lejtésű sorok dinamikájának sajátos jellegével: nem értjük, hogyan lehet a jambus a „merengés, a fáradtság, a halk bú” (Elek i. m. 59) kifejezése. Ezt a kérdést egyelőre nyitva kell hagynunk.

Mennyiben kötetlen a kötött forma?

A funkcionális versszemlélet ellenfelei főként a több ezer soron, több száz oldalon keresztül egyenletesen hömpölygő hexameterre szoktak hivatkozni annak bizonyítására, hogy a versben a ritmus nem követheti a vers hangulatának változásait. Hogyan tükrözhetné a hangulatot az olyan vers, mely egy teljes eposzon keresztül a legkülönbözőbb érzelmek kifejezéséül szolgál. Éppen a hexameter példáján láthatjuk azonban, hogy a versforma állandósága ellenére szüntelenül változó. A daktylust a legtöbb verslábban spondeus válthatja fel.

A homéroszi hexaméterben csupán az utolsó láb kötött: ez mindig spondeus. Vergilius hexaméterében az ötödik láb is kötött: ez csaknem mindig daktylus.

A hexameter hol sebesen pereg, hol alig vonszolja saját súlyát, máskor meg-megakad és gyorsan folytatja útját. Nehezen indul, majd hirtelen elered, vagy a sor vége felé lassul a ritmus.

DIONYSIOS HALIKARNASSEUS éppen Homéros hexameterai alapján mutatja be, hogyan állíthatja a költő a ritmust a kifejezés szolgálatába. A római poétikák, retorikák, később pedig a humanista tudósok ugyancsak

hexametereket, főként Vergilius hexameteleit idézik ennek illusztrálására. Nem egy önálló munkát szenteltek újabban is a metrikusok Vergilius hangfestő hexameteinek.¹⁵⁷

Még könnyebben követi az érzelmek hullámlását a kötetlenebb nyugat-európai rendszerű vers.

A remény és valóság ellentétességéről beszélnek a váltakozó magas és mély hangfekvésű sorok a *Reményhez* első szakaszában :

Földiekkel játszó
Égi tünemény!
Istenségnek látszó
Csalfa vak Remény!

Az antitetikus sorokat gyorsan pergő ritmus váltja fel az öröm emlékére :

Gondolatim minden reggel
Mint a fürge méh . . .

Mintha a gondolatok rajzását is aláfestené a ritmus. Szomorú sóhajként hat az antitetikus felépítésű strófa visszatérése :

Jaj, de friss rózsáim
Elhervadtanak ;
Forrásim, zöld fáim
Kiszáradtanak . . .

A Lillára való emlékezés oldja fel az antiteziseket. Az apatikusan lehulló sorokat élénkebb ritmus követi ismét, a boldog kor emlékének ritmusa, melyet már az előző szakaszból ismerünk, és az ott leírt boldogabb kort idézi :

¹⁵⁷ Vö. F. MAXA : Lautmalerei und Rhythmus in Vergils Aeneis. Wiener Studien XIX (1897). — ED. NORDEN az Aeneis VI. énekéhez írott kitűnő kommentárjaiban külön fejezet szól a vergiliusi hexameter kifejező erejéről (Die Malerischen Mittel des Vergilischen Hexameters : P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI. Berlin, 1916. 413—434. Vö. még 435—449. — VERMES STEFÁNIA, Hangutánzás és hangulatfestés Vergilius hexameteireiben. Budapest, 1948.

Oh csak Lillát hagytad volna,
Csak magát nekem,
Most panaszra nem hajolna
Gyászos énekem.

Nemegyszer a hangulat változását kíséri, jelzi a vers ritmusának változása azokban az Ady-versekben is, melyeket HORVÁTH JÁNOS idéz „az Adynál következetesen ismétlődő lejtési szabálytalanságok” illusztrálására.¹⁵⁸ Különösen nyilvánvaló ez a *Vörös tele-Hold emlékéből* idézett szakasz esetében, ahol jambikus lejtésű sorokat vált fel egy ereszkedő sor :

Az alkonyon (már három éve lesz) (v—)
Elébed (v—)
Csöndesen beteg szívem lehullott (—v)

L. HETICH, aki Goethe ötlábú jambusokban írt drámáit dolgozta fel,¹⁵⁹ arra az eredményre jut, hogy Goethe a versek hangulatának engedve keveri más mértékkel a jambikus ütemet. Meggyorsul és emelkedővé válik például a vers ritmusa, amikor az *Iphigeniában* az anya szelleme a gyilkos üldözésére buzdít :

Lasst nicht den Muttermörder entfliehn!
Verfolgt den Verbrecher! euch ist er geweiht! (1055—6)
—vv —v —vv —
v— vv— vv— vv—

A dajka jajveszékélését halljuk a felsikló anapaestusokba átcsapó ritmuson át a Romeóban :

Er ist todt! Er ist todt! vv— vv—
(953)

GÁLDI LÁSZLÓ több szép példával illusztrálja metrum és érzelem kapcsolatát egyik cikkében. Tudatosan szakít a külsőleges, technikai jellegű metrikával, mely a múlt század végén és a század elején vált uralkodóvá. A ritmus funkciójának, esztétikai szerepének kutatását állítja középpontba. Ezzel feleleveníti a régi poétikák hagyományait, Dionysios Halikarnasseus, Vida, Diderot versszemléletét, ritmuselemző módszerét.¹⁶⁰ *Vers és nyelv* című tanulmányában (Nyelvünk a reformkorban. Budapest, 1955) pedig szerencsésen egyesül a funkcionális szempont a történeti szemponttal.

A vers kötöttsége: új kifejezési lehetőségek forrása

Ritka, kivételes eset az, amikor a természetes beszédhangsúly maradéktalanul beleilleszkedik a ritmusképletbe. A beszédhang-

¹⁵⁸ Rendszeres magyar verstan, Budapest, 1951. 165.

¹⁵⁹ Der fünffüssige Jambus in den Dramen Goethes. Heidelberg, 1913.

¹⁶⁰ Vö. Essai d'une interprétation fonctionnelle du vers : Acta Ling. Ac. Sc. Hung. III (1953).

súly és a metrum kisebb-nagyobb mértékben mindig ellentétben áll egymással. Ebben a metrikusok általában egyetértenek.¹⁶¹

Általában a *metrum* szóval jelölik ma a vers ritmusképletét, *ritmus*-nak nevezik a vers tényleges lejtését. (Ezt a megjelölést az teszi lehetővé, hogy a görög *metron* 'mérték' szó már az ókorban is a kötött versmértéket jelölte a próza ritmusával szemben.) GÁLDI LÁSZLÓ a metrum és ritmus viszonyát a Saussure-i *langue* (nyelv) és *parole* (beszéd, a nyelv egyéni realizációja) viszonyával állítja párhuzamba.¹⁶² Ugyanerre az eredményre jut F. TROJAN, aki szemmel láthatólag nem ismeri GÁLDI idézett cikkét, mivel így ír: „Merkwürdigerweise ist die Parallele 'Phonem-Sprechlaut' und 'Metrum-Rhythmus' auch auf phonologischem Boden noch nicht gezogen worden.”¹⁶³

A legtöbben azonban nem mennek túl a pusztá tény konstatálásán. Sokkal kisebb azoknak a száma, akik a hangsúly és metrum ellentétét funkcionális, esztétikai szempontból vizsgálják. Zolnai Béla a beszédhangsúly és vershangsúly divergálásában, konvergálásában „a ritmus legművészibb hatását”-t látja.¹⁶⁴ „A háromféle dinamika interferenciája hol erősíti, hol gyengíti egymást...”

ZOLNAI ugyanis három tényezőt különböztet meg: a szóhangsúlyt, mondathangsúlyt és vershangsúlyt. Azt hiszem ez nem indokolt, mivel a szóhangsúly feloldódik a mondathangsúlyban, és egy egységes beszédhangsúly áll szemben a vershangsúllyal.

Vargyas Lajos két igen szép verselemzéssel mutatja be, milyen sokatmondó lehet a „kétféle ritmus” játéka a versben.¹⁶⁵ Már Hegel is foglalkozott a beszédhangsúly és metrum ellentmondásával, mely szerinte „új, sajátos életet kölcsönöz” a versnek.

„Zu dem Versaccent und der Zesur fügt sich dann endlich noch ein dritter Accent hinzu, den die Wörter auch sonst schon an und für sich ausserhalb ihres metrischen Gébrauchs haben, und dadurch nun eine wieder vermehrte Vielfältigkeit für die Art und den Grad der Heraushebung und Senkung der einzelnen Sylben entstehen lassen.” A kettő eltérése esetén a hangsúlyos szótagok a metrum ellenére hangsúlyt követelnek, és ezáltal „einen Gegenstoss gegen den Versrhythmus hervorbringen, der dem Ganzen ein neues eigenthümliches Leben gibt.”¹⁶⁶

¹⁶¹ Nem vonja ezt kétségbe FR. SARAN sem, bár a kettő megegyezését tartja lényegesebbnek: „Metrum und Sprachakzent müssen sich in allem Wesentlichen decken.” Deutsche Verslehre. München, 1907, 205.

¹⁶² Le mètre et le rythme: Études Hongroises (1936—1937).

¹⁶³ Sprachrhythmus und vegetatives Nervensystem. Wien, 1951. 6.

¹⁶⁴ Szóhangulat és kifejező hangváltozás. Szeged, 1939. 54.

¹⁶⁵ A magyar vers ritmusa. Budapest. 221 és kk.

¹⁶⁶ Vorlesungen über die Aesthetik III. Sämmtliche Werke. Jubiläumsausgabe. 299.

Elyben kétféle lehetőséggel számolhatunk. Vagy egyezik a metrum és a természetes beszédhangsúly vagy nem egyezik. Valójában szinte megszámlálhatatlanul sokféle hatása lehet a kettő összjátékának.

Verlaine *Chanson des Ingénues*-jének könnyed ritmusképlete, a képletbe engedelmesen, természetesen belesimuló, áttetsző ritmusa a naív fiatal leányok ártatlanságát, gyermekded báját stilizálja :

Nous allons entrelacées,	uu- uuu-
Et le jour n'est pas plus pur	uu- uuu-
Que le fond de nos pensées,	uu- uuu-
Et nos rêves sont d'azur.	uu- uuu-

Olykor egy nyugtalan kérdés szakítja meg a vers egyenletes ringását :

Il pleure dans mon cœur	u- uuu-
Comme il pleut sur la ville,	uu- uu-
<i>Quelle est cette langueur</i>	ó- uuu-
Qui pénètre mon cœur?	uu- uu-

Il pleure sans raison	u- uuu-
Dans ce cœur qui s'écoeure.	uu- uu-
<i>Quoi? nulle trahison?</i>	ó- uuu-
Ce deuil est sans raison.	u- uuu-

(Verlaine : *Ariettes oubliées III*)

Felkapjuk a fejünket, a szokatlan hangsúly kissé kikökönt a jól-ésően bánatos hangulatból. (A természetes, prózai hangsúlyt ékezetten jelöltem az ábrákon.)

A metrum és a beszédritmus eltérése mozgást, nyugtalanságot, feszültséget hoz a versbe. Disszonancia jelzi például az ellentmondást, belső küzdelmet, a természetből áradó harmóniát a hangsúly és iktus egybeeséséből adódó nyugodt, egyhangú lejtés fejezi ki :

Solitude du cœur dans le vide de l'âme,	uu- uu- uu- uu-
Le combat de la mer et des vents de l'hiver,	uu- uu- uu- uu-
<i>L'Orgueil vaincu, navré, qui râle et qui déclame...</i>	ó- ó- ó- u- uuu-

(Bornemouth)

Az első sorok egyenletes ritmusa a hullámok monoton zenéjének visszhangja a tengerparton álló, magányos ember lelkének csendjében. A harmadik sorban megbomlik ez a harmónia, az anapestusokat gyorsabb lüktetésű jambus váltja fel, a kétszótagú (jambikus lejtésű) szavak első szótagjára eső mellékhangsúlyok mégis vontatottá teszik a ritmust. A múlt század végén már gyakran kapott nyomatékot a franciában magánhangzóra végződő vagy „súlyos” (viszonylag nagyobb ejtési energiát igénylő, mássalhangzóval lezárt, nazális vagy hosszú magánhangzót tartalmazó) első szótaggal bíró kétszótagú szavak (*orgueil, vaincu, navré*) első szótagja. Az emberi gőg hasztalan, makacs ellenállását tükrözi a sor.

Egyenletesen lüktető jambusok árasztják a déli tájak lágy nyugalmaát Goethe *Mignon*ájában :

<i>Kennst du das Land? wo die Citronen blühen,</i>	ú—	u—	u—	u—	u—
Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glühen,	u—	u—	u—	u—	u—
Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,	u—	u—	u—	u—	u—
Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,	u—	u—	u—	u—	u—
Kennst du es wohl?	ú—	u—			

Dahin! Dahin u— u—

<i>Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn!</i>	ú—	u—	ú—	u—	u—
---	----	----	----	----	----

A ritmus ott tér csak el a metrumtól, ahol ember lép a színre, A vers első sorában felvetett kérdésben („Kennst du das Land?”) a szakasz utolsó sorában kifejezett óhajban („Möcht ich mit dir . . .”) esik csupán a hangsúly a jambikus versláb első tagjára. Az enyhe szélben rezgő narancsfák lombjának ritmikus rezgését semmi sem zavarja meg.

A függetlenséget, önállóságot csak kisebb vagy nagyobb erőfeszítés árán biztosíthatjuk. Ezért érezzük az önálló beszédhangsúlyt az aktivitás kifejezésének. A beszéd nem símul bele a kész képletbe, saját útjait járja. Ellenáll, ha kell, a szabályos, zenei periodicitás csábításának.

Föltámadott a tenger,	ú—	u—	u—	u—
A népek tengere ;	u—	u—	u—	
Ijesztve eget-földet,	ú—	u—	u—	u—
Szilaj hullámokat vet	ú—	u—	u—	u—
Rémítő ereje.	u—	u—	u—	

Látjátok ezt a táncot?	— — — — —
Halljátok e zenét?	— — — — —
Akik még nem tudtátok,	— — — — —
Most megtanulhatjátok,	— — — — —
Miként mulat a nép!	— — — — —

(Petőfi: *Föltámadott a tenger*)

A legerősebb nyomaték nemegyszer metrikailag gyenge szótagra esik (*föltámadott, ijesztve, szilaj, rémitő* stb.). A jambus ugyanakkor nyugtalanul és nyugtalanítóan lüktet a mondatok mélyén (*Látjátok ezt a táncot? Halljátok e zenét?*).

De felülkerekedhet a metrum is. Olvassuk el mégegyszer az *Egy gondolat bánt engemet* utolsó sorait. A ritmus élénkülésével egyidejűleg egyre inkább elválik a metrum a beszédhangsúlytól. Egyre élénkebben és egyre erőteljesebben pereg. Elnyomja, elseprí a természetes nyomatékot. Ahogyan az emberi szót is elnyomja a fegyvercsörgés.

S ha *ajkam örömteli vég* szava zendül,
Hadd *nyelje el azt az acéli zörej* ...

A szokott helyen megjelenő beszédhangsúly a gondolat világos kifejtésének eszköze. A lüktető metrumból a féktelen szenvedély hangja szól:

Haloványul a *gyáva szavamra* ... *dalom*
Viharodnak *előjele, forradalom!*

(Petőfi: *Forradalom*)

Nemcsak a versek tartalmán múlik, hogy az ugyancsak anapetikus *Szeptember végé*nt csendesebbnek, nyugodtabbnak érezzük. A hangsúly és metrum harmóniája árasztja a nyugalmat.

Még *nyílnak a völgyben a kerti virágok,*
Még *zöldel a nyárfa az ablak előtt* ...

Máskor darabokra szaggatja a szavakat az élesen tagoló metrum:
Végre bi-rokra, tü-rökre, ma-rokra, ö-kölre ke-rültek ...

(Arany: *Az elveszett alkotmány*)

Más módon kerekedik felül a metrum az olyan versekben, mint például József Attila *Medvetánca* vagy a *Betlehemi királyok*. Itt a vers táncos, játékos jellege ösztönöz arra, hogy átengedjük magunkat a versből áradó zenének, szinte meg is felejtkezünk a prózai hangsúlyról:

Fürtös, láncos, táncos, nyalka,
 aj de szép a kerek talpa!
Hova vánszorogsz vele?
Fordulj a szép lány fele!
 Brumma, brumma, brummadza.

Akkor a legnyugtalanítóbb a vers lejtése, ha a két ritmus egyensúlyi helyzetben van. Egyik sem tudja a másikat teljesen kiszorítani a helyéből. Kénytelenek vagyunk együtt vívódni a verssel. Hol az iktust emeljük ki gondolatban, hol a hangsúlyos szótagot, hol meg mind a kettőt:

Fenn lengő hold! nézd mint kinlódom,	˘ — — — ˘˘ ˘ — ˘
Mondd meg nekem, hol fekszem én? ...	˘ — ˘ — ˘ — — —
Fojtó siroccóknak hevétől	˘ — ˘ — — — ˘ — —
Asznak tüdőhólyagjaim ...	˘ — ˘ — — — ˘ —
Hová ütődöm az habokba?	˘ — ˘ — ˘ — ˘ — ˘
Hajh! melly szörnyű hányattatás! ...	˘ — ˘ — ˘ — ˘ —
Innen savanyú azótjokkal	˘ — ˘ — ˘ — — — ˘
Pusztás barlangok fojtanak ...	˘ — ˘ — — — ˘ ˘
Fúlok, lehellek; fázom, gyúlok.	˘ — ˘ — — — ˘ ˘

(Csokonai: *Tüdőgyulladásomról*)

Átérezzük a hangsúllyal küzdő, spondeusokkal fékezett jambikus metrum közvetítésével az ágyában tehetetlenül forgoló beteg kinlódását.

Hátha most már közelebb kerültünk az előbb nyitva hagyott kérdés megoldásához. Tudjuk például, hogy a hangsúlyos és iktus konvergenciája vagy divergenciája hozzájárulhat ahhoz, hogy az azonos versmérték eltérő hatású lehet. A *Bacchushoz* trocheusai sokkal nagyobb mértékben esnek egybe a hangsúllyal, mint a *Reményhez* trocheusai, ahol a hangsúly és metrum finom disszonanciái elfátyolozzák a metrumot, tompítják élénkségét, s ez a „lebegő hangsúly” melankolikusabb jelleget kölcsönöz a

versnek. A hangsúly és metrum egybeesése ezzel szemben élessé, pattogóvá teszi a bortal ritmusát.

A trochaikus mérték azért hat megnyugtatóbban, azért lehet egyebek között a nyugalom, a derűs, harmonikus szemlélet, a valóság elfogadásának tükrözője, mivel a trocheus jól megegyezik a beszéd természetes lejtésével, legalábbis a magyarban és más olyan nyelvben, ahol a hangsúly a szó vagy az ütem elejére esik. A trochaikus magyar versekben a hangsúly sokkal ritkábban tér el az iktustól, mint a jambikus versekben.

ELEK ISTVÁN kiemelte már, hogy „a trochaikus technika igen hasonló a hangsúlyos ütem-technikához” (i. m. 51), azaz, hogy a trochaikus mértékes vers egyúttal ütemes vers is lehet, mivel a trocheusok érzékeltetése nem kényszerít általában arra, hogy a metrum kedvéért a természetes hangsúlyozást többé-kevésbé háttérbe szorítsuk.

A hangsúly és iktus egyezése folytán válnak olyan „áttetszővé” azok a sorok is, melyeket ELEK ISTVÁN az *Örömversek*-ből idéz :

*Csepeg róla ambrozia s nepente,
Mellyel vidám ábrázatát kikente.*

A magyar jambikus versekben az iktus és hangsúly divergenciája szükségképpen gyakoribb. Nemegyszer felülkerekedik a metrum, a természetes beszédhangsúly elhalványul. Ez az oka annak, hogy világosabbnak, józanabbnak érezhetjük a jambust felváltó trocheust az *Én poézisom természetében*. A vers tartalma alig hagy kétséget afelől, hogy ezt így érezte jelen esetben Csonkai is :

*Sírhalmok, óh ködlepte kertek,
Te szívborzasztó éjszaka!
Te alvilág vakablaka!
Ti holtak, akik itt heverték!
Ti múlandóság birtokának
Setétes völgyei,
Ahol pecsétes phantomának,
Bóbiskolt Hervey!*

A jambus a ködös, idegen forma, melyet eloszlatnak a derűs, magyaros trocheusok :

*Nekem inkább oly bokréta
Árnyékozza képemet,
Melyet nyer a víg poéta
Múlatván a szépnemet:*

*Ezt a vidámbb Muzsáknak,
S a mosolygó Gráciáknak
Fűzzék össze rózsaszínű ujjai,
Élesztgessék borbaferdett csókjai.*

Foglaljuk össze eddigi tapasztalatainkat. A metrumba símán beleilleszkedő beszédritmus a nyugalom, a passzivitás, olykor a gyermeki naivság kifejezése. A természet harmóniáját tükrözte a *Mignon*ban és Verlaine egyik versében, a *Bornemouth*ban. Ezt a harmóniát a természetbe értelmével, akaratával, vágyaival betörő ember zavarta meg kisebb-nagyobb mértékben. Az emberi akarattal felülkerekedett a versben a hangsúly is. A szenvedélyek viszont a metrumot szabadították fel a beszédritmus rovására. Máskor az „acéli zörej” nyomta el az ember hangját. Előterbe nyomul a metrum akkor is, ha a vers a zenével vagy táncal kacérkodik.

Tudnunk kellene azonban, hogy ez szükségképpen így van-e, vagy — ami ezzel lényegében egyértelmű —, hogy miért van így; mi is a ritmus, mi is a metrum.

Könyvtárnyi irodalom foglalkozik a ritmus mibenlétével. Elsősorban arra kell vigyáznunk, hogy ne tévedjünk el a zenei, esztétikai, lélektani, fiziológiai problémák szövevényében, s el ne veszítsük a kiindulópontunkhoz visszavezető utat. Igyekszem azt a keveset megragadni, ami éppen a minket foglalkoztató kérdés megoldásához visz közelebb, vállalva az önkényes szelektációval járó kockázatot.

Az utóbbi években jelent meg Szabédi László könyve a magyar ritmus formáiról.¹⁶⁷ Ennek a könyvnek számunkra az az érdekessége, hogy a kötött versritmust a beszédből eredezteti. Szabédi éles határt von materialista és idealista ritmuselmélet között. Az idealista elméletek szerint a ritmus forrása kívül van a beszéden. A kötött ritmust nem a közönséges beszéd, hanem a ritmusérzék hozza létre. A materialista a ritmusérzéklet eredezteti a nyelvből. A kötött ritmus vagy ritmusterv Szabédi szerint elvont ritmus, számos konkrét ritmus közös vonásainak összege (i. m. 91. és k). „A materialista verselmélet akkor tett eleget feladatának, akkor materialista, ha bebizonyítja, hogy versformáink a beszéd ritmusának absztrakciói” (i. m. 93). Szabédi eleget tesz ennek a feltételnek. „A beszélő személy nem ritmusosan, hanem csak értelmesen akar beszélni. De ha értelmesen akar beszélni, szükségszerűen létre kell hoznia a hangsornak azokat az akusztikai tulajdonságait,

¹⁶⁷ A magyar ritmus formái. Bukarest, 1955.

amelyek ugyanakkor, amikor a hangsort értelmessé teszik, egyúttal ritmusossá is teszik" (i. m. 95). Beszédrítmus és versritmus között természetesen különbség van. A vers bizonyos ritmustervhez igazodik. Ez még nem igazolja Szabédi szerint az idealisták nézetét, akik szerint ez a ritmusterv feltétlenül kívül esik a beszéden. Ez a ritmusterv magának a szövegrítmusnak absztrakciója, elvont ritmus. „Az elvont ritmus nem más, mint számos konkrét ritmus vonásainak összege”, a konkrét ritmus tudatbeli tükröződése (92). Ezzel át is hidaltuk már a beszédrítmus és a versritmus között tátongó űrt, bármiféle beszéden kívül eső tényező segítségével nélkül.

A levezetés azonban nem hibátlan. A versritmus, ugyanis éppen olyan konkrét, akárcsak a beszédrítmus, s már csak ezért sem tekinthető a beszédrítmus absztrakciójának. Az absztrakció során egyszeri, konkrét jelenségek lényeges közös jegyeit ragadjuk meg. Minden konkrét jelenségnek sok jegye van, amelyek szükség-szerűen hiányzik a fogalomból, de a fogalomnak nem lehet olyan jegye, amelyik az összefogott konkrét jelenségekből hiányzik. Márpedig a szabályos periodicitás (vagy legalábbis a nagyobb fokú szabályosság, mely a versritmus jellemzője) csak elvétve fordul elő a beszéd folyamán elhangzó mondatokban. A kötött ritmus (ritmusképlet, metrum) fogalma nem a kötetlen ritmusú mondatok, hanem a kötött ritmusban mondott verssorok mozgásformájának absztrakciója. Szabédi alighanem a stilizálást téveszti össze az absztrahálással.

Ez nem mond ellent annak, hogy egy nemzeti versformának köze van az illető nyelv strukturájához. Sőt annak sem, hogy a nemzeti versforma kialakulását bizonyos fokig éppen ezek a nyelvi sajátosságok determinálják. A nemzeti versformát ennek ellenére nem lehet a nyelv strukturájából maradéktalanul levezetni. Az a valami, ami a versritmust a kötetlen nyelvi ritmustól megkülönbözteti, nincs benne magában a nyelvben. Igaz, hogy az értelmes beszéd szükségképpen ritmikus a szó tágabb értelmében, mivel már az érthetőség érdekében is tagolja a jelsorozatot, és kiemeli a lényegesebb elemeket. A beszéd tehát tagolt lenne akkor is, ha kizárólag értelmi tényezők határoznák meg a közlést, hangsúlyos szótagok váltakoznának mindenképpen hangsúlytalan szótagokkal. Az információt érthetőségét nem csökkentené azonban, ha az egyes szólamok hossza a tartalmi követelményeknek megfelelően a lehető legaránytalanabb lenne. Érthető akkor is, ha öt hangsúlyos szótag követi egymást, mint például az ilyen mondatban: *Egy szép, nagy, dús, zöld ág.* Máskor meg hét, nyolc vagy több hangsúlytalan szótag is követhetné a hangsúlyos szótagot. Hogyha ennek ellenére igyekszünk elkerülni a hangsúlytorlódást,

vagy hajlamosak vagyunk arra, hogy mellékhangsúllyal emeljük ki a szólam ötödik szótagját, ahogyan ezt Szabédi Arany László nyomán állítja, ezt már bajos lenne az értelmes közlés szükség-szerű velejárójának tekinteni (vagy félrehallással magyarázni, mint Szabédi az Arany László-féle hangsúly szabályt i. m. 115. és k).

SZABÉDI LÁSZLÓ egy későbbi fejezetben, ahol, az elméleti kérdések megvitatása után, a magyaros versritmust, a népdalok ritmusát a beszédből eredezteti, a szótagszámeqyenlőség kialakulását az egyenlőtlen szótagszámú „sorozatokból” a hagyományozás törvényszerűségeire vezeti vissza. A kötetlen szótagszámból szükségszerűen következik az egymértékűség lehetősége. Mivel az egymértékű sorozat „már formájánál fogva emlékezetes”, mivel a „szótagegyenlőség a sorozat szájrólszájra szállásának, hagyományozódásának legkedvezőbb feltétele”, egyre növekszik az egymértékű versek arányszámai, s ezzel párhuzamosan egyre növekszik a sorok szótagszámeqyézése iránti érzékenység” (i. m. 161. és k). Csak azt nem magyarázza meg SZABÉDI LÁSZLÓ, hogy miért éppen az egymértékű sorozat emlékezetes, miért száll olyan könnyen szájról szájra.

Nem érhetjük be ezzel a magyarázattal. Nem kerülhetjük el — de miért is akarnánk elkerülni? — hogy bizonyos „külső” tényezőkkel, a légzés fiziológiai sajátásaival és azzal a bizonyos ritmusigénnyel is számoljunk.¹⁶⁸

Abban senki sem kételkedik, azt hiszem, hogy a ritmusnak legalábbis egyik alapvető sajátása az ismétlődés. Nem kell különösebb merészség ahhoz sem, hogy ennek alapján összefüggésbe hozzuk a ritmust az embernek (s általában az élőlényeknek) ismétlésre irányuló hajlandóságával, melyet ismétlési kényszernek is neveznek. Ez a hajlandóság erősebb a gyerekkorban, mint a felnőttkorban, tisztább formában nyilvánul meg a játékban, mint a célszerű tevékenység folyamán. Elemibb erővel érvényesül, ha gyengül az intellektuális kontroll, akár kábítószer gyengíti (alkoholmámorban), akár valamilyen belső működési zavar (pszichózis, neurózis). Különösen feltűnő az ún. traumatikus neurózisok esetében. A traumatikus neurózisok elemzéséből kiindulva jelöli ki Freud az ismétlési kényszer (Wiederholungszwang) helyét a lelketvékenységek rendszerében. Korábbi felfogását korrigálva, az örömelv (Lustprinzip) érvényét leszűkítve, az ismétlési kényszer, egy régebbi állapot helyreállítására, az étellel egyidejűleg adott belső feszültség feloldására irányuló törekvést tekinti az élőlények legprimérebbe mozgási törvényének.¹⁶⁹ Nem követhetjük

¹⁶⁸ Nem világos számomra, miért gondolja SZABÉDI, hogy a materialista világnézet azt követeli tőlünk, hogy a ritmusigényt a nyelvből, az Igéből vezessük le.

¹⁶⁹ *Jenseits des Lustprinzips. Gesammelte Werke. XIII.* London, 1940. 21. és k., 38. és kk., 67.

most Freud gondolatmenetét, bármilyen érdekes lenne is választ kapnunk az önként felmerülő kérdésekre: hogyan csap át az ismétlési kényszer önmaga ellentétébe, hogyan szüli majd a lét-fenntartás ösztönét, hogyan viszonylik a fajfenntartási ösztönök-höz, és így tovább. Számunkra az a lényeges, hogy a monoton ritmizálás az ősi ismétlési kényszer közvetlenebb, primitívebb megnyilvánulási formája a természetes beszéd ritmusánál. Minden ritmus, így a beszéd komplexebb ritmusa is végsősoron az ismétlési kényszeren alapul. A beszédritmus meghatározásában azonban döntő szerepe van a fejlett ének, a tudatos akaratnak. Hermann Imre elhatárolja az adott helyzetre való tekintet nélkül érvényesülő ismétlési kényszert a célszerűség szolgálatába állított „rendezett ismétlés”-től (Ordinanz).¹⁷⁰ Közélről érinti a kötött és kötetlen ritmus problematikáját Hollós István egyik cikke is, melyben elmebetegnek hamis időélményével foglalkozik.¹⁷¹ Megállapítja, hogy az élőlények motorikus reakciói minden esetben bizonyos ritmicitást mutatnak.^{171a} Az alacsonyrendű szervezetek mozgása áll legközelebb az egyszerű periodikus mozgáshoz. De fellelhető ez a mozgás magasabbrendű élőlények egyes szerveinek — elsősorban a szívnek és a tüdőnek — működésében is. Hollós felveti azt a hipotézist, hogy ez a periodikus mozgás eredetileg a kozmikus periodicitás (a föld forgásának, az éjjel és nappal, az apály és dagály váltakozásának) tükröződése lehetett. Az élőlények mozgása a fejlődés során egyre inkább a célszerűség követelményeihez igazodik, és ezzel egyidejűleg lazul, differenciálódik a primér periodikus kötöttség (i. m. 421. és kk.).

Azt hiszem, nem nehéz mindezt a minket foglalkoztató kérdésekkel összefüggésbe hozni. Hollós elméletére gondolva jobban megértjük, miért olyan tiszta, zavartalan a verssorok periodicitása a *Mignon*ban, amíg csak a lombok rezegnek s az ember nem lép a színre. Érthető, miért érzékeltetheti a természetes beszédritmus (az ismétlés magasabbrendű, specifikusan emberi formájának)

¹⁷⁰ Der Wiederholungszwang macht seine Art betreffend eine Entwicklung durch, in welcher der Zwangscharakter sich auf... die Stufe der 'ordentlichen Wiederholung' erhebt." Randbemerkungen zum Wiederholungszwang: Int. Zsch. f. Psychoanalyse VIII (1922) 12.

¹⁷¹ Über das Zeitgefühl: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse VIII (1922).

^{171a} MARÓTH KÁROLY — ókori szerzők elgondolásait továbbfűzve —, a vers, az ének, a tánc ritmusát közvetlenül az emberi szervezet fiziológiai ritmusából vezeti le a hexameterről szóló szép tanulmányában, mely sajnos, csak kéziratom nyomdába adása után jelent meg. (Der Hexameter: Acta Antiqua VI-1958. 50. kk.)

felülkerekedése az ember akaratának erejét. Amikor maradéktalanul átengedjük magunkat a zenének,¹⁷² a ritmus ringatásának, mintha bizonyos fokig feladtuk volna hosszas harcok árán szerzett intellektuális pozícióinkat, s az ösztönöké lenne a szó :

amíg hevülsz,
az asszonyhoz úgy menekülsz,
hogy óvjon karja, öle, térde.

Nemcsak a lány,
meleg öl csal, nemcsak a vágy,
de odataszít a muzáj is —

ezért ölel
minden, ami asszonyra lel,
míg el nem fehérül a száj is.

(József Attila : *Nagyon fáj*)

vagy mintha nem is az asszony, hanem a természet ölébe hanyatlanánk vissza :

Ringasd öledbe lelkemet
Élünk, kimulunk édesen

A *Magánosság*hoz szóló ódában a költő utolsó könnyét a magánosság ölébe ejti és csak a végtelen álomban oldódnak fel szenvedései, mikor majd a sír lesz örök sajátja. A kimúlás édes szomorúságáról zenél a sorok jambikus lejtése is. Amikor a „magán szomorkodó” a *Tihanyi Echó*hoz fordul, trochaikus sorokba önti a panaszát.

ELEK ISTVÁN is felfigyelt a két rokon tartalmú vers ellentétes ritmusára. A megoldást abban keresi, hogy a *Tihanyi Echó*hoz ritmusa véletlen folytán jött létre, valójában jambus felelne meg a versnek. A költő a Balaton mentén bolyongva megpillantja Tihany hegyfokát és „az ihletett fájdalom hirtelen feltörésében talán így kiáltott fel: 'Óh Tihanynak riadó leánya!' S ezen önkénytelen . . . kitörő kiáltás már magában rejtette az egész költeményt . . . mivel a felkiáltás ritmusa trochaikus jelleggel bírt, az egész vers a lassított (spondaizált) trocheus dúsan omló köntösét vette magára” (i. m. 59). Azt hiszem, hogy helyesebb, ha a véletlen helyett a vers hangulatából, eszmei mondanivalójából kiindulva keressük a megoldást.

¹⁷² A zenét, az éneket (már az egyszerű énekhangot is) éppen a periodicitás, az ismétlés előtérbe nyomulása különbözteti meg más hangos megnyilvánulástól.

A két vers hangulata a téma hasonlósága ellenére sem teljesen azonos. Az érzéstelen emberek közül a zordon erdők és durva bércek közé, a magányba menekül most is a költő. De nem a feledésben keres enyhülést, nem azt várja, hogy a magány halálos álomba ringassa.

Zordon erdők, durva bércek, szirtok!
Harsogjátok jajjaim!

A szenvedés nem oldódik fel irreálisan a szenvedés örömében. Keserű haraggal gondol azokra, akik hajdan jó barátok voltak és felkeltek ellene, Lillára, egyetlen reményére, aki végül is meghódolt a „tyrann törvénynek”, azokra, akik „a boldogság karjain vigadoznak a kies Fürednek kútfején”. A magány itt nem a harc, az élet feladása.

Itt tanulom rejtek érdememmel
Ébresztgetni lelkemet.
A természet majd az értelemmel
Bőlesebbé tesz engemet.

Emberré, szabaddá lesz. „Egy nem esmért szent magánosság”-ban könnyezi le napjait. Magányosan hal meg, de azzal a tudattal, hogy egy boldogabb időben fellelik még ezt a sírhelyet. A költemény trochaikus lejtése természetes kifejezése ennek a józanabb, a valósághoz jobban kötődő magatartásnak. A két azonos témájú vers eltérő ritmusképlete a két költemény gyökeresen különböző alapélményét, eszmei tartalmát tükrözi.

A természetes („józan”, prózai) beszédhangsúlyt feloldó periodicitáshoz könnyebben elvezethet magyar (vagy akár német és angol) versekben a jambikus metrum, melyre különösképpen áll az, amit Kölcsey a nyugat-európai verselésről mond általánosságban: „a prózai numerust sokkal felülhaladja, s . . . a versnek muzsikai lebegést szerezhet.”¹⁷³ Ha az elemibb, zeneibb periodicitás felülkerekedése regresszióként fogható fel, érthetőbb, miért éppen a világtól visszavonuló, az álom és az örök álom ölébe vágyódó költő beszél jambikus lejtésű sorokban a *Magánosság*hoz, s miért választja a trocheust, amikor minden csalódás ellenére a jövőbe vetett bizalommal fordul a *Tihanyi echó*hoz.

¹⁷³ HORVÁTH JÁNOS után idézem. Vö. A hangsúly szerepe jövevény versrendszereinkben: Csillag IX (1955) májusi sz. 1065. Vítás verstani kérdések 75.

Jobban megértjük, miért érezzük olyan szépnek, kifejezőnek az időnként felmerülő chorjambust a *Toldi estéjében*. Emlékezzünk a *Toldi* erőtlől sugárzó, trochaikus lejtésű ritmusára :

Rémlik, mintha látnám természetes növéset,
Pusztító csatában szálfá-ökkelését,
Hallanám dübörgő hangjait szavának,
Kit ma képzelnétek Isten haragjának.

És most nyissuk fel a *Toldi szerelmé*-nek ötödik énekét. Rozgonyi Piroska hiába várja haza Toldi Miklóst.

Halni ha lehetne, oh! halni szeretne . . . (V, 1)
De könnyű halálhoz nincs semmi reménység :
Játszik piros arcán az ifjú egészség,
S úgy védi magát a viruló ép élet :
Soha öngyilkosság eszébe se rémlett. (V, 2)

A halálvágyról szóló soron és a következő strófa első két során átüt a chorjambus. A harmadik sorban felülkerekedik a trochaikus lejtés, mintha az élet felülkerekedését festené. A szakasz második felében ismét visszahanyatlak a lélek, a vers behull a chorjambusba :

Am rózsza lehervad : hervadjon el ő is ;
Virági lehullnak : úgy hulljon el ő is ;
Kell lassan emésztő szél; köd, aszály, féreg :
Neki a házasság legyen ilyen méreg. (V, 2)

Egy percre enyhül a Piroska szívét szorongató kétségbeesés : visszatér a trocheus.

De mikor az első indulat alább szállt,
Kereste szegény *szív* a fogódzó nádszált,
Azt keresé titkon, éjente- naponta,
Hogy mi után áhít, még neki se' mondta. (V, 4)

De feltámad megint az ellenállhatatlan, ismeretlen vonzás, melynek Piroska átengedi magát, kénytelen-kelletlen :

Nem érti Piroska, mi vonja Budára . . . (V, 4)

Piroska összeszedi erejét, dacból férjhez megy Lőrinczhez :

Rozgonyi Piroska föltette magában,
Hogy megtöri szívét fájdalmas igában,
Ketté szakad ámbár, és ha könnyez vért is :
Feleségül mégyen Lőrinczhez azért is. (V, 1)

A chorjambus olykor „indokolatlan”. A költő szavát is átszövi néha.

Azonban e harc most mit érdekel engem
Ki nem a jó császár érdemeit zengem?
Neki dicsőség, ha kipusztul a féreg ; —
Én Toldihoz ismét, az enyimhez térek. (V, 39)

Itt már nem a szereplők érzelmeinek váltakozását kíséri a ritmus. Megváltozott a költő hangja is.

GÁLDI LÁSZLÓ „Vers és nyelv” c. tanulmányában Arany Jánosnak egy másik költeményében, a *Lantos*-ban tapint rá a trochaikus és jambikus lejtésű szakaszok ilyen sokatmondó váltakozására. A vers trochaikus sorokban idézi a szabadságharcot megelőző boldog, reményteljes korszak álmait, a szabadságharc bukását követő reménytelenséget, elesettséget jambikus alexandrinus tükrözi (i. m. 613. és k.).

Még beszédesebb GÁLDI egy másik példája. A *Szeptember végén* második szakaszában 11 esetben, a harmadik szakaszban 17 esetben hangsúlyos az iktus. „A második szakaszban különös kifejező ereje van az olyan, szinte súlytalanul tovasurranó soroknak, mint a 9., ahol a versnyomaték és a hangsúly jóformán sohasem találkoznak, tehát egymást kölcsönösen tompítják” — írja GÁLDI.

Elhull a virág, eliramlik az élet...

A zenében való feloldódása a soroknak mintha valóban az elmúlást „a tovarohanó életet, az idővel elszürkülő gyászt s egyben Júlia gyöngeségét” szimbolizálná. „Viszont minél erősebb a költő személyes jelenléte egy-egy sorban, annál súlyosabbá lesznek az iktusok ; a nőies lágyságot így váltja fel valami határozott, szilárdan lépdelő férfiasság” (i. m. 604) :

Ha eldobod egykor az özvegyi fátyolt...

A 20. sor harmadik iktusa „elhagyja a kvantitatív váltakozás biztos hullámzását s *teljesen* a hangsúlyra támaszkodik : zenei hasonlattal élve, a dallam ritmikus aláfestése egy percre elnémul, s a legdrámaibb pillanatban magára marad egy fájdalmas emberi hang : a csatába induló Petőfié...” (uo.).

Az is világosabb most, miért éreztük olyan kifejezőnek a jambust Goethe „Sturm und Drang” korszakát tükröző versében, ahol égre törő hegyek között hullámszik a csónak, s az ember szinte feloldódik a természetben. S hogy miért váltják fel trocheusok a jambikus ritmust a következő szakaszban, amikor a költő az

éjszakából, az álomvilágból kilépve („Weg du Traum!“) elfogadja az életet a maga hétköznapi egyszerűségében, amikor magáénak érzi már az árnyas öbölben érő gyümölcsöt.

A jambus alkatával függ össze, hogy támadó versláb (sanguinarius pes) lehet a legkülönbözőbb nyelvekben, s az is, hogy a beszédhangsúlyt elzsongító zenéjével a szelíd borongás, a melankólia kifejezője nem egy magyar versben.

Metrum, ritmus, beszéd és szavalat

A metrum és hangsúly művészi játéka magas fokon, stilizált formában ismételt meg valamit, ami primitív formában előfordul a köznapi beszédben is. Az indulat hatására gyakran tolódik át a hangsúly egy szomszédos szótagra: *Ki-bir-hatatlan* mondjuk, ha valami vagy valaki valóban nehezen viselhető el. A franciában az indulat kifejezésének a hangsúlyátvetés a legtermészetesebb, leggyakoribb formája. Ezzel a hangsúlyeltolódással állíthatjuk párhuzamba azokat az eseteket, amikor a metrum hatására a hangsúly más szótagra tévődik át. A versben hangsúlyeltolódás élményét keltheti a hagyományos szóhangsúly is, ha kiköccent bennünket a metrumból, ha eltolja mintegy az iktust. Ez is át-törése a normának, csakhogy ebben az esetben a versbeli, zenei hangsúlynormát törjük át. Ez az oka annak, hogy „jámbusban ritmikailag nyomatéktales szótagra eső erős nyomatek nagy hatású lehet”, ahogyan ezt Horváth János írja (A magy. vers. 184).

Világot érő szép szemed berogy . . .

A „berogy” szóban a hangsúly az első szótagra, tehát szokott helyére esik ugyan, mégis úgy érezzük: eltolódott, mivel a metrum szerint az iktusnak az utolsó szótagra kellene esnie.

Amikor pedig a hangsúly és iktus divergenciája „lebegő hangsúlyt” hoz létre, mivel az egyik szótagot metrikusan, a szomszédos szótagot ritmikusan, természetes beszédhangsúllyal emeli ki, megint csak olyasmit reprodukál, ami alkalmilag a beszédben is előfordul. Ezt a kifejezést különösen gyakran használják a francia hangsúly jellemzésére. A franciában sokszor valóban bajos megállapítani, voltaképpen melyik is a hangsúlyos szótag. Ennek a bizonytalanságnak általában az az oka, hogy a beszélő több szótagot körülbelül azonos erővel ejt. A nyomatekos szótagnak ez a torlódása, — amikor a beszélő két vagy több egymást követő szótagot a szokottnál nagyobb erő kifejtéssel ejt —, a beszédben erős indulatot tükröz. A mai francia nyelvben a „lebegő hangsúly”,

a hangsúlytorlódás történelmi fejlődés eredménye, egy folyamatban levő hangsúlyeltolódás során előálló átmeneti állapot. A versben a „lebegő hangsúly” a költői kifejezés állandó eszköze. A beszédben a hangos nyelv elevenességén, kötetlenségén alapul a lebegő hangsúly. A versekben viszont a metrikus kötöttség teszi éppen lehetővé.

Ha beszélgetés közben hangzik el egy ilyen mondat :

Soh'se olvassa biz azt kelmed, gazdúram!

nem kelt bennünk semmiféle esztétikai élményt. Egészen más-képen hat Petőfi *János vitézében* (III. ének). Ezzel a sorral érzékelteti Horváth János, hogy „sokszor éppen prózai, fesztelen, életszerű modorával, stilizálatlan hangzatával rí ki a sorozatból a szabálytörő sor, s fogadtatja magát szívesen . . .” (i. m. 183). A metrumot teljesen háttérbeszorító köznapi hangsúlyozásnak mondanivalója van. Az ilyen esetekben a szereplő kiesik mintegy a kerékvágásból, kilép a versből, a maga köznapi hangján szólal meg és ezáltal válik éppen különösen plasztikussá, életszerűvé a verssor. Molière verses vígjátékaiban a józanészt megtestesítő szobalány gyakran siklik át versből „prózába”. Dorine a *Tartuffe*-ben főként akkor cseveg ki a metruból, amikor éppen valami szentelenül okos, közvetlen hangú megjegyzést tesz :

Elle? Elle n'en fera qu'un sot, je vous assure.
(II, 2)

Encor! Diantre soit fait de vous! Si, je le veux.
(II, 4)

Könnyű a ritmus és metrum harcáról beszélni, de hogyan érzékeltesse a vers belső ellentmondását a szavaló? Hogyan emelje ki egyszerre a hangsúlyos szótagot és az iktust? A gyerekek néha „skandálják” a verset, ízekre, verslábakra bontják, tekintet nélkül a vers értelmére. (Főként memorizálás közben.) Ezt nyilván nem teheti a szavalóművész. Sokan azt tanácsolják, hogy a szavaló ne törődjön a metrummal. A verset éppúgy kell hangsúlyozni, mintha csak próza lenne.¹⁷⁴ G. Lote azt tapasztalta, hogy a francia alexandrinusok interpretátorai hol elsiklanak az ellentmondások felett, a beszédhangsúlyt követve, hol a metrumhoz igazodnak.¹⁷⁵ Nekem más volt a tapasztalatom. Két kitűnő magyar

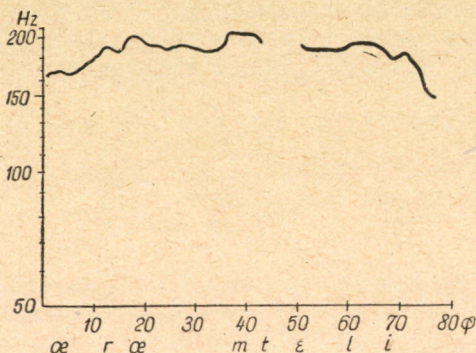
¹⁷⁴ Ezt írja például HEGEDŰS LAJOS A magyar nemzeti versritmus kérdése c. tanulmányában (Pécs, 1934. 16).

¹⁷⁵ L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale.² II. Paris, 1913.

előadó mondta mikrofonba a célzatosan kiválasztott verseket: Bánki Zsuzsa és Ascher Oszkár. Sokszor valóban a természetes beszédhangsúlyt követték. Legalább is látszólag. De valahogyan mégis ott dobogott a mondatok alatt a metrum zenéje. Lehet, hogy ez egyszerűen annak a következménye, hogy a hallgató rátalál minden segítség nélkül is a metrumra (hiszen nagyobbára ismert versekről volt szó különben is). De hátha valamilyen titkos fogással oldják meg a paradoxális feladatot. Helyezzük mikroszkóp alá a szó szoros értelmében a „kényes helyeket”, talán így többet sikerül ellesni a titokból, mint a hangversenyteremben.

Ott essem el én,
 A harc mezején,
 Ott folyjon az ifjui vér ki szivembül,
 S ha ajkam örömteli végszava zendül...

Itt emeljük fel a tűt a lemezről. Mintha valami gyanusát hallottunk volna az *örömteli* szónál Ascher interpretációjában. Az első szótagot



20. ábra. Petőfi *Egy gondolat bánt engemet...* c. versének 24. sorából az *örömteli* szó hanglejtésgörbéje. Ascher Oszkár interpretációja.

hangsúlyozta, ahogyan a beszédben szoktuk. De valahogy mégsem egészen úgy. Tegyük a hanggörbét mikroszkóp alá és határozzuk meg a dallammenetét (vö. 20. ábra). A második szótagon emelkedik a hang! Pedig a hanglejtés magyar kijelentő mondatokban ütemenként ereszkedni szokott. A hangsúlyos szótagban éri el a legmagasabb pontot. Ascher Oszkár tehát az első szótagot hangsúlyozta, de kiemelte valamiképpen az iktust is, hiszen ez az enyhén felsikló hanglejtés a beszédben éppen a nyomatékos ejtés jele szokott

lenni. Juttatott némi kis nyomatékot a második szótagnak, az iktusnak is, s főként a dallam modulálásával mímelte a hangsúlyt. Így válik a hangsúly „lebegővé” a versben.¹⁷⁶ Érdekes, hogy Kodály Zoltán hasonlóképpen oldja fel az ütemhangsúly és a beszédhangsúly ellentmondását kórusműveiben László Zsigmond szerint. Ha a beszédben hangsúlyos szótag történetesen gyenge taktus részre esik, akkor hangmagassággal pótolja a dinamikát.¹⁷⁷

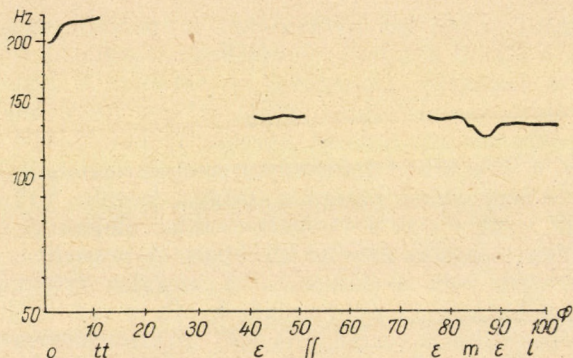
Térjünk most vissza a vizsgált mondat elejére. A metrum és hangsúly ellentmondása már itt kirobban. A beszédben feltétlenül az első szótagra esik a hangsúly. A mondat értelmének megfelelően, igen határozott nyomatékot kíván a szó. Ascher Oszkár kétszer is elszavalta a verset. (Az első interpretációval nem volt megelégedve. Úgy érezte, hogy ebben a felfogásban a költő csak hazafias kötelességből akar meghalni. Hiányzik a szavalatból a mámoros öröm.) Első ízben a nyomaték javarésze az *Ott*-ra esett, de jutott a második szótagra is. Kis zökkenő választotta el a két szót, a két impulzust. A „végleges” interpretációban a második szótagra esik az erőteljes nyomaték, a nyelvi séma szerint hangsúlyos első szótag érezhető, de sokkal gyengébb nyomatékot kap. Hogyan kerülhette ez el első ízben a figyelmünket? Erre is a hanglejtésgörbe adja meg a választ. A dallam ezúttal ugyanis meredeken zuhan az első szótag után. Most azt leplezi éppen a hanglejtés, hogy a nyomaték átsiklott a hangsúlytalan szótagra (vö. 21. ábra). A második sor két első szótagja (*Ott foly-*) (vö. 22. ábra) egyaránt nyomatékos volt mind a két előadásban. A hanglejtés is alig ereszkedik a második szótagban. A *szivemből* szóeleji hangsúlya következetesen megtöri a metrumot. Az első alkalommal azonban hangsúlyos volt a *ki* szó is, az iktus hordozója.

Hadd nyelje el azt az acéli zörej . . .

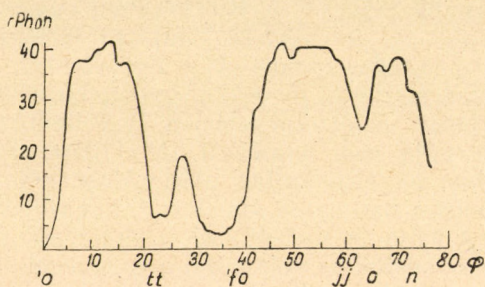
A metrum tovább lüktet. Az első és a második szótag egyaránt hangsúlyos. Az első előadásban az erősebb nyomaték a második szótagra esik, másodsor körülbelül egyforma erejű a két szótag. A hanglejtés ereszkedő. Leplező célzattal, ezúttal is. Jobban lejt,

¹⁷⁶ J. MINOR ezt az eljárást ajánlja éppen a szavalóknak: „Wir schlagen den Sinn höher an als den Rhythmus und werden den Widerstreit beider im rezitierenden Vortrag eher durch schwebende Betonung auszugleichen suchen, als den Wortakzent verletzen.” Neuhochochdeutsche Metrik. Strassburg, 1902.

¹⁷⁷ LÁSZLÓ ZSIGMOND: Magyar vers, ritmus, dallam. Új Zenei Szemle II (1951), 3. (márciusi) sz. 12 és k.



21. ábra. Petőfi *Egy gondolat bánt engemet . . .* c. verse 21. sorának hang-
lejtésgörbéje



22. ábra. Petőfi *Egy gondolat bánt engemet . . .* c. verse 23. sorából az *Ott folyjon* szókapcsolat hangerőgörbéje. rPhon = a DIN-norma B-görbéje (30—60Phon) alapján meghatározott db-értékek

emikor az erős nyomoték a második szótagra siklik át. Az *acéli zörej*-ben a hangsúly határozottan a metrikailag gyenge első szótagra esik. (Az első alkalommal a glottális zárral, „keményen” induló *a* hang is jelzi az erőfeszítést.) A hanglejtés viszont fél hangnyit emelkedik az első alkalommal, megmarad az első szótag szintjén a második interpretációban.

Száguldjanak a kivívott diadalra —

A metrum eltűnt, a három erős hangsúly egyike sem esik iktusra. Az elfedett metrum annál élénkebben dobog a következő sorban :

S ott hagyjanak engemet összetiporva.

Az első két szótagban az ereszkedő dallam jelzi csak, hogy a hangsúly voltaképpen az első szótagra esnék, a nyomaték valójában az iktus hatására átesúszott a második szótagra. Szabadon érvényesül a metrum. Ezt megkönnyíti, hogy minden esetben a többszótagú szavak első szótagjára esik az iktus („S ott *haggyjanak engemet összetiporva*”). Így azután elsiklunk afelett, hogy a beszédben voltaképpen két szólamra oszlana a sor, s az első hangsúly az *ott*-ra, a második az *összetiporva* első szótagjára esne. A *haggyjanak* és az *engemet* a szólamban feloldódva elveszítené hangsúlyát. Nyelvi igényeink kielégültek, és még azt sem vesszük zokon, észre is alig, hogy az előadó nyomatékosan ejti az utolsó versláb iktusát is, mely történetesen hangsúlytalan szótagra esik (*összetiporva*). Pontosabban: az első alkalommal nyomatékosabban ejti, a második alkalommal a hanglejtés menete jelzi az iktust (a hanglejtés nem ereszkedik a negyedik szótagban).

Nem zavarja a megértést az sem, amikor Bánki Zsuzsa a *Szeptember végén* első sorában a metrumhoz simítja az utolsó szót, mely a többivel ellentétben, eltér a vers lejtésétől. Természetesnek érezzük, hiszen olyan párhuzamosan fut a hangsúly és az iktus, olyan engedelmesen simul a szöveg a zenéhez ebben és a következő sorokban is. Az interpretációban, ennek az egyetlen szótagnak az interpretációjában, sokkal több rejlik egy kis egyengetési kísérletnél. A zenét szólaltatja meg, azt érzékelteti, hogy voltaképpen szentimentális melodramát hallunk. A zene arra hivatott, hogy elaltassa kissé a túlságosan éles kritikát, hogy együtt ringjunk a versből áradó édes szomorúsággal, az ősz szép melankóliájával. Ugyanúgy ring majd a második, a harmadik, a negyedik sor is, gyengéden eligazítva a zeneietlen hangsúlyokat, nehogy kizökkenjünk a hangulatból, nehogy megtörjön a varázs:

Még zöldel a *nyárfa* az *ablak előtt*,
De *látod* amottan a *téli világot*?
Már *hó* takará el a *bérci tetőt*.

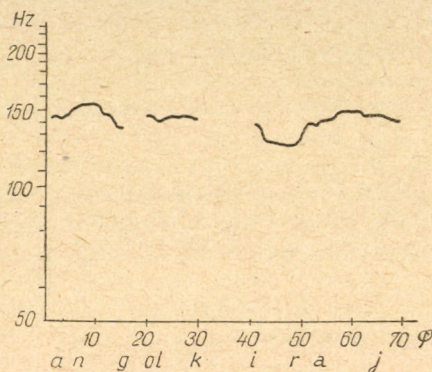
Egyszerű nyomdai eszközökkel nem tudjuk azonban jelezni, hogy a szakasz harmadik sorában finom mellékhangsúly esik az *amottan* szó második szótagjára, és még kevésbé azt, hogy a negyedik sorban a *tető* szó disszonáns hangsúlya igen gyenge és hogy ezt a gyenge hangsúlyt is kompenzálja az utolsó szótagban emelkedő és csak a szótag végén leereszkedő hanglejtés.

Megfogalmazható szándék húzódik meg amögött is, hogy Ascher Oszkár egyik híres interpretációjában, a *Walesi bárdok*-ban a metrum a huszonhatodik szakasz első sorában a szokottnál erősebben üti meg a fülünket. Most sem bántó formában, de érzékel-

hető módon érvényesül az egyenletes, metrikus ringása a soroknak, ha kell, a beszédhangsúly rovására.

S Edwárd király, angol király
Vágtat fakó lován . . .

A jelölésünk most is durva és félrevezető. A sor dallammenete is elárulja, milyen finoman birkózik meg a metrum a természetes hangsúllyal. (Vö. 23. ábra.) A második és negyedik szótag nem emelkedik az első és harmadik szótag fölé, de eléri ezt a szintet, ami természetes kötetlen beszédben nem fordulhatna elő. (A hanglejtés egyenletesen ereszkedne az első szótag elejétől a negyedik szótag végéig). Az *angol* szó első szótagja csaknem olyan nyoma-



23. ábra. Arany János *A Walesi bárdok* c. balladája huszonhatodik szakaszának első sorából az *angol király* szókapcsolat hanglejtésgörbéje. Ascher Oszkár interpretációja.

tékos, mint a második, amelyekre az iktus esik. A *király* szóban már egyértelműen a második, „hangsúlytalan” szótag dominál. (Ezt az tette lehetővé, hogy a jelzői szerkezet egyetlen ütemet képez és a *király* szó első szótagjára a beszédben sem esnek hangsúly.) A finoman érzékeltetett, de határozottan érezhető lüktetés a jelenet fojtott izgalmát, Edward szívdobogását érzékelteti, s szinte együtt rázkódunk egy képzelt nyeregben a lovassal.

Ascher egy esetben engedett teljesen szabad futást a metrumnak. A *Nyakravalóban*, amikor Petőfi a pedáns tábornokot gúnyolva kergeti el a „nyakravalótlanokat” a csataterőről:

*Nyakrava-lótlanok taka-rodjatok a csata-térről . . .
Éljen Mészá-ros s éljen a nyakrava-ló!*

A gyermekeskandálás itt a tábornok gyerekes kívánságait gúnyolja, akinek legfőbb gondja az ország súlyos katonai helyzetében a nyakravaló. (Legalább is így látja és így láttatja a dolgot velünk Petőfi. Az ügy érdemi része nem tartozik a metrikára.) Az értelem kárára létrehozott metrikus rend azt érzékelteti velünk, hogy mire jutunk, ha következetesen ragaszkodunk az értelmetlen szabályokhoz. A szavak erőszakos szétszaggatása a tábornok felesleges, rossz helyen érvényesített erjét, szigorát példázhatja.

A szavalót a metrum és hangsúly ellentmondása nem állítja megoldhatatlan helyzet elé. Helyesebben: megoldhatatlan helyzet elé állítja, de a szavaló megoldja a lehetetlent. Az interpretáció számára is új, gazdag kifejezési lehetőségeket rejt magában az ellentét. „Kihozhatja” a versből mindazt, ami benne rejlik, és talán még többet is. Ideje lenne már, hogy a szövegmagyarázatot egy *hangmagyarázattal* kiegészítve, a fonetika az interpretátor alkotó tevékenységét is elemezhetővé tegye.

- A hiányzó hang mondanivalója

A gyors és izgatott beszédben gyakran megesik, hogy egy hangot vagy szótagot „elnyel” a beszélő, hogy két magánhangzót egybeolvaszt. Ennek a jelenségnek stilizált formája a versben az elisio (hangkiesés), a synairesis (hangösszevonás). Mindkettő metrumot, legalább is kötött szótagszámot tételez fel. A sor kötött lejtése kényszerít arra, hogy bizonyos magánhangzókat, bizonyos szótagokat ne ejtsünk. A hangkiejtés vagy hangösszevonás sem pusztán „poetica licentia”, mely a verselés megkönnyítését célozza¹⁷⁸ Érzelmeket fejezhet ki, akárcsak a spontán „elisio” és „synairesis” a kötetlen, természetes beszédben. A magánhangzók egybeolvadása szenvedélyes lágyságot kölcsönöz Heinrich von Morungen egyik verssorának:

Schône unde schône unde shône, allir schônist
ist sie, mîn vrowe. . .

(*Leitliche blicke*)

Szép és szép és szép, mindeneknél szebb ő, az én asszonyom . . .

A szóvégi és szóeleji magánhangzó egybeolvadása különösen

¹⁷⁸ Az elisio esztétikai funkciójára rávilágított már DIONYSIOS HALIKARNASSEUS i. m. 208.

gyakori az olasz költészetben. M. Amrein szerint, a *Commedia*-ban főként a torlódó, egymást gyors ütemben követő események izgalma váltja ki:¹⁷⁹

Che passai monti, e rompe muri ed armi;
(*Inferno* XVII, 2)

N. NILSSON statisztikája szerint az elisio és apharesis (a szóeleji magánhangzó kiesése) lényegesen gyakoribb a műfajuknál fogva élénkebb, dinamikusabb (az élénk beszédhez közelebb álló) szatírákban (42,8%), mint a levelekben (19,5%). A szatírákon belül is érezhető az eltérés a szatírák hangjának, élénkségének megfelelően. Így az elősen polemikus 2. és 3. szatíra és a dialógikus 9. szatírában lényegesen gyakoribb a magánhangzó kiejtése, mint az elbeszélő jellegű 5. és 8. szatírában vagy az irodalmi kérdésekkel foglalkozó 4. és 10. szatírában.¹⁸⁰

Beszédszünet és cezúra

A vers egyenletes lejtéséhez a ritmus által megkívánt, ugyan- csak kötött, állandó szünetek egyenlő eloszlása, a vers szabályos tagolása is nagymértékben hozzájárul. A köznapi beszédben a szabályosságnak ezt a művészi fokát sohasem éri el a beszéd- szünetekkel való tagolás. Leginkább a nyugodt, ünnepélyes beszédben oszlanak el viszonylag egyenletesen a szünetek. Az izgatott, érzelmes előadásmódra viszont a beszéd- szünetek rend- szertelensége, szokott, fiziológiai vagy logikai szempontból meg- kívánt szünetek elmaradása, váratlan szünetek közbeékelése jellemző.

„A csendnek, melyet a beszélő organikus funkció ellátására használ fel, elsősorban expresszív szerepe van” — írja G. LOTE, aki francia alexandri- nusokban írott francia versek interpretációit rögzítette és elmezte egyebek között a beszéd- szünetek szempontjából — „A páthosz lendülete a benne rejlő rendbontó elem következtében szétveti mindenütt a szokványos szabá- lyokat, túllép a szöveg által megszabott kereteken...” (i. m. II. 488). A szokatlan helyen fellépő szünet, akárcsak a várt szünet hiánya, érzelmi telítettség kifejezése. A vágy hevessége tükröződik például LOTE szerint ab- ban, hogy az egyik kísérleti alany nem tartott szünetet egy mondat végén.¹⁸¹

¹⁷⁹ Vö. i. m. Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Comedia. Zürich, 1932.

¹⁸⁰ Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz. Studia Latina Holmiensa I. Uppsala, 1952.

¹⁸¹ A *Cid* interpretációjáról van szó:

Et cet affreux devoir, dont l'ombre m'assassine...
Me force à travailler moi-même à ta ruine.
Car enfin n'attends pas de mon affection...

(III, 4)

HEGEDÜS LAJOS változatosabb magyar anyag alapján végzett beszéd-
szünet vizsgálatai is megerősítik Lote megállapításait.¹⁸²

Érdekes új eredményekkel egészíti ki az eddigi fonetikai vizsgálatokat
egy pszichológus, F. GOLDMANN-EISLER, aki pszichoterápia folyamán
készített hangfelvételeken mérte ki a beszédszüneteket.^{182a}

A költők módosítható (változó helyű) sormetszetek aszim-
metrikus elhelyezésével és olykor az állandó jellegű főcezúra el-
tolásával érnek el hasonló hatást. Így tükrözhetik az olyan indula-
tokat, melyek a kötetlen beszédben váratlan, szokatlan szünetekkel
vagy a tagolás szempontjából lényeges szünetek elhagyásával
szabdadják szét az értelmileg összetartozó szerkezeteket.

Horváth János szép példákkal világítja meg, hogyan festi az
indulatot a szokatlan helyen fellépő sormetszet. Így a szokott
4 | 2 || 4 | 2-es ritmus áttörése a *Toldiban* :

„Itt a juss, kö | lök ; ne || mondd, hogy ki nem | adtam!”
(II. ének)

Az apró rendellenességek a klasszikus francia verselés kérlel-
hetetlen rendjében a legkirívóbbak. A francia klasszikus alexan-
drinus tizenkét szótagból áll. A főcezúra mindig pontosan középre
esik és két hat szótagból álló félsorra (hémistiches) bontja a vers-
sort. A két félsor tovább tagozódik három-három vagy kettő és
négy (négy és két) szótagra. Chimène így fogadja a például a *Cidben*
az örömhírt, miszerint apja „azt parancsolja, hogy viszonzza
Rodrigue lángját” :

Dis-moi donc, | je te prie, || une secon- | de fois
Ce qui | te fait juger || qu'il approu- | ve mon choix ;
Apprends-moi | de nouveau || quel espoir | j'en dois prendre ;
Un si charmant | discours || ne se peut | trop entendre ;
Tu ne peux | trop promettre || aux feux | de notre amour
La dou- | ce liberté || de se montrer | au jour.
Que t'a-t-il | répondu || sur la secrè- | te brigue
Que font | auprès de toi || don Sanche | et don Rodrigue ?
(I, 1)

„...la voix a dépassé la ponctuation sans arrêt, quelquefois avec report
du silence au début du vers suivant (après : car enfin)...” (i. m. 482). —
Vö. még G. LOTE, Le silence et la ponctuation dans l'alexandrin français :
Rev. de phonétique I (1911).

¹⁸² On the problem of the pauses of speech : Acta Linguistica Ac.
Sc. Hung. III (1953). — Vö. még : O. v. ESSEN, Allgemeine und angewandte
Phonetik². Berlin, 1957. 146. és k.

^{182a} Speech Analysis and Mental Processes : Language and Speech I
(1958) 64 és k.

A szótagok tehát így oszlanak el :

3	3	4	2
2	4	3	3
4	2	3	3
3	3	2	4
2	4	4	2
3	3	4	2
2	4	2	4

Így hullámszik az alexandrinus jeleneteken, felvonásokon, egész tragédiákon át. Nem változik lényegesen ez a rend még akkor sem, amikor Don Gomès és Don Diègue egyre szenvedélyesebb hangú vitáját követi a vers :

D. Diègue :

...Un monarque | entre nous || met quel- | que différence

Le Comte :

Ce que | je méritais, || vous l'avez | emporté.

D. Diègue :

Qui l' a gagné | sur vous || l'avait mieux | mérité.

Le Comte :

Qui peut mieux | l'exercer || en est bien | le plus digne.

D. Diègue :

En ét | -re refusé || n'en est pas | un bon signe.

Ebben az ütemben ring a vers, amíg el nem csattan a jelenetet lezáró pofon.

Ha képzeletben legalább néhány jeleneten át követjük ezt a meglehetősen egyhangú zenét, s ha meggondoljuk, mennyire a vérébe ivódott már a 17. századbeli francia olvasóknak az alexandrinus lejtése, jobban megértjük azt is, milyen élenken hatott szükségképpen minden kis változás. Már a másodlagos sormetszetek szokatlan elhelyezése is, így például az 1/5-ös eloszlás.¹⁸³ Vagy a félvers három részre szakítása. Jól tudjuk, hogy az izgatott ember rövidebb mondatokban beszél. Ilyenkor sűrűbben tagolják a szünetek a közlést. Marcel Verzeano beszédszünetekről szóló tanulmányában megemlíti, hogy egy amerikai neurológus tapasztalata szerint, miután operáció során a homloklebenyben átvágtak

¹⁸³ GÁLDI LÁSZLÓ szerint Racine-nál a másodlagos cezúrák gyakori eltolása mindig heves érzelmekre utal. Vö. Pour une analyse fonctionnelle. 399 és k.

bizonyos számú idegrostot, melyek az agykérget a kéreg alatti rétegekkel kötötték össze, a betegek rövidebb mondatokban beszéltek (több mondatban fejezték ki lényegében ugyanazt a gondolatot), mint az operáció előtt. Verzeano ezt azzal magyarázza, hogy az asszociációs rostok átvágása redukálja a beteg ítéletalkotó készségét.¹⁸⁴ Ugyanezt teheti — átmenetileg — az indulat is.

F. TROJAN Z. D. RABOTNOV és SCHILLING kutatásaira támaszkodva és saját kísérleteinek tapasztalatai alapján arra a feltevésre jut, hogy nyugodt lelkiállapotban, a simán folyó „legato-beszéd” esetében a vagus-idegrendszer által innervált izmok biztosítják a beszéd folyamat egyenletességét, az izgatott, „staccato-beszéd” esetében viszont a sympathicus által innervált izmok (has- és mellkas-izmok) tevékenysége fokozódik, ami szükségképpen egyenletlenséghez, a beszéd szeszélyes tagolásához vezet.¹⁸⁵

Ezt az izgatott beszédet stilizálja a staccato versben és zenében.

Tremblez, | tremblez, | méchants, || voici venir | la foudre . . .
(Corneille : *Pompée* II, 2)

Phèdre :

Oui, | prince, | je languis || je brû- | le pour Thésée . . .
(II, 5)

Csak a féktelen szenvedély ragadtathatja a tragédia szereplőit arra, hogy magát, a megingathatatlan érzett főcezurát is elmozdítva helyéről, éles szünettel szakítsák meg az első félverset.

Elle l' aime! || et je suis : un mon | stre furieux!

(Racine : *Andromaque* V, 4)

Mély, kétségbeesett szünet követi a rettenetes felismerést. Hermione Pyrrhust szereti! Hiába gyilkolt Oreste szerelme kérésére. A cezurát elmossa az indulat. A következő jelenetben Oreste megőrül.

Dieux! || quels ruisseaux de sang coulent autour de moi!

A sormetszet az első szótag után elvágja a sort, és utána már nincs megállás.

Néhány jelenet akad csak Racine művében, melyben a metrumot ilyen megdöbbentő sérelmek érik. Amikor Phèdre, még

¹⁸⁴ MARCEL VERZEANO : Time Patterns in Speech for Normal Subjects. *Journal of Speech and Hearing Disorders*. XV (1950). 199 és k.

¹⁸⁵ Der Ausdruck der Sprechstimme. Wien, 1952. 131.

mindig vívódva, minden büszkesége, józansága ellenére, a leküzdhetetlen szenvedély erejének engedve fokról-fokra, bevallja nevelt fiának, Hippolytenak, hogy szereti. Számszerűen is meghatározhatjuk a ritmusban tükröződő indulat mértékét, a sormetszetek elhelyezkedése alapján. Hasonlítsuk össze Phèdre vallomását a tragédia leghiggadtabb szereplőjének, Hippolyte nevelőjének, Thérámènek beszédmodorával, ugyancsak a sormetszetek tükrében (vö. 9. táblázat).

9. táblázat

Thérámène (I, 1 és II, 6)			
	első félvers	második félvers	Összesen
I	22,52	27,81	50,33
II	23,84	21,19	45,02
III	2,64	0,66	3,30
IV	1,32	—	1,32
V	—	—	—
VI	—	—	—

Phèdre (II, 5)			
	első félvers	második félvers	Összesen
I	13,50	23,69	37,20
II	25,60	25,10	50,70
III	1,40	—	1,40
IV	0,47	—	0,47
V	0,47	0,47	0,93
VI	9,30	—	9,30

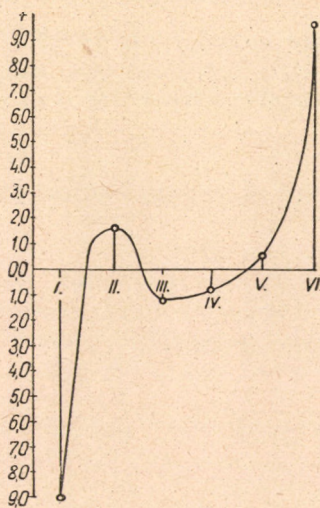
I = 3/3-as szótageloszlás, II = 2/4-es vagy 4/2-es eloszlás, III = 1/5-ös vagy 5/1-es eloszlás, IV = két szünet a felsoron belül, V = nincs szünet a felsorban, VI = a főcezura eltolódott. — A számok az egyes típusok gyakoriságát százalékban jelzik.

Thérámène két jelenetében (igaz, hogy mindössze 166 félsorról van szó) egyetlen egyszer sem tolódik el helyéről a cezúra. Akkor sem veszíti el nyugalmát, amikor Phèdre-t öngyilkossági kísérlete után félájultan vonzsolják el és Hippolyte halálráváltan, rémülettől dermedten áll a színen. Úgyszólván semmi izgalmat sem árul el a hangja :

Est-ce Phè-| dre qui fuit, || ou plutôt | qu'on entraîne?
 Pourquoi, | seigneur, | pourquoi || ces mar-|ques de douleur?
 Je vous vois | sans épée, || interdit, | sans couleur.

(II, 6)

Phèdre hangja hússzor akad el az első félversben, a félversek 9,3%, a verssorok 18,6%-ában. Hallatlanul magas arány ez a klasszikus tragédiában. Ennek ellenére nem ér váratlanul minket a felfedezés. Olvasás közben sem kerülhette el teljesen figyelmünket. Nem vettük észre azonban, hogy a 4/2 vagy 2/4-es eloszlás is sokkalta gyakoribb Phèdre verseiben, mint Thérámène-ében, akinek mi sem jellemzi jobban nyugodt vérmérsékletét, hogy még a félversei is az esetek felében tökéletesen szabályosak, három-három szótagra bonthatók. Az 1/5-ös eloszlás, a három részre osztott félsor viszont Thérámène verseiben gyakoribb valamivel (ha ugyan helyes egy-két eset alapján gyakoriságról beszélni). Mintha az izgalom, az élnkség nála csak a félsoron belül okozhatna



24. ábra

olykor rendellenességet, de sohasem boríthatná fel az egész sor egyensúlyát. Nem olyan ember, aki „kiborul magából”. Felindultságát csak egy esetben nem tudta teljesen leküzdeni. Amikor urának és tanítványának iszonyatos haláláról beszél a fiú apjának (V,6). Ekkor is a 3/3-as félsorosztás a leggyakoribb (22,04 % az első félsorban): az alap megingathatatlan. Ezúttal azonban öt esetben is eltolódik a főcezára (az esetek 2,7%-ában).

Az adatok alapján fel is vázolhatjuk egy-egy szereplő, például Phèdre (II, 5) cezuráit az izgalom függvényében, — balról jobbfelé haladva helyezve el a fokozódó izgalom tükröződésének tekinthető

eloszlásformákat (tehát a 3/3-as tagolódással kezdve és a főcezúra eltolódásával végezve), Thérémène adatait (I, 1 és II, 3,6) nyugalmi szintnek, 0-vonalnak tekintve (vö. 24. ábra). A görbe jóval a 0-vonal alatt indul és hullámvonalban emelkedik. A csúcspontot a legnagyobb nyugtalanabb kategóriánál éri el. (Ha módunkban lenne Phèdre adatait a klasszikus átlaghoz mérni, melyet, sajnos, nem ismerünk, valószínű, hogy a görbe többé-kevésbé egyenletesen emelkednék.)

Még valami mást is elárul ez a kis statisztika : a 3/3-as tagozódás sokkalta gyakoribb a második félversben. Ez főleg Phèdre szerepében feltűnő (13% az első félversben, 23,7% a másodikban). A rendellenességek pedig szinte kizárólag az első félversben történnek. A főcezúra például sohasem toldott hátrafelé.

Ah seigneur! || que le ciel, | j'ose ici | l'attester ...
 Le voici. || Vers mon coeur tout mon sang se retire ...
 Crois-moi, || ce monstre affreux | ne doit point | t'échapper ...
 (II, 5)

Mourons : || de tant d'horreurs | qu'un trépas | me délivre.
 (III, 3)

Mintha az indulat hullámai lassanként elülnének. Vagy talán inkább zenei törvényszerűségek érvényesülnek itt. A legzaklatotabb, legdiszonánsabb „szinkópás” félvers után is, sőt, talán leginkább akkor következik be a feloldó 3/3-as tagolású záróakkord.

Frappe ; || ou, | si tu le crois | indigne | de tes coups ...
 (II, 5)

Gyakrabban zárul már a mondat az egyik vagy másik félversben A. Chénier alexandrinusaiban. A cezúra eltolásának azonban még mindig mondanivalója van. A haldokló lihegését halljuk a *Le jeune malade* egyetlen részekre szabdalt verssorában :

Je te perds. | Une plaie | ardente, | envenimée
 Me ronge ; | avec effort || je respire, | et je crois
 Chaque fois | respirer || pour la dernière fois.

Hasonló módon érzékelteti Mallarmé is a haldoklók hörgését. A sormetszet eltolódása a hangsúly torlódásával párosul. A sormetszet metrikusan kiemelt utolsó szótagja elé hangsúlyos szótag kerül :

La plupart | râla | dans :: les défilés | nocturnes ...
 (Le Guignon)

A ritmikus diszszonancia, ahogyan ezt THIBAUDET írja Mallarméről szóló monográfiájában, a gyötrelmes halódást idézi.¹⁸⁶

A beszédben súlyos, jelentőségteljes szó után is váratlanul szünetet tarthat a beszélő (vö. Hegedűs i. m. 21). Frieda Goldman-Eisler számszerűen kimutatta, hogy a hosszabb szünet és a szünetet követő közlés informatív értéke (tartalmi súlya) között szoros összefüggés van.^{186a} Hagyjuk a szót kicsengni és kissé elgondolkozunk. Ennek a csendnek is az első félvers megszakítása felel meg.

Adieu || je vais trainer une mourante vie,
(Corneille : *Le Cid* III, 4)

Toi, || que de Pulchérie | elle a fait amoureux . . .
(Corneille, *Héraclius* IV, 4)

Le traître! || Il insultait | à ma confusion ;
(Racine : *Esther* III, 1)

Moi | de ma rumeur | fier || je vais parler | longtemps
Des déesses, || et par || d'idolâtres peintures,
A leur ombre | enlever || encore | des ceintures . . .

Ez az utolsó vers kirí a sorból. Nem klasszikus tragédiából idézem, hanem Mallarmé *L'Après-Midi d'un Faune*-jából. Az alexandrinus fellazult már. Az első idézett felsor tagolása egészen szokatlan lenne Racine kortársainak (1 / 4 / 1). Az első felsorba eső hosszú szünet azonban változatlanul jelentős még. Amikor a faun az istennőkhöz ér gondolatban, elhallgat. Gondolatai elkalandoznak a jövőben. Új léleketvétel után folytatódik csak a mondat.

Időközben sok viszontagságon esett át az alexandrinus. Victor Hugo polgárjogot biztosított például a három részre tagolt soroknak. „Ahogyan a hat, nyolc és tíz szótagos, szimmetrikus felsorokból álló versek nem zárják ki a más felépítésű verseket, éppoly kevésbé zárja ki a klasszikus alexandrinus az olyan tizenkét szótagú verset, melyben a cezúra eltolódott”, írja TENINT (Prosodie de l'école moderne 68). Szinte természetes beszéddé oldódik a verssor olykor, legalábbis látszólag, Verlaine költészetében.

¹⁸⁶ La poésie de Stéphane Mallarmé. Paris, 1926. 258.

^{186a} The Predictability of Words in Context and the Length of Pauses in Speech: Language and Speech I(1958) 226 és kk.

... Si vous voulez, allons à petits pas,
Devisant de la vie et d'un bonheur peut-être,
Non, sans doute, impossible, en somme, n'est-ce pas?

(A Fernand Langlois)

Remény és kétség közt tépelődve, egyenlőtlen részekre hull szét az utolsó sor. A háttérben azonban még most is ott lebeg a szkéma, hiszen, ha éppen akarjuk, Corneille olvasása után például, így is tagolhatjuk ezt a sort, az értelem rovására :

Il naît. | Si vous voulez, || allons | à petits pas,
Devisant | de la vie || et d'un bonheur | peut-être
Non, sans doute, | impossible, || en som- | me n'est-ce pas?

Szerepet játszik a szünettechnika a kevésbé tagolt nyolcszótagos versekben is. A metrikai disszonanciának néha különösen mély a gyökere. Szépen, játékosan gördül a négysoros nyolcas az *Un veuf parle*-ban, két egyenlő félre bontva a verssort, egészen a szakasz végéig, Itt hirtelen elakadunk :

C'est une tou- || te jeune femme
Et son enfant || déjà tout grand
Dans une barque || où nul ne rame . . .
Un jeune gar- || çon, une femme!

Ha skandáljuk a sort, akkor széttépjük a *garçon* szót, ha természetes beszédhangsúllyal ejtjük, akkor a szó után nagyot zökken a vers. Sehogy sem jó. Ráadásul baj van a hangsúllyal is. Szépen, jambikusan lejt az első három sor. Ha a harmadik sort is erre az ütemre akarjuk ringatni, kénytelenek vagyunk a *garçon* első szótagját hangsúlyozni. De érvényesülni akar a második szótag természetes hangsúlya is, hiszen ütemvégre esik, s az ütemvég a franciában mindig erős nyomatékot kap. Sajátos módon ugyanez a játék ismétlődik meg a következő szakaszban is (bár itt már az előző sorok harmóniája sem olyan angyalian tökéletes) :

La tempête | qui vous désolé,
Mon coeur | de là-haut | vous prédit,
Qu'elle va ce || -sser, petit, folle!

Most a *cesser* szó válik szét. És ismét egy disszonáns hangsúlytorlódás keletkezik a cezúra körül. Most is azáltal, hogy az iktus után a beszédben erős hangsúllyal ejtett szótag (*ce-sser*) áll. A disszonanciát feloldás helyett újabb disszonancia követi. A *petit* beszédütem végére kerül, ami megerősíti szóvégi hangsúlyát,

utána viszont ismét egyszótagú, hangsúlyos szó következik. Akár szétszabdadjuk a sort, értelmétől, természetes ejtésétől teljesen függetlenül, akár természetes hangsúllyal ejtjük, nehézkes, fárasztó, kínos a dolog. Még élesebbé válik a disszonancia, ha egyeztetni próbáljuk a metrumot a ritmussal. Különösen kirívóak az ilyen esetek Verlaine versében, aki mindennek elébe helyezi a vers zenéségét. Egy kiútunk van csak: a disszonanciát a vers szerves részének kell tekintenünk. Utalhatnánk Verlaine és Mallarmé kortársának, jó ismerősének, Debussynek zenéjére is. Nem is olyan nehéz azonban ezt a disszonanciát bizonyos életrajzi adatokkal összefüggésbe hozni.

A versben szereplő asszony Verlaine volt felesége, a gyerek a költő gyereke (akit meg sem láthatott még). Verlaine viszonya feleségével csupán a házasságot megelőző hónapokban volt harmonikusnak mondható. Igen korán elkezdődtek (a költő lelkialkatából, a nőkhöz való ambivalens viszonyából szükségképpen következő) súlyos ellentétek, melyek végletekig kiéleződtek Rimbaud párizsi tartózkodása idején, és váláshoz vezettek, miután Verlaine felesége betegága mellől Belgiumba, majd Angliába távozott Rimbaud-val. Verlaine minden áron meg akarta akadályozni a válást, ugyanakkor attól tartott, hogy Rimbaud megveti „gyávaságáért”, feleségéhez való ragaszkodásáért. A válás kimondása után sem tett le hosszú évekig arról a teljesen indokolatlan reményéről, hogy felesége megbocsát majd és visszatér hozzá. Később felváltva vádolja önmagát és feleségét sorsa szerencsétlen alakulásáért.

Ebben a versben, melyet jó néhány évvel feleségétől való elválása után írt, fölébe emelkedik haragjának, az asszony és a gyerek őrzője akar lenni a viharban. A vers ritmusa azonban sokkal több szenvedélyt, fojtott haragot árul el a vers szavainál.

A sormetszettel kapcsolatban elkövethető „kihágások” közül kiemelném még az áthajló sormetszetet (césure enjambante). A hangsúly ilyenkor szabályosan az első félsor utolsó szótagjára, a sormetszet elé esik. Ezt a szóvégi hangsúlyos szótagot azonban, a versekben megőrzött ejtési szabályok szerint még egy „néma e” követi, mely áthajlik, a második félversbe. Az áthajlás sajátosan lágygyá, hajlékonyá teszi a sort. Verlaine különösen előszeretettel követte el ezt az eretnokséget.

De tes souffran- | ces, —enfin mien- | nes, — que j'aimais!

(*Mon Dieu m'a dit VII.*)

Még alázatosabban engedelmessé válik ezáltal ez a Jézushoz szóló verse a börtönbüntetését letöltött Verlaine-nek. Mintha szomorú sóhaj, a mellkasra bűnbánóan lehajló fejét evokálna a hangsúly-

talan szótag átbukása. A klasszikus alexandrinus nem meri illetni a főcezurát. Csak a másodlagos cezurát önthette el a túlaradó boldogság, ez a kis eltolódás mímelhette a reszketést:

D. Diègue :

Je na- | ge dans la joie, || et je trem- | ble de crainte.

(*Le Cid* III, 5)

Ezek a kis botlások, átsiklások éreztetik velünk Phèdre kitörni készülő, már alig visszatartott szenvedélyét, még mielőtt ki- mondta volna a visszavonhatatlan szót (*J'aime*).

Jamais fem- | me ne fut || plus di- | gne de pitié . . .

Oui, prin- | ce, je languis, || je brû- | le pour Thésée . . .

(II, 5)

A *césure enjambante* távoli rokona a római verselés „nőnemű cezurája”. A klasszikus hexameterben a hímnemű, hangsúlyos szótag után következő cezúra fejezheti ki az izgalmat, sietséget:

duc, age *duc* | ad nos || fas illi limina divum

(*Georgicon* IV, 385)

(Idézi VERMES St. i. m. 57). A hangsúlytalan szótagot követő nőnemű cezúra lágyabbá teszi a hexametert és lírai érzelmek tolmácsolására bizonyul alkalmasnak:

. . . pressit iacentem

dulcis et lata quies || placidaque | simillima mortis.

(*Aeneis* VI. 522)

(Idézi E. NORDEN i. m. 428).

A statisztika ezúttal bizonyos óvatosságra int azonban. A második félversben gyakori a másodlagos cezurán áthajló néma *e* akkor is, amikor a nyugodt Thérámène beszél (vö. 10. táblázat). Mintha itt inkább bizonyos zenei követelmények hívnák elő az áthajlást. Az érzelemkifejezés voltaképpen tere az első félvers. Itt már nagy a különbség. Thérámène (I, 1 és II, 3.) verseiben 7,8% az áthajló cezúra, Phèdre vallomásában 14,1%. Thérámène drámái jelentésében 10,8%.

Ahogy a szabálytörések mondanivalója csak a szabályok ismeretében, a szabályokra vonatkoztatva értelmezhető, a versek szabályosságának a szabálytörések lehetősége — lehetőség, mellyel nem élt a költő —, sajátos értelmet adhat. Különösen a romantika

10. táblázat

	Első félvers	Második félvers	Összesen
Théramène			
a) I,1 és II,3	7,83	14,45	22,28
b) V,6	10,75	15,05	25,80
Phédre			
II,5	14,08	13,61	27,69

metrikai forradalmát követő időkben. Baudelaire, Verlaine, Mallarmé vagy a modern francia költők verseiben a szabályoktól el nem térő ritmikus formának is mondanivalója van már. (A zérus egy átlagos —10-hez viszonyítva +10-ként fogható fel.) Szinte megütközünk Baudelaire *La beauté*-jének tökéletes szabályszerűségén. Mozdulatlanság, merevség, hideg tökély. Az alexandrinust mély sormetszet tagolja. A félsorok, kis kivétellel ugyancsak szimmetrikusan tagolódnak.

Je suis belle, | ô mortels! || comme un rê- | ve de pierre,
 Et mon sein, | où chacun || s'est meurtri | tour à tour,
 Est fait | pour inspirer || au poète | un amour
 Éternel | et muet, || ainsi | que la matière.

Je trô- | ne dans l'azur || comme un sphinx | incompris ;
 J'unis | un coeur de neige || à la blancheur | des cygnes ;
 Je hais | le mouvement || qui dépla- | ce les lignes,
 Et jamais | je ne pleure || et jamais | je ne ris.

(*La beauté*)

Az embertelen, hószívű szépség fagyos lehelete árad a versből.
 Csak egyszer tolódik el a cezúra :

Les poètes, || devant mes gran- | des attitudes,
 Que j'ai l'air | d'emprunter || aux plus fiers | monuments,
 Consumeront | leurs jours || en d'austè- | res études...

A meghosszabbított, félsor diadalmas ívelése hatalmas szoborrá emeli a Szépséget és a homoksivatagból kimagasló szfinxeket (s Baudelaire egy másik versét, az óriásnőről szólót) juttatja eszünkbe.

Zárjuk itt le önkényesen a sort. Sok mindent kellene még mondanunk a cezúráról akkor is, ha kizárólag a francia versekről beszélünk. Pedig a francia költészetet reménytelenül költőtlennek érezte Heine — igaz, hogy főként a metrikai forradalmakat megelőző korszakát ismerhette csak a francia lírának —, aki előbb idézett levelében azt írja Immermannak, hogy „a cezura a Muzsa titkos pihegése” (i. m. 608).

Szünet és szavalt

A szünet a szavaltban a megszólaltatott csönd, a beszédes csönd. Zolnai Béla tapintott rá erre a szép ellentmondásra egyik — tárgyához illő módon —, szűkszavú, tömör cikkében (Nyelv és stílus 293. és k). A csöndben rejlő lehetőségeket Ascher egyik interpretációjával szeretném érzékeltetni. Amint szavaltához fűzött kommentárjában elmondta Ascher Oszkár, az alábbi Ady verset annak idején első olvasásra komikusnak, modorosnak érezte. Így olvasta akkor magának a verset :

Lefekszem. (48φ) Óh, ágyam, (15φ)
 Óh, ágyam, (55φ) tavaly még, (25φ)
 Tavaly még más voltál. (10φ)
 Más voltál: (75φ) álom-hely, (10φ)
 Álom-hely, (17φ) erő-kút, (15φ)
 Erő-kút, (40φ) csók-csárda, (10φ)
 Csók-csárda, (66φ) vidámság, (10φ)
 Vidámság. (50φ) Mi lettél? (50φ)
 Mi lettél? (15φ) Koporsó, (15φ)
 Koporsó. (34φ) Naponként, (10φ)
 Naponként (7φ) jobban zársz, (12φ)
 Jobban zársz. (70φ) Ledőlni, (7φ)
 Ledőlni rettegve (4φ)
 Rettegve felkelni, (5φ)
 Felkelni rettegve,
 Rettegve kelek fel. (105φ)

Az egyenletes tagolás következtében (a szakaszvégi szünettől eltekintve 10 és 50 századmásodperc között mozognak a szünetek) egyhangúan, értelmetlenül kopognak az ismétlődő félsorok: álom-hely, álom-hely; erő-kút, erő-kút... Félretette a kötetet. Másnap reggel, borotválkozás közben önkéntelenül elismételte magában a tegnapi olvasott verset. De egészen másképp mondta,

mint előző nap. S hirtelen rádöbbsent a vers helyes interpretációjára, értelmére. A következőkben Ascher szavalatából csak a szüneteket jelzem, de azt hiszem, hogy ezzel az interpretáció lényegére irányítom a figyelmet.

- Lefekszem. (215φ) Óh, (15φ) ágyam, (250φ)
Óh, (6φ) ágyam, (34φ) tavaly még, (88φ)
Tavaly még más voltál. (112φ)
Más voltál: (172φ) álom-hely, (160φ)
Álom-hely, (41φ) erő-kút, (115φ)
Erő-kút, csók-csárda, (7φ)
Csók-csárda, (40φ) vidámság, (40φ)
Vidámság. (190φ) Mi lettél? (205φ)
Mi lettél? (180φ) Koporsó, (115φ)
Koporsó. (135φ) Naponként, (125φ)
Naponként (35φ) jobban zársz, (65φ)
Jobban zársz. (315φ) Ledőlni, (152φ)
Ledőlni rettegve, (105φ)
Rettegve felkelni, (40φ)
Felkelni rettegve, (155φ)
Rettegve kelek fel. (266φ)
- Fölkelni, (115φ) szétnézni, (275φ)
Szétnézni, (7φ) érezni, (120φ)
Érezni, eszmélni, (112φ)
Eszmélni, meglátni, (105φ)
Meglátni, megbújni, (95φ)
Megbújni, (112φ) kinézni, (105φ)
Kinézni, (10φ) kikelni, (66φ)
Kikelni, akarni,
Akarni, (165φ) búsulni, (80φ)
Búsulni, (150φ) elszánni, (155φ)
Elszánni, (155φ) letörni, (110φ)
Letörni, (226φ) szégyelni,
Szégyelni. (232φ) Óh, ágyam, (250φ)
Óh, ágyam, (170φ) koporsóm, (165φ)
Koporsóm, (233φ) be hívsz már, (125φ)
Be hívsz már. (210φ) Lefekszem.

Nem tudom, lehet-e számadatok partitúrája alapján élményszerűen érzékelné a csönd minden árnyalatát. A szem számára is nyilvánvaló, hogy most már korántsem oszlanak el olyan egyenletesen a szünetek. 7 és 275 közt ingadoznak a sorvégen (a szakaszt

lezáró szünettől eltekintve). Lényegesen megnövekedett a szünetek átlagos időtartama is. A sorvégi szünetek középértéke az első változatban 22,2φ, 119,3φ az érett interpretációban (a csönd nagy tért nyert a hangok rovására). Hosszú (több, mint 2 másodperces) szünet követi mindjárt az első szót.

Lefekszem.

A szünet többértelmű. A láthatatlan mozdulatot sejteti (ahogyan a sötétség a színváltozást a színpadon). Egyúttal jelképes is ez a csönd. A hang is elpihen. Alig eredt meg a szó, máris elapad. A vers ágyról, letörésről, koporsóról, elcsendesülésről *szól*. Ezt az ellentmondást fejezi ki a hosszú hallgatás a vers kezdetén, a csönd és a szavak harca a vers elejétől végéig. Elmélázó, ábrándos szünet szakítja meg a negyedik sort :

Más voltál (172φ) : álom-hely (160φ) . . .

A szó hosszan kicseng a sorvégen, a szem elkalandozik. A második sor után szinte halljuk a sóhajt.

Tavaly még . . .

A bevetett csonka mondatot a hallgatás egészíti ki. A következő sorban zárul csak le a gondolat.

Tavaly még más voltál.

(Ezúttal nem szakítja meg szünet a verssort.) Ez a játék többször megismétlődik a vers folyamán. A szünetek zenéjének mintha ez lenne a főtémája.

Naponként (125φ),
Naponként (35φ) jobban zársz . . .

Ledőlni (152φ),
Ledőlni rettegve . . .

Messze jutottunk az első interpretációtól, szinte észre sem vesszük már a szavak ismétlődését. Hosszú szünet választja el őket többnyire egymástól. S ezalatt a szó többnyire új jelleget ölt, sohasem tér vissza teljesen változatlan tartalommal.

- Más voltál (172φ): álom-hely (160φ),
 Álom-hely (41φ), erő-kút (115φ),
 Erő-kút, csók-csárda . . .

Az első *álom-hely* megváltó nyugalmat hoz a fáradt embernek. A második erőt ad az ébredőnek. Az *erő-kút* jelentése leszűkül. Tartalmilag és formailag a *csók-csárdá*hoz közeledik másodízben, egybeolvad vele (nem választja el árnyalatnyi szünet sem a két szót). Ugyanígy variálja a szavak jelentését a szünet-technika a tizenhetedik sortól a huszonharmadikig:

- Fölkelni (115φ), szétnézni (215φ)
- Szétnézni (7φ), érezni (120φ),
- Érezni, eszmélni (112φ),
- Eszmélni, meglátni, (105φ) . . .

A szó másodsor mindig a következő szóhoz szorul, a másik szóhoz hasonul. A nézés több már a nézésnél: élmény, érzés. Az érzésből meglátás lesz. De a meglátás után visszahanyatlik. A „meglátni” szó a „megbújni”-hoz simul.

Az első szakasz vége felé meggyorsul a tempó. A 12. sor mély metszete után (ez a vers leghosszabb szünete) a szakasz végéig nincsen sor közben szünet. Az izgalom, a szüntelenül visszatérő rettegés lidérce megszaporitja az érverést (a szavak is úgy ismétlődnek sorról sorra, nyomasztó egyformasággal, mint ezek a rettegett percek).

- Ledőlni rettegve (105φ),
- Rettegve felkelni (40φ),
- Felkelni rettegve (155φ),
- Rettegve kelek fel (266φ).

Crescendo kíséri a megújuló reggeli próbálkozások emlékét is:

- Fölkelni (115φ), szétnézni (215φ),
- Szétnézni (7φ), érezni (120φ),
- Érezni, eszmélni (112φ)
- Eszmélni, meglátni (105φ),
- Meglátni, megbújni (95φ) . . .

És itt újra lefékeződik a tempó a visszavonulás gondolatára.

- Megbújni (112φ), kinézni (105φ) . . .

Mégegyszer megélenkül az ütem :

Kinézni (10φ), kikelni (66φ),
Kikelni, akarni,
Akarni . . .

A hirtelen kirobbanó akarát elsepri a sorvéget : *Akarni, akarni!*
A mondatok, sorok egybeolvadnak, a ritmus itt dobog a legyorsabban, leghevesebben. Az élet szavát halljuk. A hirtelen fellobbanás után megtörik ez a nagy elszánás. Egyre hosszabb szünetek választják el ismét a felsorokat egymástól, egyre jobban akadozik a szó. •

Akarni (165φ), búsulni (80φ),
Búsulni (150φ), elszánni (155φ),
Elszánni (155φ), letörni (110φ),
Letörni (226φ) . . .

Az utolsó indulat, amely elmosza a sorhatárt, a letörés szégyene :

Letörni (226φ), szégyelni,
Szégyelni (232φ):

A vers üteme egyre lassul. A szünetek szinte hosszabbak már a mondatoknál.

70φ	150φ
Szégyelni (232φ).	Óh, ágyam (250φ),
140φ	100φ
Óh, ágyam (170φ),	koporsóm (165φ),
195φ	230φ
Koporsóm (233φ),	be hívsz már (125φ),
210φ	70φ
Be hívsz már (210φ).	Lefekszem.

S itt elmerül a vers a csöndben.

A felszabadított vers

Ha Ady „Összes verseiben” véletlenül a debreceni vagy a nagyváradai verseket ütjük fel, idegen dallam üti meg a fülünket. Idegen Ady verseinek megismert, megszokott sajátos ritmusához képest. Sokkal jobban meglepte a régi olvasót, aki éppen ahhoz

a csengéshez, csilingeléshez szokott hozzá, mely az 1899-ben megjelent *Versek*-ből szól, a *Góg és Magóg* ritmusa. Földessy Gyula szerint huszonnyolc olyan valóban új vers akad már a *Vér és Arany*-ban,¹⁸⁷ később egyre nő kötetenként az ilyen versek száma, melyet egyszerűen nem lehet úgy olvasni, ahogy Kiss József, Heltai Jenő, Reviczky, a fiatal Ady verseit, s hozzá tehetjük, ahogyan más, korabeli vagy akár régebbi magyar verset olvas az ember, legalább is Gyöngyösi óta. Akár értelemszerűen olvassuk ezeket a verseket, akár „skandalva”, a dallam, a vers zenei lejtése ott van a fülünkben, és ha eltér ettől helyenként az olvasott vers, mindig *ettől* tér el.

Ha ellobog majd ifjú lángom,
Ha majd zokogni sem tudok . . .

(*Örök vágy*)

Ti-tá-ti-tá-ti-tá-ti-tá-ti . . . ilyen vagy ilyenszerű, egy kivételével (a felező tizenkettesben írt *Dankó* kivételével) minden vers dallama a *Még egyszer* kötetében. Bárhol ütöd fel a kötetet : „Szép úri nép, jambus-dal száll feléd” (*Farsangi dal*). Hogyan lehet elhallgatni ezt a mákacs zenét? Nehéz dolog, hiszen ahogy Babits írja, a jambusnak „nincsen más egészen szoros szabálya, mint hogy az utolsó lábnak kell tiszta jambusnak lenni.”¹⁸⁸ S így azután az étlapot is lehet kis rutinnal jambizálni. Adynak mégis sikerült megtörnie a jambus varázsát. Részben azokkal a kis trükkökkel, melyeket Földessy Gyula felfedett már, a szótagszám „egyentelenítésével” (a jambus „megszöktetésével”, ahogyan Németh László írja)¹⁸⁹ a vers megzökentésével, ahogyan ezt állítólag Ady maga mondta egy beszélgetés során Emőd Tamásnak.¹⁹⁰ Ha valaki a fülében csengő sémák szerint próbálja olvasni az *Alszik a magyar* az első sort trocheusokba szedi majd :

Most alszik a magyar a magyarban.

Nem hangzik nagyon szépen, de még jobb mintha jambusban olvasná az ember. A következő sorban csődöt mond ez a ritmizálás.

¹⁸⁷ Ady-tanulmányok. Budapest, 1921. 62.

¹⁸⁸ *Tanulmány Adyról*-hoz fűzött jegyzeteiben írja ezt. Irás és Olvasás. pest, 1938. 379.

¹⁸⁹ Magyar ritmus. Budapest. (Évszám nélkül.) 54. és k.

¹⁹⁰ Vö. FÖLDESSY GYULA: Az ismeretlen Ady. Budapest, 1941. 24.

Minden nációnak van terve.

Esetleg jambusba lehetne gyömöszölni, de ez már igazán kevés olvasónak jut eszébe. Letesz a metrizálásról. Lemondhat róla annál is inkább, mert a vers természetes beszédhangsúllyal olvasva is ritmikus hatást kelt. A sorok általában három vagy négy szólam-ból vagy tagból állnak (ahogyan Németh László mondja), három hosszabb tagolt sor után egy rövid, egy tagból álló negyedik sor zárja le a szakaszt.

Most alszik a | magyar | a magyarban.
Minden | nációnak | van terve.
A magyar | azt mondja, | ha tönkrejut :
Igy akartam.

Minden sorra három nyomaték esik, szólamonként egy-egy és egy esik a negyedikre. A tagok szótagszáma ritkán egyenlő, de többnyire hasonló. Sokszor a soronként ismétlődő egyenlőtlenség teszi harmónikussá a verset.

Hogy megnőnek a | dolgok,
Ha az ember már | törpül :
Mindenki | óriás lesz
S egy ránk-bámuló | körbül
Kiáll a | középre | valaki . . .
És mi | halkulunk | halkan
És mi | meghalunk | halva . . .

(Másokért halunk meg)

A hármas és négyes tagolódás a leggyakoribb Ady verseiben

'Merre, | Balázs testvér, | de merre, | de merre?
"Azt mondom én, | testvér, | jobb lesz, | ha semerre...'
(Két kuruc beszélget)

Bongása óta | a Földnek: | nem éltem :
Minden bánatom, | kínom, | szörnyedésem
Sötét szobákban, | vörös mámorokban
Gyalázattal, | megbűvón | elhenyélttem.

(Beszélgetés a szívemmel)

Az utolsó sor hármassal lefékezi, lezárja a könnyebben gördülő páros hangsúlyú sorokat. A nyomaték nem esik mindig ugyanazzal a súllyal a szótagokra.

Hát várjuk | pipogyán | legesúfósbab | végünk?

(Két kuruc beszélget)

A gyengébb hangsúly egy hangsúlytalan szótagot vonz, az erősebb nyomaték egyszer kettőt, másszor hármat. Néha kevésbé szabályosan oszlik el a nyomaték.

Be szép, | ha nem is igaz, | hogy ment:

Virágosan, | számráhaton és | írva.

A Biblia | írja,

Hogy Nagypéntekre | nem is gondolt,

Csak ment, | ment | és a szíve | szomj volt.

(A szamaras ember)

Az utolsó sorban két nyomatékos szótag követi egymást. A disszonanciát egyhíti, hogy mindegyikük más szólamhoz tartozik és a kettőt szünet választja el. Így is, vagy éppen ezáltal erősen lefékezi a sort ez a két hangsúly. Ez tökéletesen megfelel azonban a verssor tartalmának, hangulatának. A szomjas szívű szamaras ember útja a végtelenbe nyúlik. Máskor is úgy látszik, hogy szorosán nyomon követi a gondolatot ez a kötetlen ritmus.

Mégis | menetelnek | búsan | tovább.

(Kiszakadt bús nóta)

A nyomatékos szótagokat háromszor egy hangsúlytalan szótag könnyíti csak. A nehéz elszánás, a szomorúság, a reménytelenség terhe alatt görnyed a sor. Egyetlen gyorsabb mozgású tagja a versnek a második: *menetelnek*. Véletlen? Lehetséges, hogy szerencsés véletlen. Hasonló szerencsés egyezésre akadunk a következő szakaszban:

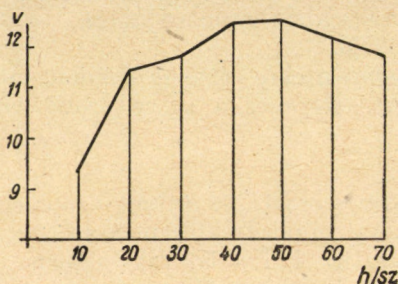
Kilép a | sorból egy | makacs | legény,

De úgy sajog | úgy fáj | mért nem maradt

S meg | ki nem dalolt | szép | régi helyén.

A makacs legény jellemzésére rövidül, lefékeződik a két utolsó tagja az első sornak. A másodikban négy hangsúly torlódott össze.

Helyes, ha itt egy percre megállunk. A vers elemzésénél hallgatólagosan feltételeztük, hogy a rövid szólamot lassabban ejtjük. Alapigazságnak számít ez a metrikai irodalomban és a fonetikai irodalomban is. A tétel valójában kevésbé meggyőző kisszámú kísérletre támaszkodik csak. Szubjektív észlelésünknek köszönheti inkább a népszerűségét. Mindenképpen ellenőrzésre szorul. A magyar beszédtempóval Hegedűs Lajos foglalkozott (fentebb idézett cikkében). A minket érdeklő kérdésben nem foglal egyértelműen állást. Ha cikkének anyagát szempontjaink szerint rendezzük el és meghatározzuk az 1—10, 11—20 stb. hangból álló szakaszok tempójának középvértékét, kiderül, hogy a 11—20 hangból álló szakaszok tempója számottevően gyorsabb a legrövidebb szakaszok tempójánál. A 20-nál több hangból álló szakaszok tempója viszont nem különbözik lényegesen a 11—20 hangból álló szakaszokétól (vö. 25. ábra). Csökkenti az eredmény értékét,



25. ábra. A beszéd sebességének (v) alakulása a beszédszakaszokra eső hangok számának függvényében

hogy más ismérvek (hangsúly, hanglejtés) híján a szünetek által elhatárolt szakaszok tempóját mérhettük csak szólamok tempója helyett.

Ezért kiegészítésképpen kimértem néhány vers (Csokonai: *Tűdögyulladásomról*, Vörösmarty: *A Guttenberg-albuma*, Petőfi: *Föltámadott a tenger, Egy gondolat bánt engemet, Szeptember végén*, Arany: *A walesi bárdok I—VI, Ady: Az ágyam hívogat*) szólamainak időtartamát Ascher Oszkár és Bánki Zsuzsa interpretációjában. (A szólamok meghatározásánál elsősorban a nyomatékeloszlást és hanglejtést vettem alapul.) Kiemelnék néhány részletet:

113 φ	61 φ
<i>Föltámadott a</i> <i>tenger,</i>	
64 φ	64 φ
<i>A népek</i> <i>tengere;</i>	
65 φ	35 φ 55 φ
<i>Ijesztve</i> <i>eget</i> <i>földet,</i>	
48 φ	106 φ
<i>Szilaj</i> <i>hullámokat vet</i>	
78 φ	36 φ
<i>Rémítő</i> <i>ereje.</i>	

98 φ 60 φ
Látjátok ezt a | táncot? |
 82 φ 54 φ
Halljátok e | zenét? |
 57 φ 98 φ
Akik még | nem tudtátok, |
 165 φ
Most megtanulhatjátok, |
 95 φ 40 φ
Hogyan mulat a | nép. |

67 φ 48 φ 58 φ
Reng és | üvölt e | tenger, |
 87 φ 57 φ
Hánykódnak a | hajók, |
 61 φ 90 φ
Súlyednek a | pokolra, |
 90 φ 58 φ
Az árbóc és | vitorla |
 68 φ 55 φ 40 φ
Megtörve, | tépve | lóg. |

(Petőfi: *Föltámadott a tenger*)

77 φ 82 φ
Edward király, | angol király |
 43 φ 34 φ (?)
Léptet | fakó | lován: |
 88 φ 50 φ 57 φ
Hadd látom, | úgymond, | mennyit ér |
 53 φ (?)
A welszi | tartomány. |

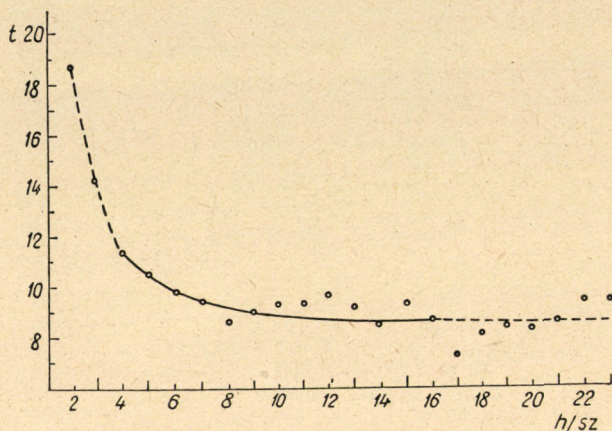
49 φ 59 φ 49 φ 30 φ
Van-e ott | folyó és | földje | jó? |
 68 φ 40 φ 52 φ
Legelőin | jű | kövér? |

80 φ 95 φ
Használt-e a | megöntözés: |
 74 φ 60 φ
A pártos | honfivér? |

73 φ 98 φ 38 φ
S a nép, | az istenadta | nép, |
 87 φ 35 φ
Ha oly boldog-e | rajt? |
 80 φ 57 φ 44 φ
Mint akarom, | s mint a | barom, |
 32 φ 80 φ
Melyet | igába hajt? |

(Arany: *A walesi bárdok*)

Ami szembeszökő: a szólamok időtartama erősen eltérő, kiegyenlítődéstről nem beszélhetünk. Bajos lenne elképzelni, hogy a 113 : 61 (*Föltámadott a tenger I, 1*) vagy a 73 : 98 : 38-as (*A walesi bárdok III, 1*) eloszlás az egyenlőség érzetét kelthetné bennünk, pusztán tartama alapján. Az is bizonyos azonban, hogy a legrövidebb szólamok viszonylagos időtartama megnövekszik (azaz: a beszédtempó csökken). A 3 hangból álló *nép* időtartama 38 φ , a 11 hangból álló az *istenadta* 98 φ , tehát kevesebb 139 φ -nél, pedig a hangok száma alapján ezt várhatnánk. Ha a hangok átlagos időtartamát a szólam hosszának (a szólamra eső hangok számának) függvényében ábrázoljuk, a következő képet kapjuk (vö. 26. ábra) :



26. ábra. Az egy hangra eső átlagos időtartam (t) alakulása a szólamra eső hangok számának függvényében.

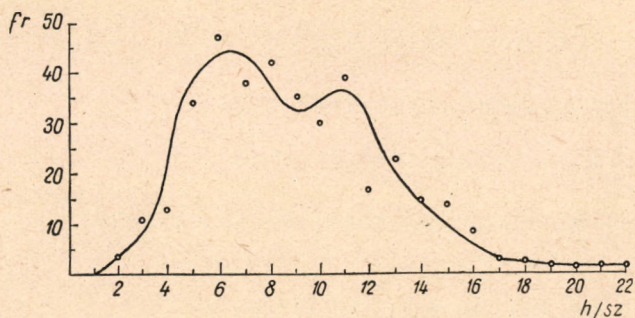
Az egészen rövid szólamokat ezek szerint lényegesen lassabban ejti a beszélő. A 6 hangnál hosszabb szólamok viszont közömbösek már. A hangok száma nem játszik lényeges szerepet a tempó meghatározásában. Óvatosságra int az a körülmény is, hogy az erősen eltérő igen rövid szólamok esetében kevés adatra támaszkodhatunk. Tájékoztatásul megadom a szólamok hosszát gyakoriságuk függvényében (vö. 27. ábra). A vizsgált anyagban leggyakoribbak az 5—11 hangból (azaz 2—5 szótagból) álló szólamok. De térjünk vissza az elemzett Ady vershez.

Amikor mondjuk a verssort, izmaink megfeszülnek, mintha a fájdalom görcsét kellene átélnünk. Lehet, hogy ez is véletlen. De a költői formát éppen ezek a szerencsés véletlenek teszik költőivé.

Ezek a disszonanciák éppenúgy hozzátartoznak a tagoló verselés zeneiségéhez, mint a nyomatékok harmonikus eloszlása vagy a többé-kevésbé azonos szótagszám. A ritmus tehát itt nemcsak azért zenei, mert szabályos, hanem azért is, mert kifejező. Nehezen értjük meg, hogyan írhatta a versritmusnak olyan kitűnő

értője, mint Babits Mihály, hogy Ady sorai „majdnem kivétel nélkül jambusok és trochaeusok, persze nagyon gyakran elég gyenge jambusok és trochaeusok” (i. m. 253).

De vajon mi lett a számúzott métrumból? Nem térnek-e vissza olykor az új versekben is? Gyakran visszatérnek. De csak



27. ábra. Az egy szólamra eső hangok számának gyakorisági görbéje ;
fr = gyakoriság, h/sz = az egy szólamra eső hangok száma

akkor és csak úgy, ahogyan ezt a gondolat kívánja. A *Régi negédes-ségem meghalt* éppen úgy tagolódik, mint a legtöbb Ady vers.

Nem akartam | megadni, | amit nem kell . . .

De az utolsó szakasz két utolsó sorába bebocsájtja Ady a jambust :

Igen, régi negédes-ségem meghalt,
S a pillanatok megölnek,
Mert, jaj, mi lesz a jövő pillanattal,
Oh, szörnyűségek csúf világa?

Már ott vibrál az első sorban is. A második sor anapestikus lejtésű. A jajszóban előtör az elfojtott jambus. Mintha a jambus az akarat elernyedésével jelelné meg a versben.

Delelő és | fűtő | búsongásnak
Rég kicövegelt | határai,
Itt hagylak, lám, | titeket is már,
S adom szavaim | nagy fájásnak,
Nagynál is | mérhetetlenebbnek,
Mert nem tehetnék | úgyse szebbet.

De ez a mondat már másképp is tudna zenélni :

Mert nem | tehet- | nék úgy- | se szeb- | bet.

A jambus tovább lüktet :

Mert nem | tehet- | nék úgy- | se job- | bat,

Azután megint eltűnik nyomtalanul :

Mint a | Tegnapba | élni | belé . . .

A vers vége felé lüktet csak ismét, félreismerhetetlenül egy anapestikus sor :

De mé- | gis a ré- | gi Hit é- | get . . .

és egy jambikus sor zárja a költeményt :

S szavát | egy Is- | ten tán | meghall- | ja.

(Tegnapba élni belé)

A régi hittel jelent meg a régi ritmus. A *Vér és Arany*-ban gyakoribb még a metrikus lejtésű sor. Itt még könnyebben fedezünk fel hasonló véletleneket. Az *Igy szólna a szómban* ez a legtisztább lejtésű jambikus sor :

S ha majd | a Kéj- | től min- | dent el- | szedünk . . .

Vagy ott ered meg a jambus, amikor a hídon átszaladó meztelen lányok lába villan fel a hídon (és a költő nemcsak hallja, de érzi is a lábak dobogását, hiszen ő a híd) :

A Hóvár-bércek alatt
Még dalol a zöld hegyi patak,
Éjfélkor az inogó pallón
Száz mez- | telen | lány át- | szalad.

Utána lefelé csobog egy ütemelőzős daktylusos lejtésű sor :

Még | zuhog a | szerelmi | patak

És egy szabályosan szabálytalan, tagolt sor zárja le a verset :

Bús, | zuhogó | hegyi patak.

(*A Hóvár-bércék alatt*)

Semmiképp sem véletlen már a szakaszokon keresztül csilingelő trocheus a *Balzsam tündér postájában*. A költő szólal meg először. Szokott hangján. De talán a szokottnál is harmonikusabban hullámszerű a sorok, — hiszen a költő gyerekekhez beszél —, s néha-néha át is csillan a jambikus, trochaikus vagy daktylikus metrum.

*Mióta csak | gyerekek vannak
(Hallgassatok ide | gyerekek.)
Aranyos | tele | tarisznyával
Este | elindul | Balzsam tündér,
Hogy tik | boldogok | legyetek.
Hozza nektek | a nagyszerű | jókat ...*

A költő felemeli hangját, és most anapestikusan pereg a sor :

De van | egy nagy át- | ka szegény- | nek :

És most jön a jó tündérek kontrasztja egy kontrasztikusan ereszkedő lejtésű sorban.

Sokan | vannak a | harago- | sak.

A zajtalan postakocsival pedig a legnaivabb trocheusok jelennek meg. A sortördelés is aláhúzza a fordulatot; most kezdődik a mese :

*Minden este
Jön a posta,
Posta-kürt nincs,
Csöndben hozza
Tarisznyáját
Balzsam tündér ...*

*Ilyen posta
Ez a posta,
Ezt a verset
Is az hozta.*

Babits Mihály megjegyzi Ady tanulmányában, hogy Ady még a legutolsó években is írt nem adys ritmusú, szabályosan metrikus verseket. Ezek a versek még kevésbé véletlenül kerültek a kötetbe, mint a metrikus sorok vagy szakaszok az egyes versekbe. Ilyen régi szabású vers például a *Nem feleltem magamnak*.

Bizony, lelkem,
Csak magamnak nem feleltem.
De hát választ nem is leltem.

Mind a hat szakaszban ugyanilyen naiv monotóniával peregnek a trocheusok. Idézőjeles ez a ritmus, akárcsak egyes szavak a versben: *Szép elmenni: ez az „elvem” . . . Ki nem „fejtem”: Megint rossz szó . . .* Banálisan, triviálisan beszél nagyon is személyes dolgokról.

Elfelejttem
Sok örömöm, sok szerelmem :
Szép elmenni . . .

Bizony, lelkem,
Én az Életet elejttem . . .

Mintha egy könnyed megjegyzéssel siklana el a fájdalmas dolgok felett. „Hát igen, ilyen az élet”. Nem felel. Látszólag. A ki nem mondott gondolat éppen a forma és tartalom ellentétében jutott kifejezésre, és bennünk alakul tovább a disszonáns soráthajlással záruló vers elolvasása után.

Elfelejttem,
Ezt és mindent. Nem feleltem
Magamnak.

Trochaikus ütemben lejt a *Csaló vitorlás* is.

(Befutok, hajh, vén vitorlás :
Hosszú tenger után béke,
Tenger kékje
Boldogabb így csöndes révből
Nyujtózkodva és csodálva
—————)

A hajó békés ringása? az *Új Versek*-ben vállalt harc feladása hívta elő a metrumot? Talán még inkább az öngúny: *Pipaszóval tengert nézni*. Gyerekes dolog ez, mondja a ritmus.

Pompás volna,
Bizony, tudom, kisdedeknek,
Kiknél minden: kimért, órás.

Igy bukkan fel a gondolat megfogalmazott formában néhány sorral később. Nem, nem kell a kikötő. De most már ugyanebbe a trochaikus ritmusba, ugyanebben a strófaformában önti a türelmetlen, dobogó örömet is:

(Mintha tegnap látt vón tengert,
Mintha a ma tegnap volna.
Oly dobolva
Szól a szívem és parancsol,
Hív a tenger: menjünk, menjünk
—————)

A *Nagy szárazság idején* nyolc és hét szótagos (jelzett) trocheusai a kongó ürességet, monotoniát, a szív és agy szárazságát tükrözik:

Megfogyott az Ég esője,
Mint a régi magyar virtus
S olyan száraz a világ,
Hogy nem olthat már ezen
Még ezer akónyi bús vér.

Ady versei megerősítik a kötött ritmus jellegére vonatkozó feltevésünket. Ady hatalmas akarata, egyénisége törí át a metrikus verselés monotóniáját. Az akarat elernyedésével fel-felmerül újból a lüktető, a szongító metrum. Máskor a tettetett naivitás, az egyhangúság, lelki üresség kifejezése. Minden esetben valamilyen „Abbauprocessz”-t kísér, egy látszólagos alászállást a magasabb szellemi tevékenység szintjéről.

A metrum tehát visszatérhet Ady verseiben is, ha éppen szükség van rá. Végig ringhat az egész versen át is, mégis vendégforma marad. Egy híres elmeorvos — akinek egyik írásával találkoztunk is már —, Hollós István időnként abbahagyta a pipázást. „Csak addig pipázom, ameddig én kívánom a pipát. Ha már a pipa kíván engem, akkor abbahagyom.” A kötött versformák esetében a metrum szüntelenül jelen van és alapjában véve a

forma kívánalmaihoz alkalmazkodik a mondat. Ez nem szokott a gondolat kárára válni. Ady mégsem viselhetette el, hogy gondolatoktól súlyos tartalmi (ha nem is „intellektuális”) jellegű lírájában a vers legyen az úr. A vers csak cifra szolga maradhat, aki ura ki sem mondott óhajainak engedelmessé néha-néha megjelenik és azután ismét nyomtalanul eltűnik. Vagy pipa, melyet akkor teszünk le, amikor akarjuk.

Egy régi magyar ritmus visszatérését látja Ady versében Földessy Gyula, később Németh László és Vargyas Lajos. Kaffka Margit önéletrajzi regénye szerint ezt hallották ki Ady verséből a kortársak is.¹⁹¹ Babits szerint semmi köze mindennek a régi magyar verseléshez (i. m. 253), bár egy régebbi cikkében, 1909-ben ő is „dacos és magyar” verselésnek érzi Ady versének ritmusát. „Pályája folytonos fejlődést mutat a magyar vers felé” — írja.¹⁹² Földessy szerint Balassitól és a kuruc versekből vette át Ady a technikáját.¹⁹³ Babits Mihálynak akkor sem lenne igaza, ha igaza volna. Hogyha a régi magyar tagoló verselés pusztán fikció. Nem kétséges, hogy Ady választó vonalat akart vonni a Hétfen tovább élő nyugati verselés, az *Új Versek* előtti Ady versek és az új idők új dalainak, a magára, a múltra rátalált Ady Endrének verselése közt. A vers ritmusában is, elsősorban éppen a vers ritmusában kellett annak kifejezésre jutnia, hogy a költő fülébe még ősmagyar dal rivall. Elfordult a tegnapi, szánt szándékkal — ehhez nem férhet kétség, csak össze kell vetnünk a *Vér és Arany* verseit, a debreceni vagy nagyváradi versekkel — és az ősi felé fordult. Ha nem is ilyen volt az ősi magyar vers, Ady ilyennek érezte és az ősi hangot hallották ki a ritmusból az olvasók is. — Archaizálásnál mindig ez a lényeg és nem az autenticitás.

Természetesen nem azonos a régivel. Akkor sem lenne, ha a régi magyar verselés valóban olyan lett volna, mint amilyenek Ady akarta a versét. Ady verséhez szorosan hozzátartozik mindaz, amitől elfordult, amihez képest más, újszerű vagy ódon. De ha meg is felejtkeznénk arról, hogy a vers vagy a verselés értelme megváltozik, ha kiemeljük a történeti összefüggésből (hiszen

¹⁹¹ — De miért az a régi, kurucos hang? — kérdezte Szinyeyi bizonytalanul. — Az embert néha megtéveszti. — Ó... Hisz épp ez, ebben van az ő fascináó művészete! Árkháikus hang, ősi szenvedély, história, előítélet, fajiság... hisz mindezt nem vetkőzhette le az új magyar, a modern, változtató... (Állomások.² Budapest, 1918. 285. és k.). SZABOLCSI MIKLÓS hívta fel erre a regényrészletre a figyelmemet.

¹⁹² Nyugat 1909. 10. és k.

¹⁹³ Ady Endre. Budapest, 1919. 55.

Nincs akadály a annak sem, hogy trochaikusan ütemezzük.

Itt ré- | gik a | bűnök, | itt ré- | gik az | átkok.

De még jobban hajlik a sor az anapestus felé :

Itt ré- | gik a bű- | nők itt ré- | gik az át- | kok.

A *Követelő írás sorsunkért* első sora nyugtalanabbul, egyenetlenebbül tagolt, három rövidülő, (együttal lassuló) tagból áll. A második két, nagyjából egyenlő, szólamra oszlik.

Szívemben élsz, | sétálgatsz, | uram,
De tartozol is | a szívemnek.

De ha most a metrumra is hallgatunk, a két sor ellentéte másképpen fogalmazható meg. Az első ereszkedő, trochaikus lejtésű, a második jambikus.

Az interpretációban ezeket a különféle ritmusokat *vagy*-gyal kapcsoljuk. A valóságban együtt vannak, egymás alatt helyezkednek el. A ritmusformáknak ez a mély rétegződése (mely Ady verseinek tartalmi rétegződésével párhuzamos), és a vagylagos interpretációból teljesen hiányzó, bonyolult konszonanciája képezi a ritmusélmény alapját. Ady verseinek egyszerű, ősinek érzett ritmusa bonyolultabb a legrafináltabb kötött versformánál, bonyolultabb még a szabad versnél is, mert mind a kettőt egyesíti magában.

Áthajló mondatok

A vers egyik sajátos egysége, melyet nem ismer sem a beszéd sem az írott próza : a vesszor. Az írott közlés tagozódását a vessző, a pontosvessző, a kettőspont, a kérdőjel, felkiáltójel (néha a hármas pont) jelzi. Ezekhez járul a költeményben a sorvég : egy következő jel nem kerül már az előző mellé, vele egyvonalba, — holott lenne még számára hely —, hanem egy sorral lejjebb helyezkedik el. Üres hely marad, ahol prózában ez a szó következne. A modern vers — elsősorban a francia versekre gondolok, de áll ez Stefan Georgéra, Majakovszkijra is — gyakran elhagyja az interpunkciót. Az írás tagolásának egyetlen eszközéről nem tett le : a vesszorról.

A sorvég más helyet foglal el a tagolás rendszerében, mint az írásjelek. Pontosabban talán: nem tartozik az írásjelek rendszerébe és így nem áll fenn kizárásos viszony valamelyik írásjel és a sorvég közt. A pont kizárja a vesszőt, a vessző a pontos vesszőt. De a sor végződhet pontnál, vesszőnél, és végződhet két vessző között is. Olyan eszközökről van tehát szó, melyekkel egyidejűleg élhet a költő. Szabadon választhat konszonancia és disszonancia között.

A disszonáns akkord persze inkább megüti a fülünket. Amikor a mondat a következő sorban folytatódik, és a sorvég nem felel meg a szokványos, értelemszerű beszédszünetnek, a versbeli tagolás ellentétbe kerül a beszéd természetes tagozódásával.

A mondat áthajlását egyik sorból a másikba francia műszóval *enjambement*-nak hívják a metrikában. Áthajlásról beszélhetünk, valahányszor a versben nem ott szakad meg a mondat, ahol ezt az írásjelekkel is jelzett prózai tagolás megkívánná. Az áthajlás sokszor kisebb egységekre bontja a mondatot, ott szakítja meg, ahol olykor, ha nem is rendszeresen, beszédben is szünetet tarthatnánk. A mondat rejtett izületeit tapintja ki. Tagoló áthajlásnak nevezhetnénk az ilyen sortördelést. Igen gyakori a régi magyar költészetben is, elsősorban Csokonainál:

Itt a vad faunok irtoványi
Megtetszenek :
Az ősz Dunának szép leányi
Itt fürdenek.

(A Duna nymphája)

Az „igazi”, a szó szorosabb értelmében vett *enjambement* ott tépi ketté a mondatot, ahol a természetes tagolás ezt semmiképpen sem kívánná meg.

Ez az ellentét igen különböző esztétikai hatások forrása lehet. Az áthajlás egyik legrégebb funkciója, akárcsak a beszédben előforduló, a hallgató figyelmének felkeltését célzó váratlan szüneteké (s olykor a cezúráé is): a kiemelés. A sorvég megszakítja a mondatot és a kiemelt szó a következő sor elején bukkan fel. A szerkezeti szabályok nem engedték meg, hogy a szó a mondat elejére kerüljön. Azonban nincsen akadály, hogy a versbeli egység, a sor ezzel a kiemelt szóval kezdődjék.

Ça çà que je les baise, et votre beau tétin
Cent fois pour vous apprendre à vous lever matin.

(Ronsard: *Amour de Marie*)

Részvevést gerjeszt csak — ah de
Nem szerelem az!

(Vörösmarty: *A szánakodóhoz*)

Minél hosszabb a mondat, annál nagyobb feszültséget old fel a sor elején kirobbanó szó.

Prenez garde, Seigneur : vos mains invincibles
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains ;
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un . . .

(Racine: *Phèdre V, 3*)

Mimelheti a megszakadó mondat az izgalomtól elakadó beszédet is.

Ing a lábam, a nyelvem meg
Elakad —
Torkom a therpomyléi
Szorulat . . .

(Petőfi: *Ivás közben*)

Az elakadó szó érezteti, milyen nehezőre esik Villonnak a válás az „álnok és kegyetlen” szeretőtől.

Combien que le départ me soit
Dur, si faut il que je l'eslongne . . .

(*Lais VII*)

. . . Hazudtam, ha a
szemébe néztem : csak mutattam ; és
ha kezét fogtam, nem azt fogtam ; és
ha haját, nem azt húztam félre ; és
ha vele : nem vele beszéltem ; és
ha mutattam, néha, a szívemet,
ha hittem, néha, hogy ő is szeret ;
amiibe néztem, isten titka volt,
amihez értem, gyújtó szikra volt ;
mit félrehúztam, éj függönye ; . . .

[(Szabó L.: *Első szerelem*)

Az első izgatott, zavart udvarlás perceit, a neki-nekilendülést és az állandó elakadást idézi félelmetes hűséggel a sok lázas és-sel letörő mondat.

Sokszor fáradtan, leverten akad el a vers. Szilveszter börtönében ül, gondolatai úgy röpülnek, „mint a meglőtt szárnyú madár”.

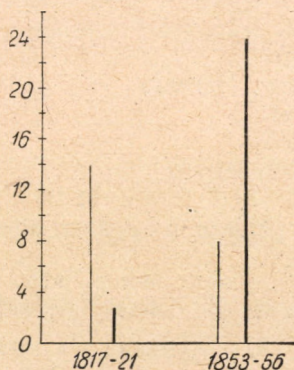
Szép a világ, az erdők és mezők,
A bércék és a rónaságok, a
Virágok és a csillagok... talán én
Többé nem is látom már ezeket...

(Petőfi: *Az apostol XVII*)

Tizenhat sorra kilenc tört sor esik Heine utolsó éveiben írott *Morphine* című versében:

... Doch solche Linderung,
Sie dauert kurze Zeit; genesen gänzlich
Kann ich nur dann, wenn seine Fackel senkt
Der andre Bruder, der so ernst und bleich. —
Gut ist der Schlaf, der Tod ist besser — freilich
Das beste wäre, nie geboren sein.

A nyugtalanul hánykolódó mondat egyszer pihen csak meg, amikor az enyhét hozó halálhoz ér a gondolat. A fiatal Heine hangja egészen másképp csengett. Az 1817 és 1821 között íródott versekben az összes sor 17,83%-át képezik az áthajló sorok. Ezek jelentékeny része (14,34%) azonban szigorúan véve nem is enjambement, csak tagolás. A sorvég olyan pontjára esik a mondatnak, ahol a szünetet, ha nem is feltétlenül szükségesnek, de természetesnek érezzük. Viszonylag ritkák a derékba tört mondatok (3,49%).



28. ábra. Az áthajlások gyakorisága Heine korai és kései költeményeiben százalékban kifejezve. — = tagoló (lágy) áthajlás, — = törés, éles áthajlás

Az 1853—1856 közötti verseire, melyekből előbb idéztünk, a szorosán összefüggő mondatrészek szétbontása jellemző. 24,17%-a a soroknak áthajló, ezeknek mintegy fele, 12,05% olyan ponton szakítja félbe a mondatot, ahol nyugodt hangú felolvasás közben semmi esetre sem állhatnánk meg (vö. 27. ábra).

Az eddig említett típusok az esztétikai értékű áthajlásoknak igen kis részét teszik csak ki. Sok monográfiában esik szó szép, kifejező áthajlásokról. De hogy milyen esetekben és miért érezzük szépnek és kifejezőnek az áthajlást, ezt nem árulják el sem a régi poétikák, sem az újabbak. Magunknak kell utat törnünk. Olvasás közben megjelöltem azokat az áthajlásokat, melyeket szépnek éreztem. A mintegy négyezer cédula ezután már szinte magától elrendeződött. A csomópontok először bizonyos igekötők és névutók körül alakultak ki. Az egyik címszó körülbelül így festene például a leendő áthajlás-szótárban: ¹⁹⁵

Le

I. Lefelé irányuló spontán mozgás

1. letekint, leszól
2. lecsüng
3. lehanyatlik
4. leesik, lezuhan, ledől
5. hull
6. lefolyik, lecesepeg
7. leereszkedik, leszáll
8. lesüllyed

II. Lefelé irányított mozgás

1. lehúz
2. letesz, leereszt
3. levet
4. ledob,
5. lever, legyűr

Az I. 4. pontban ilyen példamondatok szerepelhetnének :

Und von dem hohen Sattel
Hinab in die Disteln glittest?

(Heine: *In meinen Tagesträumen*)

¹⁹⁵ A „Szótár” már elkészült. A továbbiakban néhány részletet emelek ki az áthajlásról szóló munkám kéziratából.

Où les serpents géants dévorés des punaises
Choient, des arbres tordus...

(Rimbaud : *Le bateau ivre*)

... ein strahlender Helm
Sank klirrend von purpurner Stirne.

(Trakl : *Die Schwermut*)

Szent-György-napon három a tánc.
Éjfélkor egy tátongó sírnak
Mélyébe esnek hirtelenül,

(Ady : *Özvegy legények tánca*)

Átvitt értelemben :

daz diu üppige kröne
werltlicher süeze
vellet under füeze
ab ir besten werdekeit...

(hogy hiú koronája
a világi örömöknek
lábunk elé hull
dicsősége teljéből)

(Hartmann von Aue : *Der arme Heinrich* 86—89)

Et que tu n'as laissé dans son sein desséché
Tomber qu'un mot du ciel par ma bouche épanché.

(Vigny : *Le mont des oliviers*)

Recsegett, reccsent és lehullt
újra egy óra a toronyból.

(Illyés : *Falu az éjben*)

Hasonlóképpen tagolódna a következő címszavak is,
melyekre ezúttal csak egy-egy példát idézek :
lent, (alatt) :

Tudom, hogy *itt az ősz*, ha lábam
Alatt megzördül az avar...

(Arany : *Ének a pesti ligetről*)

fent, (felett) :

... S pokoli két vörös
szem repül

A magasságba' fenn s szemléli fájó életem . . .
(Füst M. : *Egy régi költő műve: Óda a fejedelemhez!*)

fel:

. . . E poros földről emeltél
A magas tündér hazába . . .

(Vörösmarty : *Csongor és Tünde I*)

felé:

Azt álmodá, hogy két hegyes, tüzes vas
Közélg feléje, mindig közelebb
Jött a szeméhez . . .

(Petőfi : *Az Apostol VII*)

el:

'Wê des scheidins des er tete
von mir, dô er mich vil seninde lie!

(Heinrich von Morungen : *Ich hân sie fur alle wîp*)

(Ó jaj, búcsút vett
Tőlem, és magamra hagyott szerelmes szívemmel . . .)

össze:

. . . fejszés emberek lábnyomán fut
össze most sírva az őszi víz fénylő
pocsolyákba . . .

(Radnóti : *Hajnali elégia*)

szét:

Mészáros legények merre láttak, széjjel
Iramodtak egy-egy hurkoló kötéllel . . .

(Arany J. : *Toldi IX*)

benne:

Faust :
Schon ist ihr alles eigen was die Burg
Im Schoss verbirgt.

(*Faust II, 3. felv.*)

be / bele:

Piros-fekete glóriával
Feje körül, bevezett
Lelkembe újból az az asszony,
Akit én Lédának nevezek.

(Ady : *Csolnak a Holt-tengeren*)

- ki:* Aus dem tollen Wust tritt endlich hervor
Ein Bild mit festen Konturen.
(Heine : *Mir lodert und wogt . . .*)
- rá:* A mindennapi gond veti
Reám kegyelmes, jó ködét . . .
(Tóth Á. : *Őszi vihar*)
- rajta:* Un chapeau haut de forme est sur
Une table chargée de fruits
(Apollinaire : *Les collines*)
- előtt:* Makacs elmúlás tolja a világot
maga előtt, mint bányász a szenet . . .
(József A. : *Elmaradt ölelés miatt*)
- elé:* Ki görbe utcában, kicsi boltja elé
kiült,
(Füst M. : *Tavaszi dal, vándordal*)
- utána (mögötte):* A dülő-utakon, mint színfalak
mögött, hol semmi díszlet, . . .
(Illyés : *Dülő-út*)
- mögé:* S éjjel is csak mint kolportázsregény
Fantómja lebben fájó homlokod
Mögé . . .
(Tóth Á. : *Betörő*)
- túl:* Oh, túl fog ez, sírhalmunkon
Túl is fog lángolni ez,
A mi most indulatunkon
Olly édesen gerjédez.
(Csokonai : *Az utolsó szerencsétlenség*)
- át:* „ . . . Fuss bár, eltemetem nevedet, s e dárdavas át jár
Testeden, és félénk szívedet megmetszi hegyével.”
(Vörösmarty : *Zalán futása X. ének*)

között:

Valóságban is karmai
közt erre próbál már a horda.

(Illyés : *Remény, remény*)

közé:

Puha ringásból érdes
szögletek
közé zuhant, sors és vad
rémület

(Szabó L. : *Valami fáj*t)

vissza:

Alez a Deu, dame, mais ent
Revenez moi veoir sovent.

(Gautier le Long : *La veuve*)

(Isten vele, asszonyom, de aztán
Látogasson el gyakran hozzám.)

körül:

De moy puisse la terre
Engendrer un lierre
M'embrassant en maint tour
Tout à l'entour

(Ronsard : *De l'élection de son sépulcre*)

körben:

Mit einem Dach und seinem Schatten dreht
sich eine kleine Weile der Bestand
von bunten Pferden, alle aus dem Land...
Und auf den Pferden kommen sie vorüber,
auch Mädchen helle, diesem Pferdesprunge
fast schon entwachsen; mitten in dem Schwunge
schauen sie auf, irgendwohin, herüber

(R. M. Rilke : *Das Karussell*)

De felmerülhet itt egy kétely. Vajon nem akadna egy-két áthajlás a világirodalomban, bármilyen tetszőleges jelentéskategóriából indulunk is ki? Különösen olyan költőknél, mint Szabó Lőrinc, akinek a verseiben a legtöbb mondatot megtörik a verssorok. Ez lehetséges. De ha helyes kategóriából indulunk ki (vagy inkább: ha nem a kategóriából indultunk ki, hanem az anyag rendezése közben alakultak ki ezek a kategóriák), akkor százával gyűlnek a példák. Alig van Szabó Lőrincnek olyan verse, melyben

például áthajlással kiemelt (főként sorvégi) jelzöt ne találánk. Igen sokszor törik meg a mondat akkor is, ha vágásról, tépésről, szakításról, erőszakról van szó.

... A vágányokon
kisérteties tehervonatok
szelik s mutatják, mozgó ház-sorok.

(Szabó L. : *Tücsökgzene*)

... a halál fekete

könyvét széttépve, hogy lett halhatatlan
s a Titkos Tudást hogy szerezte meg.

(Szabó L. : *Szun Vu Kung lázadása*)

mindig félek, hogy az egészet
áttöri, szétszed

minden gerendát és falat
a tűz, s alulról, föl kicsap

(Szabó L. : *Tíz éve*)

a farkasok, életedet
darabokra tépve temessék
viháncoló
bendőjük melegébe.

(Szabó L. : *Nézlek, szelíden, szóltanul*)

Huon le Roy egyik fabliaujában ismételten áthajlik a sor, amikor valaki felkeres valakit :

Et cil fu de l'aler isniaus
A son seignor ...

(Huon le Roy : *Du vair Palefroi*)

Lui a dit : „Sire, je suis ci
Venus ; ...

(Huon le Roy : *Du vair Palefroi*)

Si la commandent atorner
Aus damoiseles qui la gardent ...

(Huon le Roy : *Du Vair Palefroi*)

De próbáljunk egy valóban tetszőleges, az áthajlás szempontjából semleges jelentéskategóriából kiindulni, mondjuk az *apa*, a *ház*, a *három* fogalmából. Akár a *Vair Palefroi*-ban, akár Szabó Lőrinc versesköteteiben lapozunk, aligha gyűlnek majd ilyen szaporán a példák.

S ha az egyik vagy másik jelentéskategória különösen gyakran párosul áthajlással, feltehető — akárcsak a hangok esetében — hogy a forma és a tartalom között természetes kapcsolat van. A legtöbb esetben nem is nehéz megtalálni a kauzális összefüggést.

A szokatlan szünet következtében a mondat részekre szakad (*szét, ketté*). A mondat a szünet következtében élesen tagolódik, világosan érezzük, hogy követik egymást az egyes részek. Ez a formai sajátosság fogalmazódik meg így Verlaine egyik versében :

C'est à qui de vous va plus gauche, l'une suit
L'autre . . .

(*Vous voilà, vous voilà*)

Jobban feltűnik, hogy a második sor egy első után következik (*mögött, után*), vagy más szemszögből nézve, a másodiknak előzménye volt (*előtt*). A két részt elválasztó közre is tolódhat a súlypont (*között*). Vagy ismét az első sor felől nézve, s tekintetbe véve a spáciumot is, a második félmondat a spácium másik partjára esik (*túl*), csak ezen keresztül juthatunk el oda (*át, keresztül*).

A sorok megbontják a mondatot. De az is igaz, hogy a szorosan összefüggő mondatrészek, a szétválasztás ellenére, pontosabban éppen a szétválasztás következtében összevonják (a mondat kohéziójánál fogva) a sorokat (*össze*). Így egyaránt kifejezhetik a távolodást (*el*) és a közeledést (*felé*).

Az írott verssorok térben rendeződnek el. A sorok egymás fölött, illetve egymás alatt helyezkednek el. A tagolt mondat ennek következtében a vertikális tagozódást is kifejezheti (*felett, fent, rajta ; alatt, lent*). Vagy ha a mondatot mozgásban követjük, akkor a valami fölé vagy alá irányuló mozdulatot látjuk (*fel, fölé ; le, alá*).

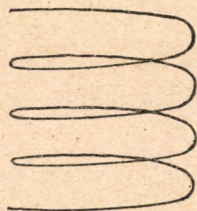
Ha mármost nem kívülről nézzük a két sor összefüggését és mozgását, ha a szó szoros értelmében beleéljük magunkat a versbe, akkor kifelé haladunk a sorból (a sorvég fehéren villan meg előttünk), amíg benne vagyunk az első félsorban (*ki, kifelé*). Azután ismét bekanyarodunk a modattal a második verssorba (*be, befelé*). Ha ceruzával követjük a megtett utat : (lásd 29. ábrát) az is világossá válik, miért fejezheti ki az áthajlás a

visszafelé irányuló mozgást, és általában a kanyarodást, tekere-
dést, forgást. Főként, amikor többszörösen áthajló mondatról van
szó (vö. 30. ábra).

Szinte csalódásként hathat, milyen egyszerű mechanizmuson
alapul az áthajlások legkülönbözőbb árnyalatainak esztétikai hatása.



29. ábra.



30. ábra.

A szó a sorvégre, az utolsó helyre került valóban, érzékelteti is,
amit jelent.

Fújtam, s hogy forgott, nőtt a szalmaszál
végén! hogy ingott!...

(Szabó L.: *Buborék*)

A *végén* úgy lóg a sor végére csúsztatott *szalmaszál* alatt, mint
a valóságos buborék.

A mondat a sor elejétől a sor vége felé halad, és ott egyszerre
csak eltűnik. Eleven metaforája így minden eltűnő testnek vagy
gondolatnak.

Egy pillanatig
Még hallani szárnyzuhogásaikat,
Már a másikban alig
Kisérheti a szem a kétes utat...

(Petőfi: *Láttál-e a róna felett*)

Où est le cœur qu'irrévocablement
M'avez donné? Où est semblablement
La blanche main qui bien fort m'arrestoit...

(Cl. Marot: *Elegie VII*)

Fülünkben cseng még az adott szó: *irrévocablement*... De nem
látunk senkit, semmit. Mindez már régen a múlté. Hasonló-
képpen eltűnt a fehér kéz is. Üresen cseng ki a következő sor is,
semblablement... Sójajtva emlékezik a kézre a költő.

Az évek jöttek, mentek, elmaradtál
Emlékeimből lassan, elfakult
Arcképed a szívemben, elmosódott
A vállaidnak íve, elsuhant
A hangod és én nem mentem utánad
Az élet egyre mélyebb erdejében.

(Juhász Gy. : *Anna örök*)

Elhal a mondat, elhervad a virág, elszáll az élet.

... Belül
ráncosodik már és kihül
életem, e gyarló kísérlet.

(Szabó L. : *Angyal*)

Ha a hangsúlyt a második sorra tesszük át, a következő sor elején felbukkanó mondat az újrakezdést, megújulást, újjászületést érzékelteti. Visszatér a tavasz, az elfelejtett emlék is.

Kindes muoter worden ist
ân'allер manne mitewist
und wider menseschlîchen list
den wâren Krist
gebar, der uns bedâhte.

(Walter von der Vogelweide : *Leich*)

(Gyermek anyja lettél
mások segítsége nélkül
és az emberi okosság megcsúfolásával
az igazi Krisztust
szülted, aki gondjaiba vett.)

Egy tél halad így ; kiesülve megint
Zöldelnek a barna virányok ...

(Kisfaludy K. : *Eprészleány*)

Ismét fölsír a gyermek s minden
előlről kezdődik megint.

(József A. : *Iszonyat*)

De az is érthető, hogy a befejezetlen mondat kifejezheti a befejezetlenséget.

Si ce Dieu n'a pas voulu clore
L'oeuvre qu'il me fit commencer . . .

(V. Hugo : *Trois ans après*)

Az idő előtt véget érő sor, kielégületlenséget hagy, mint a ki nem elégített vágy :

Tünde! Tünde! még alig
Láttam arcod hajnalában,
Szép szemed két csillagában
Felderülni mennyemet . . .

(Vörösmarty : *Csongor és Tünde I*)

mily tehetetlenül
vonszolta a mindig-hiányzó . . .

Még csak azt tudjuk, hogy valami, aminek meg kellene lennie ezúttal nincs meg, és csak később derül ki, hogy a

pénz halálos súlyait

kellett vonszolnia a „jelentéktelen írónak”, akinek halálára Szabó Lőrinc a verset írta.

A hiányzó mondatvég ábrázolja a láthatatlant.

Les derniers traits de l'ombre empêchent qu'il ne voie
Le filet : il y tombe en danger de mourir . . .

(La Fontaine; *Le Chat et le Rat*)

Egy hátul intgető
Kéz tárgya : *van, s — vala.*

(Katona J. : *Idő*)

Nem látjuk a hálót még a sor végén, és a kicsengő sort lassan elfedő csendben elhalványul, eltávolodik az integető kéz is.

Kevéssé hangzós, lágy réshangokkal is festheti olykor a csendet a költő. De ez mégiscsak szükségmegoldás. Legegyszerűbb és leg-tökéletesebb eszköz erre a sorvégi szünet, a vers egyetlen hang-talan része.

S míg honja bolyongani hagyja, kihal
Bús éneke, tört szíve lángjaival.

(Vörösmarty: *A magyar költő*)

In brauner Schatten Ruh verstummen
Die Alten, die sich blöd umschlingen.

(Trakl: *Im roten Laubwerk voll Gitaren*)

Az áthajló mondat mintegy átlép az egyik sorból a másikba — ezt a mozzanatot rögzíti az áthajlás francia neve, az *enjambement*. Lényegéhez tartozik a mozgás, a dinamika.

Valamint mikor Isten járja hatalmas
Lábbal a tengereit, hullám megy előtte tolongva . . .

(Vörösmarty: *Zalán X*)

Megelevenedik a vízben gázoló Isten; a mondat maga is féllábbal az egyik, féllábbal a másik sorban áll.

Isten veled! — és rám se nézz míg loppal
Megyek s lomhán elnyel józan nappal.

(Tóth Á.; *Stanzak egy trafikos lányról*)

Lábujjhegyen lopózik a vers is. Vigyázva, óvatosan lép át a sorvégen. Loppal . . . Csak a második sorban árulja el az állítmány a távozót. Néha úgy érezzük, hogy a siető mondat elsöpri lendületével a sorvéget.

Ismeretlen bajnok fekete paripán
Vágtat a zászlóhoz és mérkőzni kíván.

(Arany: *Toldi XI*)

Máskor nagyon is érezzük a metrikus kötöttséget, a sorvég fékező hatását.

De most lómha, s hernyó módjára
Mázkál a fanyar bánaton,

(Csokonai: *A pillangóhoz*)

Ha a sorvég vonzereje tovább fokozódik, a mondat elakad, az áthajlás a megállást, megtorpanást, elakadást festi.

Alkonyodik ; a hegytetőn megállt a
véres nap egy vén jegénye hegyén :

(Illyés : *Fölkél a szél*)

Az áthajlások egyik legjellegzetesebb, legszemléletesebb csoportját tudjuk a legnehezebben meghatározni. Mintha éppen az áthajlás különleges plaszticitása különböztetné meg ezt a csoportot a többitől. Az ábrázolt tárgy minden esetben valamilyen mozdulat.

Vén legénynek tempós már a
Kengyelvasba hágtá.

(Tóth : *Elég volt a vágta*)

Szinte látjuk, hogyan akad el az éltesebb úr, s hogy lendül fel egy újabb erőfeszítéssel a nyeregbe. Valamilyen oknál fogva át-érezzük ilyenkor az erőfeszítést, akár valóságos, akár metaforikus.

Mint hajdan a szép Aethra jeles fia,
Felbírtad ifjú karral az éktelen
Márványt ; s atyáid pallosával
Győzedelem vezetett az égbe.

(Berzsenyi D.: *Wesselényi hamvaihoz*)

Én szép vállamon hordom
A Mának szörnyűségét . . .

(Ady : *Óh, bujni barlangokba*)

Kezünkben fogjuk a gyilkos tört.

Wir schlafen ganz wie Brutus schlief —
Doch jener erwachte und bohrte tief
In Cäsars Brust das kalte Messer . . .

(Heine : *Zur Beruhigung*)

Érezzük a sorvégén a test ellenállását. Szinte bűnrészesekké válunk.

Miért érezzük ilyenkor, hogy valamiképpen velünk történik az, amiről olvasunk? Miért az erő kifejtésnél támad elsősorban ez az érzésünk?

Ha nagy erőt fejtünk ki, például egy nehéz tárgyat akarunk megemelni vagy a helyéből kimozdítani, „hasprést” alkalmazunk. A belső bordaközi izmok és a hasizmok megfeszülnek. Egyidejűleg lezárul a glottis. A levegő nem tud eltávozni és lefelé szorítja a rekeszizmot. A kontrahált rekesz és a kontrahált hasizmok rögzítik a mellkast és nyomást fejtenek ki a belekre. (Hogy ez a mechanizmus mennyiben támogatja az erő kifejtést, ezt most figyelmen kívül hagyhatjuk.)

Amikor erőfeszítésről olvasunk és a mondat eközben elakad a sorvégen, úgy érezzük, hogy az erő kifejtés következtében akadt el a hangunk.

Még egyértelműbb az áthajlásnak ez a mimikája, amikor magát a hang elakadását, a nyögést, fuldoklást stilizálja.

Szánsz, ha bánatom kitörve
Nyög keserves ajkamon;

(Vörösmarty: *A szánakodóhoz*)

Mert orv betegség öldös ime engemet
és fojtogatja torkomat,
gégém szűkül, levegőm egyre fogy, tudóm
zihál, s mint aki hegyre hág,
mind nehezebben kúszva, vagy terhet cipel,
kifúlva, akként élek én
örökös lihegésben. S már az orvosok
kése fenyeget, rossz nyakam
fölvágni, melyet hajdan olyan megadón
hajtottam gyertyáid közé,
mintha sejtettem volna már... Segíts, Balázs!

(Babits: *Balázsolás*)

Az erőfeszítés, a hang elakadása nem az egyetlen mozzanat, melyet az áthajlás behoz a versbe a valóságból. Az emelésnél, nyeregbehágásnál festi a felfelé irányuló mozgást is, a szúrásnál a mondat áthatol a sorvégen, mint a tű a bőrön. Ennek a többoldalú megvilágításnak köszöni éppen plaszticitását az ábrázolt mozdulat. Ugyanez áll a legkülönfélébb gesztusok, fintorok, mozdulatok ábrázolására (különösen gyakori a köszönés, meghajlás, leülés, vetkőző mozdulat), melyek közül, önkényesen, az ugrást és dobást emelném még ki. A befejezetlen mondatok emel-

kedő hanglejtéséből, magából a befejezetlenségéből adódó fiziológiai és pszichológiai feszültséggel a nekigyürközést, erőgyűjtést érzékelteti az első sor. A nekikészülést a sorvég (valóságos vagy virtuális) rövid csendje követi. S utána hirtelen a másik sor elején bukkan fel ismét a mondat, (mint egy régi pesti bak-sör fényreklám kecskéje, mely eltűnt az egyik ház tetején és egyszerre csak egy másik házén pillantotta meg a néző). Ezért ábrázolhatta az áthajlás Nítharttól Adyig a felpattanást, az ugrást, szökkenést.

vil kleine grasemügge,
wâ wilt du hüpfen hin
ab dem neste? . . .

(Níthart : *Ir fröut iuch*)

[kicsi szöcském, te,
hová akarsz szökdécselni
fészkedből?]

Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson . . .

(Verlaine : *Colombine*)

S horkanva, óh jaj, kiugrik
Alólam harcra ménem.

(Ady : *Absolon boldog szégyene*)

A legszebb mozdulatfestő áthajlásra Walter von der Vogelweide híres tavaszsalogató versében akadtam :

saehe ich die megde an der strâze den bal
werfen, sô kaeme uns der vogele schal.

(*Frühlingssehnsucht*)

A labda az első sor végén magasba repül. Látjuk a labdát dobó nyújtott kart. Kisvártatva a labda a másik sor elején álló lány kezébe hull vissza. Emellé talán csak Rilke áthajlásai állíthatók. De most már nem labdát : tükörképet vagy fájdalmat dobnak egymásnak a labdázók.

Da stehen wir mit Spiegeln :
 Einer dort . . . , und fangen auf,
 und Einer da, am Ende nicht verständigt ;
 auffangend aber und das Bild weither
 uns zuerkennend, dieses reine Bild
 dem Andern reichend aus dem Glanz des Spiegels.
 Ballspiel für Götter.

(Rilke : *Da stehen wir . . .*)

Nem könnyű persze a választás. Megejtően eleven a Bodrogban fürdő Hajna képe is a *Zalán futásá*-ban.

Hogy csendes Bodrogba leszállt, még gömbölyű térde
 Látszék a habból, mely azt fodorodva keríté . . .

(I. ének)

Itt is több mozzanat fonódik egybe. A sorokat összekötő áthajlás következtében, paradox módon, érzékelhetőbbé válik a sorok tagozódása. A két részre bomló mondat rétegződést fest, itt is, mint sok más versben.¹⁹⁶ Ahogyan a víz elmetszi térdnél Hajna lábát, úgy vágja el a sort a *térde* szónál az áthajlás. A sorvégi csend a mi hallgatásunk. Elakad a szavunk az elénkbe táruló szépség láttán.

Változók

A történelmi szempontot következetesen figyelmen kívül, hagytuk. De most még is el kell oszlatnunk azt a hamis látszatot, hogy az áthajlás technika semmit sem változott a XII. századtól napjainkig. Igaz, hogy a legtöbb áthajlás típusra akad már korai

¹⁹⁶ ein trübebez wolken unde die
 bedah't im siner sunnen blic.
 (Hartmann von Aue : *Der arme Heinrich*)

(egy sötét és vastag felhő
 fedí el szeme elől a napfényt)

Együtt kezdtük, vihar-fellegek
 Nőttek a fejemre azóta . . .

(Ady : *A kimérák Istenéhez*)

Keresztben egymás fölibe
 rakott koporsók tömege,
 (Weöres : *Hazaszálló*)

11. táblázat

	I	II	I!	II!	Io	IIo	Össze- sen
Csokonai Lilla	13,60 (50,23)	3,20 (11,82)	1,30 (5,75)	0,50 (1,87)	4,70 (17,10)	3,60 (13,23)	27,00
Vörösmarty	6,76 (29,55)	1,71 (7,50)	0,81 (3,55)	1,17 (5,10)	4,95 (21,65)	7,50 (32,65)	22,90
Petőfi János vitéz	1,36 (24,70)	0,20 (3,70)	1,30 (23,45)	0,14 (2,46)	1,77 (32,10)	0,75 (13,58)	5,52
Petőfi 1848	7,00 (35,40)	3,40 (17,20)	2,48 (7,20)	3,00 (12,60)	1,40 (12,30)	2,49 (15,30)	19,77
Arany Toldi	0,06 (2,12)	0,12 (4,25)	0,18 (6,38)	0,12 (4,25)	1,49 (53,10)	0,84 (29,90)	2,81
Arany Toldi estéje	0,41 (9,33)	0,18 (4,00)	0,77 (17,30)	0,18 (4,00)	1,60 (36,00)	1,30 (29,33)	4,44
Arany Őszikék	4,34 (26,60)	1,54 (9,40)	1,13 (6,90)	1,09 (6,70)	3,80 (23,20)	4,43 (27,20)	16,33
Ady Vér és arany	3,52 (21,40)	0,48 (2,94)	3,00 (18,18)	0,44 (2,67)	5,45 (33,15)	3,56 (21,66)	16,45
Tóth Árpád	5,00 (17,52)	0,96 (3,35)	2,87 (10,06)	1,43 (5,03)	9,68 (33,90)	8,62 (30,02)	28,56
József Attila Külvárosi éj Medvetánc	3,43 (16,73)	1,67 (8,17)	1,03 (5,06)	0,24 (1,17)	6,06 (29,57)	8,05 (39,30)	20,48
Szabó Lőrinc A Sátán Műremekei	3,92 (6,19)	17,07 (26,90)	0,61 (0,95)	18,57 (29,29)	0,42 (0,72)	22,81 (35,95)	63,40

I = tagoló (lágy) áthajlás, II = szakító (éles) áthajlás, ! = emfatikus vagy kiemelő (beszédet stilizáló) áthajlás, o = ábrázoló áthajlás. — A számok az áthajlástípus gyakoriságát fejezik ki százalékban az összes sorhoz (első szám) vagy az összes áthajló sorhoz képest (zárójelben lévő szám.)

12. táblázat

	I	II	I'	II'	Io	IIo	Össze- sen
Fabliauk	6,18 (59,00)	0,69 (6,60)	0,51 (4,88)	0,09 (0,86)	2,61 (24,93)	0,39 (3,73)	10,47
Roman de la rose	4,90 (40,50)	1,40 (11,57)	0,80 (6,61)	0,30 (2,48)	3,30 (27,27)	1,40 (11,57)	12,10
Corneille Cid	2,82 (45,30)	0,00 (0,00)	1,01 (16,20)	0,05 (0,85)	2,28 (36,70)	0,05 (0,85)	6,22
Racine Phèdre	2,06 (33,65)	0,00 (0,00)	1,06 (17,30)	0,00 (0,00)	2,88 (47,10)	0,10 (1,92)	6,10
Racine Andromaque	1,23 (23,33)	0,00 (0,00)	1,23 (23,33)	0,18 (3,33)	2,40 (45,55)	0,24 (4,44)	5,27
Molière Tartuffe	1,79 (32,20)	0,00 (0,00)	0,87 (15,70)	0,14 (2,40)	2,20 (39,70)	0,55 (9,92)	5,55
Molière Le Misanthrope	2,00 (33,30)	0,11 (1,70)	1,29 (21,37)	0,21 (3,40)	2,33 (38,46)	0,11 (1,70)	6,06
V. Hugo Hernani	2,36 (24,20)	0,60 (6,20)	1,30 (13,70)	0,95 (9,80)	2,26 (23,20)	2,26 (23,20)	9,75
Verlaine Fêtes galantes	1,21 (6,57)	1,94 (10,52)	0,49 (2,63)	3,16 (17,10)	2,67 (14,50)	9,00 (48,68)	18,47
Apollinaire	0,92 (18,78)	0,37 (7,88)	0,26 (5,45)	0,42 (8,48)	1,81 (37,00)	1,10 (22,42)	4,88

Jelmagyarázat a 11. táblázat alatt.

példa is. Mindjárt eltűnik azonban az áthajlás látszólagos közönyemmel, egyéniségekkel szemben, ha úgy vetjük fel a kérdést, hogy hány ilyen vagy olyan fajta áthajlás, és általában hány áthajlás esik száz sorra (vö. 11. és 12 táblázat).

Az eredmények kiértékelése az irodalomtörténészek dolga. Anynyi mindenesetre a laikus számára is nyilvánvaló, hogy az egyéni eltérések igen nagyok, s hogy az áthajlások gyakoribbak a modern lírában, mint a XVII—XVIII. század költészetében. Ami a középkori költészetet illeti: a *Chanson de Roland*-ban úgyszólván egyetlen áthajló sor sem akad. Ritka az áthajlás a *Nibelung ének*-ben is.

Az *úgyszólván* a bizonytalansági tényezőt jelzi. A beszéd tagozódása más volt a XII. század elején, mint ma. Az egyes szavak önállósága fokozatosan csökken, a szólamhangsúly ereje fokozatosan nő. (A XVII. században már bizonyosan feloldotta a szólam az önálló szóhangsúlyt, a szavak formai önállóságát.) Azt állíthatjuk csak, hogy nem akadunk olyan mondatra, melyet olyan ponton szakít meg a sorvég, ahol a szünet, általános nyelvi tapasztalatok és logikai követelmények alapján, természetellenesnek látszik. Ez a bizonytalansági faktor kisebb-nagyobb mértékben ott szerepel minden esetben, amikor nem napjainkban írott verseket interpretálunk.

A 13. századból való *Rheinisches Marienlob*-ban 500 sorra 14 esik (3,0%). Csokonainál a magas százalék a gyakori tagoló áthajlásokból adódik („Kertem nárciszokkal Végigültetéd”), a szoros egységeket megbontó voltaképpeni áthajlások száma már „korszerűbb” (7, 3%). Nem lephet meg minket, hogy a klasszikus francia alexandrinusban ritkább az áthajlás, mint a középkori komikus műfajban vagy a verses regényekben. (Érdekes azonban, hogy a tragédiánál formailag lazább Molière-i komédiában inkább valamivel ritkább, semmint gyakoribb az áthajlás.) Nagyok az egyéni eltérések is. Aranynál kevesebb az áthajlás, mint Petőfinél. Vörösmarty ebből a szempontból is igen „modern”. Adynál jóval ritkábban tér el egymástól a verstani és nyelvi tagolás, mint Tóth Árpádnál vagy Szabó Lőrinenél. Apollinaire (vagy a táblázatunkban nem szereplő Eluard) szabadverseiben kevesebb az enjamement, mint Verlaine rimes, szabályos szótagszámú strófaiban.

Számolnunk kell bizonyos technikai tényezőkkel is. A *Toldi*-ban sokkal ritkább az áthajlás, mint az *Őszikék*-ben. Ezt bizonyos mértékig az eltérő műfaj, *Toldi* népies és archaikus jellege érthetővé teszi már. Hozzájárulhat az is, hogy a *Toldi*-t a fiatal Arany írta (gondoljunk arra, mennyivel gyakoribb az áthajlás azokban a versekben, melyeket Heine utolsó éveiben írt). Van azonban egy egyszerűbb oka is ennek. A *Toldi* tizenkétszótagos sorokból áll, az *Őszikék* sorainak átlagos szótagszáma a tizet sem éri el. Minél

rövidebb a sor, annál inkább nő az áthajlás valószínűsége. (Ha a sorok három szótagból állnának például, szinte elkerülhetetlen lenne az áthajlás az esetek többségében.

Éppen ezért az áthajlás statisztikai vizsgálatánál helyesebb lenne az áthajlások számát a sorok hossza alapján várható értékekhez mérni. Egyelőre azonban nem tudjuk még meghatározni az áthajlások gyakoriságát a szótag-szám függvényében.

Az áthajlás interpretálása

Akárcsak a ritmus és a metrum ellentmondása esetében, most is felmerül a kérdés, hogyan oldja meg a szavaló a megoldhatatlan feladatot: hogyan őrzi meg a mondat egységét anélkül, hogy megbontaná a ritmikus egységet. Más szóval: hogyan tarthat szünetet anélkül, hogy a mondatot megszakítaná. Mit tesz az előadó, ha az *Áprilisi capriccióban* a mondat hirtelen a legváratlanabb helyeken szeszélyesen megszakad.

Ascher interpretációját idézem. A könnyebbség kedvéért teljes terjedelmében leközöljük a *Capricciót*, Tóth Árpád versét.

Áprilisi capriccio

- 1 a) Az útszél: csupa pitypang, (35φ)
b) A bokrok: (27φ), csupa füttyhang. (φ)
- 2 a) Rigó fuvoláz; (φ) rája *úz* (φ)
b) Zúgból is felcsivog a csíz. (115φ)
- 3 a) Hallgatja még a rest *éj* (φ)
b) Félálmban a kastély, (φ)
- 4 a) Emelve tornyát álmatag, (29,5φ)
b) Mint nyújtózó kart, (29φ) bár a *nap* (23φ)
- 5 a) Elönti friss arannyal. (146φ)
b) A parkban, — rőt aranyhal — (91φ)
- 6 a) Kővér úr sétál *lebegő* (3φ?)
b) Hassal az édes levegő (12φ)
- 7 a) Arjában, (18φ) *sportruhája* (φ)
b) Most szelídség csuhája, (φ)
- 8 a) Mert még nem kezdi üzletét (14φ)
És tőzsdetippektől setét (*10φ)
- 9 a) Agyában a *mohóság* (3φ?)
b) Helyett valami *jóság* (φ)
- 10 a) Zsendül, (34φ) mint egy kis *korai* (3φ?)
b) Tavaszi virág szirmai, (31φ)
- 11 a) Melyek, sajnos, lehullnak, (20φ)
b) Ha majd e drága *úrnak* (6φ?)
- 12 a) Súlya alatt új és *remek* (10)
b) Autója bögve megremeg... (273φ)
- 13 a) Ó, áprilisi út-szél, (3φ?)
b) Tréfás, arcomba fútt szél, (φ)

- 14 a) Rügyecskék, zöldreacél-rugók, (28^φ)
 b) Ó, fuvolás aranyrigók, (ø)
- 15 a) Ó, csermelyhangú csízek, (ø)
 b) Illatos, édes ízek, (50^φ)
- 16 a) De jó most elfeledni, *hogy* (46^φ)
 b) Az élet rút és vad dolog, (24^φ)
- 17 a) Hogy itt, amennyi arc van, (19^φ)
 b) Megannyi csúnya harc van, (30^φ)
- 18 a) S hogy botrány lenne, ajajaj, (ø)
 b) Micsoda cifra, szörnyű baj, (19^φ)
- 19 a) Ha most, annak jeléül, (ø)
 b) Hogy tavasszal *megbékül* (*8^φ)
- 20 a) Szegénység, bánat, szenvedés, (43^φ)
 b) Belépnék e szép kertbe és (40^φ)
- 21 a) Áprilisi merénylő, — (29^φ)
 b) A hájas úrnak *fénylő* (ø)
- 22 a) Búbjára rábökkném szelíd (10^φ)
 b) Öklöm vidám barackjait...

A felvételtől kimogram és oszcillogram készült. A sorok után álló számok a mért szüneteket jelzik századmásodpercekben. Amikor a szünet és a szünetet követő vagy megelőző zöngétlen zárhang nem vált el világosan az oszcillogramon, a kettő összegéből levontam a zárhang átlagos időtartamát. Ezt az átlagos időtartamot a felvételen szereplő hangok alapján határoztam meg. Csillaggal jelöltem a kapott értéket, ha a szünet pontos időtartama nem volt közvetlenül meghatározható, de ahhoz nem fér kétség, hogy a sor után szünet következik. Kérdőjelet tettem a szám mögé, ha nem bizonyos, hogy a felolvasó szünetet tartott, s lehetséges, hogy az adat csak a zöngétlen hang szokatlan megnyújtását (az átlagost meghaladó időtartamot) jelzi.

Az áthajló sorok végén tehát az előadó művész hol szünetet tartott, hol nem tartott szünetet. A mért szünetek kettő kivételével (4a és 16a után) igen rövidek. (Hegedüs Lajos vizsgálatai szerint a hosszú szünetek átlagos időtartam a 153^φ, a rövid szüneteké 46^φ¹⁹⁷.) A mért rövid szünetek egyikét érzékeli csak a hallgató (19b). A többi esetben legfeljebb azt érezzük, hogy kissé lelassult talán a mondat üteme. Így is történt, legalábbis az esetek egy részében. Különösen erős ez a lelassulás a hatodik szakaszban. A *lebegő* szó *ø*-je 23^φ, több, mint kétszerese a hangsúlytalan *ø* hang várható időtartamának.

Hogy összehasonlítási alapunk legyen, az áthajló mondatokhoz hasonló prózai mondatokat szerkesztettem és felolvastattam egyik (budapesti születésű) nyelvész kollégámmal. Ezeket a mondatokat is kimértem.

A mondatok így hangzottak :

Ad 2. Erre tíz zúgból is felcsivogtak a madarak.

Ad 6. Egy kövér úr sétált lebegő hassal az édes levegő árjában.

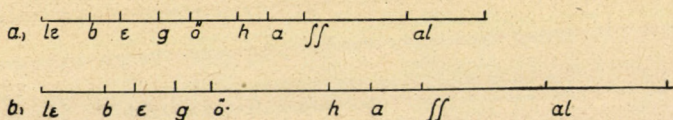
Ad 9. Tözsdetippektől sötét agyában a mohóság helyett jóság fészkelt most.

¹⁹⁷ Pauses of Speech. 29.

Ad 10. Egy kis korai tavaszi virág nyílt a réten.

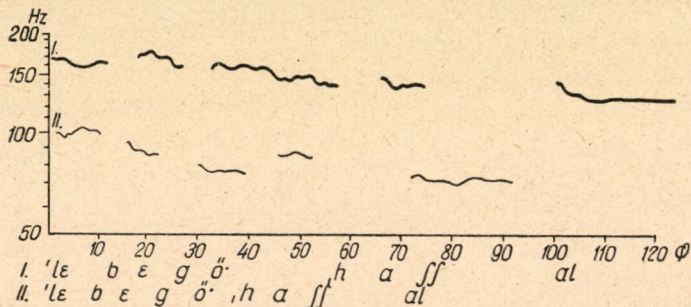
Ad 12. A gazdag úrnak súlya alatt megremegett az autó.

Ad 22. A hájas úrnak fénylő búbjára rábökném szelíd öklöm vidám barackjait.



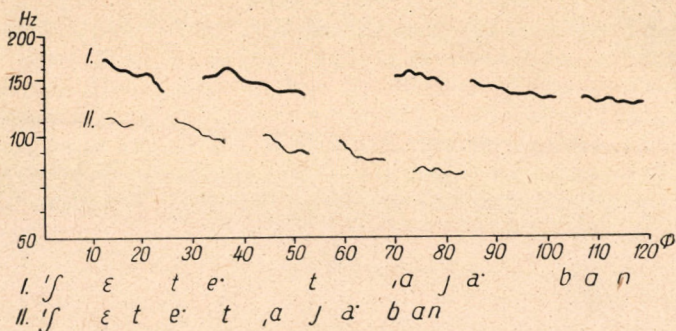
31. ábra. Az egyes hangok időtartama prózai mondatban (a.) és Tóth Árpád *Áprilisi capriccio*jának hatodik szakaszában (Ascher Oszkár interpretációja)

A prózai mondatban (vö., 31. ábra a. vonal) az *ő* mindössze 9φ. De meghosszabbodnak a versben (b., vonal), — kisebb mértékben — a sor elején álló *hassal* szó hangjai is, ami viszont a szó, prózában szokatlan, nyomatékának, kiemelésének a következménye. (Egy szólamot alkot a jelzővel és így voltaképpen nem járna neki nyomaték.) A mondat elején álló jelzős szerkezet (*kövér úr*) a szavaltatban és a felolvasott prózai mondatban teljesen azonos időtartamú (70φ) ezzel szemben. A mondatot tehát valóban a sorvég fékezte le. A hosszan elnyúlt *ő* hang zászlóként lebeg



32. ábra. Tóth Árpád *Áprilisi capriccio*jának hatodik szakaszából a *lebegő hassal* szókapcsolat hanglejtésgörbéje (I) és ugyanez a szókapcsolat egy prózai mondatban (II)

(vö. I. görbe). Ezt a benyomást erősíti bennünk a csaknem egyenletes szinten tartott („lebegő”), és a szokott ejtéshez képest megemelt hanglejtés is (vö. 32. ábra). A versben szétválasztott jelzős szerkezet összeköti a két sort, hiszen a mondat nem szakad meg a sor végén egy századmásodpercre sem. Mégis úgy érezzük, mintha valami szünetféle szakítaná meg. A jelzett szó ugyanis úgy viselkedik a második sor elején, mintha önálló



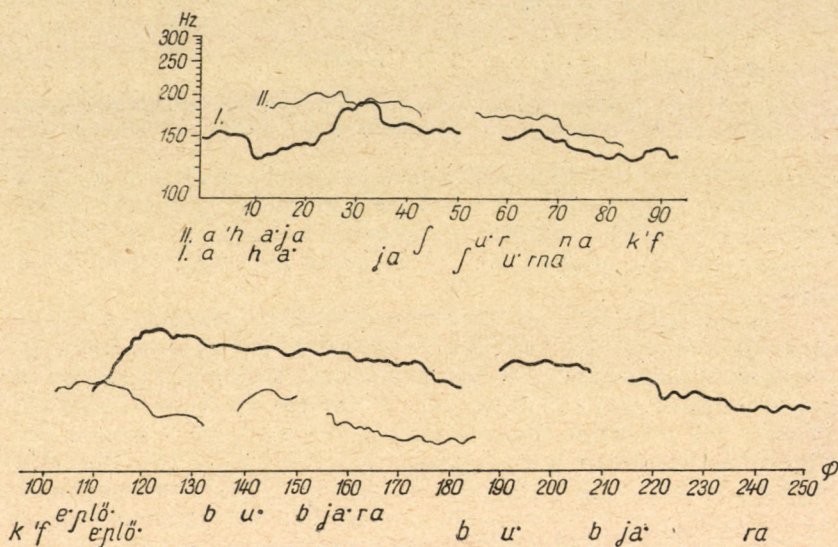
33. ábra. A *setét agyában* szókapcsolat hanglejtésgörbéje a *Capriccio* 8–9. szakaszából (I) és ugyanezé a szókapcsolaté egy prózai mondatban (II)

szólamot indítana el. Megerősíti ezt a benyomásunkat a szokottnál hosszabb és zöngétlen *h* is.¹⁹⁸ A *h* (és a megelőző zárhang) elzöngétlenedése pótolja, mímeli a szünetet néhány sorral lejjebb, a kilencedik szakaszban is: ... *mohóság Helyett* ... [moho]ja · k'hejet].

Amikor az áthajló sor zöngétlen zárhangra végződik, s főként ha a rákövetkező sor kezdődik *p*-vel, *t*-vel, *k*-val, a szünetet (a hangképzés megszakadását) igen nehéz a zár tartamának szokatlan megnövelésétől megkülönböztetni. A tizedik szakaszról készített mérések azt mutatják csak, hogy a *korai* szó *i*-jét a *tavaszi* szó *a*-jától, pontosabban a *t* zárjának felpattanásától 14φ választja el. A *t* időtartamának középértéke Ascher Oszkár interpretációjában viszont hangsúlyos szótagban 11φ, hangsúlytalan szótagban 8φ. Nem tudjuk megállapítani, hogy a szavaló szokatlanul hosszan ejtette-e a *t*-t vagy pedig árnyalatnyi szünetet tartott-e a *t* hang előtt. A csend mindenképpen ambivalens. Szünetnek (+ *t*-nek) rövid, *t*-nek hosszú. Nagyon alkalmas tehát arra, hogy zavarba ejtse a nyelvérzékünket, és ne tudjuk, szünetet hallottunk-e vagy sem. Ugyanígy járunk a következő szakaszban. Az *úrnak* szó (11b) *a*-ját a következő szó (*súly*) *s*-étől 17φ választja el. A *k* felpattanását nyomon követi az *s*. De a *k* zárperiódusának megnyújtása (több mint kétszer olyan hosszú a megfelelő prózai mondat *k*-jában) a szünetet pótolja, az elmaradó szünetet csempészi bele mintegy a mondatba. A nyolcadik szakasz végén 10φ választja el a *t* zárjának felpattanását a következő szótól (vö. 33. ábra, I. görbe). A hanglejtés és nyomatékeloszlás egységes íve összeköti a szétválasztott sorokat, jelzi az egységet (vö. még 16a–b, 19b–20a).

¹⁹⁸ A *h* hang két magánhangzó között általában gyengén zöngés szokott lenni, mondat elején viszont többnyire zöngétlen.

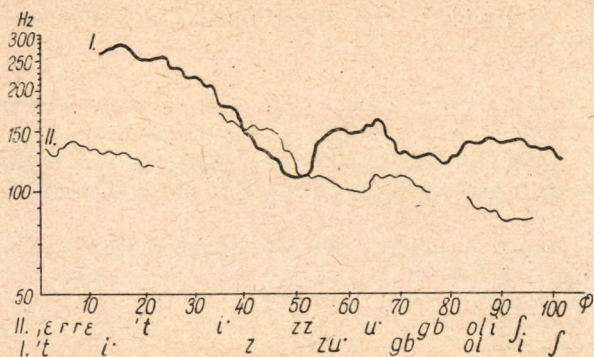
Szünetféléit hallunk néha olyankor is, amikor nem szakad meg egy századmásodperere sem a zöngé. Így a második és az utolsó előtti szakaszban (2a és 21b). Az első sor utolsó szótagjának erős megnyújtása emeli ki a szót és érzékelteti, hogy a sor a végtelenbe fut (vö. 34. ábra, I. görbe). A második szakaszban az egybefolyó *tíz zúgból* hosszú z-jét élesen két részre tagolja — a hiányzó szünet helyett — a hanglejtés (vö. 35. ábra, I. görbe). Világosan tükrözi



34. ábra. A hájas úrnak fénylő búbjára szókapcsolat hanglejtésgörbéje a *Capriccio* 21–22. szakaszából (I) és ugyanezé a szókapcsolaté egy prózai mondatban (II)

a kétszeri erő kifejtést, az első sor utolsó és a második sor első szótagjának nyomatékát. A prózai mondatban csak a *tíz* szó hangsúlyos (vö. II. görbe). Talán csak egy esetben egyértelmű az értelmi tagolás győzelme (*sportruhája Most* 7a–b).

A szavaló nem követi Hamlet tanácsát („mondja ki bátran, ami lelkén fekszik, habár a jámbus megsántul belé”), az áthajlások esetében sem. Nem vész el a ritmus sokatmondó kétértelműsége, a jó előadó nem racionalizálja a verset. Meglepő, mennyire egyezik ebből a szempontból Ascher Oszkár és Bánki Zsuzsa előadása (interpretációját ezért nem is elemzem itt). Egy árnyalattal érzékeltetőbb szünetet tart csupán néhány esetben az áthajló sor végén.



35. ábra. ... *Múz zúgból is* szókapcsolat hanglejtésgörbéje a *Capriccio* második szakaszából (I) és egy megfelelő prózai szókapcsolaté (II)

A ritmus ábrázoló ereje

Abból indultunk ki a fejezet elején, hogy a vers dacol az írásos közlés természetes korlátaival. Kerülő úton belecsempészi az írott sorokba az éleven beszédet. A hanglejtést, a hangsúlyt, a beszédtempót, még az izgalmat, zavart tükröző önkéntelen szüneteket is. A versből kicsendül a költő vagy valamelyik szereplő hangja. Miközben azt kerestük, milyen módon rögzítik, stilizálják írott jelek nélkül is a verssorok a prozódikus hangtulajdonságokat, messze túljutottunk eredeti célunkon. Ahogyan a költői nyelv is túljutott a beszéd ritmikai elemeinek stilizálásán.

K. Bühler óta a nyelv három funkcióját szoktuk megkülönböztetni: a kifejezést, a felhívást és az ábrázolást. Ha a beszéd-folyamat csak a beszélő érzelmeit vagy egyéniségét tükrözi, kifejezéssel van dolgunk. Felhívásra akkor kerül sor, amikor a beszélő közlésével valamilyen hatást akar a hallgatóban kiváltani. Az ábrázolás bevonja a folyamatba a harmadik tényezőt is, a külső tárgyat. Erre irányítja a hallgató figyelmét.¹⁹⁹ A prozódikus hangtulajdonságok, a hanglejtés, hangsúly, a beszédtempó nem vesznek részt általában az ábrázolásban, a kifejezésen és felhíváson kívül

¹⁹⁹ Vö. Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes: Indogerm. Jb. VI (1918), és: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena, 1934. 28. és kk.

ninesen más szerepük.²⁰⁰ Ez az oka annak, hogy az írásban ökonomiai okokból alig jelöljük őket.

A költői nyelv egyik paradoxona, hogy a ritmus kötöttsége, prozódikus hangtulajdonságok korlátozott érvényesülési lehetősége ellenére, a versben a ritmus túljutott azon a fokon, melyet a beszédben ért el. Kétségtelenül részt vesz, mégpedig közvetlenül (nemcsak a szavakon keresztül) vesz részt az ábrázolásban.

Verseghy ennek ellenkezőjét állítja: „Hic porro solis tantum affectibus totus occupatur, objecta non percipit, sed sentit, atque interiore sui motione distentus, indolem objecti non considerat.”²⁰¹

A sorvéget követő ritmikai szünet Phèdre vallomásában az izgatottan megcsukló hangot stilizálja, más versekben a nyomatékosító beszédszünetet. De ez az áthajlásnak csak egyik, és nem is a legfontosabb vagy legáltalánosabb funkciója. A mondat szavakban közölt jelentésére támaszkodva, de nem a szavakon keresztül, hanem magában az áthajlásban, a mondatok tördelésében rejlő természetes szimbolika révén a tárgyak térbeli elhelyezkedését ábrázolhatja, megjelenítheti a szemléletes folyamatok, sőt az absztrakciók egész sorát.

S ez nemcsak az áthajlásra áll. Éppenúgy vonatkozik a sorok belső tördelésére, a cezúrák elhelyezésére s a ritmusra általában. A cezúra eltolásával meghosszabbított félsor nagy terjedelmet, hosszan tartó folyamatot érzékeltethet.

Pour sauver son époux, || Çavitrî fit le voeu
De se tenir trois jours || entiers, || trois nuits entières,
Debout . . .

(Verlaine: *Çavitrî*)

A hang sem pihenhet meg így a megszokott módon, a hatodik szótag (*jours*) után, további erőfeszítésre van szükség. Már az áthajlás is ezt érzékelteti. Az áthajlással prolongált félvers átszalad még a cezúrán is.

²⁰⁰ A „polyton” nyelvekben, ahol a hanglejtés szavakat különböztethet meg egymástól, a hangmagasság is ábrázol a szavakon keresztül. A hangsúlynak is lehet ábrázoló funkciója azokban a nyelvekben, ahol a hangsúly helyének változtatása más értelmet ad a szónak.

²⁰¹ *Analyticae Institutionum Linguae Hungaricae*. Paris III. *Usus aestheticus linguae hungaricae*. Budae, 1817, 25.

A cezúra előtti váratlan szünet nagy távolságot teremt :

Ma Douleur, donne-moi la main ; viens par ici,
Loin d'eux. || Vois se pencher || les défunes Années . . .

(Baudelaire : *Recueillement*)

A hang megpihen. Lepihenünk a mondattal együtt és így nézzük messziről a letűnt Éveket.

Testmozdulatot is ábrázolhat a cezúra eltolása az alexandri-
nusbán.

Et pour mêler l'amour avec la barbarie,
Volupté noire! des sept Péchés capitaux,
Bourreau plein de remords, je ferai sept Couteaux
Bien affilés, || et comme || un jongleur insensible . . .
Je les planterai tous dans ton coeur pantelant.

(Baudelaire : *A une Madone*)

A kiemelt „bien affilés” után drámai szünet. A meghosszabbodott második félvers íve mintha a késdobáló nekifeszülését érzékeltetné, hátrahajlik vagy legalábbis hátraemeli késtartó kezét, hogy biztos lendülettel dobja a késeket az áldozat testébe. A vers aszimmetriája tehát a nyugalmi, egyensúlyi helyzetből való kimozdulást mutatja, mely nélkülözhetetlen minden erő kifejtéshez. Ugyanakkor a második fél sor finom ívelése, könnyed ritmusa (v — vv — vv —) a mozdulat eleganciájára utal.

A mozdulatok ritmikus ábrázolásának mestere La Fontaine. Emlékezzünk a felfuvalkodott béka meséjére. A gyakori szünetek a béka ismételt lélegzetvételét jelzik, egyre jobban dagad a pocakja :

Elle, qui n'était pas grosse en tout comme un oeuf . . .
Envieuse, | s'étend, | et s'enfle, | et se travaille . . .

Szemünk láttára emelkedik a cezúra technika a kifejezés síkjáról az ábrázolás síkjára. A vers a megszemélyesített állat lélegzetvételét követi, az állat szempontjából a hang elakadását stilizáló ábrázolás szimptomatikus. A versen keresztül azonban mi is azonosulunk a szereplővel, akárcsak az erőfeszítést ábrázoló áthajló sorok olvasásakor. Együtt lélegzünk a széllel, Boreas-szal, a „bér-fúvóval” („souffleur à gage”), elakad a mi lélegzetünk is, amikor a sas lecsap *Jean Lapinre*. „Amikor ezeket a szavakat mondjuk : *suaît, soufflaît*, óhatatlanul kifulladásunk magunk is”, mondja La

Harpe előadásában²⁰² a *Le Coche et la Mouche* egyik sorával kapcsolatban :

Femmes, moines, vieillards, tout était descendu :
L'attelage suait, soufflait, était rendu.

Az ismétlődő s hangok is hozzájárulnak a tagoláson, nyomaték-eloszláson kívül ehhez a hatáshoz. Saját szavunk törik darabokra, amikor a vihar a házak fedelét szaggatja. A légzésen keresztül sajátos szimbiozis jön létre köztünk és a természet között.

Két évezred választotta el a grammatikát és poétikát a három nyelvi funkció elméletétől, amikor a rétorok már tökéletesen tisztában voltak azzal, hogy a vers ritmusa ábrázolni képes.²⁰³

DIONYSIOS HALIKARNASSEUS elsősorban éppen a ritmus ábrázolóerejét emeli ki Homérosnál. Homéros úgy fejezi ki mondanivalóját, úgy csoportosítja a szavakat, hogy a ritmus maga is beszédessé válik, s az olvasónak az az érzése, mintha valóban saját szemével látná azt, amiről a versben szó van (i. m. 275). A sziklát görgető Sisyphos erőfeszítését ábrázoló verseket (i. m. 593. és kk.) mutatja be annak igazolására, hogy a jó költő „a dolgok utánzója”. A hosszú szótagok a nagy erőfeszítést s a szikla ellenállását érzékeltetik. A fáradságot, a munka el-elakadását ábrázolja a hiatus, az „érdes hangok” torlódása (i. m. 276—8). Szinte következetesen spondeusokkal (— —) festi Vergilius a mozdulatlanságot, halálos elernyedést, a lassan, nagy erőfeszítéssel végzett munkát, a nagyságot, súlyt, a térbeli kiterjedést, az időbeli távolságot, az istenek hatalmát, a csillagok lenyugvását.²⁰⁴

„Ha a költő nyugalmat fest, a vers hirtelen megtorpan. Ha csendes a tenger, ha nyugosznak a szelek, a vers lágyan hőmpölyög és zajtalanul megáll” — írja VIDA (*De Arte Poetica*) — és a versek, melyekben elméletét kifejti, egyúttal a tézis illusztrálására szolgálnak. „Egy aggastyán erőtlen kézzel dobja el lándzsáját, a vers is lassan, erőtlenül halad.”²⁰⁵

SCALIGER az első versláb spondeusával elért festői hatására hoz fel egyebek között szép példát (*Poetices libri septem*. 489). — Lucretius egyik verséből vett példával érzékelteti Diderot, hogy a költői ábrázolás lényege éppen a megfelelő ritmusforma megválasztása.²⁰⁶ Ugyancsak a hexamete-

²⁰² Cours de Littérature VI. 354. QUICHERAT (*Traité de versification française*² 158) alapján idézem.

²⁰³ Vö. G. RAÜSCHER : *De scholiis Homericis ad rem metricam pertinentibus*. Strassburg, 1886. 48. és kk.

²⁰⁴ Vö. P. Vergilius Maro *Aeneis* Buch VI. erklärte von E. NORDEN. Berlin, 1916. 423. — MAXA i. m. és VERMES i. m. Vermes az ábrázolás tárgya szerint csoportosítja példáit, ami lehetővé teszi a spondeus „jelentés-áryalatainak” könnyű áttekintését.

²⁰⁵ III. 427—434. Vö. *Aeneis* II. 544.

²⁰⁶ *Salons de 1767. Oeuvres complètes* XI. Paris, 1876. 331.

rekre hivatkozik BATTEUX abbé, amikor a művészi utánzásról szóló, századában olyan népszerűvé vált elveit kifejti. „C'est tantôt une césure qui figure avec l'objet de la pensée, tantôt une élision imitative : ce sont des longues entassées, des finales spondaïques, ou des sons choisis heureusement pour peindre l'objet.”²⁰⁷

Vörösmarty *Zalán*-ja nem marad el a ritmikus ábrázolásban a klasszikus hexameter mögött.

— —|— —|— ∪ ∪ | — —|— ∪ ∪|— ∪

• E közben lassan futa már a déli verőfény...

(I. ének)

Ezzel a sorral indul az utolsó ének. Csak a spondeusokkal fékezett első verslábak után gyorsul meg az üteme a sornak, mintha az imént még mozdulatlanak látszó nap lassú hanyatlását festené.

A hatalmas fegyvereket, a nagy erőfeszítést érzékelteti a ritmus, amikor Csörsz és Hermes összecsapnak.

... Mint két hegyes éktelen árboc,

— —|— —|— —|— ∪ ∪ | — ∪ ∪|— ∪

Látszottak nagy dárdáik, s mikor összecsapódván

— —|— —|— ∪ ∪|— —|— ∪ ∪|— ∪

Egymást rontották, recsegett a nagy fa kezökben.

(X. ének)

Szinte érezzük a dárdák súlyát, ahogyan a ritmus elnehezül a második sorban. A harmadik sor elején a két hős összeakad, a spondeusok a néma, mozdulatlan erő kifejtést közvetítik.

A magyar sereg megfutamodik Ármány elől. Zalán ekkor fekete dárdáját Árpádra emeli. Árpád azonban mozdulatlanul várja a feléje közeledő Zalánt.

— ∪ ∪ | — —|— —|— —|— ∪ ∪|— ∪

Nem futa, megfordult, s nagyságos homloka látszott...

A spondeusok méltóságteljes, rettenthetetlen nyugalmit fejezik ki.

²⁰⁷ Principes de la littérature⁵ I. Paris, 1774. 222. és k.

is működésbe jönnek (a hasizmok, belső bordaközi izmok). *Nyomás* és *nyomaték* között a nyelv is összefüggést érez (ezt a kapcsolatot tükrözi a német *Druck* és az angol *stress* is). A *hangsúly* szó pedig egyenesen az erőkifejtést igénylő súlyra utal. Minthogy a hangsúlyos és hosszú szótagok ejtése nagyobb erőfeszítést kíván, különösen, ha szomszédosak egymással a hosszú, hangsúlyos szótagok, a spondeikus vers ejtésekor saját élményünkön keresztül közvetlenül átérezzük a versben cselekvő erőkifejtését. Az erő, a hatalom és a nagyság közötti összefüggés is lehetővé teszi már, hogy az erőt vagy a hatalmat spondeikus verslábakkal juttassa kifejezésre a költő. Hogy a spondeus a hatalom kifejezésére különösen alkalmas, ahhoz ezen kívül méltóságteljes lejtése és az a testtartás is hozzájárul, melyet egy spondaikus verssor olvasásakor önkéntelenül felvesszünk: a nagyobb lélegzetvétel arra készítet, hogy mellkasunkat jobban kidomborítsuk, azaz önkéntelenül elágáljuk bizonyos fokig a hatalmas embert.

Az erőtlén aggastyánnak nagyobb megerőltetésébe kerül, hogy a lándzsát elhajítsa, mint egy fiatal harcosnak. A viszonylag nagyobb erőkifejtés teszi tehát részben indokolttá a spondeusok közbeiktatását. Ha pedig a néző álláspontjára helyezkedünk: a mozgás ellassulása az erőtlenség, elerőtlenedés kifejezése is lehet, s így a vers ütemének lassúságát az elernyedés jeleként foghatjuk fel.

Egyenletes, akadálytalan mozgást, folyást, áradást fest az egyenletesen ereszkedő, emelkedő ritmus helyenként már a bibliában is. Jambussal váltakozó anapestus kíséri a zúgó folyóvizeket a 93-ik zsoltárban.²⁰⁹

Nasz'u n'haroth JHVH, nasz'u n'haroth qolam
jisz'u n'haroth dokhjam.

(A folyóvizek, Uram, a folyóvizek zúgnak, a folyóvizek felemelik az ő habjokat.)

Érezni véljük a ritmus hatására a tó hullámzását József Attila *Ringatójában*:

Holott náddal ringat,
holott csobogással,
kékellő derűvel,
tavi csókolással.

²⁰⁹ DR. BENOSCHOFKY IMRE hívta fel a figyelmemet erre a zsoltárra:

Lehet, hogy szerelme
földerül majd mással,
de az is ringassa
ilyen ringatással.

A vers szabályos tagolása, az egyenletesen visszatérő hangsúlyos szótagok, az ismétlődő magánhangzók, a távolból alliteráló hangok (*csobogással, csokolással, ringassa, ringatással*) egyaránt és főként együttesen alkalmasak a „ringatásra”. A hullámzást a *náddal* szó első szótagjának hangsúlya indítja el, melynek a kétszótagos ütemelőző ad lendületet. A nyomaték hullámzását a hanglejtés hullámzása húzza alá. A nyomatékos szótagokon magasba siklik a hang. Máshol helyettesíti a hanglejtés a nyomatékot (finom, kis hullámok). Ha jól fülelünk, a nagy hullámokon belül (*náddal, csobogással kékelő, tavi*) kisebb hullámokat is észlelhetünk (*Holott, holott, derüvel csokolással*).

Petőfi *Tiszájában* a folyó lassú hömpölygését egyenletes nyomatékeloszlás érzékelteti, melyet hirtelen az „elszabadult” folyó ábrázolásakor szabálytalan hangsúlyok váltanak fel:

*Nyári napnak alkonyulatánál
Megállék a kanyargó Tiszánál*

majd:

*Mint az örült, ki letépte láncát,
Vágtatott a Tisza a rónán át,
Zúgva, bögve törte át a gátot,
El akarta nyelni a világot!*

A *mint az örült* . . . harmadik szótagra eltolt hangsúlya mintha a gát által egy ideig visszatartott, de azután az ellenállást elsöprő áradást érzékeltetné. A harmadik sor trochaikus üteme, a gyors egymásutánban következő drámai eseményt festi alá.

A versen keresztül együtt lélegzünk a természettel. Elágáljuk — hiszen a ritmus versbe sűrített tánc — mindazt, ami körülötünk zajlik.

Ha a metrum a tánc ritmusát őrzi — és emellett szól a vers és dal, ének és a tánc régi egysége és a régi egységet tükröző terminológiája a metrikának (az *arsis* 'felemelés', *thesis* 'letevés' nyilvánvaló módon a táncos lábmozdulataira utal) —, akkor különösen érthető, miért evokálja az arsis és thesist élesen elválasztó, az „erős” taktus részt kiemelő játékos lejtése a verssoroknak a táncot. Semelyik ritmusra sem áll ez inkább, mint a gagliarda

ritmusra, melyet „a XVIII. század legnépszerűbb táncos örömrítmusá”-nak nevez SZABOLCSI BENCE zenetörténetében,²¹⁰ ahol gazdag zenei és irodalmi példaanyagon mutatja be a gagliarda diadalútját. A gagliarda egyik legismertebb, legklasszikusabb zenei formája Mozart Figaro-jának cavatinaja (*Se vuol ballare*). Táncot érzékeltet Goethe *Wechsellied zum Tanze* c. versében (vö. SZABOLCSI BENCE i. m.) :

Ohne dich, Liebste, was wären die Feste?
Ohne dich, Süsse, was wäre der Tanz?

Gúnyos zenei aláfestésnek fogható fel talán a gaillarda a *Faust* a II. részének első felvonásában, amikor az „esetlen léptekkel” színre lépő favágók dalát kíséri :

Nur Platz! nur Blösse!
Wir brauchen Räume
Wir fällen Bäume,
Die krachend schlagen...

Még a lábdobbantást is kihalljuk Goethe egy másik gagliarda-jából :

Allen Gewalten
Zum Trutz sich erhalten,
Nimmer sich beugen,
Kräftig sich zeigen,
Rufet die Arme
Der Götter herbei.

(Lilla)

A második sor ütemelőzővel kezdődik. A ritmusnak ezzel a csekély módosításával éri el a költő, hogy dacos lábdobbantásként hat a második szótagra eső iktus.

Sajátosan hat a gagliarda-ritmus Adynál, akinek egyszer legalább szintén a fülében csengett :

Roggyant a lábam, süppedt a mellem,
Itt az ideje, össze kell esnem.
Lerogyok vígan, elnyúlok bátran,
Lalla, lalla,
Rokkantak halmán, nagy éjszakában.

(Ének a porban)

A dalos pusztulás, az elkeseredett vigadás hangja csendül ki belőle? A csalogató ének? Annyi bizonyos, hogy igen távol járunk már a XVIII. század játékos, táncos gagliardájától.

Az angol himnusz dallamának ünnepélyessége, a vers himnusz-jellege teljesen elfojtja már a gaillarda vidám hangulatát. Meglepetéssel ismerjük fel a „Se vuol andare” ritmusát.

God save our gracious King,
God save our noble King,
God save the King!

²¹⁰ A melódia története. Vázlatok a zenei stílus múltjából. Budapest, 1950. 70.

A gagliarda nem az egyetlen táncos ritmus. Mozgást visz a versbe minden szabályos szabálytalanság, a ritmusképlet váltása, s főként az erős hangsúlyt hordó refrénszerűen visszatérő rövidebb ráütősr.

Ver redit optatum	—v—v—v
Cum gaudio,	v—vv
Flore decoratum	
Purpureo,	
Aves edunt cantus	
Quam dulciter,	
Revirescit nemus,	
Cantus est amoenus	
Totaliter.	

A feloldatlan szabálytalanságok, a metrummal ellenkező disszonáns ritmus a szabálytalan mozgást, sántikálást, dülöngélést érzékeltethetik.

Mes gens s'en vont à trois pieds,	v—v—v—
Clopin-clopant comme ils peuvent,	v—v—vv—
L'un contre l'autre jetés	—vv—vv—
Au moindre hoquet qui'ils treuvent.	v—vv—v—

(La Fontaine: *Le pot de terre et le pot de fer*)

A páratlan, hétszótagos francia verssor eleve meghíúsítja a monoton egyformaságot. Meg lehetne három teljes és egy csonka trocheussal tölteni, de az ereszkedő versláb ellenkezik a francia beszédhangsúly oxyton jellegével. Nem tölthető meg jambussal sem. Ebben az esetben hangsúlytalan szótaggal végződne a verssor (v—v—v—v), márpedig a franciában minden ütem végére hangsúly esik. Ugyanez áll a négy morás verslábakra. A hétszótagos verssor esetében úgyszólván kötött a ritmus szabálytalansága. Az agyagfazékról és vasfazékról szóló mesében szabályos jambikus lejtéssel indul az első sor. Ilyenformán azonban két hangsúlyos szótag ütközik össze a sor végén. Mintha egymásnak ütközne a két fazék. A harmadik sorban elkerülhető a döccenő, ha az első szótagot hangsúlyozzuk a második helyett. Így persze tökéletesen megváltozik a vers lejtése: —vv—vv— Az ütközés erejétől kétfelé döcög gyorsan a két fazék. Megint változik a ritmus a negyedik sorban.

A szabálytalan mozdulatok ábrázolásának van egy másik módja is. Eltérhetünk a metrumtól anélkül, hogy letérnénk róla. A metrumra beállított várakozást, becsaphatjuk — sokkal enyhébb, tapintatosabb formában — azáltal is, hogy csak minden második iktus kap hangsúlyt. Kettős versláb áll így elő, az ún. dipodia. A trochaikus sor egyszerűben emelkedővé válik, kibillenünk a kerékvágból.

Nagyon alkalmas ez a ritmus, ahogyan WERNER STÜBER írja, a részeg ember járásának utánzására.²¹¹

'S ist doch närrisch, wenn wir eben
nur vom Wein einmal genippt,
Dass der Hut so wunderbarlich gleich nach
einer Seite kippt...

(R. Reinick: *Blauer Montag*)

—o—o—o—o—o—o—
—o—o—o—o—o—o—
—o—o—o—o—o—o—
—o—o—o—

Az arsis és thesis szabályos váltakozása felelne meg a rendes, józan járásnak. Itt azonban elsikkad az egyik lábemelés, kicsúszik mintegy a lábunk alól a talaj, mire gyorsan kettőt lépünk egy helyett, hogy helyreálljon az egyensúly. Ez az egyensúly korántsem végleges azonban: ismét előlről kezdődik a játék. Így követi a vesszor a jobbról-balra, balról-jobbra dülöngélő ember járását. S talán még felcsukló beszédét vagy énekhangját is utánozza. (A részeg beszédben gyakran marad el egy hangsúly, hogy azután, ha nem is váratlan helyen, de váratlan erővel bukkanjon fel néhány szótaggal később). Az áthajló sor a lecsúszó kalapot követi.

A mély hangfekvés szomorúságot tükröz, a magas hangfekvés örömet, meglepetést, az egyenletes hangléjtés nyugalmat, a fel-le szökő hang izgalmat, nyugtalanságot. Ez így van alighanem minden nyelvben. Semelyik nyelvben sem ábrázolhatja azonban a térbeli rétegződést, mint például az *Apostol*-ban (I. ének):

Sötét a város, rá fekütt az éj.
Más tájakon kalandoz a hold,
S a csillagok behunyták
Arany szemeiket.
Olyan fekete a világ,
Mint a kibérett lelkiismeret.

Egyetlen egy kicsiny fény
Csillámlik ott fenn a magasban
Bágyadtan s haldokolva,
Mint a beteg merengőnek szeme,
Mint a végső remény.

Középmély hangfekvésben indul a vers, egyenletesen esik a hangütemenként. A hangfekvés alig változik a szakasz folyamán.

²¹¹ Metrische Miscellen: Zschr. f. Phonetik und allg. Sprachwiss. VII (1953) 237.

A második szakasz elején mintegy kvarttal megugrik a hang. Önkéntelenül felpillantunk. (A hangfekvés emelkedése követi a pillantást a *Szeptember végén* harmadik sorában is). És mélyet lélegzünk a körmondathoz, mellkasunk kidomborodik. Átérezzük az emfázist, átéljük szinte az apostol lelkesedését.

A *Föltámadott a tenger*-ben a sorról-sorra emelkedő hanglejtés crescendoja, a fokozódó izgalmat tükrözi, a forradalom tornyosuló hullámait festi.

Látjátok ezt a táncot?
Halljátok e zenét?
Akik még nem tudtátok,
Most megtanulhatjátok,
Hogyan mulat a nép.

Reng és üvölt e tenger,
Hánykódnak a hajók,
Súlyednek a pokolra,
Az árboc és vitorla
Megtörve, tépve lóg...

Az utolsó hullámhegyről zuhan le a súlyos tanulság:²¹²

Jegyezd vele az égre
Örök tanúságul:
Habár fölül a gálya,
S alul a víznek árja,
Azért a víz az úr!

A hanglejtéspróbák szerint József Attila *A Dunánál* első két sorának hangfekvése egy terecel mélyebb, mint az *Elégia* első soraié. Az egyik esetben lent, a rakodópart lépcsőjén ül a költő:

A rakodópart alsó kövén ültem,
néztem, hogy úszik el a dinnyehéj.

Az elégiában a táj felett lebegő füstöt nézzük:

Mint ólmos ég alatt lecsapódva, telten,
füst száll a szomorú táj felett,

²¹² Bánki Zsuzsa és Ascher Oszkár interpretációja alapján from ezt.

úgy leng a lelkem,
alacsonyan.
Leng, nem suhan.

(József A. : *Elégia*)

Együtt ágaskodik a hanglejtés a lábujjhegyre álló kis lánggal.

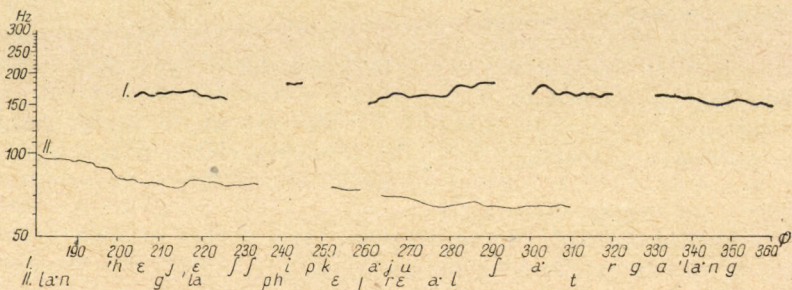
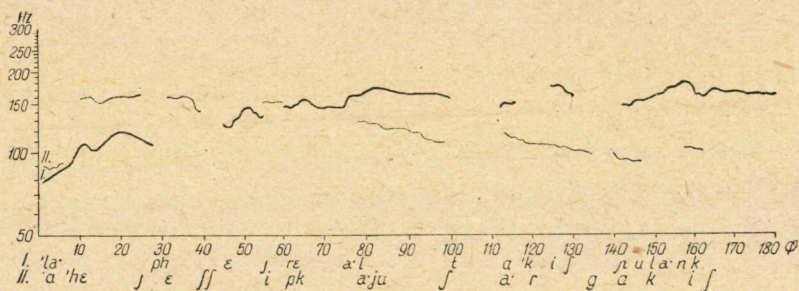
Eldobtam egy gyufát s legott
Hetyke lobogásba fogott,
Lábhegyre állt a kis nyulánk,
Hegyes sipkájú sárga láng . . .

(Tóth Á. : *Láng*)

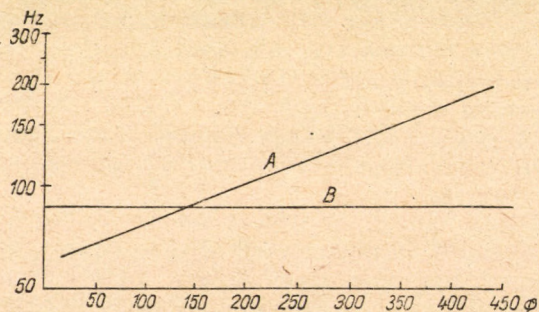
A befejezetlen áthajló sor végén felágaskodik a láng és a hanglejtés tovább emelkedik a következő sorban is. Ascher Oszkár előadásában a második mondat 80 Hz-nél, az *E* táján indul, fokozatosan emelkedik, még az első szótagban eléri a *H*-t, a következőben a *c*-t, a *d*-t, az *e* körül mozog az *állt* szóban, és ezt a szintet tartja a sor végéig, és nem ereszkedik le a következő sorban sem, sőt a *sipkájú* szóban *f* fölé emelkedik. Ha a görbét nézzük, volta-képpen nem is emelkedik a hanglejtés úgy, ahogyan ezt érezzük. A magyar olvasó a leggyakoribb ütemenként és egészében ereszkedő kijelentő mondat típushoz viszonyítja azonban, amit hall. Ilyen akkor lenne a mondat, ha a következőképpen módosítanánk a szerkezetét: *A hegyes sipkájú, sárga kis láng lábhegyre állt.* Ennek a mondatnak fokozatosan eső vonalához képest egyre jobban emelkedik a vers dallama (vö. 36. ábra I. görbe). Ha vízszintes alapvonalként fogjuk fel ezt a tipikus görbét, a *Láng* hanglejtését emelkedő vonallal ábrázolhatjuk (vö. 37. ábra). Különösen akkor látjuk élénken magunk előtt az ágaskodó kis törpét, amikor a hanglejtés, kijelentő mondatban szokatlan módon, egy szón belül is emelkedik (*sipkájú*).

Az a látszat támad, mintha a beszélő milliméter-papírosra rajzolná az ábrázolt mozdulatot. Mintha az ilyen ábrázoló hanglejtésnek semmi köze sem lenne a beszéd érzelemtükröző hanglejtéséhez. Valójában az énekmondó azonosítja magát a kis lánggal. Gondolatban felágaskodik, a nyakát nyújtogatja. Ennek az elképzelt mozdulatnak pedig magasabb hangfekvés, emelkedő hanglejtés felel meg (a hangszalagok általában jobban megfeszülnek, amikor kinyújtjuk a nyakunkat).

CONDILLAC (i. m. 441. és k.) és D'OLIVET (i. m. 326) ugyanazon Boileau sor alapján írják le, hogyan ábrázolja a ritmus és hanglejtés a *Lutrin* II. énekének végén a Puhaság (Mollesse) nyugovóra térését.



36. ábra. Tóth Árpád *Láng* című verse harmadik és negyedik sorának („Lábhegyre állt a kis nyulánk Hegyes sipkájú sárga láng”) hanglejtés-görbéje (I) és a megfelelő prózai mondaté (II)



37. ábra.

CONDILLAC (i. m. 451. ás k.) és D'OLIVET (i. m. 326.) ugyanazon Boileau sor alapján írják le, hogyan ábrázolja a ritmus és hanglejtés a *Lutrin* II. énekének végén a Puhaság (Mollesse) nyugovóra tértét.

Et lasse de parler, succombant sous l'effort,
Soupire, étend les bras, ferme l'oeil et s'endort,

„Az elalvást a *s'endort* szó ejtése is tükrözi, mivel a hang, mely a *s'en* szótagig egy szinten mozgott, itt kissé esik és ernyedten aláhull a *dort* szótagban”, írja CONDILLAC (i. m. 442).

A hanglejtésre ugyanaz áll tehát, ami a költői nyelv többi prozódikus hangsajátságára: az énekmondó érzelmeit, testtartását tükrözi — és így voltaképpen a kifejezés síkján mozog — mivel azonban az énekmondó egy más személlyel vagy tárggyal azonosulva veszi fel ezt a testi és lelki tartást, a hanglejtés is a költőn kívül álló valakit vagy valamit jellemzi, ábrázolja.

Erről az azonosulási élményről szólnak Louis Racine esztétikai ódájának²¹³ legszebb szakaszai.

S'il (= Homeros) me présente ce Coupable
Qui, dans l'Empire ténébreux,
Roule une pierre épouvantable
Jusqu'au sommet d'un mont affreux ;
Ses genoux tremblans qui fléchissent,
Ses bras nerveux qui se roidissent,
Me font pour lui pâler d'effroi . . .

Par la cadence de Virgile,
Un coursier devance l'éclair ;
Souvent, prêt à suivre Camille,
Comme elle, je me crois en l'air ;
Du boeuf tardif que rien n'étonne,
Et qu' en vain son maître aiguillonne,
Tantôt je presse la lenteur ;
Tantôt de ce géant énorme,
La masse lourde, horrible, informe,
M'accable sous sa pesanteur.

A látható ritmus

Többször kiléptünk már a hangtan területéről, a verssel együtt, talán anélkül, hogy észrevettük volna. A csendet a hangképzés elakadása érzékelteti az áthajló mondatokban. A távolságot, a végtelen teret már nem a hallható vers (legalábbis nemcsak a hallható vers) festi. A fehér papiros képezi a nagy havas térséget. Az írott sorok rétegződése ábrázolja a térbeli rétegződést, és minden valószínűség szerint a szóbeliség túlsúlya folytán kevésbé terhelt még a középkori költészetben az enjambement-ok kategóriái közül a *fiat* és *lent*. A kötött szótagszámú, rímes versszakokban a vesszor hangtani egység. A kötetlen szótagszámú, rímtelen szabadversben a tagolás már inkább látható, mintsem hallható. „Ha

²¹³ *Ode sur l'harmonie*. Paris, 1736.

prózaí tipográfiával közöljük a verset, könnyen lefoszlik róla a versjelleg” — állapítja meg Zolnai Béla a rímes versről is.²¹⁴

A vers és az írás kapcsolata meglehetősen bonyolult. A költészet voltaképpen nem a szemnek szól. (Ezt írja már Goethe is a *Dichtung und Wahrheit*-ban.²¹⁵) Az írás csak rögzíti a hangos verset. Másképpen rögzíti azonban mint a magnetofonszalag. Az írott jelek a beszédfolyamatnak csak egy részét, a vázát őrzik. Ezt az írásban megőrzött vázát kell alkalmanként beszéddé feloldani. Azt már láttuk, hogy az ilyen feloldási műveletek esetlegességei ellen a költő úgy védekezik, hogy igyekszik minél többet az írott jelekkel rögzített formába sűríteni. Még a hanglejtést, nyomatékoszlást, a beszédtempót, a váratlan szüneteket is. A keményebb vagy lágyabb ejtémódot a keményebb és lágyabb hangok szokott arányának módosításával pótolja. Így éri el, hogy az írott forma megőrzi a beszéd eleveenségét, ha nem is maradéktalanul. Minden jelátvitel alkalmával romlik a jel/zaj viszony. Az írott forma azonban ugyanakkor hozzá is tesz valamit az átvitt hírhez. Goethe versében is, aki (Gautierral ellentétben) az írás ritmusának alig tulajdonított jelentőséget.

Kennst du das Land? wo die Citronen blühen . . .
Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin
Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, ziehn.

(*Mignon*)

A *Dahin! Dahin!* affektív erejét éppen annak köszönheti, hogy kiszakad a sorból és első pillanatban szenvedélyes felkiáltásként hat. Azután vesszük észre, hogy egy logikus szerkezet része csak.

Nehéz lenne pontosan meghatározni, mennyi az írásképe része abban, hogy a rövid sorokra szaggatott szakaszok izgalmat, nyugtalanságot tükrözhetnek. Mint *Mátyás anyjában*, melyet Zolnai Béla idéz könyvében, vagy Csokonainál, Adynál, Kosztolányinál.

Már felkემig ér a
Pokloknak hóhéra,
Dárdákkal,

²¹⁴ A látható nyelv. *Nyelv és stílus*. Budapest, 1957. 75. Finoman és sokoldalúan elemzi ebből a *szempontból* a nyelvi megnyilvánulásokat. Amit itt elmondunk, kiegészítése, parafrázisa az ő tanulmányának.

²¹⁵ III. Teil, 12. Buch. Jubiläumsausgabe 383.

Fáklyákkal
 Veri Megaera!
 Jaj! hová kell lennem,
 Nem lehet pihennem,
 Mely vesztő,
 Ijesztő
 Csata van bennem!

(Csokonai: *Egy kétségbeesett magagyilkosa*)

Fiatalok,
 Forró, páratlan hadseregem,
 Nem baj, ha meghalok.
 Enyém az ország
 S a tiétek
 A legszentebb hivatalok:
 Ha meghalok...

(Ady: *Az én hadseregem*)

Vigny *Madame de Soubise* című elbeszélő költeményében tíz és öt szótagú sorokból álló szakaszok váltják egymást. A leíró vagy moralizáló részek általában tízszótagos sorokból állnak, a drámai dialógusok, emfaticus, lírai részletek íródtak ötszótagos versekben. Heine tavaszi verseiben, a *Neuer Frühling* kötetében szinte csupa rövid soros szakaszt találunk. V. Hugo a *Bièvre*-ben rövid soros szakaszokban festi a hajnalt, a sötét („calme et sombre”) passzusokat, az éjszakát ábrázoló részt alexandrinusokban írta. Paul Eluard *Une leçon de morale*-jában minden téma két változatban szerepel, egy sötét, moll és egy világos, dúr változatban (*Au mal — Au bien*). Ha megnézzük, hogyan oszlik meg a ciklus 1225 verssora szótagszám szerint, a következő képet kapjuk (vö. 13. táblázat):

13. táblázat

	2	3	4	6	7	8	9	10	12	14	16
M	0,46	—	1,62 247	13,77	0,81	19,03	0,81	9,31	53,03	0,81	0,40
B	0,63	0,21	0,42 478	6,65	8,16	38,08	—	5,83	40,37	0,63	—

M = Au mal, B = Au bien, — A számok a különböző szótagszámú sorok gyakoriságát fejezik ki százalékban.

Az optimista szériában kiugrik a könnyed, vidám nyole szótagos verssor. A pesszimista szériában a hosszabb verssorok dominálnak, a tíz szótagos és tizenkét szótagos. Kivételt képez látszólag a hat szótagos sor. Ezek azonban nem hat szótagos sorokból álló zárt strófákban szerepelnek, hanem a tizenkét szótagos verseket szakítják meg: töredékes alexandrinusok.

A hangos ritmus és okuláris ritmus összefonódik. Az egyenetlen, gyorsan megszakadó rövid vonalak nyugtalanabb, élénkebb benyomást keltenek, mint az egyenletes, hosszú sorok. Stilizált beszédjelenségnek is tekinthetjük azonban a sorok affektív meg rövidülését. A pihegésen keresztül érzékelteti Verlaine a tikkasztó meleget :

Ils vont! et leurs pauvres souliers
Font un bruit sec,
Humiliés,
La pipe au bec.
Pas un mot ou bien le vachot
Pas un soupir.
Il fait si chaud
Qu'on croit mourir...

(Verlaine : *Autre*)

Izgalomban kevésbé vagyunk képesek vagy hajlamosak komplexebb, nagyobb terjedelmű gondolat- és mondat-struktúrák létrehozására. ²¹⁶

Kifejezhet a rövid sor még sok egyebet is, ugyanolyan gazdag „jelentésekben”, mint bármilyen más releváns formai sajátossága a versnek. A sorok rövidsége a rímek közelsége, csengése-bongása következtében gyermeki hangulatot áraszt.

Enfant, rêve encore!
Dors, ô mes amours!
Ta jeune âme ignore
Où s'en vont tes jours...

(V. Hugo ; *Dans l'alcove sombre*)

Balzsam tündér postáját is, a metrum visszatérésén kívül, rövid sorok jelzik.

La Fontaine egyik kommentátora kiemeli, hogy a tölgyről és a nádszárlól szóló mesében a nádszálat „hajlékony,” könnyed nyole szótagú verssorok” vázolják, a tölgyet azonban alexandrinusok.

²¹⁶ Idéztem MARCEL VERZEANO cikkét, aki agysebészeti műtétek során jutott erre a felfedezésre (J. Speech and Hear. Dis. XV. 197. és kk.).

Le moindre vent qui d'aventure
Fait rider la face de l'eau,
Vous oblige à baisser la tête,
Cependant que mon front, au Caucase pareil,
Non content d'arrêter les rayons du soleil,
Brave l'effort de la tempête.

(La Fontaine : *Le chêne et le roseau*)

Az utolsó rövid sor, ponttal a végén, inkább erőteljes záróakkord már.

Que doit faire un mari quand on aime sa femme?
Rien.

(La Fontaine : *Contes III, 4*)

Súlyosak, nyomatékosak a rövid sorok Ady verseiben.

Ujjuk tintás, arcukon betűs bánat.
Állnak,
Mintha testvéreim volnának.
Lángolnak szennyesen és ifjan vének,
Égnek,
S nem tudják, hogy miért, szegények.

(Ady: *Mostohám a betűben*)

Főként ha a szakaszt zárja le erőteljes akkorddal.

Most alszik a magyar a magyarban.
Minden nációnak van terve.
A magyar azt mondja, ha tönkrejut :
Így akartam . . .

(*Alszik a magyar*)

Máskor sejtelmesnek érezzük az odadobott kifejtetlen szót :

S tán kicsi, furesa szerencsével eljő
A Holnap,
A Mánál mindig különb Holnap.

(*Dal a boldogságról*)

Az üresen hagyott spácium, a „fehér lap” a vers szerves részévé válik.

Füst Milán verseinek komor hangulatához elválaszthatatlanul hozzátartozik a verssorok szokatlan hossza. Minél nyomasztóbban nehezül ránk a végzetszerűség, annál hosszabbra nyúlnak a sorok. Mintha súlya lenne minden szónak, és a szavak súlyát összegeznék a hosszú sor.

Lassú e vén világ. S hiába ostromoltam én is. Rest
lett torzonborz füled.

(Füst M. : *Panasz*)

Fagyos és sötét a föld. S egyre ridegebb lesz,
meglásd, amint majd lassú ütembe' fordul
Az Orion-csillagzat ködképe felé . . .

(Füst M. : *Tél*)

De érezteti a véget érni nem akaró verssor egy hosszú-hosszú út fáradalmát is. És sejteti a láthatatlan vándor erejét, kitartását.

Ténint poétikájában (i. m. 137. és k) saját versével illusztrálja, hogyan érzékeltetheti a tördelés a közeledő majd távolodó lódobogást.

Par saccade,
Sous l'allée — en arcade,
Comme un bruit — éloigné — de cascade,
On entend — tout au loin — ton galop — cavalcade ;
Les détours — de chemin — qu'on ne peut — découvrir
Comme l'eau — qui viendrait — à tarir,
Font ce bruit — s'amoinrir
Et mourir.

Babits a *Danaidák* sajátos tördelésével — több soros szakasz voltaképpen minden „verssor” — az asszonyok soha véget nem érő meddő munkáját érzékelteti. A fül — a szintén hosszú — trochaikus tetrametert hallja (tizenhat szótagos sort). Az ötszörte hosszabb sorokat csak a szem érzékeli. Akárcsak a sokszótagú szavakat (a beszédben a szavak feloldódnak, ütemekre tagozódik a mondat).

...nagynál is mérhetlenebbnek ...

(Ady : *Tegnapba élni belé*)

Elle était lente elle brassait soleil et neige
Majestueusement
Elle brassait son corps mêlé à d'autres corps

(Eluard : *Sans rire*)

A *Danaidáknál* is sajtósebb a *Vakok a hídon* szerkezete.

Se korbát	Padlóg
se hídrács	derékban
legörbülve	letörpülve
mind	mind
lenn utat magának kezével tapint	
üres szemgolyójuk	faruk meg feltolva
szanaszét tekint	a zord égnek int.

Az egyik sor kinyúlik, belefut a másik versoszlopba. A vak ember előrenyúló, tapogató kezét érezzük mögötte. S ha távortartjuk magunktól a könyvet, olyan távol, hogy a betűket már nem tudjuk pontosan megkülönböztetni egymástól, két oszlop felét látunk csak, melyet egy karsú ív köt össze: mint valami híd. A vers önmagának rajzos illusztrációja, ezúttal a szó szoros értelmében. „Ezt a vakokról szóló költeményt a vakok igazán nem tudnák élvezni” — jegyzi meg Zolnai Béla (i. m. 79). Valóban: „hangzásban nem is adható vissza az általa keltett hatás” (i. m. 78). Egymás mellett áll a papiroson a két versoszlop, egyszerre „szól” a szemünkhöz. Ezt a szimultaneitást hangsúlyozza a hosszú sort megelőző mindkét oszlopban azonos rövid sor is (*mind*). Nem is egészen világos, hogyan rendezzük el az időben a sorokat.

GÁLDI LÁSZLÓ a következő sorrendet javasolja :

1. Se korbát
se hídrács
legörbülve mind
2. Padlóg
derékban
letörpülve mind
3. lenn utat magának kezével tapint
4. üres szemgolyójuk
szanaszét tekint
5. faruk meg feltolva
a zord égnek int.

Aligha lehetne jobb megoldást találni. Így egyszerű és világos a vers. Áttetsző, szinte naiv a vers ritmusa is. (GÁLDI LÁSZLÓ azt az alapmetrumot hallja ki a versből, amelyik semmitől sem lepezetten így hangzik Czuczornál: „Jaj be szép az a Pest, istenem be szép...”).

Akárhogyan rendezzük is el, tökéletesen elvész a vers fondorlatos bonyolultsága, mely az írott formához kötődik.

Rajzos konstrukcióval egészül ki igen gyakran az enjambement is. Sorról sorra hull a véreseppekkel a mondat.

Heisse Tropfen,
Die lang und langsam niederfall'n
Auf ein altes Haus dort unten
In der tiefen Meerestadt . . .

A vén ház ablakában azonban egy fiatal lány fejét pillantjuk meg.

Nur dass am untern Fenster
Ein Mädchen sitzt,
Den Kopf auf den Arm gestützt . . .

(Heine: *Seegespenst*)

A két hosszú sor úgy keretezi a lány fejét mint az ablakráma. Hasonlóan ábrázolja a két hosszú sor közé fogott rövid sorral Ady a cellájában ülő rabot.

Bilincselten, rabon, zártan
Vártam
S bús vagyok a mártiromságban . . .

(Ady: *Minden csak volt*)

Weöres a magányos gyereket.

Pókhálók, ebek, pókhálós mécszláng
közt magam,
beteg vénember, fölébredni akarok . . .

(Weöres: *A kisfiu ábrándozik*)

Szabó Lőrinc a két kő közé szorult halat.

Puha ringásból érdes
szögletek
közé zuhant, sors és vad
rémület

fogta fogóba, zord kő,
az alá
beszorult, — ott ficánkolt
még soká . . .

(Szabó L.: *Valami fájt*)

Ady sajátos módon, a kiemelkedő tornyot.

Faluja nyár-éji csöndjéből
Fehéren, aggódva kibámul
A torony
S vér-hireket vár a lángoló
Vénhedt világbul.

(*Torony az éjszakában*)

A legrövidebb sor ábrázolja a tornyot. Igaz, hogy a sor éppen rövidségénél fogva „emelkedik ki” a mondatból, és hogy a szó olyan magányos, mint a falu fölé emelkedő torony. (Gondoljunk arra is, hogy a latin *altus* ’magas’-at és egyszersmind ’mély’-et is jelent.) Egyértelműbb a szimbolika, amikor az izolált tárgyat a szakasz elején álló izolált szó ábrázolja.

Ein Dorf,
Das fromm in braunen Bildern abstirbt.

(Trakl: *Die Schwermut*)

Mallarmé egyik különös, tipográfikus költeményében, a *Coup de dés*-ben a magányos toll szinte elvész a fehér lap közepén.

plume solitaire éperdue

Ez áll egy üres oldalon, és csak lent, a jobb sarokban egészíti ki egy *sauf* (hacsak) . . .

Mallarmé szimfonikus zenévé akarta emelni az írott verset, láthatóvá akarta tenni a zenét. Ehhez minden rendelkezésre álló tipográfiai eszközt felhasználta: az eltérő méretű, eltérő típusú betűket, a szint, a tördelést, és mindenekelőtt a spáciumokat.²¹⁷

²¹⁷ „Les ’blancs’ en effet, assument l’importance, frappent d’abord ; la versification en exigea, comme silence alentour . . .” *Oeuvres complètes*. Bibl. de la Pléiade. Paris, 1945. 456.

A főtéma például kapitálisokkal, a másodtéma kapitálchennel szedve szövi át a verset. Általában minden motívumot azonos betűtípus képvisel.²¹⁸

Felesleges felhívni a figyelmet az írott forma szerepére az olyan versekben, melyek maguk irányítják elsősorban vagy kizárólag a szó szoros értelmében vett írásképre a figyelmet. Apollinaire *Calligrammes*-jaiban az „un CIGare allumé qui fume” mondat szedése révén füstölgő cigarettát ábrázol (az *all-* szótagtól kezdve felfelé kóvályognak a betűk). Morgenstern *Trichter* című verse a szó szoros értelmében tölcserő ábrázol. Az expresszionista, aktivista költészet messzemenően hasznosítja a plakáttechnikát. Radnóti *Papírszeletek*ében is találunk félköralakban szedett sorokat. Ezek a versek játékos, tréfás, ironikus vagy forradalmi cézzal túlhatják, tudatosan vagy önkéntelenül karikírozzák a költemény vizuális funkcióját. Ismeretesek az írásképpel való játék antik előzményei is. Elég, ha ismét ZOLNAI BÉLA Látható nyelv c. tanulmányára utalok.

²¹⁸ Az egyik kommentátor, R. G. COHN szerint szimbolikus jelentősége van annak is, hogy a főtéma előbb az oldal közepére, háromnegyedére, azután a lap aljára, ismét a háromnegyedére kerül, és így tovább. Cohn szerint az évszakok hullámvázát érzékelteti a főtéma hullámvázása. G. MICHAUD : Mallarmé, *L'homme et l'oeuvre*. Paris, 1953. 172. és kk.

III. A KÖLTŐI NYELV POLYPHONIÁJA

A vers nem tűr meg semleges anyagot. Éppen úgy átalakította a maga számára az új, látható közeget, mint a hangos nyelvet. A közlés szolgálatába állította a nagybetűt, a kettőspontot, az olyan jellegtelen, véletlenszerű adottságokat is, mint a sorok, a szakaszok hossza. Beledolgozta a versbe még az üres közöket, a fehér papirost is. Egy mániákusan takarékos háziasszonyra emlékeztet a megszemélyesített vers: semmi sem mehet veszendőbe, minden morzsát fel kell használni. Milyen hamis az a — klaszikus hagyományokkal rendelkező — lapos közhely, hogy a vers tetszetős, de voltaképpen felesleges díszítő elemekkel megrakott beszéd.²¹⁹

Ez az ökonómia igazában nem téveszthető össze a háziasszonyok leleményességével. Inkább egy zseniális műszaki találmányhoz hasonlítható. Talán a többesatornás jeltovábbításhoz a híradástechnikában, amikor az egyszerű jelátvitelnél fennmaradó üres helyeket további jelek átvitelére használják fel. A költői jelátvitelnél még zseniálisabb, még ökonomikusabb megoldás teszi lehetővé a kettős közlést. A hírt — akárcsak köznapi vagy tudományos jellegű közlés esetében — a nyelv kódrendszerének megfelelő jelemsorozat továbbítja.

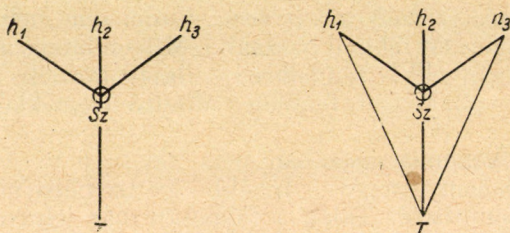
Im Wasser, im Wasser,
Da ist es noch nasser
Als auf der Erde,
Und ohne Beschwerde
Erquicken
Wir uns an den Sonnenblicken.

(Heine : *Aus einem Briefe*)

²¹⁹ Vö. ARISTOTELÉS : Poetika VI. 2, 3.

A békák a német nyelv kódrendszerét felhasználva közlik, hogy a víz még nedvesebb, mint a föld, és hogy milyen jól esik a napfényben sütkérezni. Ilyenformán hangzik a hír a magyar kódrendszerbe átültetve. Az veszett csak el a magyarba való átültetésénél, ami nem tartozott hozzá eredetileg a hírhez, ami a (német) kódolás folyamán csapódott hozzá: a békák hangja. A *Wa-*, a — *quick* — szótag mint a *Wasser* és az *erquicken* szó része teljesíti nyelvi szerepét, csak a szavakon, a mondaton keresztül van informatív értéke. A beszéd molekulája. Ugyanakkor azonban sajátos mondanivalója van, mely független a német kódrendszertől, függ azonban a jel szubsztanciájától, fizikai sajátosságaitól (ellentétben a szavakkal, melyek hírértéke nem áll a jelelemek alaki sajátosságaival semmiféle összefüggésben): a brekegésre emlékeztet bennünket.

A költői jelátvitel és a „prózai” jelátvitel között strukturális különbség van. Modell segítségével talán így lehetne ezt érzékelteni:



38. ábra.

h = beszédhang, Sz = szó, T = tartalom.

A költői nyelvben a hangok kétszeresen kapcsolódnak a tartalomhoz, közvetve, a szón, a mondaton keresztül és közvetlenül, a hang és a tartalom közötti természetes kapcsolat révén. „Harmóniába hozza a poéta tárgyaival a beszédet...” (Berzsenyi) a szavak megválogatásával, csoportosításával (Dionysios Halikarnasseus). Sokféleképpen fejezhetjük ki ugyanazt a gondolatot. Ügyelhetünk arra, hogy a mondat egybeessen a sorvéggel, vagy éppen ellenkezőleg, hagyjuk, hogy áthajoljon egyik sorból a másikba. A mondat értelmén ez semmit sem változtat. És a vers mégsem bízza az ilyesmit egészen a véletlenre. A gondolat kifejezésének módja is a közlés eszközévé, a gondolatokat kísérő képzetek kifejezésévé válik.

Hadd tegyünk fel egy naiv kérdést. Mi szükség van erre a kettős közlésre? Mire jó az, ha a béka belebrekeg a versbe, ha a gyengéd érzelmek lágy hangokban jutnak kifejezésre, ha az áthajlás „érzékelteni” azt a távolságot, messzeséget, magasságot vagy szakítást, melyet a vers szavak segítségével, egyértelmű módon amúgyis kifejezett már?

Értelmetlen dolgoknak is lehet értelme. Mi értelme van például annak, hogy valaki leprével és eltesz egy virágot, amit valaki neki szedett. A virág úgysem lesz már többé eleven virág, és nem hozza vissza öt év múlva azt a percet, amikor az a valaki éppen letépte. A hajfürtt ott van a bársonnyal bélelt kis dobozban, de a gyerek már nem él, vagy él és főkönyvelő lett, s már tíz éve megkopaszodott. Sokan mégis jobban ragaszkodnak az ilyen kis hajfürthöz, az ilyen virághoz, mint az értékes vagyontárgyakhoz. Az emlékezés eleven tápláléka a préselt virág, bármilyen nyomorúságos valami, mégis az egyetlen valóságos, kézzelfogható darabkája annak, ami múlttá vált, elveszett.

A vers csupa-szó világába a hangalak ment át néhány kis töredéket a valóságból. Egy zárhangnyi robbanást, a viharból az s hangot, a verekedésből a légárammal küzdő r-t, Phèdre szenvedélyéből egy eltolt cezúrát, a végtelenből egy semmibe futó, befejezetlenné tűnő mondatot. Néhány súlyos spondeust cipelve azonosulunk a sziklákat görgető óriással, egy hiatus és ott állunk a szörnnyű szakadék szélén. Az illúzióhoz elég ennyi is.

Ennél több talán már sok is lenne. Verlaine intézeti leánykái a verstani előírások ellen is csak egyszer vétének. Egyszer lép túl a mondat a sorvégen, amikor éppen a titkos szívdobogásról esik szó, de akkor alaposan. Csak az esztétáknak, a verstan szakértőinek tűnik fel, milyen gyakran szakítja szét Szabó Lőrinc verseiben az áthajlás a mondatot. De az ilyesmit még csak annyira sem lehet felróni, mint ha valaki egy papírlapot tépne ketté dühösen. S mégis jobban levezeti a haragot a puszta szónál. Nemcsak mondta, *valóban* el is tépte, ha mást nem, legalább a mondatot. A száj mikrokozmoszában, — miniatűr méretekben persze — meg-elevenedik az élmény, s ezúttal a szó szoros értelmében. Ezért „eleven” a költői forma, mely nem ismer „holt betűt”, olyan betűt, mely csak a szóban, csak a mondaton keresztül él. A vers felszabadítja a formát, amikor a formán keresztül felszabadítja a verbális térre korlátozott élményt. Meglepő és mégis természetes, hogy éppen a költészet szorítja a nyelvet az élmény, a cselekvés irányában. A költő lemondott az élményről, lemondott a közvetlen

cselekvésről, és szavakból épített egy sajátos világot magának. A valóság helyett a valóság nyelvi mását választja, s utána igyekszik a nyelven keresztül ismét hozzájutni ahhoz a húsból, vérből való igazi világhoz, amelytől megvált. Ez a törekvés nem korlátozódik a költői nyelv hangalakjára. A szavak megválogatásában, sőt a grammatikában (az élményszerű szórend keresésében és sok más módon) ugyanez a tendencia érvényesül.

Rede Dolche, rede Schwerter! . . .

— mondja Heine a német költőknek (*Die Tendenz*). Minden szava legyen tőr, legyen kard, ha másképp nem, a metafora segítségével. Sajátos módon azonban a költő szava „anyagi erővé válik” az olvasók tömegeiben, és a szóvá szelídült tőr ismét visszanyerheti eredeti alakját. A szavakba öntött boldogtalan szerelem vagy az elképzelt szerelmi öröm, ha szépek a szavak és a fantáziák, hozzásegítheti kerülőúton a költőt a valóságos örömhöz.

Minden szó a valóságból nőtt ki, és a beszédben visszahat a valóságra. A költői forma azonban különösen szoros kapcsolatban áll az élménnyel, a cselekvéssel. Amikor látszólag túlzott fontosságot tulajdonítunk a költői formának, nem az „üres forma” szépségét becsüljük, hanem azt a szokatlan élménymennyiséget, mely ezt a formát széppé teszi.

A költői forma sajátos jellegéből folyik, hogy a forma nagyobb szerepet játszik a versben, mint a tudományban vagy a köznapi érintkezésben. Egy híres prágai nyelvész, Jan Mukařovszky sok szép gondolatot tartalmazó nyelvészeti írásában ennek alapján arra a megállapításra jut, hogy az érzelmes beszédben a jel és a beszélő kapcsolata a lényeges, a költészetben azonban a figyelem magára a jelre irányul. A szó és a valóság kapcsolata meglazul.²²⁰ Sokan abban látják a költészet lényegét, hogy a figyelmet a tartalomról a formára irányítja. De a költői formát éppen az különbözteti meg a „prózai” formától, hogy a versben a forma sohasem „puszta” forma: beszédes eleven. Azért vonja magára a figyelmet, azért olyan jelentős, mert a szó szoros értelmében *jelentőssé* válik. A funkcionális költői formának és a tartalomnak szembeállítására éppen ezért félrevezető.

²²⁰ La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue : Actes du 4. Congrès International de Linguistes. Copenhague. 1938. 102.

Hang és jelentés

Sokszor esett szó a hangok „jelentéséről” eddig. Az olvasó a macskakörmökből kiérthette, hogy voltaképpen még sincs itt igazi jelentésről szó. Ideje, hogy a szerző a tanulmány befejezése előtt feloldja az idézőjelet, az idézőjellel sejtetett metaforát.

Mit értsünk a hang „jelentésén”? Világos, hogy a hang egészen más módon vesz részt a költői mondanivaló tolmácsolásában, mint a szó szoros értelmében jelentéssel bíró nyelvi elemek.

Az *u* hang gyakori előfordulása a versben sötétséget fejezhet ki, gyászt tükrözhet, vagy más sötét hangszínű (veláris) magánhangzóval együtt méltóságos jelleget kölcsönözhet a sornak. Mondhatjuk-e azonban, hogy az *u* hang azt jelenti, hogy „sötétség” vagy azt, hogy „gyász” vagy azt, hogy „méltóság”? Nyilvánvaló, hogy az *u* nem *jelent* sem egyiket, sem másikat. Az *u* hangnak nincsen jelentése. Tegyük fel, hogy azt a költőt vagy esztétát, aki nagyon is tisztában van a hangok versbeli jelentőségével, megkérdezi a kisfia: „Mondd, papa, mit jelent az, hogy *u*?” A papa ebben az esetben kétségtelenül azt feleli erre: „Ez nem jelent semmit. Ilyen szó nincs, fiacskám.”

És ezzel rá is tapintott a dolog lényegére. A hang nem szó, és jelentése csak szónak (és a szavakból felépített mondatoknak) lehet. A *jelentés* szóban benne foglalt *jel* szóból kell kiindulnunk, hogy megértsük, mi a különbség jelentés és hanghatás között.

Az útkereszteződéseknél álló közlekedési rendőr felemelt karja, *s* a hangból (vagy betűkből) álló szó jelent valamit számunkra. A felemelt kar azt jelenti, hogy meg kell állnunk. Ugyanezt jelentheti egy: „Állj!” felírás vagy a rendőr hangja, ha „Állj!”-t mond. Amikor a felemelt kart vagy a felrajzolt betűket látjuk, amikor az „Állj!” kiáltást halljuk, nem érjük be az érzéki élménnyel. Tudni akarjuk mi van az írott felhívás, az idegen szó, a mozdulat, az írás, a hangok mögött. Az idegen szó is elér a fülünkhöz, a idegen nyelvű felírást éppen olyan jól látja szem, mint a magyart, de ha a nyelvet nem ismerjük, ha csupán a közvetlenül észlelhető, „puszta” jelet érzékelhetjük, és nem tudjuk, mit akar tudatni velünk, akkor nem nyertünk vele semmit. A jel lényege éppen abban áll, hogy túlmutat önmagán, jelez, jelent valamit. A jel lényege ez a jelző funkció, és nem a jel matéria. Az autós számára közömbös, hogy felemelt kar, betű, szín vagy bármilyen más, jól észlelhető jel útján közlik vele, hogy merre hajthat.

A francia *août*, a magyar *gyász* szó, akár hangok, akár betűk alkotják, meghatározott jelentéssel bír. Minden francia ember az év nyoleadik hónapját jelöli az *août* szóval, minden magyar vagy magyarul tudó ember lényegében azonosan értelmezi a *gyász* szót. A jel és jelentés viszonyát hallgatólagos társadalmi meg-

állapodás rögzíti. Aki a szót más értelemben használja (például a nyelvet tanuló idegen), azt helyreigazítják, ahogyan kijavítják az ejtését is, ha eltér a hagyományos, helyesnek elismert ejtémódtól.

Tudjuk, hogy a teljesen egyértelmű jelektől (a matematikában, fizikában, kémiában használatos jelektől) eltérően a nyelvi jelnek gyakran több jelentése is van, s hogy bizonyos mértékig a mondat egésze és az adott helyzet határozza meg, hogy a szó jelentései közül melyikből kell kiindulnunk. A franciában az *u* hang „vagy”-ot vagy „ahol”-t is jelenthet, nemcsak „augusztus”-t. A három jelentés élesen elválik egymástól, a három *u*-t a francia beszélő három külön szónak érzi, s írásban eltérően jelöli (*août*, *ou*, *où*). A három szó jelentése világosan körülhatárolt, a szövegösszefüggésből pedig kétségtelenné válik, hogy a jelet így vagy úgy kell-e értelmeznünk. Nem teljesen egyértelmű a magyar *gyász* szó sem. Nemcsak a „szó szoros értelmében vett” gyászra, a halott gyászolására vonatkozhatik. Tréfásan akkor is azt mondhatjuk, hogy valakit „nagy gyász” ért, ha nincsen halálesetről szó, hanem az illető elhagyta a kutyáját, vagy elveszítette a pénztárcáját. Nem szabad azonban figyelmen kívül hagynunk, hogy az alapjelentés mellett előforduló jelentésváltozatok ugyancsak rögzítettek, konvencionálisak, s hogy a viszonylag ritka egyéni eltérésnek, újításnak szintén megvannak a maga törvényei, lerakott síneken fut mintegy (metaforikus, metonymikus jelentésátvitel), melyektől nem térhet el az egyén, mert ha eltér, beszéde érthetlenné válik.

A nyelvi jeleknek ez a külső kötöttsége a jelek belső kötöttségét, szervezettségét tételezi fel. Csak azért tudjuk az *août* szóval következetesen az augusztus hónapot jelölni, mivel az augusztus fogalma kialakult bennünk, szemléletünk is szervezett már. A szüntelenül változó élmények sodrában meg tudtuk vetni a lábunkat, el tudtunk jutni az egyes eseményektől teljesen független idő gondolatáig, fel tudtuk osztani ezt a megfoghatatlan időt. Szilárd keretet ácsoltunk, amelyikbe minden volt és elkövetkező augusztus beilleszthető. Hasonló absztrakciós munka eredményeként ismertük fel azt a logikai viszonyt is, melyet az *ou* (vagy) és *où* (ahol) szó jelöl.

A nyelvet tanuló gyerek akkor tudja csak értelmesen, helyesen használni a szót, ha már eljutott a szó alapját képező fogalom kialakításáig. Kislányom négy éves koráig, a lehető legmeglepőbb alkalmakkor mondott *holnap*-ot. Azóta használja csak következetesen, helyesen, amióta ő is eljutott a holnap szóval jelölt időreláció felismeréséig, amikor már megértette, hogy „mikor lesz holnap”. Ugyanígy a színneveket is akkor tudja helyesen használni a gyerek, ha eljutott már az illető szín elvonatkoztatásáig, ha kialakította már például a „piros” vagy a „kék” fogalmát.

Jelentésről tehát abban az esetben beszélhetünk, hogyha valamilyen jel, a nyelv esetében a hangos vagy betű jel, és az általa jelölt közlés között társadalmilag rögzített (konvencionális) kapcsolat áll fenn, mely pontosan meghatározza a jel használatát. A nyelvi jel és a nyelv mintájára létrehozott más jelrendszerek jelei fogalmakat, fogalmi gondolkodást tételeznek fel, mely nélkül nem jöhettek volna létre.

Világos, hogy ebben az értelemben, tehát a jelentés szó eredeti, tulajdonképpeni értelmében nem beszélhetünk hangok jelentéséről. Az egyes hangokat nem köti társadalmi megállapodás egy bizonyos meghatározott tartalomhoz, a hang nem konvencióra támaszkodva kelt élményeket a hallgatóban. Nem önmagában közömbös jelként szerepel: közvetlenül hat materiális adottságai alapján. Az *u* hang „sötét” színezete, az *i* hang magas nyelvallása bizonyos élményt válthat ki a hallgatóban, s egy konkrét versben bizonyos konkrét képzeteket ébreszthet: az *i* a világosság, kicsinység, öröm, fájdalom stb., az *u* a sötétség, gyász, mélység, méltóság stb. képzetét, anélkül, hogy az *i* „világosság”-ot, az *u* „sötétség”-et jelentene; a nazális hangok sem *jelentenek* „hegedűszó”-t, csupán érzékeltethetik, evokálhatják megfelelő tartalmú, hangulatú versekben a hegedű hangját bizonyos hangzásbeli analógia révén. Ahogyan a spondaikus lejtésű vers sem *jelent* „fáradság”-ot vagy „ünnepélyesség”-et,

A hanghatás mindig konkrét, egyszeri. A hang által felkeltett képzet nem függetleníthető az adott verstől, melyben a hang ezt a képzetet felidézte. A magában álló hanghoz végtelenül sokféle képzet fűződik; a lehetséges képzeteknek ez a végtelen sokasága nem rendeződik el egységes jelentés-komplexummá, mint a szavak jelentése.

Nyilvánvaló a *p* hangok szerepe ebben a horatiusi sorban:

Pallida mors aequo pulsat pede pauperum tabernas.

A tompa kopogás zaját érzékeltetik. Hogy a *p* nem jelent azonban „kopogás”-t, nem *jelent* semmit a versen kívül, az azzal is érzékeltethető például, hogy a *versor* magyar fordításában, ahol nem esik szó kopogásról, a *p* hangok gyakorisága ellenére nem jut kopogás az eszünkbe.

*Porba tiporja a sárga halál a póri putrit ép úgy,
mint a királyok tornyát...*

(*Sestiushoz*, Szabó Lőrinc fordítása)

TAKÁCS ETELKA tanárnő hívta fel a figyelmemet erre.)

A hang éppen ezért gyakran válthat ki merőben eltérő, ellentétes hatásokat, aszerint, hogy hangzása vagy képzése, és ezen

belül képzésének egyik vagy másik mozzanata lép-e előtérbe. Az *i* világos színt érzékeltethet világos hangszíne alapján, kicsiséget fejezhet ki, mivel képzésekor kis hely marad szabadon a szájüregben a kiáramló levegő számára. Dühöt vagy fájdalmat tükrözhet, mivel a düh és fájdalom hatására a nyelvhát eleje gyakran nekifeszül a szájpadlásnak és *i*-szerű hang áll elő. De tükrözheti az *i* az örömet, vidámságot is, minthogy a nyelvhát felemelkedése, a magánhangzók világosabb hangszíne az öröm reflexe is lehet. A jambus lehet az élénk öröm, lehet a nyugtalan fájdalom kifejezése, ahogyan a gyorsuló szívverésből is igen különböző érzelmekre következtethetünk.

A vers hangjait a szavak mellett ugyancsak a költői közlés eszközeinek tekinthetjük. Nem szabad azonban megfélekednünk arról, hogy a spontán hanghatás a közlésnek sokkal elemibb, bizonytalanabb formája, mint a fogalmi gondolkodáson alapuló szavakkal történő közlés.

PAVLOV kategóriái szerint a hang, mint jelzés feltételes reflexnek tekinthető csupán, szemben a szóval, melyben PAVLOV a „jelzések jelzését”, a második jelzőrendszer elemét látja.

A hang nem is lehetne a közlés önálló eszköze, csak ráépülhet a konvencionális nyelvi elemekkel történő, fejlettebb közlésmódra. A hanghatásnak nem lehet nagyobb önállósága, mint a dalban a zenének. Itt is a „szöveg” határozza meg, milyen konkrét képzeteken realizálódik a hangok által keltett akusztikai vagy taktilis élmény

„Pas plus que les métaphores rythmiques, gestuelles ou vocales, les métaphores articulatoires [= a hangok kifejező ereje] n'ont de valeur indépendante, et ne peuvent agir sans l'appui du texte qu'elles complètent, amplifient et commentent. Leur valeur expressive dépend de l'idée qui nous domine au moment où nous les employons”, írja A. SPIRE.²²¹

Azok, akik tagadják a hanghatás valóságos voltát, többnyire a hangok jelentését veszik tagadóba. Túlzott igényekkel lépnek fel a hangokkal szemben, hogy azután megállapíthassák, hogy a hang ezeknek az igényeknek nem felel meg.

Tudományos megállapítások közlésénél, a mindennapos társadalmi érintkezésben elengedhetetlen, hogy a beszélő felek lényegében ugyanazt értsék egy-egy szón. Ha a hallgató másképpen

²²¹ Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'Evolution des Techniques Poétiques. Paris, 1949. 323.

értelmezi a mondatot, mint ahogyan azt a beszélő gondolta, akkor a nyelv nem lehetne az emberek közötti érintkezés eszköze. Másfelől: az a tény, hogy a nyelv az érintkezés szolgálatában áll, lehetővé teszi a nyelvi jelek értelmezésében esetleg itt-ott mutatózó eltérések kiküszöbölését. Az a Párizsba kerülő magyar, aki azt hiszi, hogy a *ridicule* szó női táskát jelent, az első adandó alkalommal, amikor például táskát akar venni, szükségképpen rájön, hogy a franciák ezen a szón mást értenek, mivel az áruház alkalmazottai, ha túljutottak első meglepetésükön, hogy valaki „nevetségeset” akar venni, mulhatatlanul a játék-osztályra küldik majd.

A jambikus ritmus, az *l* hangok gyakorisága, a sötétszínezetű magánhangzók dominálása a versben nem igényel választ, nem is vált ki olyan látható reakciót, melyen lemérhető lenne, hogy a kiváltott hatás pontosan megfelel-e azoknak az érzelmeknek, képzeteknek, melyeknek a vers sajátos hangalakjának kialakításában döntő részük volt. Erre azonban nincs is szükség. A hanghathatás esztétikai élményt akar csak kelteni a hallgatónak, s az esztétikai élvezetet nem zavarja meg, hogyha a hallgató (vagy olvasó) élménye nem fedi egészen pontosan a költő élményét. A vers élvezete nem kívánja meg még a tudatosítást sem. Előfordulhat az is, sőt ez a gyakoribb eset, hogy a költő sem tudja, milyen módon, milyen hangos eszközökkel érte el a hatást. A közlésnek olyan sajátos módjáról van itt szó, mely a beszéd folyamatban aktívan és passzívan résztvevő felek tudtán kívül zajlik le a leggyakrabban, ami a fogalmi gondolkodáson alapuló nyelvi közlés esetében elképzelhetetlen.

Felvethetjük a kérdést: vajon nem lenne-e mód arra, hogy a hanghathatást a konvencionális, fogalmi jellegű nyelvi jelek síkjára emeljük. Hiszen nem lenne akadály annak, hogy valamely nemzetközi szerv, például a Pen-club, szabályozza a hangok versbeli értékét. Le lehetne szögezni, hogy az *u* hang ezentúl kizárólag a gyász kifejezése lesz, az *o* hang pedig következetesen mélységet fejez ki ezentúl stb. Minél alaposabban dolgozzuk ki ezt a tervezetet, annál világosabban érezzük, micsoda képtelenség a hangok hatásának konvencionális rögzítése. Semmiféle szabály sem gátolhatja meg az *u* hangot abban, hogy az olvasóban a szomorúságon kívül a sötétség vagy mélység élményét is felkeltse. Minél kötelességszerűbben használnák a költők másfelől az *u* hangot a gyász kifejezésére, annál jobban esőkkenne a hang esztétikai hatása, annál kevésbé hatna élményszerűen. Egyenértékűvé válna előbb-utóbb egy cseppet sem költői rövid közleménnyel: ezúton is értesítem, hogy én gyászt akarok kifejezni.

Ha pedig a hanghathatást fogalmi síkra emeljük, tehát az *u* hangot a gyász fogalmával kötjük össze, az *u* megszűnik pusztán hang lenni: szóvá válik. Az ilyesmi nem ismeretlen jelenség a nyelvek történetében. A hangfestő szavak lényegében ilyen fogalmi síkra emelt hangcsoportok.

Többszólamúság

A hangok versbeli szerepét talán leginkább a rezonanciához lehetne hasonlítani. A mondatok a rezonátorok, melyek a komplex hangnak egyik vagy másik frekvenciáját erősítik fel, azaz: a mondatok értelmének megfelelően a versben szereplő domináns hangok sajátságai közül az egyik vagy másik érvényesül jobban. Néha élesnek, néha világosnak érezzük az *i*-t, derűtsugárzik, vagy panaszosan cseng, sír, mint a hegedű. Aszerint, hogy a mondat értelmének melyik felel meg jobban. Ezek a képzetek nem a mondatból „áradnak bele a hangokba”, ahogyan sokan gondolják. A mondat, akárcsak a rezonátor, felerősíti, előtérbe állítja a hang egyik vagy másik sajátságát. Maurice Grammont szerint a hangok természetes (közvetlen) hatása akkor érvényesül a versben, ha a hang jellege megfelel a vers hangulatának.²²² Különben a hang észrevétlen marad. Lényegében helyes ez a szabály. De nem fedi a teljes igazságot. És minket talán leginkább az igazságnak ez a kikandikáló csücske érdekel.

A Grammont-féle tétel azt jelentené, hogy a hangok csak érzékeltethetik a fogalmi eszközökkel kifejezett tartalmat. Pedig a hangok ennél többre is képesek. Szinte észre sem vesszük néha, hogy egy kis lépéssel túlmennek a mondaton.

Méneseeknek nyargaló futása
Zúg a szélben, körmeik dobognak,
S a csikósok kurjantása hallik
S pattogása hangos ostoroknak.

(Petőfi: *Az Alföld*)

Az ostor pattogását kíséri a zárhangok felpattanása (*t, g, t, k*)
De megüti a fülünket a domináló *s* hang is. Nemesak pattog, de
suhog is az ostor.

Az elsötétített szobában bent
jár a varrógép... *Tikkadt*, tompa csend.

(Kosztolányi: *Künn a sárgára pörkölt nyári kertben*)

Az egymást sűrűn, ritmikus időközökben követő *t* és *k* hangok figyelmeztetnek a varrógép kattogó hangjára.

Vers le grand crucifix ennuyé du mur vide

(Mallarmé: *Les Fenêtres*)

²²² Onomatopées et mots expressifs. — Revue des Langues Romanes XLIV (1901) 125.

A fal fehérségét jelzi a világos *i* és *ü*. Nem nehéz persze ebbe az irányba terelni a képzeletünket, hiszen a kórház falai általában fehérek.

Une mer de brouillards baignait les édifices...

(Baudelaire: *Le crépuscule du matin*)

Mint a várost fedő ködből a tornyok, úgy csillannak fel az *i* hangok a sor végén.

Mint egy tányér krumplipaprikás,
lassan gőzölög lusta,
langy estében a piros palás,
rakás falucska.

(József A.: *Falu*)

Az *s* hangok nélkül nem gondolnánk talán konyhára, sístergő lábasokra.

A „nedves” palatális hangok (*ny*, *ty*) teszik egyértelművé az olyan metaforát, mint:

...dünnyög, motyog a cipő

(József A.: *Esik*)

A szavak dünnyögésről, motyogásról beszélnek. Az *ny* és a *ty* ezzel szemben közvetlenül érzékeltetik az átázott cipő cuppogását. Önmagában erre természetesen nem képes tíz *ny* és *ty* hang sem. A *ty* és *ny* hang nélkül viszont félreérthető vagy legalábbis többféleképpen értelmezhető lenne a képes kifejezés.

Amikor „a villám ropogó haragjá”-ról olvasunk (Virág Benedek: *Lanthoz*) megintcsak a hangok sietnek segítségünkre. A két *r* érzékelteti, hogy nemcsak villámlott, de dörgött is az ég.

Tóth Árpád egyik versében, a *Szeptemberi szonett*-ben metafora sem jelzi már, mit zenélnek az *sz* hangok:

Szeptember szép szultánja, Ősz pompás, buja zsarnok...
Érezzük a száraz őszi meleget, a finom szonett és halljuk a levelek zizezését.

Az őszi szélről szóló Ady sorokban viszont a zárhangok gyakorisága tűnik fel.

„Szeszély-asszony hanyág keze, szél,
Belekapott kopott galyba, virágba...”

(*Feleselés egy asszony-verssel*)

Az *sz*-ek a szélről, a zárhangok azonban az ágak recsegéséről beszélnek. A metaforával összhangban (kopott gallyba) érzékeltetik a fa kopárságát, az ősz sívárságát.

Sápad a kék hegytábor, fátyola távoli zápor ;

(Babits : *Új leonínusok*)

Lehetetlen meg nem hallani a magánhangzók zenéjét :

á a a é e á o
á o a á o i á o

A sor mély vokalizmusa, periodicitása a közeledő vihart, a távoli dörgést sejteti. Bizonytalanul halljuk még, szinte csak sejtjük (nem fejezik ki egyértelmű szavak.)

Máskor a sor érzelmi, hangulati tartalmát határozzák meg a hangok.

... *oly* ájuló-mély bűvöletbe estem...

(Kosztolányi : *A bús férfi panaszai*)

A lány *l* és *j* hangok jelzik, hogy jófajta ájulásról van szó, boldog éber-álomról.

... röpke nimfát leskel a vén
faun a hátgerinc tövén.

(Weöres : *Táncosnők*)

Az áthajlás egy ki nem mondott részlettel teszi pontosabbá a képet. Látjuk a fa mögött meghúzódó faunt. Hogy leselkedik, ezt már a szavak is elárulták. Néha ezt is csak az áthajlás sejteti.

Hányszor láttam gyerekkoromban ezt,
A hűvös templom fehérre meszelt
Tornácában, mikor már odabenn
A kántor énekelt.

(Tóth : *Bazsalikom*)

Amit szóban kimondva feleslegesnek, szinte zavarónak éreznénk, szívesen halljuk ritmussal kifejezve. „Elszakították az apát gyermekétől.” „Nem látta viszont soha többé kedveseit.” Mind-
ezt nem mondja Petőfi.

És kedvesét és gyermekét
Nem láthatá, nem mondhatott nekik

Isten-hozzádot, nem tekinthetett
Még egyszer a kedves szemekbe ...

(Petőfi: *Az apostol* XVII)

Csak a sorvég vágja el ismételten a mondatot, az összetartozó szavak szakadnak el egymástól. Úgy látszik, mintha az áthajlás különösen alkalmas lenne a mondottak diszkrét kiegészítésére.

Mert villogott szeme, és iszonyú pogány
Harag sötétellett a király homlokán.

(Arany: *Toldi* XII)

A mondat haragról beszél. Az áthajlás szerint a király egyelőre még visszafojtja a haragját.

Oh ifjúkornak bíboros Istene!
Még nincs-e tiltva visszamosolygádom,
S tündér szerelmek rózsaberkén
Szednem az égi gyönyör virágit?

(Vörösmarty: *A szerelmelen*)

A kis szünet a lehajlást jelzi félreérthetetlenül.

De ekkor száz kérdéssel
Állott elő anyám;
Felelnem kelle — hát az
Írást abban hagyám.

(Petőfi: *Egy estém otthon*)

A költő leteszi a tollat.

Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ses instants sercins...

(Verlaine: *Le Faune*)

A rövid szünet közben, mintha intő ujj emelkednék fel: nem lesz ennek jó vége!

Szinte színpadi utasítást pótol az áthajlás, amikor La Fontaine meséjében így búcsúzik a róka a kakastól:

— Adieu, dit le renard, ma retraite est longue a faire;
Nous nous réjouissons du succès de l'affaire
Une autre fois ...

A róka a mondat végét már a következő sorból mondja, messzebről halljuk a hangját, minthacsak az „affaire” szó után ott állna zárójelben : (a róka el. A róka hangja a színpalak mögül.) A fordító megérti az áthajlás mondanivalóját és szavakba önti.

C'est une laide de Boucher,
Sans poudre dans sa chevelure
Follement blonde . . .

(Verlaine : *A la princesse Roukine*)

Csúf, Boucher-arcú lány. Púder
nem érte bolondul csapongó
haját . . .

(Babits Mihály fordítása)

Verlaine-nél csak az enjambement sejteti a haj lobogását.

A vers zenei mondanivalója egyenesen szembe kerülhet a szavakkal. A *Gespräch auf der Paderborner Heide*-ben Heine romantikus énje így szól józan társához :

Hörst du nicht die fernen Töne,
Wie von Brumbaß und von Geigen?
Dorten tanzt wohl manche Schöne
Den geflügelt leichten Reigen.

A józan társ nem hall semmi ilyesfélét. Gúnyosan átveszi azonban a hegedű motívumot (az *ei* diftongust).

„Ei, mein Freund, das nenn' ich irren,
Von den Geigen hör' ich keine,
Nur die Ferklein hör' ich quirren,
Grundzen nur hör' ich die Schweine.”

Csak gúnyos utánzás? Vagy talán folytatódik a hallucináció? A vers rácáfol a „józan észre”, mely érzéketlen a belső hangok iránt?

Hát eljöttem a kamattal
Uram-Isten,
Agyonnyargalt akarattal
Siettem, hogy el ne késsek.

(Ady : *Isten drága pénze*)

Az *a* hang ismétlődése a harmadik sorban a lódobogást hallatja, ugyanakkor talán fáradságot fejez ki a monotonía. Az *a* hang ereje azonban, éppen ellenkezőleg, a nehezen megtörhető akarat szilárdságát érezteti. Ugyanez az erő, ez a nyugodt magabiztosság sugárzik az egyenletesen eloszló, határozott nyomatékából a soroknak.

Riadó, szennyes, kerge nyájak
Ne állítsák meg új lovát
Emberednek, hogy hadd nyargaljon
Előbbre és tovább.

(Ady : *Új s új lovat*)

A szavak megállás nélküli rohanásról beszélnek, mégis, megtorpan a ló, a költő féltő sejtelmeiben. Ezt világosan elárulja a megtörő második sor. (A második áthajlás már az akadálytalan rohanást festi, az „Előbbre és tovább” szavak biztatón szállnak a már messze futó ló után.)

Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen,
nein, leis aus seinen Augen ausgelöst,
hinübergliitt zu unbekanntem Schatten . . .

(R. M. Rilke : *Der Tod der Geliebten*)

A *fortgerissen* szó agresszív konsonantizmusa rácsúfol a mondatra. Talán mégsem volt olyan síma az elválás. Látszólag Verlaine-nek sem sikerül egykönnyen száműznie a haragot szívéből.

Arrière aussi les poings crispés et la colère . . .

(Verlaine : *Puisque l'aube grandit*)

A sort kemény *r* és *k* hangok, haragosan sziszegő *sz*-ek töltik meg. „Nemcsak szavakkal lehet közölni értelmet, de intuitíve, ritmussal is” — írja Kosztolányi, aki úgy elemzi Goethe *Wanderers Nachtlied*-jét, mint egy szonátát a (jó) zenei kalauz. Nagy nyugalom árad az ereszkedő ritmusú, rövid sorokból.

Über allen Gipfeln
Ist Ruh,
In allen Wipfeln
Spürest du
Kaum einen Hauch ;

S most hirtelen meggyorsul a ritmus.

Die Vögelein schweigen im Walde.

A mondat fákon alvó madarokról szól. Önkéntelenül is olyan képzeteket keresünk, melyek feloldhatják ezt az ellentmondást. És ezt csak a versen kívül kereshetjük. Kosztolányi pogány életörömet hall ki a vers meggyorsult érveréséből.²²³ Másokban talán az esti szélben megrezzenő falevelek képzetét kelti fel a megélénkülő ritmus. De gondolhatunk egyikre is, másokra is. A diszszonancia egész asszociáció-sort indíthat el, mielőtt még a vers végére érünk.

Warte nur, balde
Ruhest du auch.

A szinte hangtalan *h*-ban kicsengő *auch* visszahajlik a *Hauch* szóhoz. Mintha a két egybeolvadó *h* hangnak valami mondanivalója lenne még. Kosztolányi így foglalja össze a két sóhajtó „*ach-Laut*” és a rímzavak egybeesendüléséből adódó jelentéstöbbletet: *Szél-fuvalom vagy te is, ember.*²²⁴

József Attila *Holt vidék*-ében a ritmus és tartalom ellentéte végigvonul az egész versen. A vers ritmusa vidám, játékos. Tárgya szerint egyáltalában nem ilyen derűs a vers. A „holt vidékről” szól — a „láp”-ról, ahogy Ady Endre hívja, a magyar ugarról —, ahol az üres ól ajtaja tárva-nyitva áll, ahol dohánnyra sem telik a parasztnak, mert az uraságnak „durrog az erdő”, az uraságnak „bújnak a jó halak az iszapba”. A forma és tartalom ellentéte érezhetően növeli a feszültséget. Félelmes ez a tettetett „jókedv”, félelmetes, mint a halk beszéddel, gúnyos szelídséggel leplezett, kirobanni kész düh. Ugye milyen idillikus ez a téli puszta? „Lapos lapály, kerek rendes”. Nincs itt semmi baj. „Kis szobába kis parasztok” gondolkodva ülnek a sötétben, „ezeken nem segít ima”. A vajúdo forradalom fölött táncol a ritmus.

A ritmus és a tartalom szembeállításáról, az elszabadult ritmus mondanivalójáról ír Karinthy Frigyes Tóth Árpád verseiről szólva. „Hát nem látod? hiszen éppen ez a nagy rend, ez a vastraverze

²²³ Ábécé. Hátrahagyott művek. V.

²²⁴ Ábécé. 102. — Lehet, hogy ez a gondolat nem merül fel minden olvasóban. Nem jelentkezik olyan szükségszerűen, mint a pihenés fogalma a *ruhest du* hallatán. De nem tekinthetjük egészen esetlegesnek sem. Magam is ilyenféleképpen fogalmaztam meg a két rímelő hangsoport hatását, amikor nem ismertem még KOSZTOLÁNYI írását (Műhely 1941—2, 19. és k.).

a verseidnek, — ez mutatja, hogy a Végzetbe és Bánatba való belenyugvás, a vers tartalma csak alkalom rá, hogy valami nagyon is maradandó dolgot művelj, maga a vers dacos és ruganyos és vidám tiltakozás ama Halál és Elmúlás ellen, amiről szól.”²²⁵

A költői harmónia (az *harmonie imitative*) akkor gazdagítja leginkább új mondanivalóval a verset, amikor a hangos forma ellentétben áll a szavakkal és kimondatlan gondolatokhoz, megfogalmazatlan képzetekhez símul. A szavaktól való eltávolodás a többértelműség veszélyét hordja magában. A nagy költők verseiben a lehetséges interpretációk nem okoznak kellemetlen interferenciát. Abból sem ered semmiféle zavar, ha az olvasók különféleképpen interpretálják a zenei eszközökkel elmondottakat.

Höراتius egyik híres ódájában (II, 14) az ismétlődő, daktylikus lejtésű, sötét színezetű magánhangzókából (*o, u*) és tompa hangú zárhangokból (*p, m*) álló *Postume* nevet igen kifejezőnek, zeneinek érezzük:

Eheu fugaces, Postume, Postume . . .

Mintha gyászdobok szólalnának meg az élet múlásáról szóló sorokban. Gyászdobokra gondolhatunk Babits egyik sokat idézet versének olvasásakor:

barangoló borongó,
ki bamba bűn borong,
borzongó, bús bolyongó,
baráttalan bolond.

Felkeltheti azonban a *b* bongása a harangszó, a magános templomtorony képzetét is.

Phorkyas-Mephisto láttán így borzong Helena kórusa:

Denn der Bösartige wohlthätig erscheinend,
Wolfsgrimm unter schafwolligem Vliess,
Mir ist er weit schrecklicher als des drei-
köpfigen Hundes Rachen.

(*Faust* II, 3. felv.)

Az olvasót meglepi a Goethe idejében még szokatlan szótérválasztó áthajlás. Nyilván az udvarhölgyek riadalmát karikirozza. De

²²⁵ Minden másképpen van. 128. k.

mellékképzetként felmerülhet a háromfejű sárkány lefejezésének gondolata is, annál is inkább, mivel a mesében voltaképpen a túl sok fejjel rendelkező sárkánynak ez szokott a végső rendeltetése lenni. Ilyen fakultatív asszociációk sok áthajláshoz fűződhetnek.

De csak ma vettem észre a szelíd
Virágok tiszta, jó lehelletét...

(Tóth: *Bazsalikom*)

Lehet, hogy a költő az áthajlás szünetében a virág illatát leheli be.

A forma és tartalom ellentétének nincs mindig mondanivalója. Ilyenkor egyszerűen bántónak érezzük a ritmust. „Az egész vers olyan kedélyesen íródott — írja ENGELS Freiligrath egyik forradalmi verséről („Auf des Besitzes Silberflotten...”) — hogy az ember... legszívesebben az *Auf Matrosen, die Anker gelichtet* dallamára énekelné. A forradalom idilli, derűs szemlélete tükröződik a vers külső formáján... Minden olyan gyorsan, olyan könnyen megy, hogy az egész úgy folyamán a „Proletár-sereg” egyetlen tagja sem tette le a lantot. Meg kell adni, sehol a föld kerekén nem csinálják olyan vidáman, akadálytalanul a forradalmat, mint a mi Freiligrathunk fejében.”²²⁶ Meghökkeníti az embert a vers táncos ritmusa Petőfi *Bánk bán*-jában is.

Néhányan az efféléket
Meksokalták végre,
Szövetkeztek rettenetes
Összeesküvére,
Azt mondták: „Söpörjük ki
A királyi házat,
Annyi benne a szemét, hogy
Igazán gyalázat!”...

Bánk bánnak a feleségét
A királyné cecse
Erőszakos lator móddal
Megszepelősítette...

„Föl barátim!” ordít a férj
Kínja nagy voltában,
„Lelkemen a bosszúállás,
Kardomon halál van...”

...Először is te halsz meg, te
Gertrud, német szajha!
Te királyné s kerítóné
Egy személyben!... rajta!”

²²⁶ K. MARX—FR. ENGELS: *Über Kunst und Literatur*. Berlin, 1948. 268. és k.

Bánk bán kardja a királynét
Át meg átaljárta,
S magyarság a németséget
Hányta mind kardjára...

Karinthy *Emberke tragédiájának* párizsi jelenete jut eszünkbe :

Megisszuk a tejecskét,
Lecsapjuk a fejecskét.

Vers és zene

A hangok sajátos kettős szerepe, a fogalmi eszközökkel kifejezett gondolatok, a hangokkal felkeltett képzetek egybecsengése, interferenciája alapján bátran beszélhetünk a vers polyphóniájáról. Ezt a zenét gazdagítja, variálja a szavak kétszeres felhasználása, áttétele (a tág értelemben vett metafora), amikor egy szó valamelyik más szó helyére lép anélkül, hogy elveszítené eredeti jelentését, és egyetlen olyan verssor, mint az előbb idézett

Agyonnyargalt akarattal

teljes verset egyesít magában. Egy tárgyatlan ige tárgyhasználatára szavak segítségével nélkül kelt új képzeteket *A kényszerűség fájában*.

Nem tudok, nem tudok
Rendet megcsúfolni
S nagy másító erőt
Földről kacagni föl.

A kacagás erőt sugároz. Az ige tárgyiasításával érzékelhetővé vált a nevetésből sugárzó erő, anélkül, hogy a versben szó esett volna a sugárzásról. Újabb szólammal bővíti az együttest az elemek sajátos elrendezéséből adódó effektus.

Melle födetlen még, csak félig van szövevényben,
Szép emlői körül, azt is lebbenve kibontja
A suhogó szellő, s le-lehúzza, ha érheti, róla...

(Vörösmarty : *Zalán futása* I)

A „klasszikus” szórend teszi élményszerűvé a képet. A mondat mozgása, esése-emelkedése, meg-megszakadása a lepel fel-felibbenését követi.

Ez a „zene”, a stílus zenéje, a tartalom és a formális mondani-
való összhangja teszi verssé a verset. A rím viszonylag újkeletű,
a metrumot is könnyen nélkülözheti a költészet. De a legszabadabb
szabadversnek is van ritmikus, „hangos” (hangokban rejló)
mondanivalója, zenei szerkezete.

Nemcsak azért indokolt a verssel kapcsolatban zenéről beszélni,
mivel a versnek és zenének közös elemei vannak. A hangok közvet-
len hatása az elemek elrendezése a versben sokban hasonlatos a
zenei aláfestéshez, a megzenésítéshez. Mint a zene, a hanghatás
a szavak, grammatikai formák sajátos alkalmazása is új mondani-
valóval egészíti ki a közlés prózai magvát. Érzelmeket tolmácsol,
hangulatot fejez ki, képeket kelt, gondolatokat ébreszt fogalmi
eszközök igénybevétele nélkül. Mintha ez a második szólam ez
a zenei aláfestés őrizné a versben a zene nyomát az énektől, a zenei
kísérettől való elszakadása után is.

A vers zenéje nem kevésbé élvezetes, mint az instrumentális
zene vagy az ének. A vers élvezete ugyanúgy „hallást” tételez fel,
akárcsak a zenéé. Érthetetlen, érdektelen maradhat sokak számára.

Ha a zene elhallgat, a költemény meglepően elszegényül.
A *Wanderers Nachtlid* így hangzik Kosztolányi hű és szabatos
prózai fordításában:

„Minden ormon nyugalom van, a facsúcsokon alig érzesz
leheletet. A madárkák hallgatnak az erdőben. Várj, nem-
sokára pihensz te is.”

„Mégcsak nem is hasonlít az eredetihez, írja Kosztolányi, holott
a gondolat megmaradt, az eszme külsőleg nem változott. De
a gondolatot többé nem találjuk eredetinek, az eszmét se mély-
nek. Olyan gondolat ez, melyet egy thüringiai erdősz mondhatott,
olyan eszme, melyet egy kiránduló írhatott képes levelezőlapra”
(Ábécé 95).

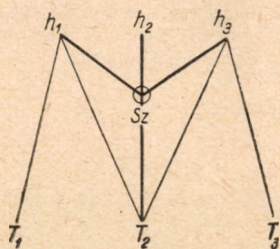
A vers szinte semmivé olvadt a fordító kezében, miután
eltekintett a hangalaktól, mivel a szavak és hangok közösen
fejzték ki a gondolatot. A hangokat éppolyan kevésbé hanyagol-
hatjuk el versek fordításánál, mint a mondatok felét, ha prózai
szöveget fordítunk.

A kétszólamúságot feloldó puszta onomatopoeízist (a hang-
utánzó szavakkal való hangfestést) senki sem érzi költőinek.
Adelung „Az élénkség hamis eszközei” című fejezetben tárgyalja
német stilisztikájában a versekben kevert hangutánzást. Művészi
eljárásnak csupán azt tekinti, hogyha a költő a gondolatot úgy
tudja visszaadni, hogy egyúttal a hangokkal ábrázolja. A termé-

szeti hangok önmagukban nem keltenek költői hatást.²²⁷ Még kevésbé keltenek esztétikai élményt az „értelemről megszabadított” hangok. A vers harcol a nyelvi formák önkényessége ellen, közvetlen, természetes kifejezésre törekszik, felül akar emelkedni a prózai közlés egysíkúságán, egyszólamúságán. Ennek a harenak azonban a nyelven belül, a nyelvi formák segítségével kell lefelé. A nyelvi forma elvetésével elnémul a vers, ahelyett, hogy többszólamúvá válna.

A vers „kétszólamúsága” sem került el a figyelmet. QUINTILIANUS szerint a szófűzés nemcsak a lelket gyönyörködteti, hanem a szívet is megindítja, akárcsak a zenei hangok, melyek szöveg nélkül is felrázzák vagy elringatják a lelket (Institutio oratoria IX, 4, 9. BATEUX abbé így ír erről: „C’harmonie artificielle” consiste dans un certain art, qui, outre le choix des expressions et des sons par rapport à leurs sens, les assortit entr’eux de manière, que toutes les syllabes d’un vers, prises ensemble, produisent par leur son, leur nombre, leur quantité, une sorte d’expression qui ajoute encore à la signification naturelle des mots... C’est une sorte de chant musical, qui porte le caractère non seulement du sujet en général, mais de chaque objet en particulier. Cette Harmonie n’appartient qu’à la Poésie seule: et c’est le point exquis de la versification.²²⁸ „...On peut dire, en somme, que l’harmonie symbolique est une sorte de musique descriptive, dans laquelle les mots sont à la fois des signes logiques et des notes: nous avons en même temps le livret et la partition — írja G. PELLISSIER.²²⁹

A költői „jelátvitel” modelljét némileg módosítanunk kell mindezek után. Nemcsak abban különbözik a tudományos közlés modelljétől, hogy a hang kétszeresen kapcsolódik ugyanahhoz a tárgyhoz. Olyat is sejtethet a hangalak, ami a szóban nem jutott kifejezésre. Ezt talán így lehetne érzékeltetni:



39. ábra.

²²⁷ ADELUNG, Über den deutschen Styl. Berlin 1785. I. Th. IX. Kap. 5. Abschn. 2 §. 514. f.

²²⁸ Principes de la littérature⁵ I. Paris, 1774. 200. és k.

²²⁹ Traité théorique et historique de versification française. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris, s. d. 97.

Deviza

A vers többszólamúsága a legkülönfélébb zenei játékokra ad lehetőséget. Egyet emelnék ki ezek közül: Devizának nevezik a zenei formában egy motívum előrefutását, korai felbukkanását. Ilyenkor még csak sejtethető a kifejtetlen motívum. Ehhez az eljárásához hasonlítható, amikor a vers hangjai, a hangok ritmikus elrendeződése sejtetnek csak egy gondolatot, mely valamivel később szavakban is testet ölt.

Így beszél a jámbor ifjú
A záporhoz, mely utána nyargal...

(Petőfi: *Bolond Istók*)

Az áthajlás már jelzi a hátrafordulást, mielőtt még megtudtuk volna, hogy a zápor ott van az ifjú nyomában. Ez az árnyalatnyi különbség is elég ahhoz, hogy — a lelki folyamat menetének be-tartásán keresztül (előbb látjuk, azután értjük meg azt, ami történt) — élményszerűvé tegye a verset.

Nyilván ezért olyan népszerű ez a szerkesztésmód.

Que dui ensemble ne pooient
Aler, et cil qui adestroient
La pucele par derriere erent,
Et li autre devant alerent.

(Huon le Roy: *Du Vair Palefroi*)

(Mivel ketten egymás mellett
nem mehettek, és azok, akik kísérték
A hajadont, mögötte mentek,
S a többiek meg elöl.)

A verssorok rétegződése mímeli ezt az egymás mögöttséget, mielőtt még szóban kifejeződnek.

Helena :

...Nun aber, als des Eurotas tiefem Buchtgestad
Hinangefahren, der vordern Schiffe Schnäbel kaum
Das Land begrüßten, sprach er, wie vom Gott bewegt:...

(*Faust* II, 2. felv.)

Még alig értek oda, még ki sincs mondva. A sor az *alig*-gal zárul.

Nein, es half nicht, dass er sich die scharfen
Stacheln einhieb in das geile Fleisch ;

(Rilke : *Die Versuchung*)

Vagy elfeledtél, nem szeretsz s már jó kezéd
Elnehezült szívemre többé nem teszed?

(Füst M.: *Zsoltár*)

Néha egy teljes sor választja el a sejtetést a megoldástól.

Ne legyen mocsoktalan virulás többé,
a szirmok szégyelljék buja meztelenség-

güket, trágár illatukat, barnán ketté-
repedjenek! Nem kell, nem kell öröm többé!

(Weöres: *Az óriásnőtény*)

Egy sorral előbb reped el (*de facto*) a meztelenségük.

Hugo *Soleils couchants*-jában sűrűn követik egymást az *sz*-ek és más réshangok.

*J'aime les soirs sereins et beaux, j'aime les soirs,
Soit qu'ils dorent le front des antiques manoirs
Ensevelis dans les feuillages ;
Soit que la brume au loin s'allonge en bancs de feu ;
Soit que mille rayons brisent dans un ciel bleu
A des archipels de nuages.*

Már érezzük a szelet, melyről csak a következő szakaszban lesz szó :

Oh! regardez le ciel! cent nuages mouvants,
Amoncelés là-haut sous le souffle des vents.

Az *Harmonie du soir* négy szakaszát *-ige*-re és *-oir*-ra rimelteti Baudelaire. Nappal és éjjel határán vagyunk. Ezt érzékelteti talán a legélesebb és tompa, sötét (*óár*) rim. Később egyértelműbbé válik a két motívum. Az *i* hang hegedűszóvá tisztul :

Le violon frémit comme un coeur qu'on afflige . . .

A harmadik szakaszban megfogalmazódik a sötét rím hangulata is :

Un coeur tendre, qui hait le néant vaste et noir!

A gyengéd szavakra, rózsás hasonlatokra rácáfol a konzonzantizmus *r* dominanciája Verlaine *A la princesse Roukine*-jának egyik szakaszában.

Son cher corps rare, harmonieux. . .

Már érezzük a mohó vágyat, mely csak a következő szakaszban tör ki :

Cuisses belles, seins redressants . . .
Mignonne, allons voir si ton lit
A toujours sous le rideau rouge
L'oreiller sorcier qui tant bouge
Et les draps fous. O vers ton lit!

Rímek

A költői forma *nyelvi* sajátosságaival foglalkozunk. Mégis furcsa lenne, ha a költői nyelv hangtanában a rím szóba se kerülne.

Szoros értelemben vett zenei eleme a versnek, akárcsak a kötött ritmus. Valószínűleg azért érezzük annak, mert a rím is a periodicitás, a konzonancia, a változás és ismétlés egységének²³⁰ elvén alapszik. S talán azért is, mivel nincsen nyelvi szerepe, csak esztétikai funkciója.

De biztos-e, hogy a rím semmilyen formában sem vesz részt a közlésben?

Zenei szerepe ezt még nem zárja ki. Ellenkezőleg. Az a sajátos hely, melyet a rím a rimes versben betölt — a rímek sokszor fülünkben csengnek még, amikor már nem is emlékszünk a vers többi szavára — alkalmassá teszi a rímet arra, hogy kiemelje a sorvéget. Ezzel a kiemelő funkciójával szinte minden poétika számol, de tekintetbe veszik azok a nyelvészek is, akik hangstatisztikák készítésénél kétszeresen vagy többszörösen veszik számításba a rím��avak hangjait.²³¹ A többnyire hangsúlyos szóval végződő francia verseket olvasva különösen indokoltnak érezhetjük ezt az eljárást (ha magunk nem is követtük). Baudelaire sok versében főleg a rímek vokalizmusa határozza meg a szakasz hangszínét. A *J'aime le souvenir de ses époques nues* első részében, amelyik a derűs ókort evokálja, 14 sor közül 10 magas nyelvállású

²³⁰ „L'oreille aime à la fois le nouveau, qui varie son plaisir, et le rappel de ce qui lui a plu. . . Ces deux principes de jouissance opposés se concilient dans la perception musicale. . .” — írja SULLY PRUDHOMME (Testament poétique. Oeuvres. VI. Paris, 1904. 64). — Vö. még RENÉ SPITZ : Wiederholung, Rhythmus, Langeweile. Imago 1937.

²³¹ Vö. M. M. MACDERMOTT : Vowel Sounds in Poetry. Their Music and Tone-colour. Psyche Monographs No. 13. London, 1940. 89—92. — JAMES J. LYNCH : The Tonality of Lyric Poetry. an Experiment in Method : Word, IX (1953).

magánhangzóval rimel (*nues: statues, agilité: anxiété, échine: machine, communes: brunes* stb). Amikor a költő a mai kor felé fordul, tempul a rímek csengése.

A hanglejtésről szólva beszéltünk a mondatok feszültségéről, és ennek a feszültségnek konkrét mondanivalójáról az egyes versekben. Ehhez hozzáfűzhetjük: a rím minden esetben feszültség forrása. A rímpár első tagja váraozást kelt, melyet a rímpár második tagja elégít ki. Minél bonyolultabb a rímszerkezet, annál komplexebb a hatás, annál inkább fokozódik a feszültség. Fokozhatják a lezáratlan mondat feszültségét az ismétlődő rímek is.

Thales :

Wenn du nicht Wolken sendetest,
Nicht reiche Bäche spendetest,
Hin und her nicht Flüsse wendetest,
Die Ströme nicht vollendetest,
Was wären Gebirge, was Ebenen und Welt?
Du bist's der das frischeste Leben erhält.

(*Faust* II, 2. felv.)

Négy azonos rím domborítja a mondat emelkedő ívét, fokozza a himnikus invokáció pátoaszát. Az egyöntetű rímek kifogyhatatlansága egyúttal az Óceán végtelen bőségét érzékelteti; egyik szüli a másikat, mint a folyó a tengert, a tenger a párát, a pára az esőt, az eső a folyót: a vizek körforgása végtelen.

„Rím, rím, egy új világ naív csengettyűje, bethlehemi csengő, barikák nyakán, . . .” — így ünnepli Babits az első keresztény versekben felcsengő rímeket.²³² A rímes forma bizonyos fokig eleve ellentétben áll a komoly mondanivalóval. „Az a figyelem, melyet az érzékinék szentelünk . . . a komoly tartalomhoz hozzátessz valamit, ami egyszersmind semlegesíti ezt a komolyságot, megszabadítja tőle a költőt és olvasót” — írja Hegel.²³³

Kosztolányi így ír a rímről és a fájdalomról az *Esti Kornél*ban :

ó jó zene a hörgő
kínokra egy kalandor
csörgő,
mely zsongít, úgy csitít el,

²³² Az európai irodalom története.² Budapest, s. d. 132.

²³³ Vorlesungen über die Aesthetik III. Jubiläumsausgabe XIV. 291.

tréfázva mímél
s a jajra csap a legszebb
rimmel.

Az öröm, a vidámság, a gyerekes naivitás, a lírai ellágyulás gazdagabb, csengőbb rímekben jut kifejezésre. Feltűnő a közép-felnémet epikában Gottfried von Strassburg *Tristan*-jának gazdag, játékos rímtechnikája. Hosszabb részek végén vagy elején négy-soros, azonos szótagra (részben azonos szóra) végződő szakaszok csengnek.

Ir leben, ir tôt sint unser brôt.
sus lebet ir leben, sus lebet ir tôt.
sus lebent si noch und sint doch tôt,
und ist ir tôt der lebenden brôt.

(237—40)

Bechstein szerint Gottfried a regény lírai jellegét akarta ezzel is hangsúlyozni.²³⁴ A belső rímekkel variált hármas rím is hozzájárul ahhoz, hogy olyan mézes-mázosan cseng Phorkyas-Mephisto hangja, amikor Helenát és Faustot gúnyolja :

Buchstabirt in *Liebes-Fibeln*,
Tändelnd *grübelt* nur am *Liebeln*,
Müßig *liebelt* fort im *Grübeln* . . .

(*Faust* II, 3. felv.)

Trakl komor hangú versei közül kirí a *Geistliches Lied* csengő-bongó zenéje.

Zeichen, selte Stickeren
Malt ein flatternd Blumenbeet.
Gottes blauer Odem weht
In den Gartensaal herein,
Heiter ein.
Ragt ein Kreuz im wilden Wein.

Hör' im Dorf sich viele freun,
Gärtner an der Mauer mäht,
Leise eine Orgel geht,

²³⁴ Gottfried's von Strassburg *Tristan*. Hrg. von REINHOLD BECHSTEIN. Leipzig, 1873. XLII.

Mischet Klang und goldenen Schein,
Klang und Schein.
Liebe segnet Brot und Wein.

A harmadik szakaszban kakas kukorékol. A negyedik szakaszban értjük meg, voltaképen micsoda zeneszót hallottunk:

Bettler dort am alten Stein
Scheint verstorben im Gebet,
Sanft ein Hirt vom Hügel geht
Und ein Engel singt im Hain,
Nah im Hain
Kinder in den Schlaf hinein.

Ez az altatódal cseng — távolról, még nem látjuk az angyalt — az első két szakaszban is.

Zenéről zenélnék a nazális, hosszan kicsengő rímek Verlaine *Chanson d'automne*-jában.

Les sanglots longs
Des violons
De l'automne . . .

Szépség, szomorúság, melankólia. A gazdagon szórt, egyöntetű rímek zenei módon fejezik ki az egyhangúságot.

Il pleure dans mon coeur
Comme il pleut sur la ville.
Quelle est cette langueur
Qui pénètre mon coeur?

(Verlaine: *Il pleure dans mon coeur* . . .)

Másképp csengnek a *Sagesse* vallásos versei. Rímtechnikájuk egyszerű, néha szinte stilizáltan primitív. A *Beauté des femmes*-ban elmosódik az *a* és *b* rímek közötti különbség az ölelkező rímképletben. A rímek neme tér csak el a szonett első két szakaszában.

Beauté des femmes, leur faiblesse, et ces mains, pâles
Qui font souvent le bien et peuvent tout le mal.

Et ces yeux, où plus rien be reste d'animal
Que juste assez pour dire : „assez” aux fureurs mâles.²³⁵

Minél gazdagabb, játékosabb egy költő rímtechnikája, annál feltűnőbb, ha a zene hirtelen elhallgat. Milyen jelentőségteljesek például a rímtelen zárósorok olyan bravúros rímelőnél, mint Csokonai.

Mind ide temettem
Valamit szerettem ;
Oh remek
Tetemek!
Isten hozzátok! . . .

Oh Egek hajléki!
Sirhalmok árnyéki!
Lelkemet,
Testemet
Fogadjátok bé!!

(*Czindery sírja felett*)

Heinenek Angélique-hez írott versei mind rímesek. Az utolsó kivételével :

Dieser Liebe toller Fasching,
Dieser Taumel unsrer Herzen,
Geht zu Ende und ernüchtert
Gähnen wir einander an!

A hosszabb sorokat rövid sorok váltják fel az *Apostol*-ban, amikor megcsendül a halott gyereket altató anya bölcsődala. A páros jambusok az élő gyerekek szolt dalok emlékét idézik, ezek a rövid sorok azonban rímtelenek, rímtelenek, mint az *Apostol* többi verssora. Félelmetesen keveredik a múlt a jellel ebben a daltalan dalban, ebben a suttogott énekben :

²³⁵ Ehhez hozzáteendő, hogy Verlaine gyakran keveri a rímben a palatális *a*-t a veláris *a*-val. Például a *Les coquillages*-ban *aimâmes: âmes: enflamés, grace: grasse*. A *Cythere*-ben *grace: passe*. A *Les Ingénus*-ban *bras: bas*. A *Lettre*-ben *âme: Madame*. Az *O triste, triste était mon âme*-ban *âme: femme*. A „*J'ai répondu: Seigneur*-ben *pas: bas: combats*, és így tovább.

„Alszol, kicsiny
Kis magzatom ;
Mit álmodol?
Mondd meg nekem . . .

A *Krónikás ének 1918-ból* Tinódinál tinódisabb egyhangúsággal verselt rímei kalapácsütésként hullnak.

Iszonyu dolgok mostan történülnek,
Népek népekkel egymás ellen gyűlnek,
Bűnösök és jók egyként keserülnek
S ember hitei kivált meggyöngülnek.

(Ady)

A nyolcadik szakasz végén szakad meg hirtelen ez a lenyűgöző varázs.

S szegény emberek még sem csömörülnek,
Buták, fáradtak és néha örülnek,
Szegény emberek mindent kitörülnek
Emlékeikből, mert csak *ölnek, ölnek*.

Mintha félresiklottak volna a húrokba szenvedélyesen belekapó ujjak. A két szó kipattan a versből: *Ölnek! Ölnek!* Az elkülönülést fejezi ki Ady egy másik versében a rimes soroktól elütő rímtelen sor a szakasz végén.

Hiszek abban, hogy nem jöttem
Örökös új s új kölyökben :
Kinél jöhetnének többen :
Ilyen nem volt s ilyen nem lesz.

(*Én jó hiszekegyem*)

Kosztolányinál talán még inkább megüti a fülünket a diszszonancia, például, amikor a *Szeptemberi áhítat* gazdag rimeit töri meg.

kövér virágba bújik a darázs ma,
a hosszú út után selymes *garage*-ba,
méztől dagadva megreped a szőlő
s a boldogságtól elnémul a szőlő.

Az elnémuló rím is érzékelteti a „szóló” elnémulását.

Kosztolányi kiadatlan költeményeinek kötetében, a *Szeptemberi áhítat*ban megtaláljuk a rím játékos előzményeit, azokat az ujjgyakorlatokat, kancsal rímeket, melyek úgy viszonylanak a költeménybe beépített „kancsal rím”-hez, mint egy festő játékos vázlatai, a festményben rögzített végleges megoldáshoz.

A primitív rímek, a visszatérő szavak a börtön nyomasztó szürkeségét éreztetik.

Dame souris trotte
Noire dans le gris du soir,
Dame souris trotte
Grise dans le noir.

(Verlaine: *Impression fausse*)

Fel-felbukkan a kapingáló („baktató”) egérrel együtt a *souris* és a *trotte* szó is. Lehet, hogy az esőcseppek egyhangú kopogását halljuk. A rövid sorok, sűrű rímek az egér mozgásának elevenségét, finomságát mintázzák. A vers alaphangulata: szelídség, szomorúság, börtöni idill. Rilke *David*-jában látjuk is az eső hullását.

König, hörst du, wie mein Saitenspiel
Fernen wirft, durch die wir uns *bewegen*?
Sterne treiben uns verwirrt *entgegen*,
und wir fallen endlich wie ein *Regen*,
und es blüht, wo dieser Regen fiel.

(Rilke: *David singt vor Saul*)

(A többi szakaszban nem kerül egymás mellé a három rímelő sor.)
Félelmetes, megígéző az este monotóniája Trakl versében.

Wo du gehst wird Herbst und Abend,
Blaues Wild, das unter Bäumen *tönt*,
Einsamer Weiher am Abend.

Leise der Flug der Vögel *tönt*,
Die Schwermut über deinen Augenbogen.
Dein schmales Lächeln *tönt*.

(Trakl: *Rosenkranzlieder*)

A *Winterdämmerung*ban a mozdulatlan eget, a megdermedő sugarakat érzékelteti a négy szakaszon átvonuló merev (a: b: b: a) rímképlet. A *Junge Magd*-ban ugyanaz a szó áll az első és a harmadik sorban tizennyole szaka-

szon keresztül. Szorongatóan komor zene. Úgy vonul végig ezen a különös balladán, mint a végzet hangja. Szakaszonként, a tartalomnak megfelelően színeződik ez az alaphangulat. Az első szakaszban a kopár tanya ürességében kongnak az ismétlődő szavak.

Stille schafft sie in der *Kammer*
Und der Hof liegt länst verödet.
Im Holunder vor der *Kammer*
Klänglich eine Amsel flötet.

A mozdulatlan háttért festi az ismétlés.

Oft am Brunnen, wenn es *dämmert*,
Sieht man sie verzaubert stehen
Wasser schöpfen, wenn es *dämmert*.
Eimer auf und nieder gehen.

A lány teste elnehezül. Mozdulatlanul áll, mint amikor álmunkban nem tudjuk megemelni a lábunk. Ki van szolgálta a végzetének. A lány a sötétbe bámul. Egy legény énekel az éjszakában. Vörösen világít messziről a kovácműhely tüze. A kalapácsütéseket halljuk talán? A kalapácsoló, éneklő legényt csak szakaszokkal később pillantjuk meg.

In der Schmiede dröhnt der *Hammer*
Und sie huscht am Tor vorüber.
Glührot schwingt der Knecht den *Hammer*
Und sie schaut wie tot hinüber.

A szikrákkal együtt csillan meg ismételten a *Funken* szó a sorok végén. A lány lázálomban jár már, ígézet hatására cselekszik, örvényszerűen ellenállhatatlanul viszi a doboló végzet a végső állomás felé.

A város kapuját rajzolja a két sorvég pillérét összekötő rím.

Mädchen stehen an den *Toren*,
Schauen scheu ins farbige Leben.
Ihre feuchten Lippen beben
Und sie warten an den *Toren*.

(Trakl: *Die schöne Stadt*)

A felelgető rímek dramatizálják az egymásnak messziről felelgető színeket, hangokat, illatokat.

Comme de longs échos qui de loin se *confondent*
Dans une ténébreuse et profonde unité,
Vaste comme la nuit et comme la clarté,
Les parfums, les couleurs et les sons se *répondent*.

(Baudelaire: *Correspondances*)

A két rím is messziről felel egymásnak. A sorvégi és a belső rím egybecsendülésével egybekeverednek a sorok, akárcsak a hajfűrtök.

Le cheveu poussé rare et gris que le tourment
Des bises va mêlant sur le front qui se plisse . . .

(Verlaine : *Pensées du soir*)

A hallható és látható elemek együttes hatása révén állkapocs-ként fogják közre a kemény mássalhangzókat (*k, r*) tartalmazó rímei a szélső soroknak a közbülsőket.

. . .s még jó, ha az ember *haragja*
nem az embert magát *harapja*,
hanem valaki mást,
dudás a fuvolást,
én téged és engemet te, —
mert mi lenne, mi történhetne,
ha mindig magunkba *marna*
az értelem iszonyú *karma*?

(József A. : *Magad emésztő . . .*)

A rímképlete :

a
a
b
b
c
c
a₁
a₁

Az összefogás, közelítés alighanem egyik alapfunkciója a rímnek. Villon *Ballade pour prier Notre Dame*-jában (*Le grand testament*) az első és a harmadik, a második és a negyedik szakasz rímei összezsengnek. Tartalmilag is „kereszttrimes” a költemény. Az imádkozó öregasszony magára gondol, magáról beszél az első és harmadik szakaszban. Mária felé fordul a másodikban és a negyedikben. Hol magába mélyed, összekulusolt kezére tekint az öregasszony, hol feltekint a feszületre. Nem véletlen, hogy Racine *Andromaque*-jában Oreste főleg *funeste*-re rímel (II, 2, IV, 3, V, 1). Ezzel a rímmel mutatkozik már az első felvonásban, sejtetve a tragédiát. Rodrigue számára kedvesének, Chimène-nek neve

a fájdalommal (*peine*) kapcsolódik össze elválaszthatatlanul, hiszen az a férfi, aki halálosan megsértette apját, nem más, mint Chimène édesapja. (Chimène neve hat szakaszon át rímel a *peine* szóval. *Le Cid* I, 6). Corneille előszeretettel kapcsolja össze a boldogságot a becsülettel.

Le Comte :

Et l'on peut me réduire à vivre sans bonheur,
Mais non as me résoudre à vivre sans honneur.

(Corneille : *Le Cid* II, 1)

Belső összetartozást fejez ki a sorok összecsengése Heine visszaemlékezésében.

Ein Traum war über mich gekommen :
Mir war als sei ich noch ein Kind,
Und sässe still, beim Lämpchenscheine,
In Mutters frommem Kämmerleine,
Und läse Märchen, wunderfeine,
Derweilen draussen Nacht und Wind.

(Heine : *An eine Sängerin*)

A lágyan csengő hármas rím a kis szobát evokálja és mindazt, ami ehhez a szobához fűződött, a lámpa fényét, a mesét, az édesanyát.

Hogy mennyire számolunk a belső és külső összefüggés kapcsolatával, azt akkor vesszük észre, amikor a rím éppen nagyon is nem összetartozót dob egybe szándékosan. Nem érezzük barátságos gesztusnak, amikor Heine a szarvakkal hozza kapcsolatba Körnert :

Wie in der Kampfbahn der Auerochs
Erhuben wir unsere Hörner,
Entledigten uns des fränkischen Jochs
Und sangen die Lieder von Körner.

(*Der Tambourmajor*)

Verlaine a magasztos latin *decorum*-ot *rhum*-mal rímelteti (There). Busch pedig az életcélt köti össze Böck mesterrel. Ráadásul a *Lebenszweck*-ből *Lebenswöck* lesz ennek következtében.

Alles konnte Meister Böck
Denn dies war sein Lebenszweck.

(*Max und Moritz*)

Ilyen szófintor több is akad a Busch versekben.

Es ist in Brauch von Alters her :
Wer Sorgen hat, hat auch Likör!

(*Die Fromme Helene* 16. Kap.)

A rím segítségével még az egyéni ejtismódot is utánozni lehet. A *Likör* szót kénytelenek vagyunk, vulgárisan, ajakkerekítés nélkül *é*-nek ejteni. Kiderül az is, hogy Korf úr *Beyle* (Stendhal) nevét úgy ejti, ahogy írják.²³⁶

Là-haut le vent tordait ses cheveux déroulés
Les chevaliers criaient Loreley Loreley
Pour avoir vu dans l'eau la belle Loreley
Ses yeux couleur du Rhin ses cheveux de soleil

(Apollinaire : *La Loreley*)

Und schreibt wie Stendhal *Beyle*
stumm in sein Notizbuch ein :
Einst, nach überlanger *Weile*,
werde ich verstanden sein.

(Morgenstern : *Korfs Geruchssinn*)

Még a *kühl*-ből is (igen kifejező hangváltozással) *kuhl* lesz a rím kedvéért a *Hintaszék*-ben.

Ich bin ein einsamer Schaukelstuhl
und wackel im Winden,

im Winde.

Auf der Terrasse, da ist es kuhl,
und ich wackel im Winden,

im Winde.

²³⁶ Apollinaire a *Loreley* szó ejtését variálja. Egyszer franciául, egyszer németül rimelteti.

Ezeknek az elferdített rímeknek nagyon is van mondanivalójuk, ha nem is könnyű meghatározni, mi lehet a grimasz mögött. Öngúny, a költészet szatírája? Az esztétikai érzékkel megáldott menyérről szóló vers szerint ilyesmi rejlik a rímekben.

Ein Wiesel
sass auf einem Kiesel
inmitten Bachgeriesel.
Wisst ihr,
weshalb?
Das Mondkalb
verriet es mir
im Stillen:
Das raffinier-
te Tier
tats um des Reimes willen.

(Morgenstern : *Das aesthetische Wiesel*)

Öncélú játék is, persze, mint a rím Mallarmé, Kosztolányi vagy Karinthy alkalmi verseiben.²³⁷ De ha egyszer belekerült a versebe, már a játéknak is mondanivalója van. Különösen akkor, ha a játék a német megszállás napjaiban folyik, amikor emberélet volt a tét.

Mon cher Monsieur Hérold Paquis
Parlez nous un peu du maquis
José Laval cette idée a
De séduire Marcel Déat

(Aragon : *Distiques pour une Carmagnole de la honte*)²³⁸

Viccelődő rímek fokozzák a *Holt vidék* szándékosan disszonáns, játékos ritmusát is.

Ezeken nem segít ima.
Gondolkodva ülnek im a
Sötétben.

²³⁷ A toutes jambes, Facteur, chez l'
Éditeur de la décadence,
Léon Vanier, quai Saint-Michel,
Dix-neuf, gambade, court et danse.

(Mallarmé : *Loisirs de la poste*)

²³⁸ Nem értelemszerűen, hanem énekszerűen kell ejteni a verset, a negyedik szótag után szünetet tartva — magyarázza jegyzetében ARAGON. Vö. Poètes d'aujourd'hui 140.

Jól ismertek a harminckett év szomorú mérlegét felállító *Születésnapomra* játékos rímei :

Én egész népemet fogom
nem középiskolás fokon
taní-
tani.

A legegyszerűbb próbája a rímek nyelvi (közlő) értékének — akárcsak a hangok hirtartalmának — a fordítás. Ha a rímképlet nem választható le a versről, akkor nyilván van valami kapcsolata a vers mondanivalójával. Szász Károly kisebb, Babits sokkal nagyobb sikerrel kísérte meg a lehetetlent : a betűhöz is ragaszkodva megőrizni a *Divina Commedia* rímképletét. Jól tudta minden fordító, hogy a rímtelen vagy bármiféle más rímképletben megírt Dante, nem Dante már. Lehetetlen lemondani a harmadik rímről, „az egész énekek sajtósága, pihenés nélküli összekapcsolódásáról, mely a kötött harisnya szeméinek összekapcsolódására emlékeztet”.²³⁹

A *Commedia* csodálatos egységének, belső struktúrájának tapintható külső megnyilvánulása, szimbóluma ez a végtelenített versforma, mely a láncokvácok fáradtságos munkájának és a végtelemben törő fantáziának páratlan szintézise. (Ezért hasonlíthatták egyszer a katedrálisok íveléséhez, másszor a harisnyakötéshez).

Nem véletlen, hogy az egyes versformák bizonyos hangulatú versek hagyományos kifejezésévé váltak. A könnyedsége ellenére elég agyafúrt rondeau az „udvari szerelem” egyik legkedveltebb versformája volt. (Később Musset eleveníti fel!) A *triolet* formát (rímképlete : ABAAABAB) PELISSIER „kecses gondolatok” kifejezésére tartja alkalmasnak : „le triolet . . . s'approprie très bien à l'expression d'idées gracieuses ; mais on l'emploie surtout pour la satire, et c'en est une des formes les plus piquantes”²⁴⁰.

A nyelvi és esztétikai funkció egysége

Az idők folyamán a rím játékos zenéje a kifejezés szolgálataiba állt. Akárcsak a ritmus ; s ezen eddig elfelejtettünk csodálkozni, holott a kötött ritmus, a metrum ugyancsak „zenei” eleme a versnek : esztétikai funkciót teljesít. A ritmussal viszonylag

²³⁹ BABITS MIHÁLY : Dante fordítása. Műhelytanulmány. Irodalmi problémák.² Budapest, 1924. 212.

²⁴⁰ Traité théorique et historique de versification française. Paris s. d. 105. és k.

bonyolult zenei hatásokat érhet el a költő. Horváth János is, Vargyas Lajos is megemlíti például, hogy a költő a szabálytalan ritmussal diszsonánssá teszi a verssort, hogy azután ezt a diszsonanciát a szabályos ritmus visszatérése feloldhassa.

„Vannak a szabálytalansággal szeszélyesen kacérkodó, a különműket egymáshoz viszonyítva érvényesítő költemények, melyekben sokszor mintha csak azért keresné a költő a változatosságot, hogy egy-egy sorozatosan egyneművé kisimuló részlet annál kedvesebben éreztesse a szabályosság sokáig nélkülözött varázsát. Sok ilyen szép fordulat gyönyörködtet Petőfi Bolond Istókjában, míg utolsó versszakainak zavartalanul egynemű zenéje megható idilli hangulattal nem zárja le a formák versenyét” (Horváth, A magyar vers. 186). Vö. még VARGYAS L., i. m. 221. és k.

A nyelv természetéből következik, hogy a magába felszívott elemeket a közlés szolgálatába állítja. A ritmus sajátos periodicitása örömet okoz a hallgatónak. Ez a ritmus primér funkciója. Mivel azonban ez a periodicitás sokféle lehet, ez a sokféleség egyúttal lehetőséget ad arra, hogy a ritmust az érzelemtolmácsolás szolgálatába állítsuk, hogy képzeteket keltsünk fel a segítségével. A ritmus primér funkciójára tehát ráépül a nyelvi funkció. A versritmus lényege a két funkció egységében rejlik. A rím és a ritmus semmit sem veszít játékos jellegéből, esztétikai hatásából.²⁴¹ Sőt: megfertőzi még a beszédhangokat is. A versben a hangok nemcsak közlő funkciót teljesítenek. Zenélni is tudnak. A periodicitás, a variáció, a harmónia törvényei a hangok elrendezésénél is érvényre jutnak. A hangok harmóniája csaknem olyan állandó kísérője a versnek, akárcsak a ritmus.

Ah, ha nézlek, és ha hallak,
Szivem elvész bánatában...

(Vörösmarty: *Csongor és Tünde I*)

a a é e é a a a
i e e é á a á a

Négy magánhangzó váltakozik a két sorban. A magánhangzók a ritmus hatására párosával rendeződnek el. A nyelv mozgását követve, látjuk például, hogy az első sorban a két lejtő magán-

²⁴¹ GOETHE így ír a metrum fokozatos átalakulásáról a versben: „Jeder rhythmische Vortrag wirkt zuerst aufs Gefühl, sodann auf die Einbildungskraft, zuletzt auf den Verstand und auf ein sittlich vernünftiges Behagen”. (Dichtung und Wahrheit 2. Teil, 8. Buch 207, idézi I. WEITHASE: Goethe als Sprecher und Sprecherzieher. Weimar 1949. 99.)

hangzópárt (*é-e, é-a*) közrezárja, keretbe foglalja a két statikus *a — a* pár („Ah ha . . . hallak”). A második sorban a második hangpár (*e-é*) ellentéte, tükörképe az első sor második hangpárjának (*é-e*). A többi hangpár egyenletesen lejt. A sort két *á-a* hangpár zárja le.

Heine legalábbis egyike volt a „hangjáték” legnagyobb mestereinek. Belső rím, alliteráció, minden a harmónia szolgálatában áll.

Eine starke, schwarze Barke
Segelt trauervoll dahin.
Die ver mummten und verstummten
Leichenhüter sitzen drin.

Toter Dichter, stille liegt er,
Mit entblösstem Angesicht ;
Seine blauen Augen schauen
Immer noch zum Himmelslicht.

Aus der Tiefe klingt's, als riefte
Eine kranke Nixenbraut,
Und die Wellen sie zerschellen
An dem Kahn, wie Klagelaut.

(Heine ; *Childe Harold*)

Kiterjed a harmónia a mássalhangzókra is. Baudelaire verseiben — statisztikázás közben vettem észre — általában két *r* esik egy sorra, mindkét félversre egy-egy. Ha az *r* hangok közel kerülnek egymáshoz, vagy ha kettő helyett három vagy négy *r* áll egy sorban, a sort sokkalta keményebbnek érezzük (többnyire összhangban a sor tartalmával), ha pedig hiányzik az egyik vagy másik *r* (vagy mind a kettő), a sor különösen lágynak hat.²⁴²

De még ennek a harmóniának, ennek a játéknak is lehet mondanivalója. A magánhangzók feltűnően harmonikus eloszlása teszi Baudelaire Himnuszát olyan gyermekien békéssé, áhítatossá.

A la très chère, à la très belle . . .
A l'ange, à l'idole immortelle . . .
a-a-e-e a-a-e-e
a-ã-a-i-o i-o-e

²⁴² MAURICE GRAMMONT verstanában (Le vers français) sok szép francia példát találunk a hangharmóniára.

A hangjáték lopja be az áprilist, a reményt Aragon *Pour demain*-jébe

Les *quais gais* comme en carnaval
Vont au devant de la lumière

(Aragon : *Pour demain*)

De vegyük elő Heine legöncélűbben játékos belső rímét :

Die Rose, die Lilje, die Taube, die Sonne
Die liebt' ich einst alle in Liebeswonne.
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine ;

(*Die Rose, die Lilje . . .*)

Csupa ujjongó felkiáltás, a felnőtt férfi újra rátalált a gyerek zavartalan boldogságára, mely rózsát, galambot, napot egyesít. Az egyetlen! Melyet eddig csak száz dologban szétszórva élvezett. Most ráismert, ahogyan mi is ráismerünk a felsorolás minden szavában benne rejlő EINE szóra.

A verses forma már önmagában is biztosítja a költői mű két-szólamúságát. A közlésnek olyan formája, mely a gondolatok közlésén kívül zenei élményt kelt a hallgatóban. A polyphonia tovább bővül, differenciálódik azáltal, hogy ennek a zenének mondani-valója is van, s hogy a beszédhangok maguk is kettős, sőt : hármas szerepet töltenek be.

A vers polyphoniája, minden gazdagsága végső fokon a közlés, a kifejezés szolgálatában áll. Biztosítva van a nyelvi funkció szupremáciája. A kötött ritmusban, a rímben, a harmóniára való törekvésben ősi ösztönök elégülnek ki minden bizonnal, első-sorban éppen az ismétlés kényszere érvényesül. Szó sincs azonban arról, hogy a versben a tudat visszahanyatlana egy régen meghaladott fokra. Ez az ismétlés nem azonos a gyerek gügyögésével, egyes szótagok, szavak monoton ismétlésével. A visszahanyatlás, az értelem feladása csak látszat. Egy különösen magasrendű szellemi tevékenységen keresztül érvényesül az ősi hajlandóság. A regresszív törekvés a vers kohójában önmaga ellentétévé alakul át. A költői nyelv bármely más nyelvi formánál gazdagabb, sok-rétűbb. Annak ellenére, hogy nagyobb teret enged az ismétlési kényszernek, sőt, részben éppen ennek következtében.

Ha a játék a hangokkal, szavakkal nem oldódik fel a vers egészében, ha már nem szerves része a sokszólamú közlésnek, akkor nem érezzük szépnek, nem érezzük költőinek. A költőre is áll,

amit Quintilianus a szónokról ír : „s ki negélyezett szorgoskodáson rajt kaphatik, elveszti hitelét.”²⁴³ Cretin vagy Molinet virtuóz rím-játéka kómikusan hat.²⁴⁴ A költői nyelv nagyfokú ökonómiája pedig már önmagában is esztétikai élményt kelt az olvasóban.

Archaizmus, evokáció

Ebben az összefüggésben értjük csak meg igazán, mi az archaizmus, neologizmus szerepe a költői nyelvben. Bizonyos fokú „időtlenység” jellemzi a költői nyelvet, ez bizonyos. A múlt felé is, a jövő felé is nyitott. A költői nyelvnek ez a nyitottsága nem arra szolgál, hogy a verset eltávolítsa a jelentől. Csak közelebb hozza ez is céljához, a költő nagyon is aktuális élményének teljes, maradéktalan kifejtéséhez. Szólam a sokszólamú zenében. A régies szó, a régies ragozás, szóképzés, az archaikus szórend a múlt egy-egy eleven darabja.

Iszonyú dolgok mostan történülnek . . .

A régi krónikás hangját halljuk, Tinódi lantját idézik az egy-öntetű rímek. A krónikás szemével nézzük, sok évszázados perspektívában látjuk saját napjainkat. Anélkül, hogy a költő egyetlen szót szólt volna a múltról vagy Tinódiról. Semmiféle magyarázgatás nem lenne képes erre a varázslatra.

Elég az evokációhoz a pusztai rím, a pusztai ritmus is. Ady verselésének, tudjuk, éppen az a lényege, hogy legegényibb verseibe is „beleömlesztett valamit a múlt versköltészet formáiból, kizengő hangulatából”.²⁴⁵ József Attila rímei az egyik *Flóra* versben a Mária himnuszokat idézik.

Ó a mezőn a harmatosság,
kétes létben a bizonyosság,
lábai kígyóim tapossák,
gondjaim mosolyai mossák.

(*Megméréssel!*)

²⁴³ QUINTILIANUS, *Institutio oratoria*. IX, 4, 143. SZENCZY IMRE. fordítása. 267.

²⁴⁴ Molinet, parasztosnak érzi az egyszerű rímet, és ehelyett ilyenféle rímtechnikát tart követendőnek (*L'art de rhétorique vulgaire*. Paris, 1493) :
Molinet n'est sans bruyt, ne sans nom, non ;

Il a son son et comme tu vois, voix ;

Son doux plaïd plaïst mieulx que ne fait ton ton . . .

²⁴⁵ FÖLDESSY GYULA : *Ady Endre*. Budapest, 1919. 40.

Apollinaire „nemes veretű”, egyszerű és kissé merev rímei a *Cors de chasse*-ban a XVII. századot.

Notre histoire est noble et tragique
Comme le masque d'un tyran
Nul drame hasardeux ou magique
Aucun détail indifférent
Ne rend notre amour pathétique

Villon rímeivel rímel Verlaine a *Ballade de la vie en rouge*-ban.

Prince et princesse, allez, *élus*,
En triomphe par la route où je
Trime d'ornières en *talus*.
Mais moi, je vois la vie en rouge.

A nagyon is modern, játékos *où je : rouge* rím keresztezi a középfrancia ízű *talus : élus*-t. Mintha kézenfogva vezetné Verlaine a hozzá olyan közel álló régi modern költőt az új Párizsban, együtt mulatnának a minden mértékre rakó filisztereken, a pufók arcú filantrópusokon Villonnal, aki maga is „vörösben látta” az életet.²⁴⁶ A *Ballade en vieil langage françoys*-ban pedig Villon hivatgatja a vers szavaival, hangnemével a régi időket. Verlaine halála után Mallarmé idézi versének szokatlan egyszerűségével, üdeségével, rímeivel, ritmusával a halott költőt:

Qui cherche, parcourant le solitaire bond
Tantôt extérieur de notre vagabond —
Verlaine? Il est caché parmi l'herbe, Verlaine . . .

(Tombeau)

Ritmussal, rímmel, áthajlástechnikával, írásjelekkel, szavakkal, szórenddel, a vers minden eszközével szólaltatja meg Arany Jánoshoz szóló versében Aranyt Weöres Sándor.

²⁴⁶ Az *A la manière de Paul Verlaine*-ben saját magát idézi a szoktnál is hangosabban csengő rímekkel Verlaine.

C'est à cause du clair de lune
Que j'assume ce masque nocturne
Et de Saturne penchant son urne
Et de ces lunes l'une après l'une.

Tisztelt egybegyült közönség! —
 Vagy lám, senki sincsen itt,
 hogy dézsából rája-öntsek
 egy vers összes rímeit?
 Akkor hát: te szent magány!
 all inexportable magne,
 kinek hátát egy se látja,
 ha perlője, ha barátja,
 lélek-sivatagba' sejk,
 szu-vezér and as you like : ...

(Hódolat Arany Jánosnak)

Szándékosan vagy önkéntelenül idézik-e Ady Endrét a súlyos rövid sorok, a zárójelek, a kettőspontok a fiatal Szabó Lőrinc verseiben?

Köröttem rajzanak (vén fa vagyok én)
 az egész Föld méhei mind:
 hordják odúmba a mézet
 s részeg
 sugarak szemeimbe a szint...
 Körülfelhőznek a hírnökeim,
 kis gondolatok, hűségesek;
 ma minden tájat kirabolnak
 s holnap
 már itt a sok kincs, üzenet.

(Háború után)

A rímekbe rakott idegen szavak távoli tájakat, magát az idegenséget csepegtetik a versbe. Rilke *Flamingo*iban a *war Fragonard*-ral, *Grüne: Phryne*-vel, *Volière* pedig *Imaginäre*-vel rímel.

Még a hangspektrum is felidézhet néha egy régi költőt. Félreérthetetlenül Racine-ra, az *Andromaque* egy sokat idézett sorára (Pour qui sont ces serpents qui sifflent sur vos têtes?) céloz Apollinaire, amikor így sziszegtetű az *sz*-eket:

Laissons sibiler les serpents

(Les collines)

A vers mondanivalója és a többszólamúság

A polyphonia nem luxus, nem is játék a költészetben. A költői őszinteség szükségszerű megnyilvánulása. A hétköznapi érintkezés folyamán őszinték lehetünk, akár indiszkréték is, rím, ritmus, hangharmónia nélkül. A közlésnek két különböző formájáról, az őszinteségnek két különböző fokáról van szó. Gondoljunk csak arra, mit mondunk egymásnak az időjárásról, ha úgy szeptember vége felé összetalálkozunk séta közben, és olvassuk el ezután Tóth Árpád *Szeptemberét*.

Szűrő zaj sír a légben, az utakon, a szél
Arcomba mintha fájó cserepeket söpörne,
Az ég kék fedelét egy zord ütés betörte,
Oly vak fényű az utca, oly baljóslatú mély.

Műtörténész sohasem szemléltethetné olyan elevenen előadásában az Apolló torzót, mint Rilke egy szonettben. A legszenvédélyesebb, legőszintébb szerelmes sem mondaná egy padon ülve: „Látod, mennyire félve-ocsudva szeretlek, mint sebről a kötést, te leoldtad — újra bizsergek.” Nem mondhatta volna József Attila sem ebben a helyzetben, a versen kívül állva.

Az igazi *poetica licentia* nem abban áll, hogy egy hanggal több vagy kevesebb áll egy szóban a rím kedvéért. A költőnek megadatott egy mélyebb őszinteség joga, s ezt a licentiát nem korlátozhatják konvencionális szókapcsolatok vagy attitűdök. A költői jelző nem azért költői, mert szokatlan, hanem azért, mert szokatlanul, merészen pontos. A lány beérné, de a vers nem éri be azzal, hogy: „halálosan szeretlek”, „úgy szeretlek, mint senki mást”. Szinte előre tudható, hogy az egybegyűltek, mit mondanak majd a halottról. Biztosan nem lesz szó „makacs halott”-ról, „buta holt”-ról. De az *Ember az embertelenségben*, és a *Láttam rejtett törvényed* nem lenne Ady vers — vers is alig —, ha a költő egy-egy szokványos jelzővel beérte volna. Karinthy *Mindszenti litániáját* éppen az teszi olyan mélyen költőivé, hogy őszintén, közvetlen hangon beszél a halotthoz is.

Elza fiam, te is meghaltál, lehet már veled beszélni . . .

A mélyebb őszinteségre való törekvés sajátos nyelvi eszközöket teremtett magának. Ez az esztétikus költői forma a művészi őszinteség szükségszerű megnyilvánulása. A sokszólamúság lehetővé teszi, hogy a költő kifejezze azt is, amit maga is alig sejt

még. A metafora elébesiet a gondolatnak, a hang, a ritmus, a rím kifejezheti mindazt, amire különben csak a zene lenne képes. A költő rákényszerül a polyphoniára, mert élményét nem tudná torzítás, csonkítás nélkül egysíkú (lineáris) hétköznapi nyelven elmondani. A művész pedig csak akkor őszinte, ha sikerül mondani-
valóját hamisítatlanul tolmácsolnia. Ez a művészi őszinteség, melyet másnak, többnek érzünk a hétköznapinál, nem csak a jószándékon múlik. Ezért mondhatta Sully-Prudhomme, hogy az ügyetlenség a versben hazugsághoz vezethet.²⁴⁷

Nem elhatározás kérdése a versben a hazugság sem. A vers működtetéséhez teljes lelkiapparátus harmóniájára van szükség. Az őszintétlenség pedig megzavarja ezt az összhangot. (Még a százlábú sem tudna járni, ha közben folyton arra kellene ügyelnie, hová ne lépjen az ötödik és huszonötödik lábával.) Az első hamis szóra elnémul a vers. Ezt mindig is tudták és mondták a költők. Erről ír Arany egyik Erdélyinek szóló levelében.²⁴⁸ „Dem Lügner wird der gute Stil erschwert”, írja Heine Alfred Meissnernek (Párizs, 1850. november 1). A költészet a valóság legmélyebb, legszemélyesebb átélése József Attila felfogása szerint.

„... Minden szocialista pretenzióval fellépő költővel kapcsolatban — éppen a szocializmus érdekében — elsősorban azt kell megvizsgálni, hogy mennyiben élte át a szocializmust, mint költészetet, vagy pontosabban szólván, eszmei tartalmát mennyiben sikerült lelkivé váltania.²⁴⁹

Te jól tudod, a költő sose lódit:
az igazat mondd, necsak a valódit...

(Thomas Mann üdvözlése)

Az emigrációba kényszerült költőhöz szólt a vers. De József Attila nem olvashatta fel a Thomas Mann tiszteletére rendezett színházi ünnepélyen.

²⁴⁷ „Dans le langage des vers la maladresse fait mentir.” Oeuvres VII. Paris, 1904. 58.

²⁴⁸ Vö. ARANY JÁNOS levelezése. Ráth kiadás. Budapest, 1889. II. 101.

²⁴⁹ Egyszerű énekek. Brichta Cézár versei. JÓZSEF ATTILA Összes Művei. II. Budapest, 1958. 10.

AUS DER LAUTLEHRE DER DICHTERISCHEN SPRACHE

Zusammenfassung

Die »Beliebigkeit« der sprachlichen Form ist eine der Grundthesen der Sprachwissenschaft. In der umfassenderen Einheit der Zeile oder Strophe entsteht jedoch ein Einklang zwischen Laut und Inhalt, der in den einzelnen Wörtern nicht vorhanden ist. Diese Auffassung, die bereits von Dionysos Halikarnasseus (I. Jh. v. u. Z.) vertreten wurde, kann durch den Hinweis auf die weitgehende Übereinstimmung zwischen Poeten, Grammatikern, Ästheten, Ewe-Negern und Kindern unter 6 Jahren in der metaphorischen Bezeichnung einzelner Laute — das *i* wird als hell, klein, scharf und flink, das *u* als dunkel, massig und plump, *k, t, r* usw. als hart, *l, m, n, j* usw. als weich empfunden (p. 10 ff) — durch die Praxis der Übersetzung von Gedichten, wo neben dem Inhalt auch gewisse als bedeutsam empfundene Laute in die fremde Sprache übertragen werden (p. 16 ff), nahegelegt und durch eine lautstatistische Untersuchung von Gedichten verschiedener Grundstimmung bewiesen werden. Nach dem Zeugnis der Lautstatistik von ungarischen und französischen Gedichten besteht z. B. ein gesetzmässiger Zusammenhang zwischen dem Vorwiegen solcher Laute wie *k, t, r* und dem gehässigen Ton einerseits, zwischen dem Hervortreten der »weichen« Konsonanten (*l, j, m*) und der milden, liebevollen Gefühle andererseits (p. 37 ff., vgl. Tab. 4—8). In der Rede kommt der Affekt in einer spezifischen Verschiebung der normativen (durchschnittlichen) Aussprache der Laute zum Ausdruck. Dieser Verschiebung des Spektrums der einzelnen Laute entspricht in den Versen die Verschiebung des »Klangspektrums« einer Zeile, einer Strophe oder eines Gedichtes. In der Rede treten infolge eines Affekts bestimmte Frequenzen durch ihre verhältnismässig grössere Intensität hervor. Ein Gedicht oder ein Teil des Gedichts klingt hell oder dunkel, weich oder hart, je nachdem die hellen (palatalen) oder dunklen (velaren) Vokale, die »harten« oder »weichen« Konsonanten durch ihre relative Häufigkeit stärker hervortreten (p. 87 f).

Die Sprachlaute eignen sich infolge ihrer materiellen — akustischen und physiologischen — Eigenschaften zum Ausdruck einer Stimmung, zur Ver sinnlichung von Gegenständen. Auf Grund einer gewissen Analogie im Lautspektrum der Geigentöne und der Nasenlaute, können die nasalen Vokale und Konsonanten in Gedichten den Geigenton andeuten (p. 57 ff). Bei der Bildung der »hellen« Vokale bewegt sich die Zunge nach oben und aussen in Richtung der Aussenwelt, bei der Bildung der »dunklen« Vokale weist sie jedoch nach hinten, in Richtung des Schlundes (p. 88 ff). Der *r*-Laut entsteht im Kampf der Zungenspitze, die sich den Alveolen der oberen Vorderzähne nähern will, und des Luftstromes, durch den der Zungenmuskel immer wieder von ihrem Ziel entfernt wird. Zur Bildung des *r*-Lautes gehört

also ein relativ grosser Kraftaufwand (dies ist der Laut, den die Kinder sich am spätesten aneignen). Die Zunge spannt sich, verhärtet sich. So kann der *r*-Laut den Eindruck eines heftigen, erbitterten Kampfes hervorrufen und die männliche Härte ausdrücken (p. 69 ff).

Der »Bedeutungskreis« der einzelnen Laute ist allerdings sehr weit und enthält auch Widerspruchsvolles. In der Ewe-Sprache ist der *i*-Laut Ausdruck der Härte, der Stärke. Nach Lomonosow hingegen malt der *i*-Laut kleine, niedliche Gegenstände, und drückt ein zärtliches Gefühl aus. Diese Widersprüche finden aber eine befriedigende Lösung in den verschiedenen Bildungsmomenten der betreffenden Laute. Bei der Bildung des *i*-Lautes nähert sich die Vorderzunge dem harten Gaumen und lässt nur einen kleinen Raum frei. Dieser Umstand, sowie der hohe, schrille Ton, der eher kleinen Tieren (und Kindern) eigen ist, erklärt, dass sich der *i*-Laut mit der Vorstellung kleiner, dünner Gegenstände verbinden konnte. Die Zunge wird aber zur gleichen Zeit verhältnismässig fest gespannt. Auch die Mundwinkel werden energisch nach hinten gezogen. Infolge der grösseren Muskelspannung kann das *i* zugleich zum Ausdruck der Härte, gelegentlich auch der Stärke werden. Dass der Laut zuweilen auch die Freude, den heiteren Sinn spiegeln kann, hängt mit dem Umstand zusammen, dass sich die Heiterkeit in einer höheren Tonlage und helleren Klangfarbe spiegelt. Es gibt jedoch auch einen anderen Grund für die Vieldeutigkeit der Laute: die Sprachlaute haben überhaupt keine Bedeutung im eigentlichen Sinne des Wortes. Bedeutung kommt nur den konventionellen Sprachzeichen (den Wörtern und Formanten) zu, die zu Trägern des begrifflichen Denkens wurden. Der *i*-Laut bedeutet weder »Heiterkeit«, noch »helle Farbe«. Er kann im Leser bloss unter Umständen, infolge seiner materiellen, akustischen oder physiologischen Eigenschaften die Vorstellung einer hellen Farbe, eines kleinen, schmalen Gegenstandes, der Schärfe oder der Heiterkeit, der Zärtlichkeit erwecken (p. 245 f).

Wie in der Musik die Töne, so wirken auch im Gedicht die Laute nicht einzeln, sondern durch ihren Zusammenklang. Sie bestimmen sich gegenseitig. Die *r*-Laute malen in Verbindung mit den Spiranten *s* und *sch* und dem »flüssigen« *l* den schweren Flügelschlag der Todesvögel (Verlaine, *L'heure du berger*, p. 97). Von *i*- und *ü*-Lauten begleitet ahmen sie das scharfe Geräusch des Schlüssels im Schloss nach (Baudelaire, *Le flacon* p. 98). Der Zusammenklang der stimmlosen Verschlusslaute und der *r*-Laute versinnlicht den zähneknirschenden Zorn (Verlaine, *A Monsieur le Docteur Grandm****, p. 98).

Auch die Folge der Laute besitzt (als Gestalt) einen besonderen Ausdruckswert. In der Wiederholung des Vokals spiegelt sich die Eintönigkeit der Landschaft, die Langeweile der Wintertage (Trakl, *Kleines Konzert*, Rilke, *Winterliche Stanzas* p. 101). Die musikalische Bewegung der Lautfarben malt in Baudelaires *Albatros* oder *L'aube spirituelle* eine Bewegung von oben nach unten (p. 104). Wir folgen unwillkürlich, lautlich-mimetisch, dem Flug der Vögel, und stürzen das andere Mal vom geistigen Himmel in wirbelnde Tiefen.

Die Worte des Gedichts wurden ursprünglich gesungen und von der Musik eines Instruments begleitet. Seit einigen Jahrhunderten haben sich in der Dichtkunst die Worte von der Musik getrennt. Die musikalische Begleitung hat sich jedoch nicht spurlos verflüchtigt. Der Vers hat bereits viele Elemente der Musik in sich aufgenommen. Die Periodizität der betonten und unbetonten Silben, die Reime, die Harmonie der Laute umspielen in einer der Musik verwandten Weise den Sinn der Sätze. Die — durch den Satzbau festgelegte — stumme Melodie der Gedichte (Ed. Sievers) spiegelt am treuesten ihre Grundstimmung. Sie bringt oft mit Hilfe der Körper-

haltung, die sie dem Leser aufzwingt, einen gewissen Charakter zum Ausdruck; so wölben wir unwillkürlich die Brust beim Lesen der langen Perioden Victor Hugos (Rutz) (p. 107 ff).

Auch die Betonung, das Sprechtempo, die emphatischen oder nachsinnenden Pausen, ja selbst das zaghafte Stocken der Stimme, typische Fehlleistungen wie die Haplogie treten durch entsprechende rhythmische Formen im Gedicht in Erscheinung.

Im Versrhythmus kehrt die Akzentverteilung der gesprochenen Sätze in einer stilisierten, musikalischen Form wieder. Der ästhetische Wert der verschiedenen Versfüsse wird durch die Beziehungen zwischen Metrum und Redeprozess verständlich. Die seelische Erregung wirkt z. B. beschleunigend auf die Herztätigkeit, den Blutumlauf und mittelbar auch auf die Atmung. Die leichtfliessenden Verse, mit raschem Wechsel von Hebung und Senkung spiegeln die gefühlbetonte, rasche Rede, die schnelle Folge betonter und unbetonter Silben (p. 123 ff). Der Vers ist jedoch noch reicher an Ausdrucksmöglichkeiten als der gesprochene Satz, und dies eben zufolge seiner Gebundenheit. Die ungebundene Rede kennt nur einen Rhythmus, den natürlichen Wechsel der betonten und unbetonten, langen und kurzen Silben. Dieser Einheit steht im Vers die Doppelheit von Metrum und Rhythmus gegenüber. Der Rhythmus, die sprachliche Betonungsweise, kann mit dem Versmass übereinstimmen; dies aber ist selten der Fall, er steht mit ihm meist mehr oder minder in Widerspruch. Der Gegenstoss der natürlichen Betonungsweise gibt »dem Ganzen ein neues, eigentümliches Leben« — schreibt Hegel. Der Zwiespalt von Metrum und Rhythmus bringt oft einen äusseren oder inneren Kampf zum Ausdruck. Der volle Einklang von Metrum und Rhythmus kann dagegen dem Vers eine eigenartige Milde und Wärme verleihen. (p. 138 ff). Der Gegensatz kann auch durch den vollen Sieg des Metrums aufgehoben werden. Der komplizierte, den aktuellen sprachlichen Bedürfnissen zugeordnete Rhythmus der Rede löst sich in einer einfachen Periodizität, in der regelmässigen Wiederkehr von betonten und unbetonten Silben auf. Da die einfache Periodizität einer primitiveren, tieferen Stufe der Entwicklung entspricht, so kann es nicht wundernehmen, dass in den Gedichten ihr Triumph über den freien Rhythmus, über die höhere, disziplinierte Form des Wiederholungszwanges zumeist eine melancholische Grundstimmung (Schwärmerei, Todessehnsucht), die Erschlaffung des Willens spiegelt (p. 147 ff).

In seiner Erregung »verschlingt« der Sprechende oft einen Laut, eine Silbe. In den Versen entspricht diesen Fehlleistungen die Elision und die Synärese. Die metrisch gebundene Bewegung der Verse zwingt uns zum Auslassen einer Silbe oder zur Verschmelzung zweier Vokale. In den dynamischen, lebhaften Satiren des Horaz sind Elision und Aphärese viel häufiger als in den Briefen von ruhigem Ton (Nilsson) (p. 159 ff). Den Redepausen entsprechen im Gedicht Zäsur und Zeilenende. Auch diesmal entspricht dem ruhigen Redeton die Harmonie von Satzbau und Versbau. Der Satz endet mit der Zeile, auch der Halbvers bildet eine semantisch-syntaktische Einheit. Die Zerhackung der Sätze durch unregelmässige, unlogische Redepausen wird durch die unerwartete Verschiebung der Zäsur, durch eine ungleiche Gliederung der Zeile und Halbzeile dargestellt. In Racines Phèdre kommt die unerschütterliche Ruhe Théramènes auch in der Dominanz der symmetrisch gebauten Verszeilen zum Ausdruck. In Phèdres Rolle erreicht hingegen die unregelmässige Verschiebung der Zäsur einen ungewöhnlich hohen Prozentsatz (vgl. Tabelle 9, p. 163 ff). In der erregten Rede fliessen ganze Sätze zusammen. Die Zeilensprünge stellen in stilisierter Form — durch das Verwischen der Zeilenenden — diesen ungegliederten Redestrom, und

zugleich — durch die Zerteilung der syntaktischen Gefüge — das Stocken, Erbeben der Stimme dar (p. 190 ff).

Die Enjambement-Technik gewährt einen tiefen Einblick in die dichterische Formgestaltung. Dieses so einfache Mittel erweist sich als eine unerschöpfliche Quelle der Ausdrucksmöglichkeiten. Auf Grund einer Analyse von etwa 5000 als schön empfundenen Zeilensprüngen lassen sich vorzüglich folgende »Bedeutungskategorien« für das Enjambement belegen: oben, nach oben, unten, nach unten, über, unter, vor, vorn, nach, hinten, sich nähern, sich entfernen, hinein, innen, hinaus, jenseits, durch, zwischen, zurück, schief, herum, im Kreis; Ende, verschwinden, verklingen, vergehen, sterben, entstehen, Geburt; unvollendet, unsichtbar, verbergen, unhörbar, Stille; Schritt, gehen, laufen, kriechen, schleichen, gleiten, schweben, schwimmen, fliegen; Kraftaufwand, heben, schieben usw.; springen, werfen; aufstehen, sich setzen; sich verbeugen, grüssen, Geste, Grimasse; halb, doppelt, paarweise, Spiegelbild (vgl. p. 194 ff). Die einzelnen Stichwörter lassen sich ausnahmslos rechtfertigen. Der Satz bleibt unvollendet, »in der Schweben«, verklingt, verschwindet am Zeilenende, um in der nächsten Zeile wieder aufzutauchen (Geburt), tritt daher von der einen Zeile in die andere über, bringt den Vers in Bewegung, und indem der Satz stets zum Anfang der nächsten Zeile zurückkehrt, stellt er eine gewisse Kreisbewegung dar; folgen wir dieser Bewegung mit der Hand, so führen wir eine Geste aus, die unter anderem auch als Reverenz aufgefasst werden könnte. Andererseits stockt am Zeilende plötzlich der Atem, die metrische Form hemmt den normalen Verlauf des Satzes. Dies führt zur mühsamen Bewegung, zur Vorstellung des Kraftaufwands usw. usf. (p. 200 ff). Dennoch lässt sich eine gewisse Indifferenz des Enjambements gegenüber der Widersprüche (oben, unten, doppelt, halb usw.) nicht leugnen. Dies, und zwei weitere Eigenschaften des Enjambements — es nimmt keine Kenntnis von der Verneinung und fasst jede Abstraktion in ihrem ursprünglichen, konkreten Sinn auf — stehen vermutlich mit seinem archaischen, vorbegrifflichen Charakter in Zusammenhang.

Zeilensprung, Zäsur, Rhythmus, Melodie: sie alle dienen zur mimetischen Darstellung von inneren und äusseren Geschehnissen. Wir wölben die Brust, wir senken den Kopf der melodischen Hypnose folgend, wir atmen, wir seufzen mit dem Dichter. Unsere Stimme erbebt mit Phädras Stimme, wir fühlen ihren Herzschlag. So identifiziert sich der Dichter, und mit ihm der Leser, durch das geheime Atemholen der Muse (Heine) mit der ganzen belebten und unbelebten Natur.

Die dichterische Sprache trotz der durch die schriftliche Vermittlung auferlegten Einschränkungen. Wir können eine Erweiterung, eine Bereicherung der prosodischen Lauteigenschaften der Verse verzeichnen gegenüber der lebendigen Rede. Die vielfachen Abwandlungen der Satzintonation, der Druckverteilung usw. spiegeln in der Rede die Gefühle des Sprechenden. In der Terminologie Karl Bühlers dienen sie zum Ausdruck (der Gefühle), zum Appell (an den Hörer). Zur unmittelbaren Darstellung der Dinge sind die prosodischen Eigenschaften bloss in der Dichtung fähig. Die Beschränktheit auf eine schriftliche Vermittlung wird durch diese Funktionserweiterung der stummen Melodie, der stummen Druckverteilung, der stilisierten Redepausen aufgewogen (p. 217 ff).

Die Dichtung trotz zugleich dem Grundgesetz der Linearität der sprachlichen Mitteilung (Saussure). Zwei Laute können auch in der Sprache der Dichtung nicht zur selben Zeit erklingen. Der einzelne Laut spielt jedoch eine Doppelrolle: er ist ein blosses Molekül der Rede, ein unselbständiges Element des Wortes und zur selben Zeit ein unvermittelter Ausdruck eines geistigen Inhalts (vgl. Abb. 38). Durch dieses Zusammenwirken der Wort-

und Lautbedeutung, durch ihre Interferenz wird die begriffliche Mitteilung versinnlicht und zugleich differenziert und vertieft. Es kommen auch solche Vorstellungen und Gedanken zum Ausdruck, die in den Worten nicht enthalten sind oder ihnen sogar widersprechen (p. 250 ff, Abb. 39).

Die noch heute lebendige Auffassung, das Gedicht komme dadurch zustande, dass wir zu der einfachen Sprechweise einige Dekorationselemente hinzufügen, ist durchaus falsch. Die Verkehrssprache ist im Verhältnis zur Dichtkunst eine ungemein dünne Lösung der Gefühle und Gedanken. Die dichterische Sprache wird von einem strengen ökonomischen Gesetz beherrscht. Die Redundanz (Weitläufigkeit), d. h. der Gebrauch von überflüssigen oder statistisch gebundenen Zeichen (die sich aus den vorangehenden Zeichen erschliessen lassen) ist in der dichterischen Sprache weit geringer als im alltäglichen Verkehr. Kein Tropfen Tinte darf umsonst fließen. Auch den Schriftzeichen kommt diesmal eine viel grössere Bedeutung zu. Selbst die Anordnung der Zeilen, der Strophen wird als Ausdrucksmittel, als ein Element der »sichtbaren Sprache« (B. Zolnai) verwendet (p. 231 ff). Man könnte gegen die Annahme, dass die dichterische Sprache von einem ökonomischen Prinzip beherrscht wird, den Einwand erheben, dass für viele Gedichtarten eben die Wiederholung von Wörtern, Zeilen oder ganzen Strophen das charakteristische Merkmal ist. Und dieser Einwand wäre vollkommen berechtigt. Wir könnten noch hinzufügen: auch der Reim, das Metrum folgen einem Drang zur Wiederholung, der für das dichterische Schaffen ebenso bezeichnend ist wie das gegensätzliche Bestreben. Durch Wiederholung und Variation sprachlicher Elemente suchen die Dichter eine verbale Musik zu schaffen. Die Musik in der Dichtung wird zugleich zum Mittel der Darstellung, sie wird einer Versprachlichung unterworfen. Verlaine malt den eintönigen Regen durch eintönige Reime und Binnenreime (*pleure, coeur, pleut, langueur, coeur*). In Trakls »Winterdämmerung« erstarren die Reime, wie der Sonnenstrahl oder der Himmel von Metall. Das plötzliche Ausbleiben der Reime wirkt wie eine starke Dissonanz in der Musik. Es bringt Trauer, Unbehagen, Enttäuschung zum Ausdruck. Die Lieder, die Heine an Angélique schrieb, sind alle gereimt, mit Ausnahme des letzten, das die Enttäuschung, die Ernüchterung zum Ausdruck bringen soll (p. 264 ff).

Es wurde oft betont, dass in der Dichtung der Form im Gegensatz zum Inhalt eine grössere Bedeutung zukommt. In Wirklichkeit kommt der Form nur insofern eine Bedeutung zu, als sie sich in Inhalt verwandelt.

Diese Polyphonie — die Einheit der sprachlichen (begrifflichen) und vorsprachlichen (vorbegrifflichen) Kommunikation — erfähigt den Dichter einen komplexen Inhalt, wo sich die logischen Urteile mit ungeformten, widerspruchsvollen Gefühlen und Phantasien vermischen, die höchstens der Musik zugänglich sind, fast unverfälscht mitzuteilen. In der Dichtung Wahres zu schreiben, ein wahres Gedicht zu schein, hängt nicht nur vom guten Willen ab, es gehört auch ein gewisses Können dazu. Anderseits brächte selbst der grösste Wortkünstler kein wahres Gedicht zustande, wollte er falschen Gefühlen Ausdruck verleihen. »Dem Lügner wird der gute Stil erschwert«, schreibt Heine (283 f).

Wir haben über eigenartige Züge der dichterischen Sprache gesprochen. Die tiefgreifenden Abweichungen in der dichterischen Sprachgestaltung verschiedener Epochen blieben unberücksichtigt. Die sprachlichen Eigentümlichkeiten, die oben als Wesenszüge der dichterischen Sprache erwähnt wurden, gehören nicht unbedingt jeder Epoche an. Sie entsprechen jedoch allgemeinen Tendenzen, die sich — vom bunten Durcheinander der verschiedenen Stilrichtungen durchkreuzt und verhüllt — allmählich immer mehr entfalten.

TARTALOM

Bevezető	5-7
<i>I. A költői nyelv hangalakja</i>	9-105
A hang és jelentés viszonya a nyelvben (9). A versben. Kötők és rétorok tanúsága (10-14). Ellentétes vélemények (14-16). A műfordítói gyakorlat tanúsága (16-21). Mit mondanak a hangok (21-33)? Metaforásdi gyerekekkel és felnőttekkel (33-37). A vers hangspektruma. Statisztikák (37-52). A hangok műhelyében (52-91). A hangok homonymiája (92-93). Három modell (93-96). A hangok egybecsengése (96-105).	
<i>II. A prozodikus elemek szerepe</i>	106-240
A beszéd és az írott forma (106-107). Az írott nyelv hangsúlya és hanglejtése (107-123). A ritmus kötöttsége (123-130). Légzés és metrum (130-135). Mennyiben kötetlen a kötött forma (135-138)? A vers kötöttsége: új kifejezési lehetőségek forrása (138-152). Metrum, ritmus, beszéd és szavalat (152-159). A hiányzó hang mondanivalója (159-160). Beszédszünet és cezúra (160-172). Szünet és szavalat (172-176). A felszabadított vers (176-190). Áthajló mondatok (190-208). Változók (208-212). Az áthajlás interpretálása (212-217). A ritmus ábrázoló ereje (217-231). A látható ritmus (231-240).	
<i>III. A költői nyelv polyphoniája</i>	241-284
Prózai és költői jelárvitel (241-242). Forma és valóság (243-245). Hang és jelentés (245-249). Többszólamúság (250-261). Deviza (262-264). Rímek (264-276). A nyelvi és esztétikai funkció egysége (276-280). Archaizmus, evokáció (280-282). A vers mondanivalója és a többszólamúság (283-284).	
Aus der Lautlehre der dichterischen Sprache (Zusammenfassung).	285-289

A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó igazgatója
Szerkesztésért felelős: Vezér Erzsébet Műszaki felelős: Horváth Éva
A kézirat beérkezett: 1958. XII. 15. Példányszám: 1000 Terjedelem: 18 1/4 A/5 ív

Akadémiai Nyomda, Budapest — 47656 — Felelős vezető: Bernát György

IRODALOMTÖRTÉNETI
FÜZETEK

sorozatban
legközelebb megjelenik

Eckhardt—Klaniczay—Misianik

BALASSI
SZÉP MAGYAR KOMÉDIÁJA

✱

Fenyő István

REFORMKORI IRODALMUNK
OROSZ SZEMMEL

✱

Rejthó István

MIKSZÁTH KÁLMÁN,
A RIMASZOMBATI DIÁK

✱

Diószegi András

GÁBOR ANDOR



Ara: 35,— Ft