

FÓNAGY IVÁN

A KÖLTŐI
NYELV
HANG-
TANÁBÓL

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST



Fónagy Iván

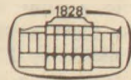
A költői nyelv
hangtanából

A költői nyelv
hangtanából

Fónagy Iván

A költői nyelv hangtanából

2., javított kiadás



Akadémiai Kiadó, Budapest 1989

507670

A könyv I. kiadása az Irodalomtörténeti füzetek sorozat
23. darabjaként 1959-ben jelent meg

1959-1960-évi A
Jóváírásokról

MAGYAR
TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
KÖNYVTÁRA

ISBN 963 05 4769 4

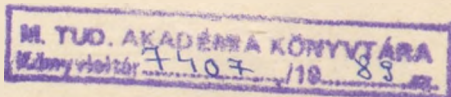
Kiadja az Akadémiai Kiadó, Budapest

Első kiadás: 1959

© Fónagy Iván, 1989

Minden jog fenntartva, beleértve a sokszorosítás,
a nyilvános előadás, a rádió- és televízióadás,
valamint a fordítás jogát, az egyes fejezeteket
illetően is.

Printed in Hungary



Bevezető

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 sajátosságai. Hogyha ezeket keressük — és ehhez jogunk van —, akkor el kell hanyagolnunk mindazt, ami az egyes korszakok költészetét megkülönbözteti 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 beszélek majd.

Miben rejlik a „költői nyelv” sajátos jellege?

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

Kik voltunk tegnap ködrongy fantomok,
Csatákat gyűrünk megemberesedve,

(*Új, tavaszi sereg-szemle*)

Szaktanácsában 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, szerkezetalkító 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 (procedés) különbözik a beszélt nyelvtől, mivel a szép igyekszik eltávolodni a valóságtól, akkor is, ha hozzá akar simulni.”²

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 eltérő voltára. Az is kétségtelen, hogy a költői nyelv szókincse, 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?

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 zeneről, 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.

I. A költői nyelv hangalakja

Hang és jelentés viszonya a nyelvben

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 igazságszolgáltatás, 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, szimptómája lehet). Motiválatlan a jelviszony, hogyha csak társadalmi megállapodás teremt kapcsolatot a jel és a közlemény között (ilyen lehet a füttyjel, ilyen a morzejel 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 homonimák, sem szinonimák, 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 megfelelően. Nem különbözhetnének gyökeresen egymástól az egyes nyelvek szavai sem, s a szavak alaki hasonlóságából nem lehetne a nyelvek rokonságára következtetni.

Hang és jelentés viszonya a versben, költők és rétorok tanúsága

Hogyan viszonylik a hangalak a jelentéshez a költői nyelvben? A költemények a nyelv szóképzéséből 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.

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

„Harmóniába hozza a poeta tárgyaival a beszédet, akkor, midőn stylusát tárgyai' természetéhez alkalmazta... Kiterjed ezen harmóniázatot még a beszéd' külhangjaira is, úgy hogy a poeta valamennyire csak a nyelv' természete engedti, a gyengébb érzelmekhez és szebb tárgyakhoz lágyabb és szebb hangu szavakat válogat, a zordonabb tárgyakhoz pedig keményebb hanguakat" — 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 Dionüsziosz Halikarnasszeusz szerint értenie kell a jó költőnek ahhoz, hogyan kell a szóban forgó tárgyakat, a kifejezett érzelmeket a hang és ritmus segítségével érzékeltetni, utánozni. Dionüsziosz Halikarnasszeusz 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 az összhang.⁶ És már Dionüsziosz is általánosan ismert és elismert elvekre hivatkozik.

Vida, a humanista esztéta hexameterekben írott *Poetikájában* (*De arte Poetica*. Roma, 1527.) azt tanácsolja a költőnek, ne 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) ecseteli 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—412).

Hasonlóképpen értelmezi a művészi utánpótlás (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 tárgyhöz legjobban illő” hangokat használja.⁹

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

⁵ Idézi ELEK ISTVÁN: Csokonai Versművészete. Budapest, é. n. 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 nincs a szóra utalva. A sokat idézett vergiliusi versorból

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum

tisztán kicsendül a patak zaja. (I. m. 374.)

⁷ Poeticus libri septem Lyon, 1586.³ 27. — „Poesis est imitatio facta carmine” — írja A. DONATUS *Arts Poetica*-jában (Roma, 1631. 9.). Ezzel az elvvel találkozunk úgyszólván minden XVI. és XVII. századi latin poetikában. — ARISZTOTELÉSZ a költészet lényegét az utánpótlásban látja. A ritmust már ő is az utánpótlás egyik eszközének tekinti, a hangokkal való utánpótlásról 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 öftern 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.

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 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 ütemvégekben) 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 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 zenei fantáziáknak érzi Jean Paul verseit.¹⁸ Fr. Schlegel Tieck

¹⁰ Краткое руководство к красноречию книга I. § 170. és kk. Полное собрание сочинений VII. Москва—Leningrad, 1952. 240. és kk. — (Vö. GÁLDI L.: Az orosz vers funkcionális problémái. Filológiai Közöny 1955.)

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

¹² Principes de la littérature.⁵ Paris, 1774. I. 341. [1684]

¹³ Vö. ABBÉ D'OLIVET: Traité de la prosodie française. 1782. 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 Nachlaß,³ Sämtliche Schriften, XV. Bd. 438.

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

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

Magellonáját érzi „édes zenének” stb.¹⁹ A „zene”, a nyelv zenéje („der musikalische Stil”), melyről a német romantikus szerzők írnak, lényegében azonos a régiak „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 mozgáselem, 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 a harmóniájában rejlő kifejező értékeket a lélek indulataival hozza teljes megfelelésbe.”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 *ténèbres* 'sötétség' szó világos magánhangzói azonban meghazudtolják a szó jelentését, Minő csalódás, hogy a nappalt hívják *jour*-nak és az éjjelt *nuit*-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, megszünteti a nyelv elszigeteltségét a tárgyi világtól.²² 1877-ben írott sajátos angol nyelvűtanát (*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

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 française*.² 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.).

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-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.).

Ellentétes vélemények

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 fejt 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, szégyent, 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 klasszikus 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 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 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 gépzajra emlékeztetnek:

csattog világot szaggató foguk.

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

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

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

A lenge hold halkal világosítja
a szőke bikkfák oldalát,

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

Kérdés azonban, 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*hoz zárhangjait ugyanolyan jelentősnek érezné az olvasó, mint az / hangokat, hiszen a vers hangulata egyenletesen, páratlanul 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 közük 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 törvényszéki hites tolmács hűségével oly kevéssé 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 éreketlen éppen ezért, hogy mit érez a vershez tartozónak, el nem hanyagolhatónak a fordító az eredeti költemény hangos formájából. Poe *Hollójának* fordítói például néha még az értelem rovására is érvényesítették a *never more* károgó *r* hangját (*soha már*).

²⁷ Ábécé. Hátrahagyott művei. V. 95.

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 dem Klang.

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

Az olasz fordításban (Federico Olivero) ugyanolyan gyakori a csengést festő *t* hang, mint az eredetiben (a *t*-hez az éles, csengő *k* társul). A világos 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 de 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 a réshangok a kabátujjakkal 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 szelid szél, ugyanaz a suhogás hallatszik ki Tóth Árpád fordításából:

Mint nagy madarak röpte, inge ujjá
 Suhog-suhog, ha a szél fujja
 S bolond jelére senkisémet 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,

(*Moesta et errabunda*)

s ormótlan orgonán 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*)

avitt üvegre *l*esz, 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 idéz:²⁹

ahol a férfi leveti lomha leplét

(*Ős meztelen Korok emlékéen . . .*)

a *lomha* szó nyomát hiába keressük az eredetiben, hüen 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 . . .*)

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

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

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, elsősorban gutturális nazális zárhangokhoz folyamodnak, melyeknek legerősebb a nazális rezonanciájuk.

Ősz húrja zsong,
Jajong, búsong
A tájon,

(Tóth Árpád)

Zokog, zokog, 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* és *l* 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 „mü gond” stb.) választják el a prózai fordítástól (prózai szöveg fordítása is lehet ebből a szempontból költői, ahogyan versfordítás 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 elérhetelen. 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 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 oknál 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 szókincsét 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

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*. Paris, 1774. 5 290.

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, ironiával és önironiával Platón a *Kratülosz*-ban. Kötetekre menő anyag telnék 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 „jelentéstanát”.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:

— Ma fielle! Ah! Dieu! ma fielle!

Ma fielle! Terre et cieux! c'est ma fielle, à présent!

A harag, a gyűlölet Hermione szavaiban:

Quel plaisir de venger moi-même mon injure,

(Racine: *Andromaque* IV. 4.)

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.)

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. kétkötetes 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 Romantik*. Tübingen, 1927.) és SZEKRÉNYESSI MÁRIA (*A romantika a német és a magyar nyelv-filozófia tükrében*. Budapest, 1937.) foglalkozott.

³² *Le vers français*. Paris, 1947². — *Essai de psychologie linguistique. Style et poésie*. Paris, 1950. *Traité de phonétique*. Paris, 1939². 377—424.

Az öröm:

L'avenir! L'avenir! l'avenir est à moi!

(Hugo: *Napoléon II.*)

A lelkesedés:

Sublime, il apparut aux 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 szemléltetésére” telíti *i* hangokkal a *Paradicsom* némely sorát:³³

Gli spiriti visivi, sì che priva

(*Paradiso XXX. 47.*)

A. Thibaudet kitűnő Mallarmé-könyvében³⁴ idézi a költő egyik szonettjét, melyben minden rím *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 az *i* 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—*

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

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

282.). A nazális (orrhangú) magánhangzók szerinte lassúságot, lágyságot, fáradságot, hanyagságot vagy csendet (i. m. 282—288.).

Talán a mássalhangzók sem szegényebbek interpretációs lehetőségekben. 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 e/hagyott csolnak,
sok lágy levegő locsolgat —

(József Attila: *Alkalmi vers a szocializmus állásáról Igotusnak*)³⁶

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 Fe/de schleich' ich still und wild,

(Goethe: *Jägers Abendlied*)

Braune Kastanien. Leise gleiten die alten Leute
In stilleren Abend; weich verwe/ken schöne Blätter.

(Trakl: *Winkel am Wald*)

Leng, lebeg, mint a falevél:
S a hűvös szél lehén, mely lomha lombot ingat,

(Tóth Árpád: *A tejút alatt*)

A fán a levelek
lassan lengenek.

(József Attila: *A fán a levelek*)

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

Garstig glatter
glitschiger Glimmer!
Wie gleit ich aus!

³⁶ Ugyanigy: *Eszmélet*³ III. 1—4.

Sárgúl, hulldogálván
Fáról a gyöngye levél,

(*Boldogtalan vagyok . . .*³⁷)

Es fallen vom Apfelbaume
Der Blüten und Blätter viel.

(Heine: *Es fällt ein Stern herunter*)³⁸

mint levegőben úszó madár:

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

(Verlaine: *La Belle au Bois dormant—
Amour II.*)

mint a szél:

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

(Vajda János: *Nádas tavon*)

mint a tavasz légies metaforája:

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

(Berzsenyi: *A tavasz*)³⁹

vagy, mint a néma emlék:

Ha ottan egykor lelkem elébe lengsz,

(Vörösmarty: *A hajnalhoz*)

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

³⁸ Vagy ahogy Babits írja a múltat idézve őszi versében:

zöld fönn a kapubálvány,
de sárgul, hulldogálván
fáról a gyöngye levél.

(*Őszi csengő—Paysages intimes* 4.)

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.

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 Marias I.*)⁴⁰

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 diszes halk fogatban,
Lankadt illatok nyújtóztak szelíden.

(Tóth Árpád: *Egy leány szobájában*)

Puha csendet fest:

A lenge hold halka⁴² világositja
A szőke bikkfák oldalát,

Estvéli hűs álommal elborítja
A csendes éjnek angyalát.

(Csokonai: *A magánosságához*)⁴³

⁴⁰ Hasonlóképpen: József Attila: *Kései sirató* I. 3—6., Illyés Gyula: *Próbahalál* I. 7—8.

⁴¹ Ugyanígy: Tóth Árpád: *Bús délelőtti vers* I. 1.

⁴² Talán az / „halksága, szelidsége” 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 halkul,
S mondja: édes . . .

(Tóth Árpád: *Déli derű*)

⁴³ Hasonló: József Attila: *Külvárosi éj* V. 4.

Még a csengő hangját is letompíthatja:

A drótcseggő a parkban
megszólal lágyan, halkan,

(Babits: *Őszi csengő—Paysages intimes* 4.)

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

*Leise zieht durch mein Gemüt,
Liebliches Geläute.
Klinge, kleines Frühlingslied,
Kling' hinaus ins Weite.*

Az *l* hangok teszik olyan ölelően lágygá, 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: Még *ahg* szemlételek,
Hű szerelmem hajnalát

Csongor: Ajkad hajnalló egén
Íly halálszó zúg-e Tünde?
... A szelíd hold nem világít,
Míg elveszett üdvömet,
Tünde, téged nem talállok.

Az *l* dominál Baudelaire szerelmi himnuszában:

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

(*Hymne*)

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

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

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

Szeretet, gyengédség 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 kauern 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, halálvágy hangja az *l* Vörösmartynál:

Álom, álom, édes álom!
Altass engem, légy halálom.
Légy halála életemnek,
S élte halálkő szívemnek.

(*Helvila halálán*)

Az élet elmúlásáról zenél a *Szeptember végénben*:

Elhull a virág, eliramlik az élet. . .

(Petőfi Sándor)

Lankadtak, ernyedtek az *l* hangok a *Bús férfi panaszainak* egyik szakaszában:

Lankadt le/kedre 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 (éérted: az *l*) retrouve... tout son pouvoir d’aspiration avec ceux d’écouter et d’aimer satisfait par le groupe de *loaf* et *lord*” (i. m. 958.).

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

... *l*íliom, violák,
Idővel mind e/hul/nak;

(*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 hullámzás, búzatábla ringása (i. m. 30. és 31.), repülés, ugrálás (i. m. 31.), a csúszás, siklás (i. m. 30.), könnyek lágy omlása (i. m. 30.), a fény szétfolyása, a hold szelíd fénye (i. m. 31.), világos színek, lágy vonalak, hajlékonysági (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 szelídség, 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 bájít, nyugtalanságot, kicsiséget stb. Igaz, hogy az *ég* főnév és az *ég* ige jelentése is tökéletesen eltér egymástól. A szavak homonímiáját (formai egyezését és tartalmi eltérését) a nyelvi jelek értékének konvencionális volta, a társadalmi megegyezés alapján történt rögzítése teszi lehetővé. Ha a jel és a jelentés között nincsen természetes kapcsolat, akkor semmi akadályja 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 „homonímiáját” ezért nem indokolhatjuk azzal, hogy a szemantikában is gyakori a homonímia.

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

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.

következő ellentmondásokat emeli ki:

	Grimm	Schlegel
a	komolyság	öröm
e	öröm, kedvesség	komolyság, közöny
i	öröm, kedvesség	szeretet
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 még csak 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. Szókratész 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,⁴⁹ aki szerint az *i* a legvilágosabb magánhangzó, 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, 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 Briestjében* a hösnő hasonlóképpen szomorúnak, komornak érzi az *u*-t. „... Énekeljünk valami szomorút” — javasolja Effi a regényben barátnőinek. „Könnyű azt mondani Effi. De mi legyen az? — Akármi 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, fesezek, és ennek megfelelően világos színt és hangot, könnyű, kicsi tárgyakat, köny-

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 française. 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.

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

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

nyed 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 *Kratülosz*). 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, Platónra utal: „... ut scribit Plato in Cratylo” (*Comment. Rhet.* 152b); „ut et Plato testatur in Cratylo” (i. m. 153.). „Amikor Dionüsziosz Halikarnasszeusz 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 Homérosz és Vergilius verseire.⁵⁵ A poetikák a reneszánsz óta előszeretettel idézik a hangfestés illusztrálására az *Iliászt*, az *Aeneist*, a *Georgicont* (többnyire ugyanazokat a verssorokat).

„Vajon vissza lehet-e adni kielégítő módon a mi nyelvünkön az imitativ harmóniának azon gyakori példáit, melyek a latin poéták műveiben találhatóak?”, veti fel a kérdést De Piis. Condillactól eltérően igenlő választ adva rá (i. m. 69.). Delille, akinek hangfestő készségét sokat dicsérik 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. Platón vagy Dionüsziosz Halikarnasszeusz tanításai közvetve sem igen befolyásolják őket. Kíváncsi voltam, vajon mi a véleményük a hangok „jelentéséről”, egyetértenek-e az

⁵⁴ Le vers français. 248. és 271—281.

⁵⁵ Traité de la prosodie Française. Paris—Londres. 1684.¹¹ 325., 342.

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.

1. táblázat

Kérdések		Óvodások (25)	Iskolások (20)	Felnőttek (50)	Együtt (95)
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 fürgébb?	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?	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
	gy	84,21	85,71	80,85	82,19
	n	5,56	14,29	4,26	5,56
	ny	94,44	85,71	95,74	94,44
	s	52,63	14,29	59,52	52,94
	sz	47,37	85,71	40,48	47,06

1. táblázat folytatása

Kérdések		Óvodások (25)	Iskolások (20)	Felnőttek (50)	Együtt (95)
IV. Melyik folyik?	t	11,11	0,00	2,18	4,29
	s	88,89	100,00	97,82	95,71
V. Melyik édesebb?	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
	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. zöldesbarna)?	k	—	42,86	13,50	18,18
	r	—	57,14	86,50	81,82

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.)

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 retorikában és modern akusztikában 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. 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

⁵⁸ A kérdés így hangzott: *t* és *ty*, *n* és *ny* stb. sétálni mentek. Egyik—másik belépett minden pocsolába, alaposan megázott. Mire hazaértek, 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 nevén hívtam (tehát *t*, *n* és nem *té*, *en* stb.). Mindegyik hangot többször megismételtem, velük is elmondattam. A kisebbiknek, Péternek, aki akkor négyéves 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.

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 naiv játékbá 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 ragadozóról 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 állatkákról 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 rákérdéssel kapott eredmények az itt közölt *1. táblázatból* olvashatók ki.

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, tetőtől-talpig értelmetlen lenne, és az *m* ugyanolyan hűvösen közömbös volna az édesség irányában, mint a *k* vagy egy sor másik hang, akkor vagy nem felelné 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. Közrejátszhatnak mindenkinél bizonyos szóasszociációk is, vagy nem tudni honnan származó előítéletek. A legmegbízhatóbb kísérleti alanyok az írni nem tudó kisgyerekek.

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

Feltéve, hogy jó a kapcsolat a gyerek és a kísérletező között. Gépies tömegkísérletek nem vezetnének eredményre. A gyerekek egyszerre csak néhány kérdést tesznek 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 meggyőződhetnek 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 80%-os részrehajlást) pusztá 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. Statisztikák

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'arbe 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 emlékeznek. Módunkban 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 „repedtek a friss meleggel”, mint a „most panasza 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 szerepelnek⁶⁰ (vö. 2. táblázat). A búcsújelenet hangolása 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.

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.

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 Victor Hugo *Hernani*jának 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 magánhangzó	47%	28%
Mély magánhangzó	53%	72%

Összehasonlítottam Szabó Lőrinc két, hangulatában gyökeresen eltérő költeményét. Az elsőt az illúziókkal kegyetlenül leszámoló, 1926-ban megjelent *Sátán műremekeiből* emeltem ki, ebből is a legféltelenebbet, amelyiknek címe is: *Mérget, revolvert!* Ehhez összehasonlításul az utolsó esztendőkből származó, halottsirató *A huszonhatodik év*⁶² legcsendesebb szonettjét választottam.

⁶⁰ A Gyulai-féle Vörösmarty-kiadást használtam. III. 342—345. és 351—353. A felhasznált szöveg 1368 hangból áll.

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

⁶² Szabó Lőrinc válogatott versei. Budapest, 1956.² 40.

A statisztika készítési módjáról: A szómegkülönböztető hangokat, az ún. fonémákat tartom számon általában. Kivételt tettem az *ng* hangcsoporttal (melyben nem dentális, hanem gutturális nazális szerepel) esztétikai szerepére való tekintettel, és a magyar versekben külön számon tartom. Bárki elemeire bonthatja. Néhány más esztétikai célzatú hangstatisztikával ellentétben nem számítom kétszeresen (vagy többszörösen) a rímben, hangsúlyos 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). 211—224.

A *Valami örök* alaphangulatát talán ez a sora érzékelteti leginkább: „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 Pierre Guiraud Valéry-könyvében három különböző 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, ernyedte csendek halma”). A másik a nyers színekkel festett *Les grenades*, melyből derűs támadó kedv csendül ki, már amennyire ezt a gránátalmákat ábrázoló csendélet 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), ezen belül 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 magas nyelvvállású 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*-lel 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*-lel társuló dentális zárhangok. Az *Alvó nő* álmát tehát a sötét magánhangzók, fátyolos, tompa, ajakhangok, zöngés, *l*-lel lágyított zárhangok zenéje kíséri. Semmi sem tompítja ezzel szemben a *Gránátalmák* élénk színeit, egészséges, telt harsogását. A vers képeiben lappangó agresszió kemény konzonantizmusban tör utat magának. A *Szövő lány* zöngétlen réshangjai a finom, éles *i* és *ü* hangok, mintha a fonalak finom

3. táblázat

	Szabó Lőrinc		Irodalmi nyelv		Szabó Lőrinc		Irodalmi nyelv
	szelíd	támadó			szelíd	támadó	
I. Mássalhangzók							
1. Zárhangzók							
<i>a) zöngétlenek</i>							
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				
<i>b) zöngések</i>							
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							
<i>a) zöngétlenek</i>							
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				
<i>b) zöngések</i>							
z	1,55	2,11	3,99				
zs	0,52	0,35	0,13				
v	12,43	4,93	3,37				
összesen	14,50	7,39	7,49				
4. Palatálisok							
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 összesen	4,14	9,15	7,25				
6. l összesen	15,02	10,56	10,05				
7. Nazálisok							
ŋ	—	—	—				
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							
i	0,70	—	—				
í	17,71	11,62	11,26				
ü	1,39	—	—				
ű	1,39	2,02	1,79				
é	2,78	8,08	8,45				
e	22,92	22,72	26,04				
ö	1,39	3,03	—				
ő	2,78	2,02	4,90				
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	—				
o	2,78	12,12	12,14				
ú	1,39	0,51	—				
u	2,09	0,51	3,17				
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.

4. táblázat

	Petőfi Sándor		Irodalmi nyelv		Petőfi Sándor		Irodalmi nyelv
	szelíd	támadó			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				
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 összesen							
	5,77	7,60	7,25				
6. l összesen							
	12,51	10,58	10,05				
7. Nazálisok							
η	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	—				
i	8,75	8,71	11,26				
ü	0,73	0,54	1,79				
ű	1,17	0,97	—				
é	7,16	6,99	8,45				
e	31,47	23,48	26,04				
ö	2,30	2,13	—				
ő	2,85	3,36	4,90				
á	8,36	8,55	8,48				
összesen	63,27	55,62	60,92				
2. Sötétek							
a	20,98	25,81	23,57				
ó	3,03	2,64	12,14				
o	9,52	12,15	—				
ú	0,92	1,15	3,17				
u	2,28	2,63	—				
összesen	36,73	44,38	38,88				

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

szövedékét a száraz levelek hullását festenek,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.

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, elől képzett (palatális) magánhangzók pedig a szelíd hangú versekben. Kivételt képez a legmagasabb nyelvvállású, feszes ejtésű *i* hang, mely 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 Victor Hugo agresszív verseiben (vö. 5. táblázat). A *t* dominanciája különösen szembeűnő. A szelíd verseket elsősorban a kemény hangok háttérbe szorulása jellemzi. Az *n*, *m* és *l* pozitív szerepe kisebb, mint a magyar versekben volt. A *j* hangok is meghaladják az agresszív francia versekben elért szintet (3,10% az első csoportban, 1,56% a másodikban). Előtérbe lép ezúttal a *v* és *d* hang is (vö. 5. táblázat). Verlaine agresszív verseinek még élesebb 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),

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

a hold lágy fénye a fonál
a bordás szövívszékeken

(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 fel a királyokat!*, *Feltámadott a tenger*, *Ausztria*. Összesen 2683 hang.

⁶⁶ *Messze vándoroltam*, *Borus, ködös, őszi idő*, *Alkony*, *Minek nevezzelek?*, *Itt van az ősz*, *Szülőföldem*. Összesen 3586 hang.

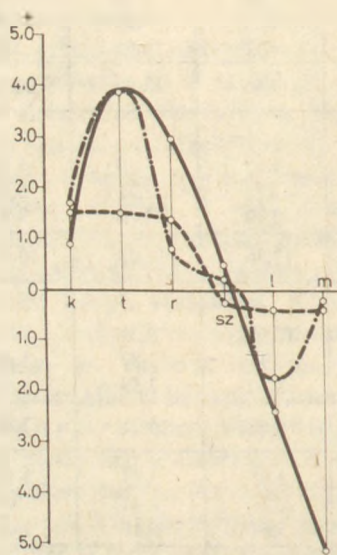
⁶⁷ A következő mérges verseket vettem alapul: Victor Hugo: *L'homme a ri*, *Napoléon III.*, *Au peuple*. Verlaine: *Monsieur le docteur Grandm****, *A un magistrat de boue*. A szelidek: Victor Hugo: *Lorsque l'enfant parle*, *Trois ans après*, *A Granville*, *Soleils couchants*; Verlaine: *Écoutez!*, *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 *ő* hang, esetleg az a látszat támadhatna, hogy valami kapcsolat van az *ő* és a szelidség között.)

5. táblázat

Mássalhangzók	Szelíd			Támadó		
	Hugo	Verlaine	Középarány	Hugo	Verlaine	Középarány
1. Zárhangok						
<i>a) zöngétlenek</i>						
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
<i>b) zöngések</i>						
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						
<i>a) sz</i>						
s	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
<i>b) z</i>						
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						
r	16,03	13,13	14,58	16,95	15,39	16,17
5. l						
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.

utána a *j*, a *zs*, az *n* (kisebb mértékben az *m* is). A magánhangzók kevésbé tükrözik a hangulatváltozást. Az *a* 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.



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

A szelid—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. 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, először az erotikus költemények csoportjában az *r* 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*.

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.

6. táblázat

Platonikus	Erotikus		Platonikus	Erotikus	
I. Mássalhangzók			II. Magánhangzók		
1. Zárhangok			1. Világosak		
a) zöngétlenek			i	11,22	8,42
k	6,56	7,52	ü	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. Réshangok			2. Sötétek		
a) sz	8,26	10,04	a	0,73	0,63
s	1,52	1,85	o	1,49	2,12
f	3,29	2,51		6,62	6,04
összesen	13,07	14,40	u	5,18	4,76
b) z	2,75	3,26	összesen	14,02	13,55
zs	4,45	2,61			
v	4,81	3,71	3. Nazálisok		
összesen	12,01	9,58	e	3,93	4,97
3. Palatálisok			ö	1,30	1,77
ny	0,38	0,14	o	1,21	2,84
j	1,74	1,69	a	4,47	4,09
ly	0,36	0,33	összesen	10,91	13,67
összesen	2,48	2,16	4. Félmagánhangzók		
4. r			w	1,39	2,36
	16,13	16,31		1,43	0,79
5. l			összesen	2,82	3,15
	13,16	11,46			
6. Nazálisok					
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.

7. táblázat

	k	t	r	sz.	l	m
Szelid n = 16423 c = 9742	503 (5,03)	704 (7,04)	372 (3,72)	218 (2,18)	625 (6,25)	572 (5,72)
Támadó n = 16897 c = 9995	653 (7,01)	878 (9,01)	478 (4,91)	215 (2,21)	594 (6,10)	468 (4,80)

Egyes mássalhangzók előfordulásának gyakorisága Petőfi támadó és szelid hangulatú költeményeiben.
— n = a hangok száma, c = a mássalhangzók száma. Zárójelben a százalékos értékek szerepelnek.

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 szelid vagy támadó jellegű verseket (23 szelid és 21 agresszív akadt; a két csoport 33 320 hangot tartalmaz).⁶⁹ Többször enyhe kompromisszumot kellett kötni, el kellett fogadni egy-egy szelidebb hangú szakaszt az indulatos versekben és viszont. Ezzel is összefügg minden bizonnyal, hogy az eltérések kisebbek, mint a legtipikusabb szelid 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. Hugónak III. Napóleon ellen írott *Châtiments*-jének harmadik kötetében (18 840 hang) és az unokáiról vagy az unokáihoz írott 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 verses kötetét is, a völegénysége rövid, boldog időszakában írott *Bonne chansont* III—XXI.-ig, azaz 10 600 hangot, és szatirikus, 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.

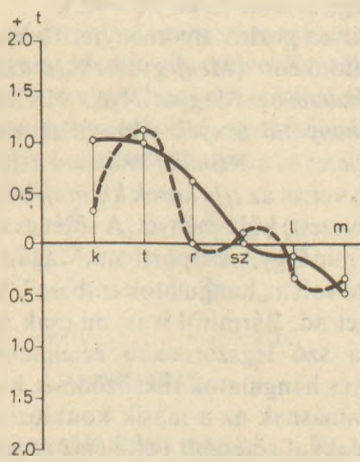
Most már meglehetősen tekintélyes anyagra támaszkodva szögezhetjük le, hogy a magyarban és a franciában egyaránt pozitív összefüggés van a támadó jellegű tartalom és a *k*, *t* (s magyar versekben az *r*) hang gyakorisága, negatív összefüggés a támadó jelleg, és az *m*, *l* gyakorisága között. A kitérés lényegesen kisebb azonban, ha nem egyes sorokat, hanem egész ciklusokat, versköteteket hasonlítunk össze. Minél nagyobb

⁶⁹ A szelid versek: *Reszket a bokor, A felhők, Alkony, Látom kelet leggazdagabb 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 nevezzelek? Úton vagyok, A hegyek közt, Tudod, midőn először, Akácfa 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 lárma 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 nyílam, mibe löjjem, Csatadal, Akasszátok fel a királyokat, Nyakravaló, Egy goromba tábornokhoz, A honvéd.*

8. táblázat

	V. Hugo: L'art d'être gr.	Verlaine: Bonne chanson	Középarány (szelídek)	V. Hugo: Châtiments	Verlaine: Invectives	Középarány (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

Az egyes mássalhangzók előfordulásának gyakorisága százalékban van kifejezve.



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

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 éppen úgy hozzátartozik a nyelv fonetikai struktúrájához, akárcsak az egyes hangok, hangkapcsolatok megléte vagy hiánya. Megjósolható, hogy egy értekezés folyamán a *k* vagy *sz* hang milyen gyakran fordul majd elő a kimondott 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

gyakoróságát 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, „lány 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 homálnak, 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 életet* és a *Rémület imáját*, a III.-ba a *Halottak élént*, a IV.-be három meg nem nevezett verset az *Ifjú karok kikötőjéből*, az V.-be végül a *Szűz Pilátus* ciklus négy (meg nem nevezett) költeményét. A sötét és világos mássalhangzók 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 kicsendülni. 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 hangzó elosztása határozottan sokkal sötétebb Petőfiénél (i. m. 374.).

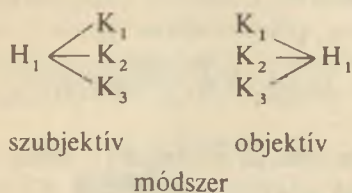
A tartalom és forma harmóniája tehát valóban létrejön a versben. Létrejön azáltal, hogy a költő a vers hangulatának formai szempontból is megfelelő szavakat „keres”. Ahogyan ezt már Dionüsziosz Halikarnasszeusz megmondta. A költőt azonban, akárcsak a műfordítót, elsősorban mégiscsak a kifejezendő tartalom 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 egyszerű már elfogadtuk, hogy a nyelvek jelei önkényesek. Emellett továbbra is ki kell tartanunk. De ha a *physei*, a természetes kapcsolat 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 lágyságot, szelidséget, szeretetet stb. jelentő szavak *összességében*? Vagy hogy az ismert nyelvek *összességében* bizonyos képzetkörhöz tartozó szavakban egyes hangok nagyobb százalékban szerepelnek más hangoknál (hogy például az anyát vagy a táplálékot

jelentő szavakban az *m* gyakoribb, mint az *sz* vagy a *t*, hogy a vékony, kis tárgya-
kat, gyors mozgást, közelséget jelölő szavakban gyakoribb az *i*, mint az *á* vagy
az *u*? Semmi esetre sem zárja ki. Egy ilyen statisztikus összefüggés legalábbis fel-
tételvezhető.

Vértés Edit nagy anyagon alapuló, módszertani szempontból kifogástalan, ötletes
hangstatisztikai vizsgálataiból kitűnik, hogy az ún. hangfestő (expresszív) szavak
hangsprektuma 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 Kratülosz, Scaliger, Mallarmé,
az eve néger ezzel vagy amazzal a hanggal hoz kapcsolatba, akkor ez a bizonyos hang
gyakoribbá válik a versben. A valóságot szépítve, egyszerűsítve, a lényegét emelve ki, a
következőképpen összegezhettük 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 előtérbe lép. A
képzetek és a hangfrekvencia közötti statisztikus összefüggés igazolja a hangok
ösztönös, metaforikus jellemzését, a jellemzések pedig érthetőbbé teszik, miért
módosul a versek hangsprektuma 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 fiatalasszony 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 rímel az *amarante* (disznóparéj)-ra. Más és más
képzetek fűződhetnek tehát a hangokhoz, az egyes emberek sajátos, egyéni
élményeinek megfelelően. Eltérhet az egyik vagy a másik szakasz vagy vers
hangsprektuma 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 sajátságaiból, keresve, hogy miben áll tulajdonképpen a beszédhangok és másrendű jelenségek között az a bizonyos természetes kapcsolat. Érdeemes 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. Tamás szerint bajos a hangok „bizonyos szimbolikus 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 legkülönbözőbb 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 diszkréttebbé, 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: *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 laringális spiráns, a *h* és a német *ach*-Laut áll, mely a nyelvhát emelkedése folytán áll elő a nyelvhát és lágy íny között; a csatorna nem válik olyan szűkké, hogy a kiáramló levegő a lágy ínyt is megmozgassa. A levegő súrolja csupán a garatfalat, a lágy ínyt, 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: *Wandrer's Nachtlied, Ein Gleiches*)

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 Düfte
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 belevegyül, az *sz* hang zöngés megfelelője, a *z* hang lép elő: beszédhangjaink közül az áll legközelebb a zizzenő zörejhez:

Zörg az ág és zug a szél
cigányasszony útrakél

(Babits: *Cigánydal*)

Itt 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 kemény aszfalton seprí, 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 nyelvhat csatornája szélesebb, a nyelv kissé hátrahúzódik, s így a csatorna torkolata és a fogsor között rezonátor tér képződik. A falai lágyak, 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 Brjuszov egyik versében⁷¹

Шорох в глуши камыша,
Шелест — шуршанье вершин,
Шум в свежей чаще лошин.
Шопот души заглуша,

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

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

Шопот, смущенье и дрожь,
Ширью и тишью живёшь,
Шумом в глуши камыша,
Шелестом вешних вершин,
Шорохом в чаще лоцин.

(Шорох)

Hangszíne folytán az *s* a sisterség ábrázolására is alkalmas. Így érzékeltetheti a konyhát, a főzést József Attila *Falujában*:

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.

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 Erlikönig a lázas gyerek fülébe. A suttogva ejtett *i*-hangok a fák zúgását is érzékeltethetik, vagy a szél füttyülését (Zlinszky: i. m. XX), melyből a lázalom szövi csak a csábító szavakat.

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

Idekinn hideg éj sziszeg aztán.”

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

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

Puskin az *Érclovasban* a zárhangok 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 összeütdő kemény felület zajára emlékeztető hangot adni.⁷² Ezért találkozunk zárhangokkal az olyan hangfestő szavakban, mint *kopog*, *kattog* stb.

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

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, két szótagú 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) 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,

(*Rimes, furcsa játék*)

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

csap csak a csáklyád, fűr be a furód:

(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 mimelik. A nazális, gutturális *ng* hangcsoportot 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 Milán: *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?

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

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 magánhangzóktól (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 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 játékában* *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 csengésűnek 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 nazálisok 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 Hz között (az *m*-é 2600, az *n*-é 2300 táján).⁷⁵ Ami pedig az *i*-vel festett hegedűhangot illeti: az *i* hang a

⁷⁴ Vö. FR. TRENDELENBURG: Einführung in die Akustik. Berlin, 1950.² 212. Vö. még: HARRY F. OLSON: Musical Engineering. New-Toronto—London, 1952. 217. Az itt közölt táblázatok szerint az alsó formáns ugyancsak 300—400 Hz táján fekszik. A felső formáns 2000—3500 között mozog. Az alaphang emelkedésével azonban feljebb tolódhat.

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.

legvilágosabb színezetű, legélesebb csengésű magánhangzó. Egyik magánhangzó hangszínképe sem áll közelebb az éles hegedűhangéhoz.

A magyar *i* hangszínét 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 formánsa 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* 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.
Zerrest 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 nyelvcsap gyakran nem zárja el az orrüregekhez vezető utat, s ezért a síró panaszos hang nazális színezetűvé válik.

Moi qui souffris tant comme enfant!

(Victor 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

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

⁷⁷ Über die Lautbedeutung: Zeitschrift für Deutsche Philologie LXIII. (1938) 175.

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 szájuregben a légnyomás, a robbanást pedig a zár felpattanása testesíti meg. A zárhangok megjelölésére használt „exploziva” szó mögött a robbanás képzeté húzódik meg. Ezért is ábrázolhatják az „explozivák” 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. 1. 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
tourbillon d'hilarité et d'horreur
autour du gouffre

(Mallarmé: *Un coup de dés*)

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

(Füst Milán: *Tél*)

nagy zajjal csörtető hegyipatakot:

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

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

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*. Paris, 1850.² 147.

harcot csatazajt:

Rursus in arma feror mortemque miserrimus opto.

(Vergilius: *Aeneis* II. v. 655.)

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. 1. felv.)

Borzasztó dübörgésű szekeredre.

(Ady: *A csillag-lovas szekereből*)

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

A fákat tördelő, romboló vihar hangját nem is igen lehetne beszédhangokkal jobban megközelíteni, mint a spiránsok közé vegyített *r*-ekkel. Ezt G. J. Vossius is megállapítja már.⁷⁹ Zlinszkynak is minden bizonnyal igaza van, amikor a *Szondi két apródjából* idézett sor három *r* hangját az ágyúgolyó okozta rombolás zajával hozza összefüggésbe (i. m. 27. és k.). A szekér kerekeinek zörgését is az *r* közelíti meg a legjobban.

Nem kis szerepe van azonban az *r* hang képzésmódjának is abban, hogy olyan elevenen peregnek 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

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

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

(*Saisons*)

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.

Kratülosz is az *r* képzési mozzanataival hozza összefüggésbe, hogy a hang mozgást jelentő szavakban szerepelhet.⁸⁰ Két évezreddel később egy híres dán fonetikus és germanista, Otto 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 inervációja, a légárammal szembefeszülő nyelvhegy erőfeszítést, küzdelmet mimel. 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 kinesztétikai 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 hangsprektumának egybevetésekor láttuk, s ahogyan már a régi poétikák szerzői is megfigyelték. 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 salis aere ruebant,
cum Juno aeternum servans sub pectore volnus
Haec secum: Mene incepto desistere victam
nec posse Italia Teucrorum avertere regem?
quippe vetor fatis. Pallasne exurere classem
Argivom, atque ipsos potuit submergere ponto?...

(v. 35—40.)

Az *r* hang hasonlít a vadállatok vészajtósló 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 *várkertrakpart*-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 „legrobosztusabb félmagánhangzó” Dionüsziosz Halikarnasszeusz szerint (*De comp. verb.* XIV, 170), „az igazi heroikus betű” — írja Ronsard a *Franciade*

⁸⁰ PLATON: Összes Művei I. 555.

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

⁸² „Imprimis autem R locum habet, quandoque exponuntur res acerbae ac vehementes” — írja Vossius (*Comm. rhet.* 153b). „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.

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 szelidséggel szembe:

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

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

A nyelv felemelkedésével, szokatlan teljesítményével és az *r* nagy hangerejével függhet össze, hogy az erő, a nagyszerűség kifejezése lehet, amint ezt Blagoj egy Lomonoszov-verssorral igazolja (История русской литературы. XVIII. века. Москва, 1951.² 215.):

О грады, где торги, где мозгокружни брати

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 rccsolást, az *l*-lé vagy *z*-vé szelidített *r*-t. Az *r* gyengítésére irányuló kísérletekben feminin tendenciát fedeznek fel a grammatikusok. Pillot (1580-ban) neveléses kényeskedésnek bélyegzi azt a „divatot”, hogy egyesek *père*, *mère* helyett *peze*, *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.

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. Lauionier. Paris, 1914–19. VII. 93.

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

⁸⁵ „Parisinae mulierculae. . . adeo delicatulae sunt, ut pro *pere*, *mere* dicant *peze*, *meze*” (vö. THUROT: De la prononciation française. Paris, 1881. II. 272.).

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

Könnyen lehet azonban, hogy vannak további analógiák, melyek kevésbé kézenfekvők, de nem kevésbé lényegesek. Ennek tisztázásához mélyebbre kellene hatolnunk, a hangok műhelyének homályosabb zugaiba 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 Fließen, dann ein Glattes, Leichtes) az *r* görgést, 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 versesztétikája 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 csúszva teszi 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 kifejezésére”, amint Lomonoszov gondolja (l. c.); miért éppen az *l* „a leglágyabb ejtésű hang” Marmontel szerint.⁸⁹

Mi teszi általában „lágyabbá 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?

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

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

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

Melyek is a lágy, s melyek a kemény hangok? A mássalhangzókkal szemben lágynak nyilvánulnak a magánhangzók. Amikor a finn nyelv lágyságáról 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. Lágýabbnak érezzük az *l*-t az *r*-nél, a *h*-t a lágy szájpaddlás falát erőteljesen súroló veláris réshangnál (mellyel a holland *het* vagy a spanyol *Juan* szóban találkozunk), lágýabbnak 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: „Költők és Kora”.

(*Költők és Kora*)

Mi az a jellemző közös jegy, amelyik a felsorolt esetekben a lágýnak nyilvánuló hangot a keményebbtől megkülönbözteti? A magánhangzók képzésekor a levegő akadálytalanul árad ki a szájuégen át, a mássalhangzók többségénél azonban valamilyen akadályt kell leküzdenie. A *h* az egyetlen mássalhangzó, melynek képzésénél csupán a hangszalagok széléhez súrlódik a levegő, a szájuégen 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 szájpaddlás lágý részeit. A zárhangok úgy keletkeznek, hogy a levegő útja rövid időre tökéletesen lezárul, s csupán a keletkezett zár felpattanása után áramlik ki a szájuégből. A zöngétlen zárhangoknál a zár képzése általában érezhetően és mérhetően feszesebb, mint a megfelelő zöngés zárhangoknál.

Így Rousselot méréseiből kiviláglik, hogy *t* (francia, orosz és görög alanyokkal végzett kísérletek alapján) ejtéskor a nyelv hegye és pereme nagyobb nyomot hagy a mesterséges szájpaddláson, 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 lágýság, puhaság érzékeltetésére, és Lamartine-t idézi (i. m. 297.):

Cette heure a pour nos sens des impressions douces
Comme des pas muets qui marchent sur des mousses.

(*La vigne et la maison*)

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

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

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.)

Szentimentális ellágyulást érzékeltetnek Tóth Árpád versében:

*Bölcs hácsi, tiszta mosolyú,
Ki méla, múlton elmulat . . .*

(Egy-két sugárnyi régi nap)

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

A nazális hangok képzésekor a levegő jelentékeny része az orrüregeken át távozik, ezáltal veszít a hang „élességéből”, magas réshangjainak energiájából, akárcsak a nazális magánhangzókénál, 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.

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 lágyág a szó tulajdonképpeni értelmében csupán testek halmazállapotára vonatkoztatható. Sem akusztikai jelenség, sem mozgásélmény nem lehet kemény vagy lágy a szó szoros értelmében. Láncszemet képezhet a kinetikai élmény és halmazállapot képzete 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 hiátus között. A hiátust már Dionüsziosz Halikarnasszeusz 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 hiátus? 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 hiátusnál erről van szó — a két magánhangzó között a hangszalag összezárul s a második magánhangzó ilyenképpen zárhanggal, a glottális zár felpattanásával kezdődik. A két „lány” magánhangzó találkozásából tehát „kemény”, zöngétlen mássalhangzó születhet. Ez a glottális zár biológiai funkciójánál 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, köhintésnek) minősített zörej kíséretében pattantja fel a zárat. Ezért válik, amint Dionüsziosz Halikarnasszeusz találóan megjegyzi, a magánhangzók ütközése folytán élményszerűvé számunkra a sziklát görgető Sziszüphosz erőfeszítése.

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

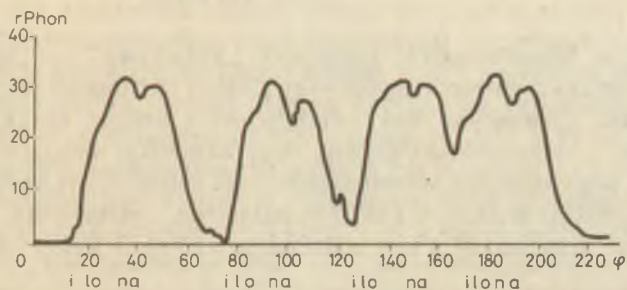
A hangok „keménységét” és „lágyságát” már Marmontel is a hangok eltérő képzési sajátágaival magyarázta. „A hang keménységét nem a hangzás durvasága, érdessége indokolja, hanem az a kiejtésbeli nehézség, melyet a beszélőnek okoz: minket is fáraszt az a tudat, hogy a beszélőnek milyen nehézségekkel kell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

A hangok „lágysága” és „keménysége” viszonylagos. A lágyabb *h* kisebb képzési energiát 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*.

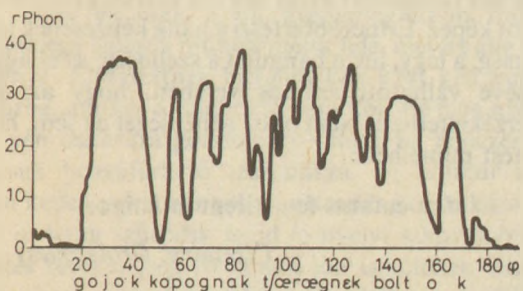
Egyáltalában nem biztos, hogy a *t* képzése kevesebb energiát igényel, mint a *d* képzése. A nyelvhegy munkáját tekintve nem férne ehhez kétség. Számításba kell vennünk azonban azt is, hogy a *d* képzésekor a hangszalag rezgő állapotában van, a *t* képzésekor viszont akadálytalanul áramlik a levegő a 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.

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 Lutrinjében a Puhaságra nehezedik (i. m. 325.). „Certaines lettres dures à prononcer, comme *r, t, x*. . . exprimeront l'effort, la difficulté. (Traité de versification française. Paris, 1850.² 146.)

Egyértelműbbé válik azonban a „kemény” és „lágý” hangok viszonya, hogyha az energiakifejtést a produkált hangerőhöz arányítva értékeljük. A zöngés hangok akusztikai energiája lényegesen felülmúlja a zöngétlenekét, a magánhangzóké a réshangokét. A különösen lágýnak érzett *m*, *n*, *l* hangereje pedig messze felülmúlja a többi mássalhangzóét, és megközelíti (vagy eléri) a magánhangzók intenzitását. A lágýnak érzett hangok képzésénél tehát viszonylag kis fiziológiai energiával jelentős akusztikai teljesítményt érünk el. A keménynek érzett hangok, hangcsoportok ejtésekör, ellenkezőleg, viszonylag nagy fiziológiai 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 „lágý” 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, ablakcsörrenést ábrázoló József Attila-verssort ütemesen megszakítják a zárhangok, zérusszintre csökkentve a hangnyomást. A hang löketszerűen éri a fület (vö. 4. ábra).



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



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

Lágýnak 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 noces*)

sokkal keményebben hangzik a köznapi beszédben: *Mais quand j(e) dors, de moll(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 mássalhangzónak természetesen lágnak érezzük. Lágnak éreznénk akkor is, ha 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 lágnak, „bársonyos”-nak, behízeltgőnek a hangot, ha akusztikai szempontból „telített”, réshangokban 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 simulnak 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 lankadság, ernyedtség, a lágy, lusta hangulat a szelidség, az ellágyulás, szomorúság, melankólia kifejezésévé válhatott számos versben, hogy az állatok lágy, sima gyapjának érintését érzékeltetheti. Nem okoz nehézséget az sem, hogy a szájpadráson sikló *l* a nyelvtöltőgetést mimelheti:

Les enfants leur tirent la langue

(Verlaine: *Grotesques*)

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 amit a statisztika is igazol. Alighanem a képzés lágyaságából 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 pusztán véletlenről. Csaknem kétezer évvel később óvodás gyerekektől, középiskolás diákoktól, gépírónöktől, 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*-et 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. 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 egyáltalán nem hull már a tudat fénye. Elveszettnek hitt emlékek közt kell kutatnunk. Vissza kell nyúlnunk abba a korba, amikor a hangokat nem kötötte még nyelvi konvenció egyes képzetekhez. Az egyén őskorára gondolok — mely ha nehezen, tökéletlenül is, de valahogyan mégiscsak 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 ismételten létre. A fogmeder és a kemény szájpadlás mentén szopás közben előre-hátra csúszkáló nyelv pedig az *l* hangot készíti elő. A szopás és a nyelv keletkezése közötti korszakot a beszédszervek-

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,

kel 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, fájdalom, hiányérzethez kötött gutturális hangokkal, kiáltással, sírással szemben Hans Tischler vizsgálatai szerint (*Schreien, Lallen und erstes Sprechen in der Entwicklung des Säuglings: Zeitschrift für 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 *balbupear*-ra, az orosz *ленетать* (lepetaty)-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 *édesanyával*) 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, Logéval szemben, aki „ette-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 *Ilonát*, 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 kéz,
csupa jaj,
Ilona.

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

⁹⁵ A sorokat előbb idéztem, a 24. lapon.

⁹⁶ Vö. 20.

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

S hogy az *i* édességéről se feledkezzünk meg egészen: az *i* a legmagasabb nyelvallással képzett palatális hang. A nyelv eleje megközelíti a kemény szájpadlást, 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 szájpadlás 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 *i* 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 sajátosságával. Egy dolog felett siklottunk csak el. Az enyészetről, a lassú elmúlásáról szóló verssorokban is gyakori az *l*. Eljuthatunk az elmúláshoz a lágyság, ernyedtség, lankadság képzetén keresztül is. A külvilággal való harcosszembenállás ellentéte a gyepelő 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 halálvágó hangját halljuk:

Álom, álom, *édes* álom

(Vörösmarty: *Helvila halálán*)

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 tünnek 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

⁹⁷ A premisszákkal kapcsolatban S. FREUD felolvasásaira utalnék: Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse. Gesammelte 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 lágyság 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 „lágýtásról”-ról. Nevezetesen akkor, amikor egy mássalhangzó képzésénél a nyelvhat 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*, 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 szelídség (platói szerelem) és a palatális hangok gyakorisága között. A metaforakísérletek 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 hófehéren)

Vagy József Attila *Esikjében* a palatális mássalhangzókat:

És *dünnög*, *motyog* a cipő,

A palatális és palatalizált hangok közös sajátága, hogy a nyelvhat széles felületen a szájpadráshoz simul. A nedvesség és puhaság élményét nagy nyálkás felületek (a szájúreget nyálkahártya borítja) érintkezésének érzete okozza. Ez minden bizonnyal az oka, hogy a metaforakísérletek során a gyerekek és felnőttek túlnyomó többsége habozás nélkül a *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 formánsa, amint már láttuk, az alsó fogsor mögötti erősen nyálkás térségben keletkezik. A képzés folyamán nem érezzük a nedvességet, „kihalljuk” csupán az *s* hangból. A statisztika híven tükrözi a két képzésmód közötti objektív különbséget.

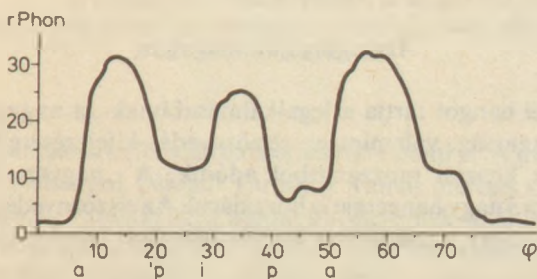
A szájúreg és a nyelv bőrfelületére gyakorolt hatás játszhat szerepet abban is, hogy kifejezőnek érezzük a zsibbadás érzékeltetésére a *zs* hangot ebben a Tóth Árpád-versrészletben:

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

(Tóth Árpád: *Sóhaj*)

Az alsó metszőfogak mögött képződő rezonátorban rezgő légtömeg az alsóíny és nyelvhegy nyálkahártyájára a zsibbadás érzetére emlékeztető hatást gyakorol. Hozzájárulhat a képzettársítás kialakításához az is, hogy a nyelv hegyét éri a szájjüregen belül leghamarabb zsibbadás (paresthesis). A paresthesis „fonák érzet”, átmeneti állapot a normális érzékelés és érzéstelenség között. Belső izom folytán az érzőidegek is izgalomba jönnek, de nem teljes felületen, hanem mintegy sakktableszőnyegen. Ez kelti az egyenetlen, vibráló benyomást. A rezgő légtömeg a nyálkahártyára ugyancsak vibráló (nem folyamatos) hatást gyakorol.

Vissza kell még térnünk azonban a magánhangzókhoz, mielőtt elhagynánk a műhelyt. Róluk esik a legtöbb szó a kommentárookban, 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, nemigen 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 *a* 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 leghangosabb *a* 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: *a*, *e*, *a*, *ö*, *é*, *o*, *ő*, *ó*, *i*, *ü*, *ű*, *í*, *u*, *ú*.⁹⁸

⁹⁸ Vö. Über die Schallfülle der ungarischen Vokale: Acta Linguistica Ac. Sc. Hung. IV. (1954). 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.).

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

Eine starke, schwarze Barke
Segelt trauervoll dahin

(*Childe Harold*)

Képzési mozzanatai indokolják ugyanakkor, hogy a biztonság, a nyugalom (Heyse,⁹⁹ Gerber¹⁰⁰) a szenvedélymentes érzelmek (A. F. Bernhardt¹⁰¹) tükrözőjévé válhatott. Az *á* képzésekor ugyanis a nyelv az alsó szájadpláson nyugszik. A hangtörténet tanulsága szerint a legstabilabb magánhangzónak tekinthető (vö. 6. ábra).

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

Ravenna sta, come stata e molti anni:

(*Inferno* XXVII. 40.)

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

Mozdulatlanságot tükröz az *á* Arany *A rab gólyájában* is:

Árva gólya áll magában

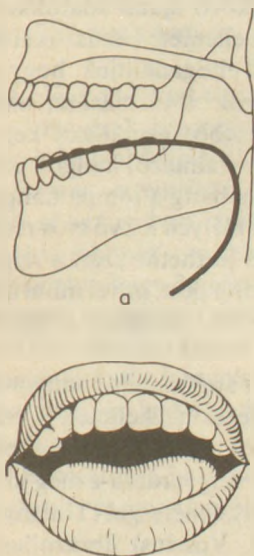
Lomonoszov az *á* hangot tartja a legalkalmasabbnak „a nagyszerűség, hatalmas térség, mélység, magasság, valamint az elszörnnyedés kifejezésére” (i. m. § 172.). A térbeli kiterjedés a képzési mozzanatból adódik. A „nagyszerűség” élményéhez minden bizonnyal az *á* nagy hangereje is hozzájárul. Az elszörnnyedés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

⁹⁸ I. m. 78.: „Das *a* ist im allgemeinen der Ausdruck des gleichschwebenden, sanften, klaren Gefühls, 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.”

¹⁰⁰ Die 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).

¹⁰¹ Sprachlehre. 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 gegebenen Wörter Beispiele sind, denen man noch folgende: Glanz, Wasser, Glas, flach, platt und andere hinzufügen kann.”

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 ellentéteesebb. Az *u* és *i* „a legsötétebb és legvilágosabb hangadás szélső értékei” — írja O. Stumpf.¹⁰³ A magánhangzó ún. „világosság”-ának



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

fokát jellegetes réshangjainak (formánsának) helyzete dönti el. A magyar *i* hang színét kialakító jellegetes réshangok például Tarnóczy Tamás mérései szerint 320—450 és 2200—3400 Hz¹⁰⁴ között vannak, sőt a különösen éles *i*-nek 4000 Hz, fölött is van egy formánsa. Az *u* formánsa 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 legvilágosabtból a legsötétebb felé haladva a következő: *i*, *ü*, *ö*, *é*, *e*, *á*, *a*, *o*, *u*. *A magyar magánhangzók akusztikai szerkezete*. Budapest, 1941. — Tarnóczy mérései óta igen nagyot fejlődött a hangszínelemzés technikája. Tudjuk már azóta, hogy minden orális zöngés hangnak négy formánsa 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 formánsa azonban alig észlelhető. Az első és második formáns pedig olyan közel esik egymáshoz az *u*, *o*, *a* hang esetében, hogy mesterséges beszédhangok előállításánál a

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

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

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

két alsó formáns középarányosa (tehát *egy* formáns) segítségével már jól érthető hangot kapunk. A „világos” színű, elől képzett magánhangzókhoz 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, természeti hangok ábrázolására, ahogyan ezt Grammont írja: A magánhangzók közül a legmagasabb formánssal képzett *i* alkalmas az éles (nagy hangerejű magas részhangokat tartalmazó) hangok érzékeltetésére; hasonlóképpen a legalacsonyabb formánssal bíró *u* hang a tompa hangokat festheti (az olyan hangot, zörejt, melynek színét ugyancsak mélyen fekvő 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 — alacsonyán fekszik a formánssa.

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*.

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

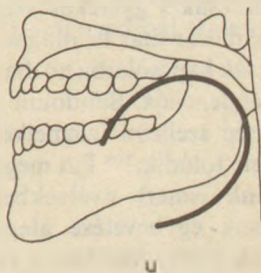
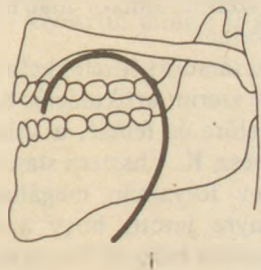
¹⁰⁵ Vö. P. DELATTRE, A. M. LIBERMAN, F. S. COOPER, L. J. GERSTMAN: An Experimental Study of the Acoustic Determinants of vowel color: Word VIII. (1952) 195. és kk.

¹⁰⁶ THORP szerint a *nervus acusticus intercerebralis* egyes rostjai a *nervus opticus* rostjaival érintkeznek a színhalló egyének idegrendszerében (Colour, audition and its relations: Edingburgh med. Journ. CDXIX. [1894]). BLEULER és LEHMANN atavizmusként könyvelik el a színhallást, mivel egy bizonyos fejlődési fokon nem váltak el még 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.

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 abszcisszán 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 természetű, hogy ösztönösen is így értékeljük a hangszínt, 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 senki sem beszélt magas és mély hangokról, habozás nélkül, ösztönösen megmondják melyik hang van fenn 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.

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

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

A „világos” színezetű hangok képzésekor a nyelv mintegy előrefelé, 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, előrefelé, 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 megérthetjük azt is, hogy miért érezzük magasabbnak a felfelé mutató elől képzett magánhangzókat, miért érezzük mélyeknek 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 hang magassága 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 felemelkedésével 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 hangváltások 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 esetek többségében a „világosabb” változatot érzik finomabbnak a nyelvközösség tagjai.

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

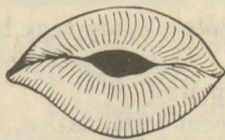
¹⁰⁹ „A general fronting of pronunciation, from the back to the front palate, leading to the restriction of gutturals. . . Extension of vocalism from the guttural or back vowels. . . to the frontal and dental ones.” Evolution in Speech Sounds: Proceedings of the Third International Congress of Phonetic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

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, vagy ha *á*-s ejtémódnak akartak kedvezni, akkor ennek férfiasabb, erőteljesebb voltát domborították ki, és túlságosan édeskésnek, finomkodónak minősítették a magasabb nyelvválással képzett *é*-t.

Nem szabad természetesen megfeledkezni arról, hogy az ejtémód 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 ejtémód 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” ejtémódjává vált, mindkét esetben összefügghet a jelenség a Baudouin de Courtenay-féle hangfejlődési tendenciával.

Ez lehet a magyarázata annak, hogy az előlképzett, világos színezetű hangok finomabbnak minősülhetnek már a *Kratülosz*ban 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* képzésekor a legkisebb a nyelvhát és a szájpadlás közötti távolság (vö. 7. ábra). Ezzel magyarázható minden bizonnyal, hogy a kicsi tárgyak ábrázolására tartják alkalmasnak (J. Vossius, Grammont), hogy az evében vékony dolgokat festhet, Dionüsziosz Halikarnasszeusz szerint „vékony, keskeny hangot ad” (*De comp. verb.* XVI, 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),



9. ábra. Az ajakállás az *o* képzésekor.

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 nyelvválás és az ajkak szerepe érteti meg, miért fejezhet ki az *i*, *é* hosszú vékony tárgyakat az evében (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. Ezért érzékeltethetik az *i*-hangok a hosszú, finom fonalat, melyet egy láthatalan zsinórpadról rángat az ördög:

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

(Baudelaire: *Au lecteur*)

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 kifejezésére (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 szájpadról, 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 *e* 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* ejtészváltozatokkal kapcsolatban a nyelvjáráskutatóknak. Szerinte rendesen *tej*-et mond az ember, de ha „kijön belőle a harag vagy belsőség”, akkor *téj*-t mond. (Az adatot Hegedűs Lajos gyűjtötte. *A nyelvi jel jellegéről* c. cikkemben más példákat is közlök, és utalok a kérdés irodalmára.)¹¹⁰

A vers írott jellegénél fogva nem tartalmazhat ejtészváltozatokat. Az indulatos ejtész módosulást a viszonylag legfeszesebb képzésű *i* (vagy *ü*) hang gyakori szerepeltesével helyettesítheti azonban a költő.

A gúnyba oltott agresszióknak tulajdonítható ugyancsak, hogy a gúny is a nyelvhat emelkedésében jut kifejezésre.

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

Szerepet játszhatik ebben a hanglejtés magasba siklása, fel-felcsúsúzása is, mivel ez is a nyelvhat 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

¹¹⁰ Nyelvtudományi Közlemények LIX. (1957) 155. és kk, Lingua VI. (1956) 67. és kk.

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 hizelgés, édeskés beszéd, (Grammont) vagy a kedves gyengédség kifejezői (Lomonoszov) a világosabb színezetű magánhangzók.

A kolümai orosznyelvjárásban gyakorivá vált Roman Jakobson közlése szerint a hagyományosnál palatálisabb ejtés mód, melyet „édeskés” beszédmodorként könyvelték 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 szinképeinek, spektrumának felfelé tolódása, a palatális magánhangzók gyakorivá válása érhet el hasonló hatást:

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

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

Az érzelmeknek megfelelően nemcsak a nyelvallás, hanem a hang regisztere is változik. Bizonyos érzelmek, bizonyos attitűdök az ún. „fej”-regiszterben jutnak kifejezésre. A hizelgés, gyengéd kedveskedés is ezekhez tartozik. A „fej”-regiszter, (mely egyebek között azáltal jön létre, hogy a gége a nyelvsont felé emelkedik, s a hangszalag csupán a szélén, s nem teljes szélességében rezeg), elsősorban a kisgyermek beszédére jellemző. A gyerekhez beszélő felnőtt, mintegy a gyerek hangját mímelve beszél gyakran „fej”-regiszterben. Alighanem ezért érezzük kedveskedőnek, édeskésnek (olykor affektálnak) ezt a hangot. A világos hangszinben tükröződő „fej”-regisztert az ugyancsak világos színezetű palatális magánhangzók tükrözhetik a legjobban. (Hogy a gúny palatális hangokban jut kifejezésre, ebben a tettetett 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 között (kéjes) lágyságot, ernyedtséget (mollesse, langueur), hányavetiséget (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*)

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.

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 nyelvcsap 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 fondera à jamais en votre ombre.

(Verlaine: *Lettre*)

A szerelmes vágyakozás perceiben, a nyelvcsap 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 vicc 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* hangcsoport a békabrekegést, az *ei, ai, au, á* a jajveszékeltést.

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 zsidbadás élményéhez társul, mert hasonló bőrfelületi élményt vált ki, mint a zsidbadás. Nedvesnek érezzük, és így is nevezzük (*mouillé*) a *ty, gy, ny, ly* (lj) vagy *j* hangot, mivel képzésekor a nyelv nedves felülete széles területen érintkezik az ugyancsak nyálkás szájpaddal. Lágynak minősülnek a gyenge innervációval képzett hangok és keménynek, amelyek képzésekor a beszédszervek izmai erősebben megfeszülnek (megkeményülnek). Két kinesztetikai élmény találkozik itt. A szájüregben, a beszédtevékenység folyamán keletkező tapintási 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 legnyiltabb képzésű magánhangzó, az *á* tágas teret, fizikai sőt erkölcsi nagyságot, nagyszerűséget festhet. A „lágyn” képzett *l* a lelki elengedettséget, ernyedtséget, szelídséget, a feszülő, dinamikus *r* hang pedig a harcot, az erőfeszítést, az erőszakot, a férfiaság kifejezését.

Az érzelmek szüntelenül tükröződnek a beszéd folyamán. A hallgató nemcsak azt érti meg, amit közölni akarunk vele, de kiérti, kiérzi ejtésünk („hangsúlyunk”, „intonációink”) sajátos elváltozásaiából azt is, hogy milyen érzélemmel, milyen szándékkal mondtuk, amint mondtuk. 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 érzékelteti a szentimentálisan elnyújtott énekhangot:

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

(*Bolond Istók* II. 51.)

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 kifelé, a világos pólus irányában a sorok hangspektrumát, kiemeli az átlagos hangszínekben a magas frekvenciákat. Végeredményben tehát ugyanazt a hatást váltja ki bennünk, mint mikor az egyes hangok spektruma válik világosabbá a beszéd folyamán. Az *sz* hangok kiemelésével érzékelteti a dühösen suttagó éles, sziszegő hangot:

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

(Arany: *Az elveszett alkotmány* I.)

¹¹³ Plaisir poétique et plaisir musculaire. 322.

Még az arcminimika 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 *ö*-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 Fünsternüs*-t mondanak, hogy a sötétség félelmetes voltát kellőképpen aláhúzzák.¹¹⁴

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

A versben az ajkakerékítéssel képzett hangok ismétlődése sejteti ezt a mintát:

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.

A hangok homonímiája

A különböző akusztikai és kinesztétikai mozzanatok nem konvergálnak mindig. Az évében az *i* keménységet, szilárdságot, erőt fejezhet ki, az *u* ezzel szemben laza, puha testeket ábrázolhat, gyengeséget érzékeltethet. Lomonoszov szerint az *u*-ban, *o*-ban vizszont 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 tartalmat tulajdonítani.

Pedig az ellentétes vagy erősen divergáló ítéletek nem cáfolják egymást, a komplex hangélmény különböző mozzanataihoz kapcsolódnak csak. A nyelvhat és a szájpadrás közelsége folytán az *i*-hez kicsi tárgyak képzete fűződhet. A nyelvhat emelkedésével egyidejűleg meg is feszül az izom. Feszés az *i* ajkarterkulációja is. Ezáltal ugyanez a hang alkalmassá válik szilárdság és erő kifejezésére. Ezzel magyarázható az is, hogy a metaforakísérletnél 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, mélyen fekvő formánása az ugyancsak sötét színezetű mellregisztert, a mély hangot evokálja, melyhez erős, hatalmas férfialakot társítunk gondolatban, esetleg félelmetes fenevadak hangja jut eszünkbe. Az *u* és *o* puhasága

¹¹⁴ GABELENTZ: die Sprachwissenschaftl. Leipzig, 1891. 362.

alighanem azzal függ össze, hogy sötét hangszínük annak a következménye, hogy főformánsaik puha falu rezonátorokban, a nyelvhat, a szájpaddás lágú része és a 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 szájpaddásnak, a dühös beszédben, az *i*-állás felé tolnak a magánhangzók. Azt is tapasztalhatjuk azonban, hogy az öröm hatására világosabbá válik a hangszín, magas frekvenciájú formánsok 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, ernyedség, érzékiség képzetét kelthetik fel. Az *r* hangjánál fogva a dübörgést érzékeltetheti, dinamizmusa 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 értékelések 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 apparatus skémájában a tudaton kívül megkülönböztetek egy tudatelőttes (*Te*) és egy tudattalan (*Tt*) zónát.

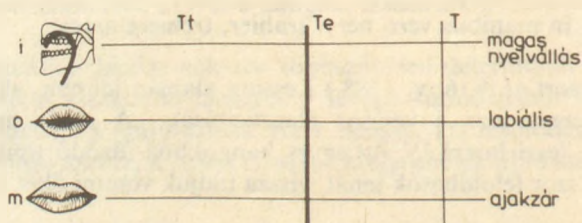
Nem minden tudattalan — a szónak a mélylélektanban használatos értelmében —, ami nem tudatos. Nem tudatos általában a beszédszervek mozgása sem, de bármikor viszonylag könnyen megfigyelhető, tudatosítható. A tudattalanba azok az élmények, képzetek, gondolatok kerülnek, melyeket a tudattalan és a tudat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

A hangok értékelésének három típusát különböztetem meg.

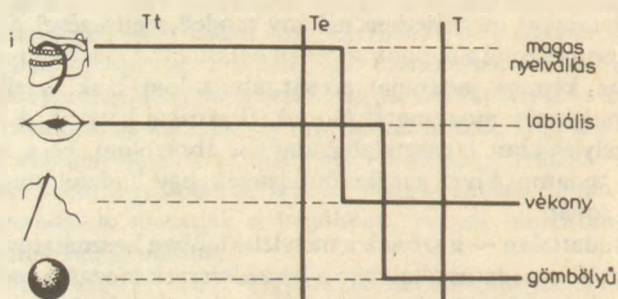
(a) A fonetikus kézitükörrel a kezében megfigyeli, hogy az *o*-t ajakkerekítéssel ejti, az *m*-et ajakzárral. A mozgásélmény tudatosításával, esetleg röntgenfelvétel segítségével megállapítja, hogy az *i* magas nyelvállású hang. A hangképzés egyik mozzanata közvetlenül a legrövidebb úton válik tudatossá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

¹¹⁵ Philologischer Nachlaß.³ Sämtliche Schriften. XV. Bd. 438. BODI LÁSZLÓ hívta fel erre a részre — és a kötetben szereplő sok más német verssorra — a figyelmemet.

(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* vagy a *t*, anélkül, hogy akárcsak sejtene 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. Különböztethetetlen lenne, miért érezzük vékonynak az *i*-t s nedvesnek a palatális hangokat. A tudatosítás azonban elcsúszik valahol, egy asszociációs pályán átsiklik egy másik emléknymra, 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 tudatelttes (*Te*) szakaszban következik be (vö. 11. ábra).



10. ábra



11. ábra.

A hangképző tevékenység igen korán automatizálódik, az apró munka java részét az extrapyramidalis pályák és a kisagy veszik át.¹¹⁶ Egyre nagyobb szerepet játszik az izmok „önvezérlése”. A beszédszervek helyzetéről érkező jelentések nem jutnak el a kéregig, nem tudatosulnak. Hogy „valameddig” mégiscsak eljutnak, ezt a sikeres beszédtevékenységen kívül — mely lényegében az önvezérlés, a befutó jelentésekre automatikusan bekövetkező új (korrektív) invenciákon alapul — a beszédszervek helyzetét közvetve tükröző metaforák bizonyítják.

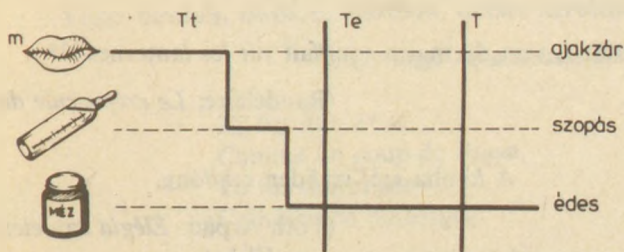
¹¹⁶ Vö. J. F. FULTON: The Physiology of the Nervous System. New York, 1949.³ 494. és kk, 534.

Felvetődik a kérdés, vajon miért nem a természetben szokásos legrövidebb utat választja az élmény? Miért nem közvetlenül, eredeti alakjában tudatosan a képzési mozzanatot? 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 hozzáegíthetnek a folyamat megértéséhez a szubliminális hangstimulációval végzett kísérletek. Ezen az idegenszerű kifejezésen azt kell értenünk, hogy a kísérleti alany füléhez fülkagyló segítségével hangingert 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 bemondott 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 célra a nyelvoktatásban.

(c) Áttevődhet az eredeti inger már a tudattalan zónában is valamelyik „hamis” vágányra. Feltevésem szerint így jön létre az az ítélet, hogy az *m* vagy *l* hang édesebb, mint a *t*, a *k* vagy az *sz*, hogy valami közülük 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 tudatelőttést is magában foglalja), az elfojtott infantilis élmények közül való (vö. 12. ábra).



12. ábra.

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. MCCLEARY: Automatic Discrimination without Awareness: Psychol. Rev. LVIII. (1951) 113. és kk. — Legutóbb: N. F. DIXON: Symbolic associations following subliminal stimulation: International Journal of Psycho-Analysis XXXVII. (1956) 159. és kk.

A tudatig nem jutó alapélményre valójában nem egy, hanem legalábbis néhány emlék rezonál egyszerre (minden egyes képzési mozzanat — nem is szólva a hang akusztikai hatásáról — több húrt 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 van 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 *Ilonáját* is. Mindez érzelem, 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 éppen úgy hozzátartoznak a hangszínmelódiához, akár csak a második vagy harmadik domináns. A *Csongor és Tünde* búcsújelenetében a lágy *ly* és *l*, a *j*, a fátyolos nazálisok csendülnek ki a sorokból. De a gyengédség, a szeretet érzékeltetéséhez talán éppen úgy 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* és *f* hangokkal keveredve:

*Et le vent du matin soufflait sur les lanternes.*¹¹⁸

(Baudelaire: *Le crépuscule du matin*)

A lomha szél szelíden szállong,

(Tóth Árpád: *Elégia egy elesett ifjú emlékére*)

¹¹⁸ Az eredetihez hiven keveri a hangokat fordításában Kosztolányi Dezső:

A lámpalángba fúj a kósza fuvalom

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 ejő,

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

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 sur 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****)*

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

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 flaçon*-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 a 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 mondanivalója lehet, aszerint, hogy milyen időközökben térnek vissza a hangok. A sűrűn ismétlődő világos színű magánhangzók úgy zenélnek, mint a szaporán hulló finom esőcseppek.

Langy, permeteg eső szemerkél,

(József Attila: *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
tánc *a* mezőn,
kopog *a*, suhog *a*
háztetőn,

halakra kopog *a*
Balatonon,
ugy dobol, ahogy az
ablakomon;

mindenütt suhog
és pereg
a cérnavékony
permeteg.

(Szabó Lőrinc: *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*)

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 lepel 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.

A Tiszaparton halkán 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 point qu'un boeuf, pressé de 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*)

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

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

Dans l'interminable
Ennui de la plaine

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 *á* 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 Árpád: *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 Árpád: *Egy lány a villamosban*)

Az alliteráló mássalhangzók is megmozgatják képzeletünket.

S billeg sok bóbítás banka kevélyen,

(Tóth Árpád: *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 *Priamus és Thiséből*:

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

Már kora hajnalban elkezdik
S a játszi játék tart napestig.

(*A szerző fordítása*)

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

Egy hangcsoport visszatérése sajátos plaszticitást, mélységet adhat a képnek. Tóth Árpád *Áprilisi capricciójában* a versben visszhangzó madárdal élénk varázsolja a csicsérgéstől, füttyszótól 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 közélről 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 . . . Szebb időkben . . .
Tik-tak . . . Ketyegj, vén, jó költő-vigaszt,
Majd jő 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 kívánalmai 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 keserűségének ellentétét húzza alá a kemény és lágú 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 elillanását jelzi a réshangok hirtelen eluralkodása Baudelaire 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 hires akarat
párává lobban el az alkimista-üstben.

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

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

Phorkyas-Mephisto 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 Wettorn?
Hört nur die Trompette schmetternd,
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 megszámolhatja 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 ajakhangok, 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 kacs*a,
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 nyugtalanná 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 Pasiphaë.

(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.

Győri János zenei szempontból is végigköveti egyik szép esztétikai elemzésében Petőfi *Tiszáját*.¹²² Leírja, hogyan érzékelteti az összes színes vokális felsorolásával Petőfi a vizen csillogó napsugarat, a monoton, mélyhangzójú rímekkel pedig a víz nyugalmát. Az egyenetlen közőkkel elválasztott azonos hangcsoportok ismétlődése a félrevert harangok nyugtalan zenéjét jelzi (6—9.).

¹²² „A Tisza.” Budapest, 1948.

II. A prozodikus elemek szerepe

A beszéd és az írott forma

Az ún. prozodikus 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 parfümöket 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 kérdő mondatról (*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 központosítás a váratlan (illogikus) szünetekről.

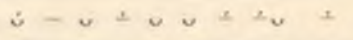
Az írott forma jellegéből folyik maradandósága is, viszonylagos szegénysége is.

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 mo-

¹²³ Vö. VON ESSEN: Sprechtempo als Ausdruck psychischen Geschehens: Zeitschrift für Phonetik III. (1949) 317. — HEGEDŰS L.: Sprechtempoanalysen im Ungarischen: Phonetik X (1956).

dulálásával tolmácsolunk. A költő ezúttal is a szavak megválogatásával, csoportosításával teszi a verset kifejezővé, az elemek elrendezésével éri el tehát azt, amit a beszélő sajátos hanglettel, a nyomatékelőszlás 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 ejtémódját 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 ősz*i 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 vigigseprő szél erejét éreztetik velünk Kosztolányi Verhaeren-fordításában:

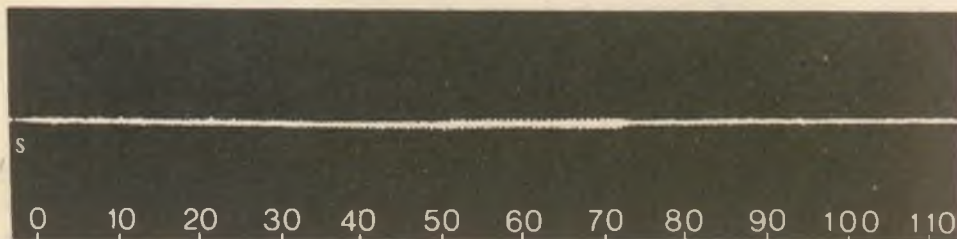
A végtelen vad réteken
 bömböl a szél,
 a vad novemberi szél.

(*Le vent — A szél*)

A tompán, félelmetesen csengő telt nazálisokat (*vent*) itt Kosztolányi az éles, de jól nyújtható *é*-vel helyettesíti. Szabadon, hosszan csengnek ki a himnemű rimekben, kiemelkednek a sorok pergő ritmusából. Ascher Oszkár helyesen érzékeli és érzékelteti az *é* hangok mondanivalóját, amikor hosszan 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!



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

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

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: *Mátyás anyja*)¹²⁵

Ilyen módon az írott¹²⁶ forma is alkalmassá válik az érzelmek spontán tolmácsolására. „Ha a költő szenvedélyes érzést vagy más ethoszt akar kifejezésre juttatni . . . úgy mindenkor a megfelelő szüneteknek, verslábaknak és ritmusoknak kell kialakulniuk” — írja már Hermogenész¹²⁷, 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 destentus, indolem objecti non considerat.”¹²⁸ — A vers ritmusa az érzelem nyelvén

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 szójhagyomány 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.

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

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

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 nyomatékelosztás — 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,*

(Arany)

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

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

(Verlaine: *A Fernand Langlois*)

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, „szinkópás” jelleget adnak a vers ritmusának:

Hallod-e szív, szívem! hallod e 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:

¹²⁹ Du langage subjectif. Paris, 1907. 173.

Kitől féltek, kitől, mitől?
A *Vér*: útjait csinálja
S minek dőlni kell, dőlni dől.

(*Vér: ősz 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 ólomcsuhások 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, nyomatékeloszlását 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 Edvard 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, naiv olvasóval olvastatta fel a szóban forgó verset (mivel tapasztalata szerint a naiv olvasó elfogulatlanabban, hűségesebben közvetíti a költő intencióját), annál világosabban kirajzolódott az egyezés 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.

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.

$\text{♩} = \text{cca } 66$

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.

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 aktívan részt vett a munkában. Az itt közölt hanglejtésábrák Ránki György Kossuth-díjas zeneszerző lejegyzése alapján készültek. A kották a kísérletek folyamán tipikusnak bizonyult ejtémódot rögzítik.

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)

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

$\text{♩} = \text{cca } 51$

Volt egy fa - lu — nem tu - dom hol,

Ab - ba' la - kott — mondjam - é ki ?

15. ábra.

Petőfi *Szülőföldemen* c. versének 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 - sa - gon...

16. ábra.

$\text{♩} = \text{cca } 68-70$

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

Még zöl - del a nyár - fa az ab - lak e - lött,

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

Már hó ta - ka - rá el a bér - ci te - töt.

17. ábra.

$\text{♩} = \text{cca } 90$

Há - nya - dik már a po - hár? . . . csak Ö - tö - dik?

Te - remt' ugy - se! be - csü - let - tel Mű - kö - dik.

18. ábra.

A *Szeptember végén* közepes hangfekvésben indul, és enyhe hullámvonalban, sóhajszerűen lejt. A harmadik sorban azonban terccel vagy quarttal emelkedik a hang. Kövei a hegycsúcs felé kalandozó tekintet. Az *Ivás közben* mintegy quarttal feljebb indul, és a jókedvű részeges rikoltozást idézi ezáltal (vö. 17. és 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 megkérddtem 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.

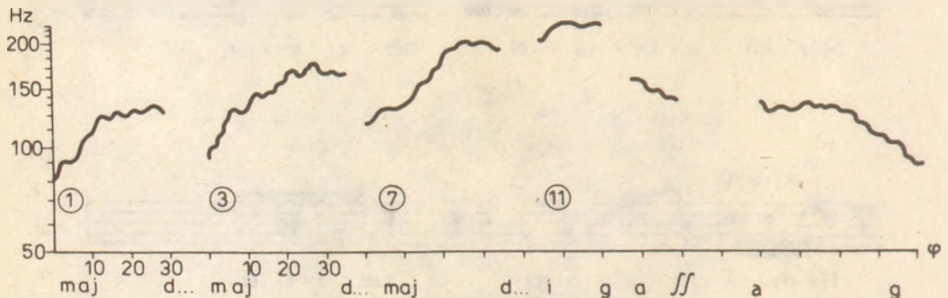
(*Üdvözet a győzőnek*)

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 Gutenberg-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



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

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 egybegyült 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 oktávot (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 hullámzó 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 tercínában a hasonlaton áthaladva önmagához tér vissza a gondolat. Nem vastagnyakú, boldog, jámbor harang — meghasadt 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” gögös biztonságát tükrözi; az olvasó önkéntelenül is, a mondat szerkezeténél fogva, „dagadó kebellet” 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 temetésről.

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

1944, a magasban légi harc, 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 ismeretség huszonöt esztendeje. A túlradó 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 a 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 Lőrinc: *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 pátoaszát, 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 huszonhárom 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 lehanyaglanak. A vers hangfekvése középmező. 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

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 Verejték.

(Áldassál, emberi Verejték)

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 sorra enyhén emelkedik 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 oktávot zuhanunk.

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

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 hullottunk. 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. Luick szerint valóban megkülönböztethetők mollban és dúrban írott verssorok.¹³⁵ 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 *Erkönig*ben a gyerek magas mollban szólal meg, az apa mély mollban, azután mély dúrban, Erkönig magas dúrban (i. m. 18.). A dúr sorokban világosabb, élesebb a hang Luick szerint, néha metszően éles. Moll versekben tompább, fátyolosabb, a zöngés hangok zöngésebbek a szokottnál, a magánhangzókat általában alacsonyabb nyelvallással, a labiálisokat erősebb ajakke-rekítéssel képezik (i. m. 19.). Az *Erkönig* esetében Luick 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* középmagas 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.

Lehúnyja kék szemét az ég,
lehúnyja 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 húnyd le kis szemed —
aludj el szépen, kis Balázs.

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

A refrén itt éppen ezért idegenszerűen, őszintétlenül hat. A vers tartalmát tekintve sem szól már a gyerekeknek. Mintha megfedkezne róla a költő. A gyerekeket inkább megzavarja, semmint nyugtatja — tapasztalatom szerint — ez a strófa. „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 beszéltünk. 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-háromsoros 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 operanékes, Joseph Rutz, a múlt század folyamán azt tapasztalta, hogy merőben más testtartással éneklí 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 most ezeknek a tipológiai kísérleteknek nincsen különösebb jelentőségük. Fontosabb az, amivel Sieversék nem foglalkoztak, hogy a vers hanglejtésén keresztül

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

érezkelhető 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 hugói körmondatok olvasásakor, máskor, ellenkezőleg, alig emelkedik a mellkasunk a mély hangfekvésű, „rövidlélegzetű” 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 szabadságokat éppen ezekre a kényszerítő törvényekre való tekintettel engedélyezik.) Ebből sokan arra a következtetésre jutottak, 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. 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 Dionüsziosz Halikarnasszeusz ethoszuk, esztétikai értékük szerint tesz különbséget az egyes metrumok, az egyes verslábak között. Az ünnepélyes, méltóságteljes spondeust (—) és a molossust (— —) szembeállítja a „nemtelenebb” amphybracchusszal (v — v) (i. m. 218. és kk). Horatius szerint Arkhilokhoszt a bosszúvágó tüze vezette a jambikus (v —) formához.¹⁴¹ Quintilianus természetesnek

¹³⁹ Vö. Griechische Metrik: Einleitung in die Altertumswissenschaft. Hrsg. v. A. GERCKE u. O. NORDEN. Leipzig—Berlin, 1927.³ 19. és k.

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

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.

tartja, hogy a fennkölt eszmékhez a hosszú szótagok és hosszú szavak jobban illenek. A fennkölt tárgyakhoz éppen ezért a daktylust (-vvv) és a paeont (-vvv) tartja a legalkalmasabbnak.¹⁴² A heves szavak a jambus által még hevesebbé válnak. J. C. Scaliger szerint ugyancsak a szenvedélyesség, agresszivitás kifejezése a jambus.¹⁴³ 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, amint Blagoj írja, a különböző ritmusformák esztétikai értéke a XVIII. század orosz irodalmárai körében. Tregyakovszkij szerint (О древнем среднем и новом стихотворении российском. Сочинения т. I. Петроград, 1849.) a metrum önmagában közömbös és hangulata a szavak jelentésétől függ teljes mértékben. Lomonoszov ezzel szemben határozottan elvetette Tregyakovszkij 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

Hegel szerint sem mellékes, „vajon a jambust, trocheust, a stanzát, az alkaioszi vagy más strofát 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 Versmaß 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

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. 1586.³ 930.

¹⁴⁴ Spondeus incessum habet tardum et magnificum: itaque rebus gravibus et maxime sacris adhibetur. Jambus incessum et percussionem habet insignem et virilem: non acer tantum et bellicus, sed et mordax et iracundus. Trocheus (ver choreus) debilem et muliebrem imitatur motum, vehemens in initio, sed cito deficiens: quapropter lenibus et amatoriis affectibus exprimens est aptus. MARMONTEL alapján idézem. Oeuvres complètes. VI. Liège, 1777. 154. és k.

¹⁴⁵ D. D. BLAGOJ: История русской литературы XVIII. века. Москва, 1951.² 213. — „A jambikus versek azáltal, hogy lassan emelkednek felfelé, az anyag nemességét, nagyszerűségét és fennköltségét gyarapítják. Sehol jobban nem alkalmazhatók ezek, mint ünnepi ódáiban. . . .” Письмо о правилах российского стихотворства. Полное собрание сочинений VII. Москва—Ленинград, 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.

Pentameter und dessen symmetrisch festen Einschnitten schon stropfenartiger 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 mutiges jubelndes Fortteilen, und ähnliche Charakterzüge liegen auch bei den übrigen Versen zur Hand." (I. m. 300.)

A vers Heine szerint a szívfűtemére 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 Goethének két egy időben írott versét, a *Meeresstillét* és a *Glückliche Fahrtot*, melyek egymást követik a verskötetben is. A *Meeresstille* egyenletes, ereszkedő trochaikus lejtése a tenger végtelen nyugalmát tükrözi:

Tiefe Stille herrscht im Wasser,
Ohne Regung ruht das Meer,
Und bekümmert sieht der Schiffer
Glatte Fläche rings umher.
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 életrajzírok 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

¹⁴⁷ Heinrich Heines Briefwechsel. Hrg. v. FRANZ HIRT. München, 1914. I. 608.

válaszvonalat. (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, himmeln,
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, álmovilága már a múlté. 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 vízen vagyunk. Ez azonban nem a lélek háborgó tengere, nem vad álmovilág. A tó vizében érő gyümölcsök tükröződnek. A vers ereszkedő lejtésű marad továbbra is, csupán minden második sorban egy-egy daktilus 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 kivivandó 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 „töbnyire tréfás, pajkos és vidám kedv szülöttei”, 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 *Phyllishez*, 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 nemegyszer éppenséggel élénk öröm sugárzik Csokonai jambusaiból (*Lillához távollétemben*, *Miért nem innánk*). Az érzelmeknek igen széles skálája szólal meg a trochaikus lejtésű sorokban is. De láttuk már, hogy „homonimiájuk” 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 estvéhez* is, *A reményhez* is trochaikus képletű, mind a két vers kesergő hangú. Ennek ellenére *Az estvéhez* zenéjét sokkal élénkebbnek, derűsebbnek érezzük. A mondat szerkesztés, a strófa felépítése következtében *Az estvéhez* hangfekvése magasabb, hanglejtése hangsúlyonként emelkedik az első sorokban.

Csendes este! Légy tanúja,
Mint kesergék én

Csendes este! ah, ne hozd el
Még halálomat,
Kérlek, oh, ne balzsamozd el
Gyenge kínomat.

Ez a kissé játékosan ismétlődő dallammenet árulja el, hogy a szomorúság távoli már, talán csak az emléke oldódik fel a rim és ritmus játékában.¹⁵⁰

¹⁴⁸ Vers és nyelv: Nyelvünk a reformkorban. Budapest, 1955. 524.

¹⁴⁹ Csokonai versművészete. Budapest, é. n. 59.

¹⁵⁰ ELEK ISTVÁN leleplezi *Az estvéhez* „őszintétlenségét”, rámutat a bánat és a káprázatosan gazdag és változatos verselés ellentmondására (i. m.).

Lilla vesztén sírdogálni
Drága sors nekem,
Sírdogálva haldogálni
Szép halál nekem.

A *Reményhez*t önkéntelenül mélyebben intonáljuk, a vers hanglejtése egyenletesebben 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 sorvégzódással, a strófaszerkezettel, a rimek elhelyezkedésével is. *A tihanyi echóhoz* és a *Bakhus*hoz egyaránt trochaikus vers. A hosszú sorokból álló, ereszkedő hanglejtésű, (az egymástól távolabbra elhelyezkedő nyomatékos szótagok folytán) lassabb folyású *A tihanyi echóhoz* trocheusai (a vers tartalmának megfelelően) lemondásról, magányról, áhitott nyugalmas remeteségről zenélnék:

Nincsen, aki lelkem vigasztalja,
Olly barátim nincsenek;
Vállat rándít, aki sorsom hallja;
Már elhagytak mindenek.

Oh van-é még egy érmi szállás,
Régi barlang, szent fedél,
Mellyben egy bölcs csendes nyugtot, hálást
E setét hegyekben lél?

A páros sorok hímnemű végződésén megpihenhet a hang:

— u — u — u —

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
Bakhe, áldott istenség!
Hol te mégy,
Vigad ott a föld s az ég.
Szívünk úgy felrajzik véled,
Mint a méh:
Életünk csak tőled éled:
Évoe!

(*Bakhus*hoz)

Az *Esküvéshez* c. versben a hangsúlyok szimmetrikus elhelyezkedése, szabályos ismétlődése, a hanglejtés élenksége, a játékosabb rímképlet (*aabcbb*, a visszatérő *b* rímet még jobban kiemeli, aláhúzza a két nőnemű végződésű verssort lezáró hímnemű végződésű sort) folytán válik a trocheus derűssé s alkalmassá arra, hogy a boldog szerelemről szóló verset kísérje:

Esküszöm, szép Lilla! hidd el
Hogy miolta kellemiddel
Megkötöttél engemet,

Már azolta 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 nem csak 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 élenkebb a jambikus sorokban.

Légzés és metrum

A homonímia belső forrása a beszédhangoknál a képzési mozzanatok sokfélesége. A prozodikus hangtulajdonságok képzése jóval egyszerűbb. De talán ezúttal is érdemes a műhelybe bepillantani.

Amikor a hangsúly nyelvi kategóriájának mérhető, mennyiségileg meghatározó 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 lévő 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 két szótagú szó (vagy szócsoport), első tagja, kizárólag helyzeténél fogva.¹⁵¹ Joggal írhatja éppen ezért Horváth János, hogy „maga a csend megtörése, a

¹⁵¹ Vö. Kleine Beiträge zur Akzentfrage: Panconcelli-Calzia Festschrift. Berlin, 1961.

beszélni kezdés, vagy újrakezdés szünet után: önmagában nyomaték értékű, még ha értelmileg súlytalan szó töri is meg a csendet” (*A magyar vers.* 144.). A hangnyomáseloszlásnak ezzel a sajátságával lehetne összefüggésbe hozni, hogy — ismét Horváth Jánost idézzem — „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 skandaláskor, azaz, amikor szabadon érvényesülni hagyjuk a metrumot, az arsis egyúttal hangsúlyosabban is ejtjük, tehát a németre, angolra, oroszra stb. és a magyarra is. A hangsúly támogatása nélkül — úgy hiszem — az ún. időmértékes 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, „prózaí” 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 értek egyet Horváth János felfogásával, aki szerint „a mi jámbusos verseinkben . . . a hangsúly zavartalanul teljesítheti a maga természetes hivatását”, s hogy „a jámbust . . . a magyar gyakorlatra érte 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 vizsgálatait szerint az egyezés. A mondathangsúlyt is figyelembe véve valószínűleg lényegesen kedvezőbb lenne az eredmény. A hexameter 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

¹⁵² A hangsúly szerepe jövevény versrendszereinkben: Csillag IX. (1955) májusi szám 1068; és Vítás verstani kérdések. Nyelvtudományi értekezések 6. Budapest, 1955. 78.

(„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 daktilikus) lejtést nyugodtabbnak érezzük ezért az emelkedő jambikus (vagy anapestikus) lejtésnél. A ritmust az egyszerű ismétlődéstől 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 (szubglottális) légnyomás, váltakozik az izmok feszültségi foka is. Kilégzéskor csökken a légnyomás, és elernyednek a mellkast tágitó, emelő izmok, elernyed a rekeszizom is (a kilégzés éppen ezért alapjában véve passzív folyamat), s csökken a mellkasi és szubglottális légnyomás. Ha az iktus a ritmusegység első elemére esik, az oldódás hamar következik be, ha az utolsó elemére esik azonban, akkor 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 inervációban 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, pusztán megfigyelés alapján, amire ma hangerőmérések során jutottunk: megállapítja, hogy a beszéd elején hosszabbak a hangok, mint a beszéd végén, akkor is, ha természetüknél fogva (azaz: nyelvileg) rövidek lennének, a beszédben tehát a hangoknak csökkenő tendenciájuk van.¹⁵⁴ Így jut el Scaliger arra a konklúzióra, 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

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.

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 obscurantur. Ita enim meditantis et consulti animi, suspendere vocem non praecipitare” (i. m. 931. és k.).

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 „hevességét” (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 ilyen mondatokat: *Nem adomm! 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, azáltal, hogy hangsúlytalanról hangsúlyos szótag következik, felfelé tör mintegy, s így érzékelteti az ódai szárnyalást. Quintilianus és mások is feltörő 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 kifejezésre 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 működés, a vérkeringés, gyorsul az oxigénfogyasztás és szénsavtermelés, szaporábbá válik a légzés. Ennek következtében a hangsúlyok is sűrűbben köveik egymást, jobban „apritják” a beszéd folyamatát. A gyász, szomorúság vagy a nagy, bensőséges nyugalom hatására, ellenkezőleg, lassul a szív működése, csökken az oxigénfogyasztás, 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 pirrichius (∪∪), az amphibrachisz (∪∪) vagy a „szökdelő” jambus. A daktilus két rövid szótagjánál fogva (—∪∪) gyorsabban pereg, mint a trocheus. Mégsem indokolatlan, hogy Quintilianus a négy szótagos 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 homonímiáját illeti: A jambus és általában egyes verslábak értékelésében megmutatkozó 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

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.

versláb kombinációra van csupán lehetőség. Voltaképpen csak egy olyan interpretációjával találkozunk a jambusnak, amelyik sehogyszem 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 legkülönfélébb érzelmek kifejezéséül szolgál. Éppen a hexameter példáján láthatjuk azonban, hogy a versforma állandósága ellenére szüntelenül változó. A daktilust a legtöbb verslábban spondeus válthatja fel.

A homéroszi hexameterben csupán az utolsó láb kötött: ez mindig spondeus. Vergilius hexameterében az ötödik láb is kötött: ez csaknem mindig daktilus.

A hexameter hol sebesen pereg, hol alig vonszolja saját súlyát, máskor megmegakad és gyorsan folytatja útját. Nehezen indul, majd hirtelen elered, vagy a sor vége felé lassul a ritmus.

Dionüszosz Halikarnasszeusz éppen Homérosz 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 hexameterait idézik ennek illusztrálására. Nem egy önálló munkát szenteltek újabbban is a metrikusok Vergilius hangfestő hexameterének.¹⁵⁷

Még könnyebben követi az érzelmek hullámszerűségét 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 mész,

¹⁵⁷ Vö. F. MAXA: Lautmalerei und Rhythmus in Vergils Aeneis. Wiener Studien XIX. (1897). — ED. NORDEN az Aeneis VI. énekéhez írott kitérő 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 hexameterében. Budapest, 1948.

Mintha a gondolatok rajzását is aláfestené a ritmus. Szomorú sóhajként hat az antitetikus felépítésű visszatérése:

Jaj, de friss rózsáim
Elhervadtanak;
Forrásim, zöld fáim
Kiszáradtanak;

A Lillára való emlékezés oldja fel az antitéziseket. 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:

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 emléké*ből 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. Hettich, 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 Mutter- mörder ent- fliehn!
Vervolgt den Verbre- cher euch ist er geweiht!

A dajka jajveszékélését halljuk a felsikló anapesztusokba átcsapó ritmuson át a *Romeóban*:

Er ist tot, er ist tot, er ist tot!
(A. W. Schlegel ford. V. 953.)

¹⁵⁸ Rendszeres magyar verstan. Budapest, 1951. 165.

¹⁵⁹ Der fünffüßige Jambus in den Dramen Goethes. Heidelberg, 1913.

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, Dionüsziosz Halikarnasszeusz, 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 beilleszkedik a ritmusképletbe. A beszédhangsúly és a metrum kisebb-nagyobb mértékben mindig ellentétben áll egymással. Ebben a metrikusok általában egyetértnek.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 legművészebb hatását” 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 der Zesur fügt sich dann endlich noch ein dritter Accent hinzu, den die Wörter auch sonst schon an und für sich ausserhalb ihres metrischen Gebrauchs haben, und dadurch nun eine wieder vermehrte Vielfältigkeit für die Art und den Grad der Heraushebung und Senkung der einzelnen Sylben entstehen lassen.”

¹⁶⁰ Vö. *Essai d'une interprétation fonctionnelle du vers: Acta Ling. Ac. Sc. Hung. III.* (1953).

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.

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

Elvben 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 naiv fiatal leányok ártatlanságát, gyermekded báját stilizálja:

Nous allons entrelacées,	oo + ooo +
Et le jour n'est pas plus pur	oo + ooo +
Que le fond de nos pensées,	oo + ooo +
Et nos rêves sont d'azur.	oo + oo +

Olykor egy nyugtalan kérdés szakítja meg a vers egyenletes ringását:

Il pleure dans mon coeur	o + oo +
Comme il pleut sur la ville,	oo + oo +
<i>Quelle est cette langueur</i>	o + oo +
Qui pénètre mon coeur?	oo + oo +

Il pleure sans raison	o + oo +
Dans ce coeur qui s'écoeur.	oo + oo +
<i>Quoi? nulle trahison?...</i>	+ooo +
Ce deuil est sans raison.	o + ooo +

(Verlaine: *Ariettes oubliées* III.)

Felkapjuk a fejünket, a szokatlan hangsúly kissé kizökkent a jólesően bánatos hangulatból. (A természetes, prózai hangsúlyt ékezzettel 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 coeur dans le vide de l'âme,	oo + oo + oo + oo +
Le combat de la mer et des vents de l'hiver,	oo + oo + oo + oo +
<i>L'Orgueil vaincu, navré</i> qui râte et qui déclame,	+ + oo + oo + oo + oo +

(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

¹⁶⁶ Vorlesungen über die Aesthetik III. Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. 299.

két szótagú (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 két szótagú szavak (*orgueil, vaincu, navré*) első szótagja. Az emberi gőg hasztalan, makacs ellenállását tükrözi a sor.

Egyenletesen lüktető hangsúlyos jambusok árasztják a déli tájak lágy nyugalalmát Goethe *Mignon*jában:

<i>Kennst du das Land? wo die Zitronen blüh'n,</i>	˘ – ˘ ˘ ˘ – ˘ ˘ ˘ ˘
<i>Im dunkeln Laub die Gold-Orangen glüh'n,</i>	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
<i>Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht,</i>	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
<i>Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht,</i>	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘
<i>Kennst du es wohl?</i>	˘ – ˘ ˘
<i>Dahin! Dahin</i>	˘ ˘ ˘ ˘
<i>Möcht' ich mit dir, o mein Geliebter, zieh'n.</i>	˘ – ˘ ˘ ˘ ˘ – ˘ ˘ ˘ ˘

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 simul bele a kész képletbe, saját útjait járja. Ellenáll, ha kell, a szabályos, zenei periodicitás (˘ – ˘ – ˘ – ˘) csábításának.

<i>Föltámadott a tenger</i>	˘ – ˘ – ˘ ˘ ˘
<i>A népek tengere;</i>	˘ ˘ ˘ – ˘ –
<i>Ijesztve eget földet,</i>	˘ – ˘ ˘ ˘ – ˘
<i>Szilaj hullámokat vet</i>	˘ – ˘ – ˘ – ˘
<i>Rémítő ereje.</i>	˘ – ˘ ˘ ˘ –
<i>Látjátok ezt a táncot?</i>	˘ – ˘ – ˘ ˘ ˘
<i>Halljátok e zenét?</i>	˘ – ˘ – ˘ –
<i>Akik még nem tudtátok,</i>	˘ – ˘ ˘ ˘ – ˘
<i>Most megtanulhatjátok,</i>	˘ ˘ ˘ – ˘ – ˘
<i>Hogyan mulat a nép.</i>	˘ – ˘ – ˘ ˘

(Petőfi: *Föltámadott a tenger*)

A legerősebb nyomaték nemegyszer metrikailag gyenge szótagra esik (*föltámadott, ijesztve, szilaj, rémítő* 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 még egyszer 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, elsepri a természetes nyomatékot. Ahogyan az emberi szót is elnyomja a fegyvercsörgés.

S ha *aj*kam örömteli vég szava zendül,
Hadd *nyelje* el *azt* az acéli zörejt,

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!*

(Petöfi: *Forradalom*)

Nemcsak a versek tartalmán múlik, hogy az ugyancsak anapesztikus *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 *Medvetánc*a 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.

(*Medvetánc*)

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 szirokkóknak hevétől ♪ - ♪ - - - ♪ - -
Asznak tüdőhólyagjaim, ♪ - ♪ - - - ♪ -

...
Hová ütődöm a habokba?
Haj! mely szörnyű hányattatás!

ó - ó - ó - ó - ó
- - - - -

...
Innen savanyú ázótkokkal
Pusztás barlangok fojtanak:

- - - - -
- - - - -

...
Fúlok, lehellek; fázom, gyúlok,

- - - - -
- - - - -

(Csokonai: *Tüdőgyulladásomról*)

Átérezzük a hangsúllyal küzdő, spondeusokkal fékezett jambikus metrum közvetítésével az ágyában tehetetlenül forgolódó beteg kínlődását.

Hátha most már közelebb kerültünk az előbb nyitva hagyott kérdés megoldásához. Tudjuk például, hogy a hangsúly 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 bordal 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 *Örömversekből* idéz:

Csepeg róla *ambrozia s nepente*,
Mellyel *vidám ábrázatját kíkente*.

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 poezisom természetében*. A vers tartalma alig hagy kétséget afelől, hogy ezt így érezte jelen esetben Csokonai is:

Síralmok, *óh* köd-lepte kertek,
Te szívborzasztó éjszaka!
Te *alvilág* vakablaka!
Ti *holtak*, akik *itt* heverték!

Ti *múlандóság birtokának*
Setétes völgyei,
Ahol *pecsétes fantomának,*
Bóbiskolt *Hervey!*

A jambus a ködös, idegen forma, melyet eloszlatnak a derűs, magyaros trocheusok:

Nekem inkább oly bokréta
Árnyékozza képemet,
Melyet nyér a víg poéta,
Múlatván a szépnemet:
Ezt a vidámabb Muzsáknak
S a mosolygó Gráciáknak
Fűzzék össze rózsaszínű ujjai,
Élesztgessék borba ferdett csókjai.

Foglaljuk össze eddigi tapasztalatainkat. A metrumba simán 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 akarral felülkerekedett a versben a hangsúly is. A szenvedélyek viszont a metrumot szabadították fel a beszédritmus rovására. Máskor az „acéli zőrej” nyomta el az ember hangját. Előtérbe nyomul a metrum akkor is, ha a vers a zenével vagy táncsal 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 szelekcióval 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 eredeteti. 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 ritmusérzékét eredeteti 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, amelyek ugyanakkor,

¹⁶⁷ A magyar ritmus formái. Bukarest, 1955.

amikor a hangsort értelmessé teszik, egyúttal ritmusossá is teszik” (i. m. 95.). Beszédritmus 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 szövegritmusnak 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 beszédritmus és versritmus között tátongó űrt, bármiféle beszéden kívül eső tényező segítségével.

A levezetés azonban nem hibátlan. A versritmus, ugyanis éppen olyan konkrét, akár csak a beszédritmus, s már csak ezért sem tekinthető a beszédritmus absztrakciójának. Az absztrakció során egyszeri, konkrét jelenségek lényeges közös jegyeit ragadjuk meg. Minden konkrét jelenségnek sok jegye van, amelyik szükségszerűen hiányzik a fogalomból, de a fogalomnak nem lehet olyan jegye, amelyik az összefogott konkrét jelenségek közül hiányzik. Márpedig a szabályos periodicitás (vagy legalábbis a nagyobb fokú szabályosság, mely a versritmus jellemzője) csak elvéve 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 információ 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 szükségszerű 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 szótagszám-egyenlőség 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 emlékeztet”, mivel a „szótag egyenlőség a sorozat szájról szájra szállásának, hagyományozódásának legkedvezőbb feltétele”, egyre növekszik az egymértékű versek arányszáma, s ezzel párhuzamosan egyre növekszik a sorok

szótagszámegyezése iránti érzékenység” (1. 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 (alkoholmármorban), 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 lelki tevékenységek rendszerében. Korábbi felfogását korrigálva, az örömelev (Lustprinzip) érvényét leszűkítve, az ismétlési kényszert, egy régebbi állapot helyreállítására, az étellel egyidejűleg adott belső feszültség feloldására irányuló törekvést tekinti az élőlények legpriméribb mozgási törvényének.¹⁶⁹ Nem követhetjük 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 létfenntartás ösztönét, hogyan viszonylik a fajfenntartási ösztönökhöz, 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 végső soron 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 szolgáltatába állított „rendezett ismétlés”-től (Ordinanz).¹⁷⁰ Közelről érinti a kötött és kötetlen ritmus problematikáját Hollós István egyik cikke is, melyben elmebetegek hamis időélményével foglalkozik.¹⁷¹ Megállapítja, hogy az élőlények motorikus reakciói minden esetben bizonyos ritmicitást mutatnak. Az alacsonyrendű szervezetek mozgása áll legközelebb az egyszerű periodikus mozgáshoz. De fellelhető ez a mozgás magasabb rendű élőlények egyes szerveinek — elsősorban a szívnek és a tüdőnek — működésében is. Hollós felveti azt a hipotézist, hogy ez a periodikus mozgás eredetileg

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.

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: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse VIII. (1922) 12.

¹⁷¹ Über das Zeitgefühl: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse VIII (1922). — MARÓT 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 kéziratomban adása után jelent meg. (Der Hexameter: Acta Antiqua VI. (1958) 50. kk)

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 magasabb rendű, specifikusan emberi formájának) felülkerekedése az ember akaratának erejét. Amikor maradéktalanul átengedjük magunkat a zenének (a zenét, az éneket — már az egyszerű énekhangot is — éppen a periodicitás, az ismétlés előtérbe nyomulása különbözteti meg más hangos megnyilvánulástól), 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 muszáj 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, kimúlunk édesen.

(Csokonai: *A magánossághoz*)

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 echóhoz* fordul, trochaikus sorokba önti a panaszát.

Elek István is felfigyelt a két rokon tartalmú vers ellentétes ritmusára. A megoldást abban keresi, hogy *A tihanyi echóhoz* 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: »Öh 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. 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 kútfejn”. A magány itt nem a harc, az élet feladása.

Itt tanulom rejtek érdememmel
Ébresztgetni lelkemet,
A természet majd az értelemmel
Bölcsebbé 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 sok muzsikai lebegést szerezhet.”¹⁷² 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 magánossághoz*, s miért választja a trocheust, amikor minden csalódás ellenére a jövőbe vetett bizalommal fordul a tihanyi echóhoz.

Jobban megértjük, miért érezzük olyan szépnek, kifejezőnek az időnként felmerülő choriambust a *Toldi estéjében*. Emlékezzünk a *Toldi* erőtől sugárzó, trochaikus lejtésű ritmusára:

Rémlik, mintha látnám termetes növéset,
Pusztító csatában szálfá-öklelését,
Hallanám dübörgő hangjait szavának,
Kit ma képzelnétek Isten haragjának.

És most nyissuk fel a *Toldi szerelmének* ötödik énekét. Rozgonyi Piroska hiába várja haza Toldi Miklóst. Összeszedi erejét, dacból férjhez megy Lőrínchez:

¹⁷² HORVÁTH JÁNOS után idézem. Vö. A hangsúly szerepe jövevény versrendszereinkben: Csillag IX. 1955/májusi szám 1065. Vítas verstani kérdések. 75.

Rozgonyi Piroska föltette magában,
Hogy megtöri szívét fájdalmas igában,
Ketté szakad ámbár, és ha könnyez vért is:
Feleségül mégyen Lőrincez azért is.

(V. I.)

Halni ha lehetne, oh! halni szeretne!:

(V. I.)

De könnyü halálhoz nincs semmi reménység:
Játszik piros arcán az ifju egészség,
S úgy védi magát a viruló ép élet:
Soha öngyilkosság eszébe sem rémlett.

(V. 2.)

A halálvágyról szóló soron és a következő strófa első két során átüt a choriambus. A harmadik sorban felülkerekedik a trochaikus lejtés, mintha az élet felülkerekedését festené. A szakasz második felében ismét visszahanyatlik a lélek, a vers belehull a choriambusba:

Ám 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.)

A choriambus olykor „indokolatlan”. A költő szavát is átszővi 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 enyímhez 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 *Lantosban* 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 fellépő férfiaság” (i. m. 604.).

Ha eldobod egykor az özvegyi fátyolt,

A 20. sor harmadik iktusa „elhagyja a kvantitatív váltakozás biztos hullámszámát s teljesen a hangsúlyra támaszkodik: zenei hasonlaltal élve, a dallam ritmikus aláfestése egy percre elnémul, s 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 álmovilágból 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 szavalt

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 tevődik át. A versben hangsúlyeltolódás élményét keltheti a

hagyományos szóhangsúly is, ha kizökönt bennünket a metrumból, ha eltolja mintegy az iktust. Ez is áttörése a normának, csakhogy ebben az esetben a versbeli, zenei hangsúlynormát törjük át. Ez az oka annak, hogy „jámbusban ritmikailag nyomatéktalan szótagra eső erős nyomaték nagy hatású lehet”, ahogy ezt Horváth János írja (*A magyar 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 nyomatékos 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 elevenségén, kötetlenségén alapul a lebegő hangsúly. A versekben viszont a metrikus kötöttséget teszi éppen lehetővé.

Ha beszélgetés közben hangzik el egy ilyen mondat:

„Soh'se olvassa biz azt kelmed, gazd uram! . . .”

nem kelt bennünk semmiféle esztétikai élményt. Egészen másképpen hat Petőfi János *vitézében* (III. ének). Ezzel a sorával 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 háttérbe szorító 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 józan ész megtestesítő szobalány gyakran siklik át versből „prózába”. Dorine a *Tartuffe*-ben főként akkor cseveg ki a metrumból, amikor éppen valami szemtelenül 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

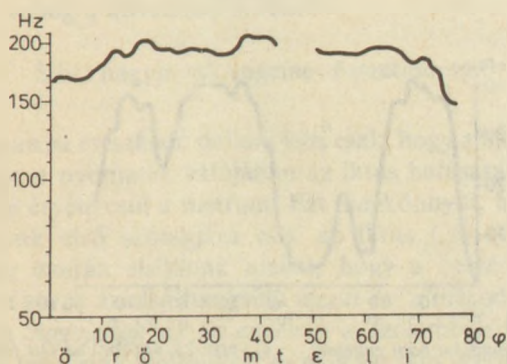
(II. 4.)

Könnyű a ritmus és metrum harcáról beszélni, de hogyan érzékeltesse a vers belső ellentmondását a szaváló? 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.¹⁷³ G. Lote azt tapasztalta, hogy a francia alexandrinusok interpretátorai hol elsiklanak az ellentmondások felett, a beszédhangsúlyt követve, hol a metrumhoz igazodnak.¹⁷⁴ Nekem más volt a tapasztalatom. Két kitűnő magyar előadó mondta mikrofonba a célzatosan kiválasztott verseket: Bánki Zsuzsa és Ascher Oszkár. Sokszor valóban a természetes beszédhangsúlyt követték. Legalábbis látszólag. De valahogyan mégis ott dobogott a mondatok alatt a metrum zenéje. Lehet, hogy ez egyszerűen annak a következménye, hogy a hallgató rátatal minden segítség nélkül is a metrumra (hiszen nagyjából ismert versekről volt szó különben is). De hátha valamilyen titkos fogással oldják meg a paradoxális feladatokat. 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 tüt a lemezről. Mintha valami gyanúsat hallottunk volna az *örömteli* szónál Ascher interpretációjában. Az első szótagot 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.



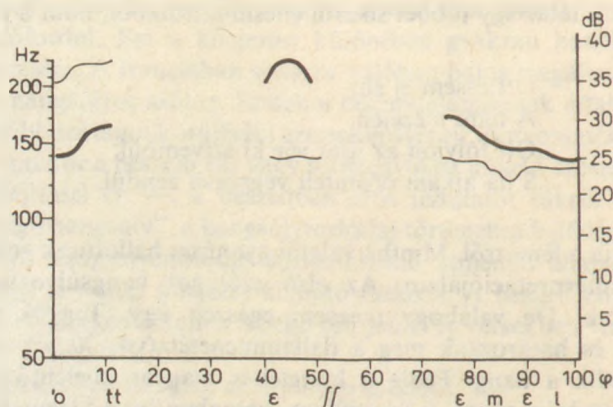
20. ábra. Petőfi *Egy gondolat bánt engemet...* c. versének 24. sorából az *örömteli* szó hanglejtésgörbéje. Ascher Oszkár interpretációja.

¹⁷³ Ezt írja például HEGEDŰS LAJOS *A magyar nemzeti versritmus kérdése* c. tanulmányában (Pécs, 1934. 16.).

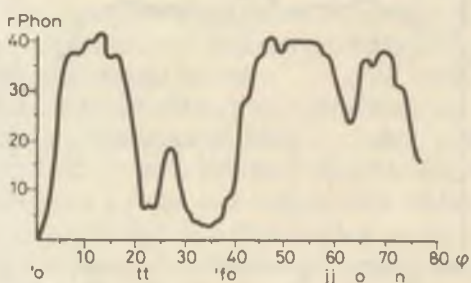
¹⁷⁴ *L'alexandrin d'après la phonétique expérimentale*. II. Paris, 1913².

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.¹⁷⁵ 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.¹⁷⁶

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



21. ábra. Petőfi *Egy gondolat bánt engemet...* c. verse 21. sorának hanglejtésgörbéje. Ascher Oszkár interpretációja.



22. ábra. Petőfi *Egy gondolat bánt engemet...* c. verse 23. sorából az *Ott folyjon* szókapcsolat hangerőgörbéje. rPhon = a DIN-norma B-görbéje (30—60 Phon) alapján meghatározott dB értékek. Ascher Oszkár interpretációja.

¹⁷⁵ 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.” *Neuhochdeutsche Metrik*. Straßburg, 1902.

¹⁷⁶ LÁSZLÓ ZSIGMOND: *Magyar vers, ritmus, dallam*. Új Zenei Szemle II. (1951) 3. márciusi szám 12. és k.

érezte, hogy ebben a felfogásban a költő csak hazafias kötelességből akar meghalni. Hiányzik a szavalatból a mámoros öröm.) Első ízben a nyomaték java része 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 *szivembül* szó eleji hangsúlya következetesen megtöri a metrumot. Az első alkalommal azonban hangsúlyos volt a *ki* szó is, az iktus hordozója.

Hadd nyelje el azt az acéli zörejt,

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, amikor az erős nyomaték a második szótagra siklik át. Az *acéli zörejt*-ben a hangsúly határozottan a metrikailag gyenge első szótagra esik. (Az első alkalommal a glottális zárral, „keményen” indul a hang is jelzi az erőfeszítést.) A hanglejtés viszont fél hangnyit emelkedik az első alkalommal, megmarad az első szótag szintjén a második interpretációban.

Szágduljanak a kivivott 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 átcsúszott a második szótagra. Szabadon érvényesül a metrum. Ezt megkönnyíti, hogy minden esetben a több szótagú szavak első szótagjára esik az iktus („S ott *hagyjanak* 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 *hagyjanak* és az *engemet* a szólamban feloldódva elveszítene 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 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 egyenetlési 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 zeneitlen hangsúlyokat, nehogy kizökkenjünk a hangulatból, nehogy megtörjön a varázs:

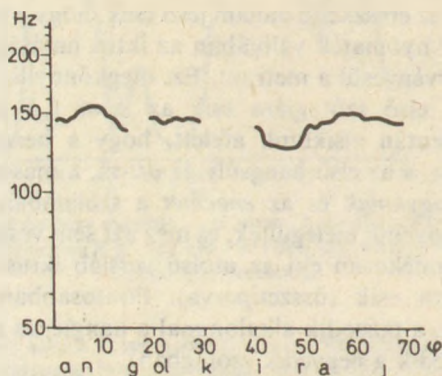
Még zöldel a nyárfa az ablak előtt,
De látod amottan a téli világot?
Már hó takará el a bérci tetőt.

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 érzékelhető módon érvényesül az egyenetles, 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,



23. ábra. Arany János *A walesi bárdok* c. balladája huszonhatodik szakaszának első sorából az *angol király* szókapcsolat hanglejtésgörbéje. Ascher Oszkár interpretációja.

ami természetes kötetlen beszédben nem fordul elő. (A hanglejtés egyenletesen ereszkedne az első szótag elejétől a negyedik szótag végéig.) Az *angol* szó első szótagja csaknem olyan nyomatékos, mint a második, amelyikre 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 esnék hangsúly.) A finoman érzékeltetett, de határozottan érezhető lüktetés a jelenet fojtott izgalmát, Edward szívdobogását érzékelteti, s szinte együtt rázkódunk egy képzelni nyeregben a lovassal.

Ascher egy esetben engedett teljes szabad futást a metrumnak. A *Nyakravalóban*, amikor Petőfi a pedáns tábornokot gúnyolva kergeti el a „nyakravalótlanokat” a csataterőről:

*Nyakrava-lótalanok, taka-rodjatok a csata-térről...
Éljen Mészáros s éljen a nyakrava-ló!*

A gyermekeskandálás itt a tábornok gyerekes kívánságait gúnyolja, aminek legfőbb gondja az ország súlyos katonai helyzetében a nyakravaló. (Legalábbis így látja és így látatja 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 erejét, szigorát példázhatja.

A szavaló 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, legalábbis kötött szótagszámot tételez fel. A sor kötött lejtése kényszerít arra, hogy bizonyos magánhangzókat, bizonyos szótagokat ne ejtsünk. A hangkiesítés vagy hangösszevonás sem pusztán „poetica licentia”, mely a verselés megkönnyítését célozza.¹⁷⁷ Érzelmeket fejezhet ki, akár csak a spontán „elisio” és „synairesis” a kötetlen, természetes beszédben. A magánhangzók egybeolvadása szenvedélyes lágszót kölcsönöz Heinrich von Morungen egyik verssorának:

Schöne_unde schöne_unde schöne_allir schönist
ist sie, mîn vrowe!

(Leitliche Blicke)

Szép és szép és szép, mindenkénnél szebb nő, az én asszonyom...

¹⁷⁷ Az elisio esztétikai funkciójára rávilágított már DIONÜSZIOSZ HALIKARNASSZEUSZ: i. m. 208.

A szóvégi és szó eleji magánhangzó egybeolvadása különösen gyakori az olasz költészetben. M. Amrein szerint, a *Commediában* főként a torlódó, egymást gyors ütemben követő események izgalma váltja ki:¹⁷⁸

Che passa i monti, e rompe muri ed armi;

(*Inferno* XVII. 2.)

N. Nilsson statisztikája szerint az elisio és apharesis (a szó eleji magánhangzó kiesése) lényegesen gyakoribb a műfajuknál fogva élénkebb, dinamikusabb (az élénk beszédhez közelebb álló) szatírákban (42,8%), mint a levelekben (19,5%). A szatírakon belül is érezhető az eltérés a szatírák hangjának, élénkségének megfelelően. Így az erősen polemikus 2. és 3. szatíra és a dialógus a 9. szatírában lényegesen gyakoribb a magánhangzó kiejtése, mint az elbeszélő jellegű 5. és 8. szatírában vagy az irodalmi kérdésekkel foglalkozó 4. és 10. szatírában.¹⁷⁹

Beszédszünet és cezúra

A vers egyenletes lejtéséhez a ritmus által megkívánt, ugyancsak kötött, állandó szünetek egyenlő elosztása, a vers szabályos tagolása is nagymértékben hozzájárul. A köznapi beszédben a szabályosságnak ezt a művészi fokát sohasem éri el a beszédszünetekkel való tagolás. Leginkább a nyugodt, ünnepélyes beszédben oszlanak el viszonylag egyenletesen a szünetek. Az izgatott, érzelmes előadásmódra viszont a beszédszünetek rendszertelensége a szokott, fiziológiai vagy logikai szempontból kívánt szünetek elmaradása, a váratlan szünetek közbeékelése jellemző.

„A csendnek, melyet a beszélő organikus funkció ellátására használ fel, elsősorban expresszív szerepe van” — írja G. Lote, aki francia alexandrinusokban írott francia versek interpretációit rögzítette és elemezte egyebek között a beszédszünetek szempontjából. „A páthosz lendülete a benne rejlő rendbontó elem következtében szétveti mindenütt a szokványos szabályokat, 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 hevesége tükröződik például Lote szerint abban, hogy az egyik kísérleti alany nem tartott szünetet egy mondat végén.¹⁸⁰ Hegedűs Lajos változatosabb magyar anyag alapján végzett beszédszünet-vizsgálatai is megerősítik Lote megállapításait.¹⁸¹

¹⁷⁸ Vö. Rhythmus als Ausdruck inneren Erlebens in Dantes Divina Comedia. Zürich, 1932.

¹⁷⁹ Metrische Stildifferenzen in den Satiren des Horaz. Studia Latina Holmiensa I. Uppsala, 1952.

¹⁸⁰ 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.)

. . . 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).

¹⁸¹ On the problem of the pauses of speech: Acta Linguistica Ac. Sc. Hung. III (1953). — Vö. még: O. v. ESSEN: Allgemeine und angewandte Phonetik. Berlin, 1957² 146. és k.

Érdekes új eredményekkel egészíti ki az eddigi fonetikai vizsgálatokat egy pszichológus, F. Goldmann-Eisler, aki pszichoterápia folyamán készített hangfelvételeken mérte ki a beszédszüneteket.¹⁸²

A költők módosítható (változó helyű) sormetszetek aszimmetrikus elhelyezésével és olykor az állandó jellegű főcezúra eltolásával érnek el hasonló hatást. Így tükrözhetik az olyan indulatokat, melyek a kötetlen beszédben váratlan, szokatlan szünetekkel, vagy a tagolás szempontjából lényeges szünetek elhagyásával szabdalják 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 kérlelhetetlen rendjében a legkirívóbbak. A francia klasszikus alexandrinus tizenkét szótagból áll. A főcezúra mindig pontosan középre esik, és két hat szótagból álló felsorra (hémistiches) bontja a verssort. A két felsor tovább tagozódik három-három vagy kettő és négy (négy és két) szótagra. Chimène így fogadja például a *Cládban* az örömhírt, miszerint apja „azt parancsolja, hogy viszonozza 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.)

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 hullámzik 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:

¹⁸² Speech Analysis and Mental Processes: Language and Speech I. (1958) 64. és k.

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 ê | -tre refusé || n'en est pas | un bon signe.

(I. 3.)

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 vérebe ivódott már a XVII. 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 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 itéletalkotó 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 inervált izmok biztosítják a beszédfolyamat egyenletességét, az izgatott, „staccato-beszéd” esetében viszont a sympathicus által inervált izmok (has- és mellkasizmok) tevékenysége fokozódik, ami szükségképpen egyenetlenséghez, 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.)

¹⁸³ GÁLDI LÁSZLÓ szerint Racine-nál a másodlagos cezúrák gyakori eltolása mindig heves érzelmekre utal. Vö. Pour une analyse fonctionnelle. 399. és k.

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.

Csak a féktelen szenvedély ragadtathatja a tragédia szereplőit arra, hogy magát a megingathatatlanak érzett főcezúrárt 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 cezúrárt 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 mindig vívódva, minden büszkesége, józansága ellenére, a leküzdhetetlen szenvedély erejének engedve fokról-fokra, bevallja nevelt fiának, Hippolyte-nak, hogy szereti. Számszerűen is meghatározhatjuk a ritmusban tükröződő indulat mértékét, a sormetszetek elhelyezkedése alapján. Hasonlítsuk össze Phèdre vallomását a tragédia leghiggadtabb szereplőjének, Hippolyte nevelőjének, Thérámène-nek 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.)			
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 félson belül, V = nincs szünet a félsonban, VI = a főcezúra eltolódott. — A számok az egyes típusok gyakoriságát százalékban jelzik.

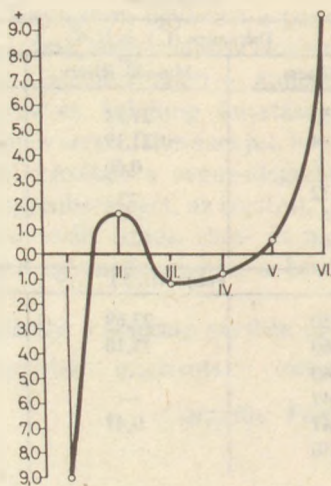
Thérámène két jelenetében (igaz, hogy mindössze 166 félsonról van szó) egyetlen egyszer sem tolódik el helyéről a cezúra. Akkor sem veszíti el nyugalmát, amikor Phèdre-t öngyilkossági kísérlete után félájultan vonszolják el, és Hippolyte halálra

váltan, réműlettől 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 kerülhetette 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, mint 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 élénkség nála csak a félsoron belül okozhatna 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 főcezúra (az esetek 2,7%-ában).



24. ábra.

Az adatok alapján fel is vázolhatjuk egy-egy szereplő, például Phèdre (II. 5.) cezuráit az izgalom függvényében, — balról jobbra haladva helyezve el a fokozódó izgalom tükröződésének tekinthető eloszlásformákat (tehát a 3/3-as tagolódással kezdve és a főcezúra eltolódásával végezve), Thérámène 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 legnyugtalanabb 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 főcezára például sohasem tolódott hátrafelé.

Le voici. || Vers mon cœur tout mon sang se retire. . .
Ah seigneur! || que le ciel, | j'ose ici | l'attester,
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 legzaklatottabb, legdisszonánsabb „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 cezára eltolásának azonban még mindig mondanivalója van. A haldokló lihegését halljuk a *Le jeune malade* egyetlenlen részekre szabdalt verssoraiban:

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 disszonancia, ahogyan ezt Thibaudet írja Mallarméről szóló monográfiájában, a gyötrelmes halódást idézi (*La poésie de Stéphane Mallarmé*. Paris, 1926. 258.).

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.¹⁸⁶ Hagyjuk a szót kicsengeni és kissé elgondolkozunk. Ennek a csendnek is az első félvers megszakítása felel meg.

¹⁸⁶ The Predictability of Words in Context and the Length of Pauses in Speech: Language and Speech I. (1958) 226. és kk.

Adieu: || je vais trainer une mourante vie,

(Corneille: *Le Cid* III. 4.)

Toi, || que de Pulchérie | elle a fait amoureux,

(Corneille: *Héraclius* IV. 3.)

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 kiri a sorból. Nem klasszikus tragédiából idézem, hanem Mallarmé *L'Après-Midi d'un Faune*-jából. Az alexandrinus fellazult már. Az első idézett fél sor tagolása egészen szokatlan lenne Racine kortársainak (I/4/1.). Az első fél sorba eső hosszú szünet azonban változatlanul jelentős még. Amikor a faun az istennőkhöz ér gondolatban, elhallgat. Gondolatai elkalandoznak a jövőben. Új lélekzetzével 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 tiz szótagos, szimmetrikus fél sorokból 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.

... 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 nyolc szótagos 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 skandaljuk 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 désole,
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 szétszabdaljuk 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 zeneiségét. Egy kiutunk 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 betegágya mellől Belgiumba, majd Angliába távozott Rimbaud-val. Verlaine mindenáron 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, folytott 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 felsor utolsó szótagjára, a sormetszetek 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 lággyá, 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 ez a Jézushoz szóló verse, a börtönbüntetését letöltött Verlaine-nek. Mintha szomorú sóhajt, a mellkasra bűnbánóan lehajló fejet evokálna a hangsúlytalan szótag átbukása. A klasszikus alexandrinus nem meri illetni a főcezúrárt. Csak a másodlagos cezúrárt önthette el a túlradó 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 kimondta 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 cezúrája”. 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. 358.*)

(Idézi Vermes Stefánia: i. m. 57.)

A hangsúlytalan szótagot követő nőnemű cezúra lágyabbá teszi a hexametert és lírai érzelmek tolmácsolására bizonyul alkalmasnak:

... pressit que iacentem

dulcis et alta quies || placidaeque | simillima morti.

(*Aeneis VI. 522.*)

(Idézi E. Norden: i. m. 428.)

A statisztika ezúttal bizonyos óvatosságra int azonban. A második félversben gyakori a másodlagos cezúrán 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 voltaképpeni 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 drámai jelentésében 10,8%.

10. táblázat

	Első félvers	Második félvers	Összesen
Thérámène			
a) I. 1. és II. 3.	7,83	14,45	22,28
b) V. 6.	10,75	15,05	25,80
Phèdre			
II. 5.	14,08	13,61	27,69

A számok a százalékarányt jelölik

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 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*jának 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 felsor diadalmas ivelése hatalmas szoborra 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 költőietlennek érezte Heine — igaz, hogy főként a metrikai forradalmakat megelőző korszakát ismerhette csak a francia lírának —, aki előbb idézett levelében azt írja Immermannak, hogy „a cezúra a Múza titkos pihegése” (i. m. 608.).

Szünet és szavalat

A szünet a szavalatban 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 szavalatához 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, (155φ)

Rettegve kelek fel. (105φ)

(Az ágyam hívogat)

Az egyenletes tagolás következtében (a szakaszvégi szünettől eltekintve 10 és 50 századmásodperc között mozognak a sorvégi szünetek) egyhangúan, értelmetlenül kopognak az ismétlődő felsorok: álom-hely, álom-hely; erő-kút, erő-kút. . . Feltette 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) Ledölni, (152φ)
 Ledölni 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 érzékeltetni 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, 0 és 315φ közt a költeményben. 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 több értelmű. A láthatatlan mozdulatot sejteti (ahogyan a sötétség a színváltozást a színpadon). Együttal 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 csend 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 a 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 *álm-hely* megváltó nyugalmat hoz a fáradt embernek. A második erőt ad az ébredőnek. Az *erő-kút* jelentése leszűkül. Tartalmilag és formailag a *csók-csárdához* 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 (275φ),

Szétnézni (7φ), érezni (120φ),

Érezni, eszmélni (112φ),

Eszmélni, meglátni, (105φ)

A szó másodszer 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 visszahanyatlak. 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 újra lefékeződik a tempó a visszavonulás gondolatára.

Megbújni (112φ), kinézni (105φ),

Még egyszer megélnékül az ütem:

Kinézni (10φ), kikelni (66φ),
Kikelni, akarni,
Akarni . . .

A hirtelen kirobbanó akarat elsepri a sorvéget: *Akarni, akarni!* A mondatok, sorok egybeolvadnak, a ritmus itt dobog a legyorsabban, leghesebben. 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),

Az utolsó indulat, amely elmossa a sorhatárt, a letörés szégyene:

Letörni (226φ), szégyelni,
Szégyelni (232φ)

A vers üteme egyre lassul. A szünetek szinte hosszabbak már a mondatoknál:

$\frac{70\varphi}{\text{Szégyelni (232}\varphi\text{)}} \quad \frac{150\varphi}{\text{Oh ágyam (250}\varphi\text{),}}$
 $\frac{140\varphi}{\text{Oh ágyam (170}\varphi\text{),}} \quad \frac{100\varphi}{\text{koporsóm (165}\varphi\text{),}}$

<u>195φ</u>	<u>230φ</u>
Koporsóm (233φ),	be hívsz már (125φ),
<u>210φ</u>	<u>70φ</u>
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 *Versekből* szól, a *Góg és Magóg* ritmusa. Földessy Gyula szerint huszonnyolc ilyen valóban új vers akad már a *Vér és aranyban*,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 hozzátehetjük, ahogyan más, korabeli vagy akár régebbi magyar verset olvas az ember, legalábbis Gyöngyösi óta. Akár értelemszerűen olvassuk ezeket a verseket, akár „skandálva”, 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 elhallgattatni ezt a makacs 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,¹⁸⁹ a szótagszám „egyentelenítésével” (a jambus „megszöktetésével”, ahogyan Németh László maga mondta egy beszélgetés során Emőd Tamásnak.¹⁹⁰ Ha valaki a fülébe csengő sémák szerint próbálja olvasni az *Alszik a magyar*, az első sort trocheusokba szedi majd:

Most alszik a magyar a magyarban.

¹⁸⁷ Ady-tanulmányok. Budapest, 1921. 62.

¹⁸⁸ A Tanulmány Adyról-hoz fűzött jegyzeteiben írja ezt. Írás és Olvasás. Budapest, 1938. 379.

¹⁸⁹ Magyar ritmus. Budapest. é. n. 54. és k.

¹⁹⁰ Vö. FÖLDESSY GYULA: Az ismeretlen Ady. Budapest, 1941. 24.

Nem hangzik nagyon szépen, de még jobb mintha jambusban olvasná az ember. A következő sorban csődöt mond ez a ritmizálás.

Minden nációnak van terve.

Esetleg jambusba lehetne gyömöszölni, de ez már igazán kevés olvasónak jut eszébe. Letés a metrizálásról. Lemondhat róla annál is inkább, mert a vers természetes beszédhangsúllyal olvasva is ritmikus hatást kelt. A sorok általában három vagy négy szólamból vagy tagból állnak (ahogy 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:
Így 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 harmonikussá 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:

Bongása óta | a Földnek: | nem éltem:
Minden bánatom, | kínom, | szörnyedésem
Sötét szobákban, | vörös mámorokban
Gyalázattal, | megbúvón | elhényéltem.

(Beszélgetés a szívemmel)

Az utolsó sor hármas nyomatéka lefékezi, lezárja a könnyebben gördülő páros hangsúlyú sorokat. A nyomaték nem esik mindig ugyanazzal a súllyal a szótagokra:

„Merre, | Balázs testvér, | de merre, | de merre?”
»Azt mondom én, | testvér, | jobb lesz, | ha semerre.«

(Két kuruc beszélget)

„Hát várjuk | pipogyán | legcsúfosabb | 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, | szamárháton és | sírva.
A Biblia | írja,
Hogy Nagypéntekre | nem is gondolt,
Csak ment, | és a szíve | szomj volt.

(*A szamaras ember*)

Az utolsó sorban két nyomatékos szótag követi egymást. A disszonanciát enyhíti, 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 szorosan nyomon követi a gondolatot ez a kötetlen ritmus.

Mégis | menetelnek | búsán tovább.

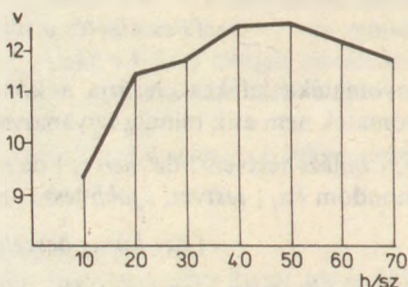
(*Kiszakadt bús nóta*)

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 megy | 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



25. ábra. A beszéd sebességének (v) alakulása a beszédszakaszokra eső hangok számának (h/sz) függvényében.

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. hangokból 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, hogy más ismérvek (hangsúly, hanglejtés) híján a szünetek által elhatárolt szakaszok tempóját mérhettük csak szólamok tempója helyett.

Ezért kiegészítésképpen kimértem néhány vers (Csokonai: *Tüdőgyulladásomról*, Vörösmarty: *A Guttenberg-albumba*, 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 | 61 φ
Föltámadott a | tenger, |

64 φ 64 φ
A népek | tengere; |

65 φ 35 φ 55 φ
Ijesztve | eget | földet, |

48 φ 106 φ
Szilaj | hullámokat vet |

78 φ 36 φ
Rémitő | ereje.

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 a | tenger, |

87 φ 57 φ
Hánykódnak a | hajók, |

61 φ 90 φ
Sülyednek a | pokolra, |

90 φ 58 φ
Az árbóc és | vitorla |

68 φ 55 φ 40 φ
Megtörve, | tépve | lóg. |

(Petöfi: *Föltámadott a tenger*)

77 φ 82 φ
Edward király, | angol király |

43 φ 34 φ (?)
Léptet | fakó | lován: |

88 φ 50 φ 57 |
Hadd látom | úgymond, | mennyit ér |

53 φ (?)
A velszi | tartomány. |

49 φ 59 φ 49 φ 30 φ
Van-e ott | folyó és | földje | jó? |

68 φ 40 φ 52 φ
Legelőin | fű | 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*, |

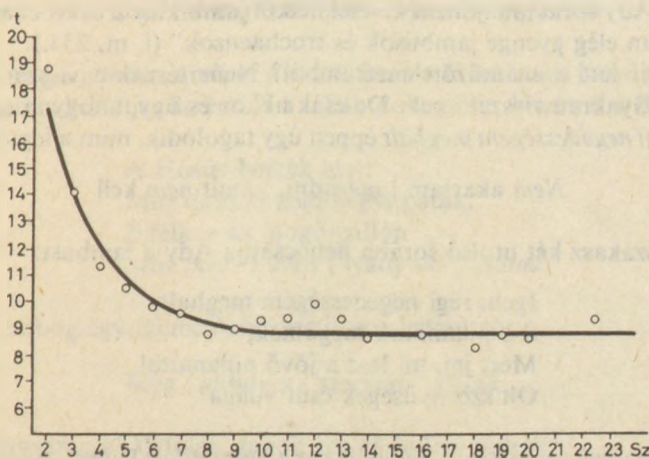
87 φ 35 φ
 Ha oly *boldog-e* | *rajt'* |

80 φ 57 φ 44 φ
 Mint *akarom*, | s *mint* a | *barom*, |

32 φ 80 φ
 Melyet | *igába* *hajt'* |

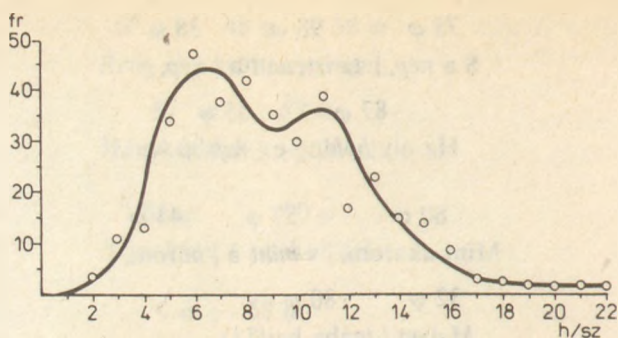
(Arany: *A walesi bárdok*)

Ami szembeszökő: a szólamok időtartama erősen eltérő, kiegyenlítődésről 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 tartalma 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 (h/sz) 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.



27. ábra. Az egy szólamra eső hangok számának gyakorisági görbéje: fr = gyakoriság, h/sz = az egy szólamra eső hangok száma.

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 éppen úgy 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 jambikusok és trochaeusok, persze nagyon gyakran elég gyenge jambusok és trochaeusok” (i. m. 253.).

De vajon mi lett a számúzott metrumból? Nem térnek-e vissza olykor az új versekben is? Gyakran visszatérnek. De csak akkor és úgy, ahogyan ezt a gondolat kívánja. A *Régi negédességem 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 negédességem meghalt,
S a pillanatok megölnék,
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 jelenne meg a versben.

Delelő és | fűtő | búsongásnak
Rég kicövekelt | 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 anapesztikus 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 *Így 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 (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* | *lyány át-* | *szalad.*

Utána lefelé csobog egy ütemelőzős daktilusos lejtésű sor:

Még | *zuhog a* | *szerelmi* | *patak,*

És egy szabályosan szabálytalan, tagolt sor zárja le a verset:

Bús | *zuhogó* | *hegyi patak.*

(*A Hóvár-bércek 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 hullámszanak a sorok — hiszen a költő gyerekekhez beszél —, s

néha-néha át is csillan a jambikus, trochaikus vagy daktilikus metrum:

Mióta csak | gyerekek vannak,
(Hallgassatok ide | gyerekek
Aranyos | tele | tarisznyával
Este | eőindul | 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 kötetekbe, mint a metrikus sorok vagy szakaszok az egyes versekbe. Ilyen régi szabású vers például a *Nem feleltem magamnak*.

Bizony, lelke,
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 elejtem

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
Nyújtózkodva és csodálva*
-----)

A hajó békés ringása? az *Új Versekben* 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.

Így 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, monotonitást, 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 zsongító 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. Végigringhat az egész versen át is, mégis vendégforma marad. Egy híres elmeorvos — akinek egyik írásával találkoztunk is már —, Hollós István időnként abba hagyta a pipázást. „Csak addig pipázom, ameddig én kívánom a pipát. Ha már a pipa kíván engem, akkor abba hagyom.” 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 szolgálja 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 pusztá fikció. Nem kétséges, hogy Ady választó vonalat akart vonni a Hétben 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 tegnaptól, szánt szándékkal — ehhez nem férhet kétség, csak össze kell vetnünk a *Vér és Arany* verseit, a debreceni vagy nagyváradai 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.

¹⁹¹ „— De miért az a régi, kurucos hang? — kérdezte Szinnyei bizonytalanul. — Az embert néha megtéveszti. — Ó... Hisz épp ez, ebben van az ő fascinálo művészete! Árkháikus hang, ősi szenvedély, história, előítélet, fajság... hisz mindezt nem vetkőzhette le az új magyar, a modern, változtató...” (Állomások. 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.

Természetesen nem azonos a régivel. Akkor sem lenne, ha a régi magyar verselés valóban olyan lett volna, mint amilyennek 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 a szó jelentése is megváltozik vagy bizonytalanra válik a mondatból kiemelve), Ady versét már csak azért sem téveszthetjük össze a valóságos vagy fiktív múlttal, melyet idéz, mert a versben benne van az is, amitől eltávolodott. Hogy Ady versének egy olyan ismerője, mint Földessy Gyula tökéletesen másképp ítélt meg Ady verselését, mint Babits Mihály, annak egyik oka Ady verseinek kettősségében rejlik. Babits csak a személyesen változó metrumot akarta hallani, Földessy csak a magyaros tagolást hallotta. Németh László plasztikusabban látja ezt a versformát, amikor a „kétritusosság legtökéletesebb alakjá”-nak nevezi (i. m. 56.).¹⁹⁴ Ady verseinek ritmusa szinte sohasem egyértelmű.

Szívem | félősen | haldokol,
(A megcsúfolt ember)

Ez egyike a legharmonikusabb tagoló soroknak. De ott dobog alatta a jambus is:

ritmus: ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ –
 Szívem | félő- | sen hal- | dokol,
 metrum: ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ –
 Szívem | félő- | sen hal- | dokol,

A következő sor metrikusan is kétértelmű:

Hogy ne legyen közös ezekkel,

Lehetne jambikus sor:

˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ –
 Hogy ne | legyen | közös | ezek- | kel,

Lehetne anapesztus is:

– – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ ˘ – ˘ –
 Hogy ne | legyen kö- | zös ezek- | kel,

A *Két kuruc beszélget* minden sora élesen tagolódik.

Itt régik a | bűnök, | itt régik az | átkok

Nincs akadálya annak sem, hogy trochaikusan ütemezzük.

– ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ – ˘ –
 Itt ré- | gik a | bűnök, | itt ré- | gik az | átkok

¹⁹⁴ Az ellentétes ritmusfajták keverését kiemeli KOMLÓS ALADÁR is, aki szerint ezt már Kiss József verseiben is megtalálni. Vö. Az új magyar verselés és verstani történetéhez: Irodalomtörténet XLV. (1957.) 2.

De még jobban hajlik a sor az anapesztus felé:

— — — — —
Itt ré- | gik a bü- | nők, itt ré- | gik az át- | kok

A *Követelő írás sorsunkért* első sora nyugtalanabban, 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 konzonanciája 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 három pont) jelzi. Ezekhez járul a költeményben a sorvég: egy következő jel nem kerül már az előző mellé, vele egy vonalba — holott lenne még számára hely —, hanem egy sorral lejjebb helyezkedik el. Üres hely marad, ahol prózában még 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 konzonancia 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 irtóványi
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. Annak azonban nincsen akadálya, hogy a versbeli egység, a sor ezzel a kiemelt szóval kezdődjék.

Ça! ça! que je les baise, et vostre beau tétin
Cent fois, pour vous apprendre à vous lever matin.

(Ronsard: *Amour de Marie* 19.)

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 invincibles mains
Ont de monstres sans nombre affranchi les humains;
Mais tout n'est pas détruit, et vous en laissez vivre
Un...

(Racine: *Phèdre* V. 3.)

Mímelheti a megszakadó mondat az izgalomtól elakadó beszédet is.

Ing a lábam, a nyelvem meg
Elakad —
Torkom a thermopyléi
Szorulat,

(Petőfi: *Ivás közben*)

Az elakadó szó érezteti, milyen nehezére esik Villonnak a válasz az „álnok és kegyetlen” szeretőtől:

Combien que le depart 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;
amibe néztem, Isten titka volt,
amihez értem, gyújtó szikra volt;
mit félrehúztam, éj függönye; . . .

(Szabó Lőrinc: Földi arcát . . .)

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,”

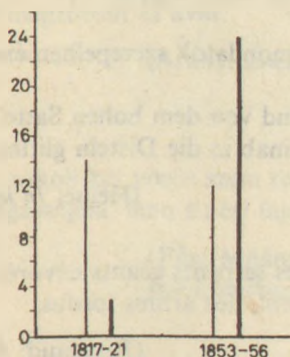
(Petöfi: Az apostol XVII.)

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 enyhet hozó halálhoz ér a gondolat. A fiatal Heine hangja egészen másképpen 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%). Az 1853—1856 közötti verseire, melyekből előbb idéztünk, a szorosan 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 sem állhatnak meg (vö. 27. ábra).



28. ábra. Az áthajlások gyakorisága Heine korai és kései költeményeiben százalékban kifejezve. — = tagoló (lágy) áthajlás, — = törés, éles áthajlás.

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 szépek 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 szépek 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 áthajlásszótárban:¹⁹⁵

le:

I. Lefelé irányuló spontán mozgás

1. letekint, beszól
2. lecsüng
3. lehanyatlik
4. leesik, lezuhan, ledől
5. hull
6. lefolyik, lecesepeg
7. leereszkedik, leszáll
8. lesüllyed

¹⁹⁵ A „Szótár” már elkészült. A továbbiakban néhány részletet emelek ki az áthajlásról szóló munkám kéziratából.

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*)

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 krône
wertlicher 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 tagolódnának 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 nézi fájó életem...

(Füst Milán: *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 wip. V. 160—161.*)

(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 János: *Toldi IX.*)

henne:

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 Árpád: *Őszi vihar*)

rajta:

Un chapeau haut de forme est sur
Une table chargée de fruits

(Apollinaire: *Les collines*)

előtt:

Makacs elmulás tolja a világot
maga előtt, mint bányász a szenet,

(József Attila: *Elmaradt ölelés miatt*)

elé:

Ki görbe utcában, kicsi boltja elé
kiült,

(Füst Milán: *Tavaszi dal, vándordal*)

utána (mögötte):

A dülő-utakon, mint színpalak
mögött, hol semmi diszlet,

(Illyés: *Dülő-út*)

mögé:

S éjjel is csak mint kolportázsregény
Fantómja lebben fájó homlokod
Mögé,

(Tóth Árpád: *Betörő*)

túl:
Oh, túl fog ez, sírhalmunkon
Túl is fog lángolni ez,
Ami most indúlatunkon
Oly édesen gerjedez.
(Csokonai: *Az utolsó szerencsétlenség*)

át:
„Fuss, bár, eltemetem nevedet, s e dárdavas át jár
Testeden, és félénk szívedet megmetszi hegyével.”
(Vörösmarty: *Zalán futása X.*)

között:
Valóságban is karmai
közt erre próbál már a horda.
(Illyés: *Remény, remény*)

közé:
Puha ringásból érdes
szögletek
közé zuhant, sors és vad réműlet
(Szabó Lőrinc: *Valami fájt*)

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 felmerühet 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 találánánk. 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 Lőrinc: *Apám a gépen*)

... s a halál fekete
könyvét széttépve, hogy lett halhatatlan
s a Titkos Tudást hogy szerezte meg.

(Szabó Lőrinc: *Szun Vu Kung (ázadása)*)

mindig félek, hogy az egészet
áttöri, szétszed

minden gerendát és falat
a tűz, s alulról, föl, kicsap,

(Szabó Lőrinc: *Tíz éve*)

a farkasok életedet
darabokra tépve temessék
viháncoló
bendőjük melegébe.

(Szabó Lőrinc: *Nézlek, szelíden, szótlantul*)

Huon le Roy egyik fabliau-jában ismételten áthajlik a sor, amikor valaki felkeres valakit:

Et cil fu de l'aler isniaus
A son seignor, . . .

Lui a dit: „Sire, je suis ci
Venus; . . .

Si la commandent atoner
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, . . .

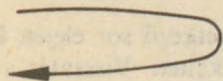
(*Vous voilà, vous voilà*)

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 toldható 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*).

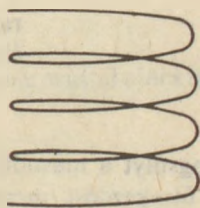
A sorok megbontják a mondatot. De az is igaz, hogy szorosan összefüggő mondatrészek, a szétválasztás ellenére, pontosabban éppen a szétválasztás következtében összevonják (a mondat kohéziójánál fogva) a sorokat (*össze*). Így egyaránt kifejezhetik a távolodást (*el*) és a közeledést (*felé*).

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 mozgásba 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 felsorban *ki, kifelé*). Azután ismét bekanyarodunk a mondattal a második verssorba (*be, befelé*). Ha ceruzával követjük a megtett utat (lásd a 29. ábrát); az is világossá válik, miért fejezheti ki az áthajlás a visszafelé irányuló mozgást, és általában a kanyarodást, tekeredést, forgást. Főként, amikor többszörösen áthajló mondatról van szó (vö. 30. ábra).



29. ábra.



30. ábra.

Szinte csalódásként hathat, milyen egyszerű mechanizmuson alapul az áthajlások legkülönbözőbb árnyalatainak esztétikai hatása. A szó a sorvégre, az utolsó helyre került valóban, érzékelteti is, amit jelent.

Fújtam, s hogy forgott, nőtt a szalmaszál
végén! hogy ingott! . . .

(Szabó Lőrinc: *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 szárnyuhogásaikat,
Már a másikban alig
Kisérheti a szem a kétes utat

(Petőfi: *Láttál-e a róna felet*)

Où est le coeur qu'irrevocablement
M'avez donné? Où est semblablement
La blanche main qui bien fort m'arrestoit

(Cl. Marot: *Elegie VII.*)

Fülünkben cseng még az adott szó: *irrevocablement* . . . De nem láttunk senkit, semmit. Mindez már régen a múlté. Hasonlóképpen eltűnt a fehér kéz is. Üresen cseng ki a következő sor is, *semblablement* . . . Sójajtvá 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 erdelyében.

(Juhász Gyula: *Anna örök*)

Elhal a mondat, elhervad a virág, elszáll az élet,

. . . Belül
ráncosodik már és kihül
életem, e gyarló kísérlet.

(Szabó Lőrinc: *Angyal*)

Ha a hangsúlyt a második sorra tesszük át, a következő sor elején felbukkanó mondat az újrakezdést, megújulást, újjászületést érzékelteti. Visszatér a tavasz, az elefejtett emlék is.

Kindes muoter worden ist
ân'aller manne mitewist
und wider menseschlichen 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 Károly: *Eprészleány*)

Ismét fölsír a gyermek s minden
előlről kezdődik megint.

(József Attila: *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 . . .

(Victor Hugo: *Trois ans après*)

Az idő előtt véget érő sor, kielégületlenséget hagy, mint a ki nem elégitett 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,

kellott vonszolnia *Egy 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 József: *Idő*)

Nem látjuk a hálót még a sor végén, és a kicsengő sort lassan elfedő csendben elhalványul, eltávolodik az integető kéz is.

Kevésbé hangzós, lágy réshangokkal is festheti olykor a csendet a költő. De ez mégiscsak szükségmegoldás. Legegyszerűbb és legtökéletesebb eszköz erre a sorvégi szünet, a vers egyetlen hangtalan része.

S míg honja bolyongani hagyja, kihál
Bús éneke, tört szive 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 fél lábbal az egyik, fél lábbal a másik sorban áll:

Isten veled! — és rám se nézz míg loppal
Megyek, s lomhán elnyel józan nappal.

(Tóth Árpád: *Stanzák 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 mérközni kíván.

(Arany: *Toldi XI.*)

Máskor nagyon is érezzük a metrikus kötöttséget, a sorvég fékező hatását.

De most lomha s hernyó módjára
Máskál 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 jegenye 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 minden esetben valamilyen mozdulat.

Vén legénynek tempós már a
Kengyelvasba hágtá.

(Tóth Árpád: *Elég volt a vágta*)

Szinte látjuk, hogyan akad el az élteesebb úr, s hogy lendül fel egy újabb erőfeszítéssel a nyeregbe. Valamilyen oknál fogva átérezzük ilyenkor az erőfeszítést, akár valóságos, akár metaforikus.

Mint hajdan a szép Aethra jeles fia,
Felbírtad ifjú karral az éktelen
Márványt; s atyáid pallosával
Győzödelem vezetett az égbe,

(Berzsenyi: *Wesselényi hamvaihoz*)

Én szép vállamon hordom
A mának szörnyűségét

(Ady: *Oh, 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 sor végén 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 kifejtését, 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 íme engemet
és fojtogatja torkomat,
gégém szűkül, levegőm egyre fogy, tüdőm
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, nyeregbe hágásnál 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 emelkedő 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 házon 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
fészkekből?]

Pierrot qui d'un saut
De puce
Franchit le buisson,

(Verlaine: *Colombine*)

S horkanva, óh jaj, kiugrik
Alólam harci ménem.

(Ady: *Absolon boldog szégyene*)

A legszebb mozdulatfestő áthajlásra Walter von der Vogelweide híres tavaszcsalogató versében akadtam:

sache ich die megde an der strâze den bal
werfen, sô kaeme uns der vogele schal.

(*Frühlingssehnsucht* V. 555—556.)

A labda ez 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 futásában*:

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 mégis el kell oszlatnunk azt a hamis látszatot, hogy az áthajlástechnika semmit sem változott a XII. századtól napjainkig. Igaz, hogy a legtöbb áthajlástípusra akad már korai példa is. Mindjárt eltűnik azonban az áthajlás látszólagos közönye korral, 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. Annyi 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 XIII. 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

¹⁹⁶ ein trüebz wolken unde die
bedaht' im siher sunnen blic.

(Hartmann von Aue: *Der arme Heinrich*. v. 155—156.)

[egy sötét és vastag felhő
fedi 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*)

	I	II	III	II	III	Io	Ilo	Összesen
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 (1530)	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 esteje	0,4? (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: Ószikék	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 Sántán 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 (lágý) áthajlás, II = szakító (étes) áthajlás, I' = emfaticus vagy kiemeló (beszédet stílizáló) 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	III	IV	V	VI	Összesen
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.

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 Lőrincnél. Apollinaire (vagy a táblázatunkban nem szereplő Eluard) szabadverseiben kevesebb az enjambement, mint Verlaine rimes, szabályos szótagszámú strófáiban.

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* tizenkét szótagos 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 szótagszám 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 capricció*ban 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.(ø)
- 2 a) Rigó fuvoláz: (ø) rája tíz (ø)
b) Zúgból is felcsivog a csíz. (115φ)
- 3 a) Hallgatja még a restéj (ø)
b) Félálmában a kastély, (ø)
- 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) Kövér úr sétál *lebegő* (3φ?)
b) Hassal az édes levegő (12φ)

- 7 a) Árjában, (18φ) sportruhája (ø)
 b) Most szelídség csuhája, (ø)
- 8 a) Mert még nem kezdi üzletét (14φ)
 És tőzsdetippektől setét (*10φ)
- 9 a) Agyában a mohóság (3φ?)
 b) Helyett valami jóság (ø)
- 10 a) Zsendül, (34φ) mint egy kis korai (3φ?)
 b) Tavasz virág szirmai, (31φ)
- 11 a) Melyek, sajnos, lehullnak, (20φ)
 b) Ha majd e drága úrnak (6φ?)
- 12 a) Súly alatt új és remek (10φ)
 b) Autója bögve megremeg... (273φ)
- 13 a) Ó, áprilisi út-szél, (3φ?)
 b) Tréfás, arcomba fútt szél, (ø)
- 14 a) Rügyecskék, zöldacél-rugók, (28ø)
 b) Ó, fuvolás aranyrigók, (ø)
- 15 a) Ó, csermelyhangu csizek, (φ)
 b) Illatok, édes ízek, (50φ)
- 16 a) De jó most elfeledni, hogy (46φ)
 b) Az élet rút és vad dolog, (24φ)
- 17 a) Hogy itt, amennyi arc van, (19φ)
 b) Megannyi csúnya harc van, (30φ)
- 18 a) S hogy botrány lenne, ajajaj, (ø)
 b) Micsoda cifra, szörnyű baj, (19φ)
- 19 a) Ha most, annak jeléül, (ø)
 b) Hogy tavasszal megbékül (*8φ)
- 20 a) Szegénység, bánat, szenvedés, (43φ)
 b) Belépnek e szép kertbe és (40φ)
- 21 a) — Áprilisi merénylő — (29φ)
 b) A hájas úrnak fénylő (ø)
- 22 a) Bűbjára rábökném szelíd (10φ)
 b) Öklöm vidám barackjait.

A felvételtől kimogram és oscillogram 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 oscillogramon, 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. (Hegedűs Lajos vizsgálatai szerint a hosszú szünetek átlagos időtartama a 153φ, a rövid szüneteké

46φ.¹⁹⁷) 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 *ő*-je 23φ, több, mint kétszerese a hangsúlytalan *ő*-je 23φ, több, mint kétszerese a hangsúlytalan *ő* 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.

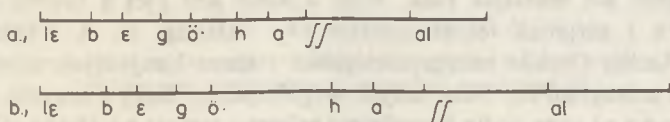
Ad 6. Egy kövér úr sétált lebegő hassal az édes levegő árjában.

Ad 9. Tözsdetípektől sötét agyában a mohóság helyett jóság fészkelte most.

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 szelid öklöm vidám barackjait.



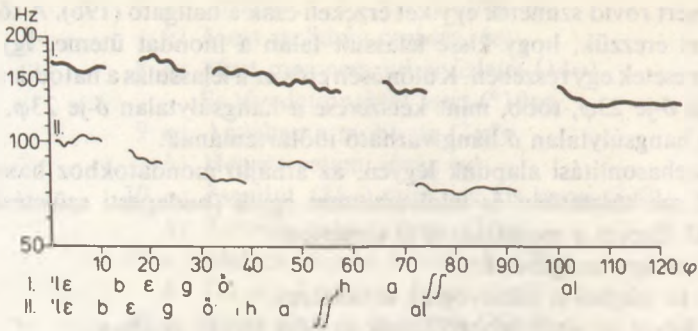
31. ábra. Az egyes hangok időtartama prózai mondatban (a) és Tóth Árpád *Április capricciójának* hatodik szakaszában (Ascher Oszkár interpretációja).

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 (vö. I. görbe). Ezt a benyomást erősíti bennünk a csaknem egyenletes szinten tartott („lebegő”) és a szokott ejtéshez képest megemelt hanglejtés is (vö. 32. és 33. 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 szólamot indítana el. Megerősíti ezt a benyomásunkat a szokottnál hosszabb és zöngétlen *h* is.¹⁹⁸ A *h* (és a megelőző zárhang) elzöngétlenedése pótolja, mímel a szünetet néhány sorral lejjebb, a kilencedik szakaszban is: ... *mohóság Helyett* ... [moho: ʃ aː k ˈhejt].

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

¹⁹⁷ Pauses of Speech. 29.

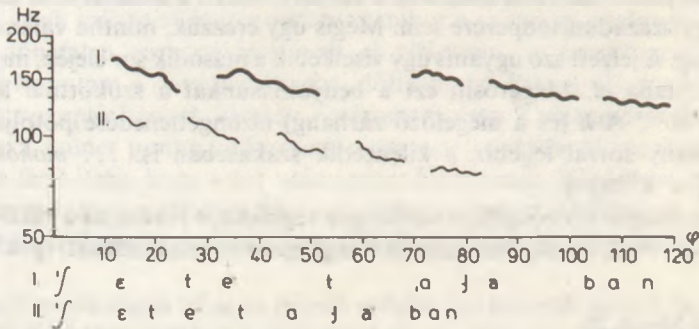
¹⁹⁸ A *h* hang két magánhangzó között általában gyengén zöngés szokott lenni, mondat elején viszont többnyire zöngétlen.



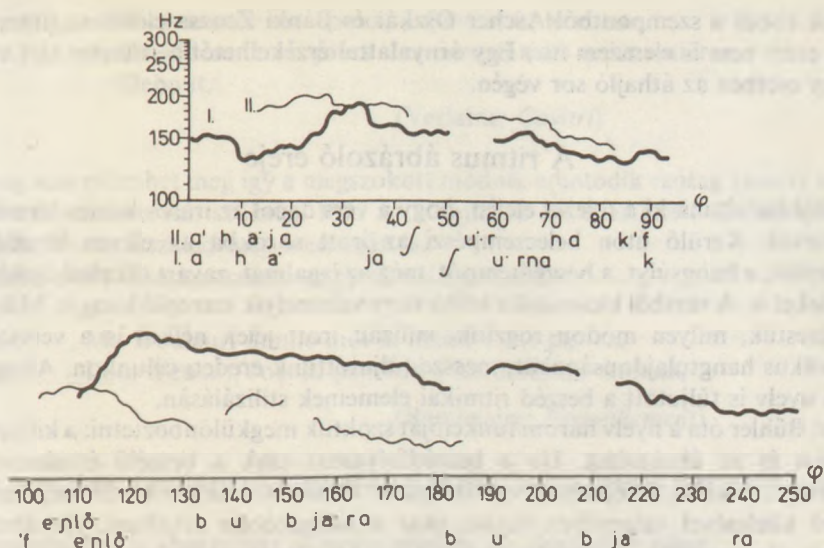
32. ábra. Tóth Árpád *Aprilisi capriccio*jának hatodik szakaszából a *lebegő hassal* szókapcsolat hanglejtésgörbéje (I.) és ugyaneze a szókapcsolaté egy prózai mondatban (II.).

tartamának szokatlan megnövelésétől megkülönböztetni. A tizedik szakaszcól 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).

Szünetfélét hallunk néha olyankor is, amikor nem szakad meg egy századmásodpercre sem a zöngé. Így a második és az utolsó előtti szakaszban (2a és 21b). Az első sor



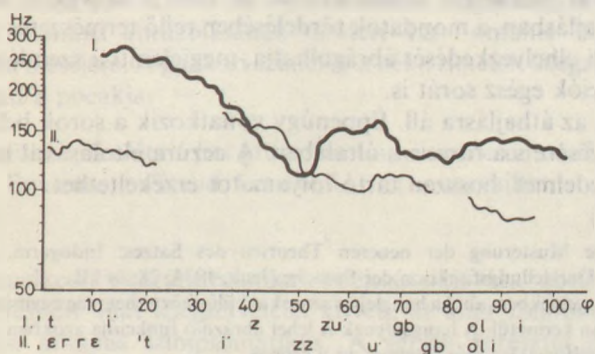
33. ábra. A *setét* *agyában* szókapcsolat hanglejtésgörbéje a *Capriccio* 8—9. szakaszából (I.) és ugyaneze a szókapcsolaté egy prózai mondatban (II.).



34. ábra. A hájas úrnak jénylő búbjára szókapcsolat hanglejtésgörbéje a *Capriccio* 21—22. szakaszából (I.) és ugyanezé a szókapcsolaté egy prózai mondatban (II.).

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 tagolja — a hiányzó szünet helyett — a hanglejtés (vö. 35. ábra, I. görbe). Világosan tükrözi 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 a lelkén fekszik, habár a jámbus megsántul belé”), az áthajlások esetében sem. Nem vész el a ritmus sokatmondó kétértelműsége, a jó előadó nem racionizálja a verset. Meglepő, mennyire



35. ábra. . . . *tíz zúgból is* szókapcsolat hanglejtésgörbéje a *Capriccio* második szakaszából (I.) és egy megfelelő prózai szókapcsolaté (II.).

egyezik ebből a szempontból Ascher Oszkár és Bánki Zsuzsa előadása (interpretációját ezért nem is elemzem itt.) Egy árnyalattal érzékelhetőbb szünetet tart csupán néhány esetben az áthajló sor végén.

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 eleven 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, stilizált írott jelek nélkül is a verssorok a prozodikus hangtulajdonságokat, messze túljutottunk eredeti célunkon. Ahogyan a költői nyelv is túljutott a beszéd ritmikai elemeinek stilizálásán.

Karl 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 prozodikus hangtulajdonságok, a hanglejtés, hangsúly, a beszédtempó nem vesznek részt általában az ábrázolásban, a kifejezésen és felhíváson kívül nincsen más szerepük.²⁰⁰ Ez az oka annak, hogy az írásban ökonómiai okokból alig jelöljük őket.

A költői nyelv egyik paradoxona, hogy a ritmus kötöttsége, prozodikus 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, megjeleníti a szemléletes folyamatok, sőt az absztrakciók egész sorát is.

S ez nemcsak az áthajlásra áll. Eppenúgy vonatkozik a sorok belső tördelésére, a cezúrák elhelyezésére s a ritmusra általában. A cezúra eltolásával meghosszabbított fűlsor nagy terjedelmet, hosszan tartó folyamatot érzékeltethet.

¹⁹⁹ Vö. Kritische Musterung der neueren Theorien des Satzes: Indogerm. Jb. VI. (1918) és: Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache. Jena, 1934. 28. és kk.

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 language hungaricae. Budae. 1817. 25.

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.

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 alexandrinusban.

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” utáni drámai szünet. A meghosszabbodott második félvers ive mintha a késdobáló nekifeszülését érzékeltetné, hátrahajlik vagy legalábbis hátraemeli késtartó kezét, hogy biztos lendülettel dobja a késeket az áldozat testébe. A vers asszimmetriája tehát a nyugalmi, egyensúlyi helyzetből való kimozdulást mutatja, mely nélkülözhetetlen minden erő kifejtéshez. Ugyanakkor a második félvers finom ívelése, könnyed ritmusa (◡—◡◡ | ◡◡—) a mozdulat eleganciájára utal.

A mozdulatok ritmikus ábrázolásának mestere La Fontaine. Emlékezzünk a felfuvalkodott béka meséjére. A gyakori szünetek a béka ismételt lélegzétvételét 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

(I. 3.)

Szemünk láttára emelkedik a cezúratechnika a kifejezés síkjáról az ábrázolás síkjára. A vers a megszemélyesített állat lélegzétvételét követi, az állat szempontjából a hang elakadását stilizáló áthajlás szimptomatikus. A versen keresztül azonban mi is azonosulunk a szereplővel, akárcsak az erőfeszítést ábrázoló áthajló sorok olvasásakor. Együtt lélegzünk a széllal, Boreasszal, a „bérfúvóval” („souffleur à gage”), elakad

a mi lélegzetünk is, amikor a sas lecsap *Jean Lapin*re. „Amikor ezeket a szavakat mondjuk: *suait, soufflait*, 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, nyomatékeloszláson kívül ehhez a hatáshoz. Saját szavunk török darabokra, amikor a vihar a házak fedelét szaggatja. A légzésen keresztül sajátos szimbiózis 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

Dionüsziosz Halikarnasszeusz elsősorban éppen a ritmus ábrázoló erejét emeli ki Homérosznál. Homérosz 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 Sziszüphosz 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 hiátus, az „érdes hangok” torlódása (i. m. 276—278.). 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 hömpölyög 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 hatásra 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 hexameterekre hivatkozik Batteux abbé, amikor a művészi utánzásról szóló, századában olyan népszerűvé vált elveit kifejti. „C'est tantôt une césure qui figure avec l'object de la pensée, tantôt une élision imitative: ce sont des longues entassées, des finales spondaiques, ont des sons choisis heureusement pour peindre l'object.”²⁰⁷

²⁰² Cours de Littérature VI. 354. QUICHERAT (Traité de versification française 1850² 158.) alapján idézem.

²⁰³ Vö. G. RAUSCHER: De scholiis Homericis ad rem metricam pertinentibus. Straßburg. 1886. 48. és kk.

²⁰⁴ Vö. P. Vergilius Maro Aeneis Buch VI. erklärt 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 „jelentésárnyalatainak” könnyű áttekintését.

²⁰⁵ III. 427—434. Vö. Aeneis II. 544.

²⁰⁶ Salons de 1767. Oeuvres complètes XI. Paris, 1876. 331.

²⁰⁷ Principes de la littérature I. Paris, 1774⁵. 222. és k.

Vörösmarty *Zalánja* nem marad el a ritmikus ábrázolásban a klasszikus hexameter mögött.

$$\begin{array}{ccccccc} - & - & | & - & - & | & - & \cup & \cup & | & - & - & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup \\ \text{E köz-} & \text{ben las-} & \text{san futá} & \text{már a} & \text{déli ve-} & \text{rő fény,} & & & & & & & & & & & & & & \end{array}$$

(X. 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,

$$\begin{array}{ccccccc} - & - & | & - & - & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup \\ \text{látszot-} & \text{tak nagy} & \text{dárdá-} & \text{ik s mikor} & \text{összecsá-} & \text{pódván} & & & & & & & & & & & & & & \end{array}$$

$$\begin{array}{ccccccc} - & - & | & - & - & | & - & \cup & \cup & | & - & - & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup \\ \text{Egymást} & \text{rontot-} & \text{ták recse-} & \text{gett a} & \text{nagy fa ke-} & \text{zökben.} & & & & & & & & & & & & & & \end{array}$$

(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:

$$\begin{array}{ccccccc} - & \cup & \cup & | & - & - & | & - & - & | & - & - & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup \\ \text{Nem futá,} & \text{megfor-} & \text{dult, s nagy-} & \text{ságos} & \text{homloka} & \text{látszott,} & & & & & & & & & & & & & & \end{array}$$

A spondeusok méltóságteljes, rettenthetetlen nyugalalmát fejezik ki.

Zalán megtorpan, nyelve elnémul, bénultan, megigézve áll.

$$\begin{array}{ccccccc} - & - & | & - & - & | & - & - & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup & \cup & | & - & - \\ \text{Akkor dárdádat} & \text{nem birtad} & \text{emelni} & \text{fejére,} & & & & & & & & & & & & & & & & \end{array}$$

A vers is megáll, a vánszorgó spondeusok azokat a lidérces álmokat juttatják eszünkbe, amikor menekülnünk kellene, és nem tudjuk lábunkat megemelni.

Pergő daktilusok festik a gyors menekülést:

$$\begin{array}{ccccccc} - & \cup & \cup & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup & \cup & | & - & \cup \\ \text{Most vala,} & \text{hogy futá} & \text{Isten elől} & \text{a mátrai Rém is.} & & & & & & & & & & & & & & & & \end{array}$$

vagy Árpád vezér lovának rohanását:

- - | - oo | - o o | - oo | - e
Csak bátor rohanása hasonlatos ehhez,

A kiterjedés és a súly képzetével társulnak az ismétlődő hosszú vagy hangsúlyos, főként a hosszú és hangsúlyos szótagok a nyugat-európai verselésben is.

Tison de gloire, sang par écume, or, tempête!

(Mallarmé: *Victorieusement fui*)

„A hosszú, hangsúlyos szótagok halmozódása (hat hangsúly esik a sorra) ólmos súlyt kölcsönöz az alkonyi égen izzó felhőknek, mintha a költő vastag rétegben kenné a vászonra a festéket.” Ezt írja a versről szólva Thibaudet.²⁰⁸

Magyarázatra alig van szükség. Hogy a hosszú szótagok kiterjedést vagy lassú mozgást érzékeltethetnek, természetes. Azt is tudjuk már, hogyan jön létre kapcsolat légzés és erőfeszítés között. Pontosabban az erőfeszítés és a légzés elakadása, a gége elzárulása közt. A hangsúly fokozott kilégzés. Ugyanazok az izmok vesznek benne tevékenyen részt, melyek az egyéb erőfeszítésnél 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 spondaikus 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 melkasunkat jobban kidomborítsuk, azaz önkéntelenül elájljuk bizonyos fokig a hatalmas embert.

Az erőtlen agastyánnak nagyobb megerőltetésébe kerül, hogy a lándzsát elhajtsa, 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 kifejezés 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

²⁰⁸ La poésie de Stéphane de Mallarmé. Paris. é. n°. 254. — Az első változatban szinte minden szótag hangsúlyos:

Soupir de sang, or meurtier, pámoison, fête!

²⁰⁹ DR. BENESCHOFSKY IMRE hívta fel a figyelmemet erre a zsoltárra.

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.*

*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, csókolással, ringassa, ringatással*) egyaránt és főként együttesen alkalmasak a „ringatásra”. A hullámzást a *náddal* szó első szótagjának hangsúlya indítja el, melynek a két szótagos 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 kékellő, tavi*) kisebb hullámokat is észlelhetünk (*Holott, holott, derűvel csókolással*).

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, hōgve 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 sűrítve tánc — mindazt, ami körülöttünk zajlik.

Ha a metrum a tánc ritmusát őrzi — és emellett szól a vers és a dal, az 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 thesis élesen elválasztó, az „erős” taktusrészt kiemelő játékos lejtése a versoroknak a táncot. Semelyik ritmusra sem áll ez inkább, mint a gagliarda ritmusra, melyet „a XVIII. század legnépszerűbb táncos „örömrítusá”-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 *Figarójának cavatinája* (*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* 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 lábdobbanást is kihalljuk Goethe egy másik gagliardájából

Allen Gewalten	♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪
Zum Trutz sich erhalten,	♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪
Nimmer sich beugen,	♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪
Kräftig sich zeigen,	♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪
Rufet die Arme	♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪
Der Götter herbei.	♪♪♪ ♪♪♪ ♪♪♪ ♪

(Lila)

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)

²¹⁰ Vers és dallam. Budapest. 1959. 199.

A dalos pusztulás, az elkeseredett vigadás hangja csendül ki belőle? A csalogató ének? Annyi bizonyos, hogy igen távol jártunk 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!

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 ráütősor.

Ver redit optatum
 Cum gaudio,
 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 érzékeltetik.

Mes gens s'en vont à trois pieds	υ ± υ ± υ ± ±
Clopin-clopant comme ils peuvent,	υ ± υ ± υ ± ±
L'un contre l'autre jetés	± υ υ ± υ υ ±
Au moindre hoquet qu'ils treuvent.	υ ± υ υ ± υ ±

(La Fontaine: *Le pot de terre et le pot de fer*)

A páratlan, hét szótagos francia verssor eleve meghiúsítja 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 végződnek a verssor (υ-υ-υ-υ), márpedig a franciában minden ütem végére hangsúly esik. Ugyanez áll a négy morás verslábakra. A hét szótagos 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: -υ-υ-υ-υ- 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 kerékvágásból.

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*)

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 verssor 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 hanglejtés 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 apostolban* (I. ének):

Sötét a város, rá feküdt az éj.
 Más tájakon kalandoz a hold,
 S a csillagok behunyták
 Arany szemeiket.
 Olyan fekete a világ,
 Mint a kibérlett lelkiismeret.

Egyetlen egy kicsiny fény
 Csillámlik ott fönna magasban
 Bágyadtan s haldokolva,
 Mint a beteg merengőnek szeme,
 Mint a végső remény.

Középmély hangfekvésben indul a vers, egyenletesen esik a hang ütemenként. A hangfekvés alig változik a szakasz folyamán. A második szakasz elején mintegy kvarttal megugrik a hang. Önkéntelenül felpillantunk. (A hangfekvés emelkedése

²¹¹ Metrische Miscellen: Zeitschrift für Phonetik und allgemeine Sprachwissenschaft VII. (1953) 237.

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 tengerben* a sorról-sorra emelkedő hanglejtés crescendója a fokozódó izgalmat tükrözi, a forradalom tornyosuló hullámain festi.

Látjátok ezt a táncot?
Halljátok e zenét?
Akik még nem tudtátok,
Most megtanulhatjátok,
Hogyan mulat a nép.

Reng és üvölt a 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 terccel 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 ölmos ég alatt lecsapódva, telten,
füst száll a szomorú táj felett,
úgy leng a lelkem,
alacsonyan
Leng, nem suhan.

(József Attila: *Elégia*)

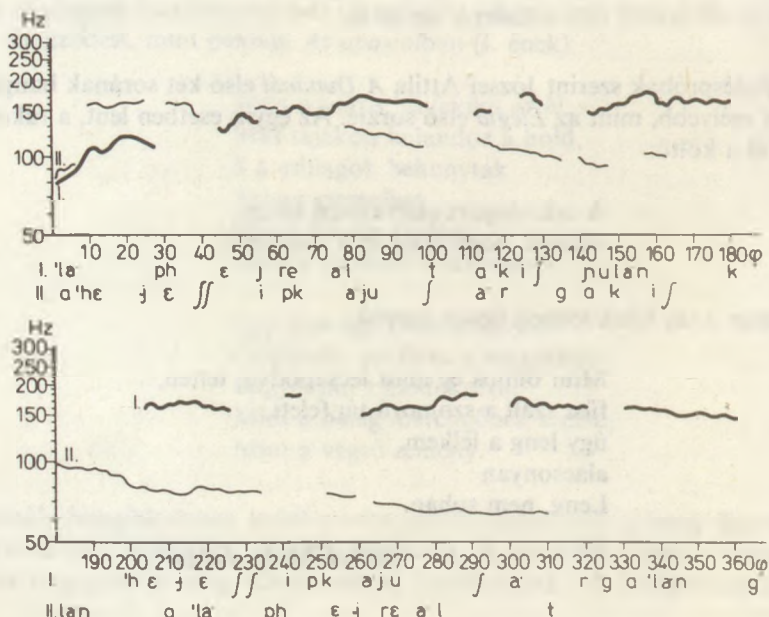
²¹² Bánki Zsuzsa és Ascher Oszkár interpretációja alapján írom ezt.

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.

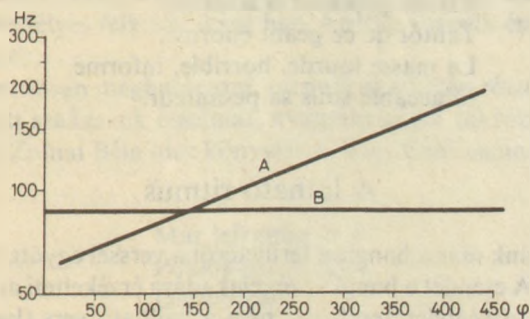
(Tóth Árpád: *Láng*)

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, voltaképpen nem is emelkedik a hanglejtés úgy, ahogyan ezt érezzük. A magyar olvasó a leggyakoribb ütemenként és egészében ereszkedő kijelentő mondat tipushoz 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*).



36. *ábra*. Tóth Árpád *Láng* című verse harmadik és negyedik sorának („Lábhegyre állt a kis nyulánk, Hegyes sipkájú sárga láng”) hanglejtésgörbéje (I.) és a megfelelő prózai mondaté (II.).

Az a látszat támad, mintha a beszélő milliméterpapirosra rajzolná az ábrázolt mozdulatot. Mintha az ilyen ábrázoló hanglejtésnek semmi köze sem lenne a beszéd érzelettükröző 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).



37. ábra.

Condillac (i. m. 451. 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 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 [= Homérosz] me présente ce Coupable
Qui, dans l'Empire ténébreux,
Roule une pierre épouvantable
Jusqu'au sommet d'un mont affreux;
Ses genoux tremblants qui fléchissent,
Ses bras nerveux qui se roidissent,
Me font pour lui pâler d'effroi.

²¹³ Ode sur l'harmonie. Paris, 1736.

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 *fent* és *lent*. A kötött szótagszámú, rimes versszakokban a vesszor hangtani egység. A kötetlen szótagszámú, rímtelen szabadversben a tagolás már inkább látható, mintsem hallható. „Ha prózai tipográfiával közöljük a verset, könnyen lefoszlik róla a versjelleg” — állapítja meg Zolnai Béla a rimes 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, nyomatékeloszlást 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 megőrizi a beszéd elevenségét, 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 (Gautier-val ellentétben) az írás ritmusának alig tulajdonított jelentőséget.

Kennst du das Land? wo die Zitronen blüh'n,

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.

Kennst du es wohl?

Dahin! Dahin

Möcht' ich mit dir, o mein' Geliebter, zieh'n.

(*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 lelkemig ér a
Pokloknak hóhéra,
Dárdákkal,
Fáklyákkal
Veri Megéra!
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 tíz szótagos sorokból állnak, a drámai dialógusok, emfatikus, lírai részletek írótak öt szótagos 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	13,77	0,81	19,03	0,81	9,31	53,03	0,81	0,40
B	0,63	0,21	0,42	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 nyolc 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 megrövidülését. 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 cachot
 Pas un soupir.
 Il fait si chaud
 Qu'on croit mourir.

(Verlaine: *Autre*)

Izgalomban kevésbé vagyunk képesek vagy hajlamosak komplexebb, nagyobb terjedelmű gondolat- és mondatstruktúrák létrehozására.²¹⁶

Kifejezhet a rövid sor még sok egyebet is, ugyanolyan gazdag „jelentésekben”, mint bármilyen más releváns formai sajátossága a versnek. A sorok rövidege 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.

(Victor Hugo: *Dans l'alcove sombre*)

Balsam tündér postáját is, a metrum visszatérésén kívül, rövid sorok jelzik.

²¹⁶ Idéztem MARCEL VERZEANO cikkét, aki agysebészeti műtétek során jutott erre a feltevésre (Journal Speech and Hearing Disorders. XV. (1950) 197—201. és XVI. (1951) 346—350.).

La Fontaine egyik kommentátora kiemeli, hogy a tölgyről és a nádszálról szóló mesében a nádszálat „hajlékony”, könnyed, nyolc szótagú verssorok vázolják, a tölgyet azonban alexandrinusok.

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: *La coupe enchantée*.
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, furcsa 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 nehező 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 Milán: *Panasz*)

Fagyos és sötét a föld. S egyre ridegebb lesz, meglásd,
'amint majd lassú ütembe' fordúl
Az Orion-csillagzat ködképe felé. . .

(Füst Milán: *Tél*)

De érezteti a véget nem akaró verssor egy hosszú-hosszú út fáradságát 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 *Danidák* sajátos tördelésével — többsoros 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 sok szótagú szavakat (a beszédben a szavak feloldódnak, ütemekre tagozódik a mondat).

. . . Nagynál is mérhetetlenebbnek,

(*Ady: Tegnapha 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 sajátosabb a *Vakok a hídon* szerkezete,

Se korlát	Padlóig
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 távoltartjuk magunktól a könyvet, olyan távol, hogy a betűket már nem tudjuk pontosan megkülönböztetni egymástól, két oszlopfélét látunk csak, melyet egy karcsú 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 korlát
se hídrács
legörbülve mind
2. Padlóig
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 leplezetten így hangzik Czuczornál: „Jaj be szép az a Pest, istenem be szép. . .”. *Ismerjük meg a versformákat*. Budapest, 1961. 67.) 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 vércseppekkel a mondat:

Heiße, rote 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 kisfiú 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 ficáncolt
még soká,

(Szabó Lőrinc: *Valami fáj*t)

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 rövidegénél 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.

(Traktl: *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

A főtéma például kapitálisakkal, 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 tölcserűt ábrázol. Az expresszionista, aktivista költészet messzemenően hasznosítja a plakáttechnikát. Radnóti *Papírszeletkéiben* is találunk félköralakban szedett sorokat. Ezek a versek játékos, tréfás, ironikus vagy forradalmi célzattal túlhajtják, 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.

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.

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 hullámzását érzékelteti a főtéma hullámzása. G. MICHAUD: *Mallarmé. L'homme et l'oeuvre*. Paris, 1953. 172. és kk.

III. A költői nyelv polifóniája

Prózai és költői jelátvitel

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 — klasszikus hagyományokkal rendelkező — lapos közhely, hogy a vers tetszetős, de voltaképpen felesleges díszítő elemekkel megrakott beszéd.²¹⁹

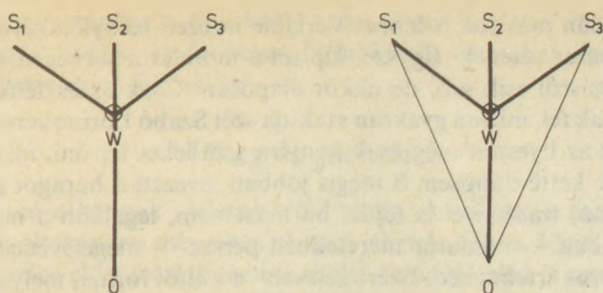
Ez az ökonómia igazában nem téveszthető össze, a háziasszonyok leleményességével. Inkább egy zseniális műszaki találmányhoz hasonlítható. Talán a többcsatornás jeltovábbításhoz a híradástechnikában, amikor az egyszerű jelátvitelnél fennmaradó üres helyeket további jelek átvitelére használják fel. A költői 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*)

A békák a német nyelv- kódrendszerét felhasználva közlik, hogy a víz még nedvesebb, mint a föld, és hogy milyen jól esik a napfényben sütkezéni. Ilyenformán hangzik a hír a magyar kódrendszerbe átültetve. Az veszett csak el a magyarba való átültetésnél, ami nem tartozott hozzá eredetileg a hírhez, ami a (német) kódolás folyamán csapódott hozzá: a békák hangja. A *Wa-*, és 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 nyelvrendszerétől; függ azonban a jel szubsztanciájától, fizikai sajátosságaitól (ellentétben a szavakkal, melyek hírértéke nem áll a jelemek alaki sajátosságaival semmiféle összefüggésben): a brekegésre emlékeztet bennünket.

²¹⁹ VÖ. ARISZTOTELÉSZ: Poetika VI. 2., 3.



38. ábra. S(entence) = beszédhang, W(ord) = szó, O(bjekt) = tartalom.

A költői jelátvitel és a „prózai” jelátvitel között strukturális különbség van. Modell segítségével talán így lehetne ezt érzékelteni (vö. 38. ábra).

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 (Dionüsziosz Halikarnasszeusz). Sokféleképpen fejezhetjük ki ugyanazt a gondolatot. Úgyelhetünk arra, hogy a mondat egybeessék a sorvéggel, vagy éppen ellenkezőleg, hagyjuk, hogy áthajoljon egyik sorból a másikba. A mondat értelmén ez semmit sem változtat. És a vers mégsem bizza az ilyesmit egészen a véletlenre. A gondolat kifejezésének *módja* is a közlés eszközévé, a gondolatokat kísérő képzetek kifejezésévé válik.

Forma és valóság

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 amúgy is kifejezett már? Értelmetlen dolgoknak is lehet értelme. Mi értelme van például annak, hogy valaki lepréssel, 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 eltölt cezúrát, a végtelenből egy semmibe futó, befejezetlennek tűnő mondatot. Néhány súlyos spondeust cipelve azonosulunk a sziklákat görgető óriással, egy hiátus és ott állunk a szörnyű 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 méreteken persze — megelevenedik 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 irányába. 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 Tendez*). Minden szava legyen tör, legyen kard, ha másképp nem, a metafora segítségével. Sajátos módon azonban a költő szava „anyagi erővé válik” az olvasók tömegeiben, és a szóvá szelidült tör 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. „Visszatalál a képzeletvilágból a valóságba, azáltal, hogy különleges adottságai révén újfajta valósággá formálja át a fantáziát” — írja Freud 1911-ben (*Gesammelte Werke* 8. kötet, London, Imago 1943. 236.).

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 köznapri 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

²²⁰ La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue: Actes du 4. Congrès International de Linguistes. Copenhague, 1938. 102.

eleven. Azért vonja magára a figyelmet, azért olyan jelentős, mert a szó szoros értelmében *jelentőssé* válik. A funkcionalizált költői formának és a tartalomnak szembeállítására éppen ezért félrevezető.

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 méltóságjelző 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 kislánya: „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 betűből) 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 érzük 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, az idegen nyelvű felírást éppen olyan jól látja a szem, mint a magyart, de ha a nyelvet nem ismerjük, ha csak 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 anyaga. 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 a hangok, akár a betűk alkotják, meghatározott jelentéssel bír. Minden francia ember az év nyolcadik hónapját jelöli az *août* szóval, minden magyar vagy magyarul tudó ember lényegében azonosan értelmzi a *gyász* szót. A jel és jelentés viszonyát hallgatólagos társadalmi megállapodás 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 ejtéstől.

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 elválík 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, halott gyászolására vonatkozhatik. Tréfásan akkor is azt mondhatjuk, hogy valakit „nagy gyász” ért, ha nincsen halálesetről szó, hanem az illető elhagyta 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, metonimikus 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 tudjuk vetni a lábunkat, el tudunk 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 négyéves 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 színveket 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 fűződhet; a lehetséges képzeteknek ez a végtelen sokasága nem rendeződik el egységes jelentéskomplexummá, 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 érzékelhető például, hogy a verssor 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 szint érzékeltet 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 nyelvhat eleje gyakran nekifeszül a szájpadlásnak, és *i*-szerű hang áll elő. De tükrözheti az *i* az örömet, vidámságot is, minthogy a nyelvhat 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 megfeledkeznünk 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 méthaphores-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

²²¹ Plaisir poétique et plaisir musculaire. Essai sur l'Evolution des Techniques Poétiques. Paris, 1949. 323.

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 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 mutatkozó 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 „neveléseseget” akar venni, mulhatatlanul a játékosztályra küldik majd.

A jambikus ritmus, az *l* hangok gyakorisága, a sötét színezetű 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 hanghatás esztétikai élményt akar csak kelteni a hallgatóban, s az esztétikai élvezetet nem zavarja meg, hogyha 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 részt vevő 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 hanghatást a konvencionális, fogalmi jellegű nyelvi jelek síkjára emeljük. Hiszen nem lenne akadálya 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 tervet, 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 csökkenne 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 hanghatást 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, derűt sugárzik, 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, akár csak 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 fedí 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.

Méneseknek 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 (*d, g, t, k*). De megüti a fülünket a domináló *s* hang is. Nemcsak pattog, de suhog is az ostor.

Az elsötétített szobába 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*)

A fal fehérségét jelzi a világos *i* és *ü*. Nem nehéz persze ebbe az irányba terelni a képzetünket, hiszen a kórház falai általában fehérek.

Une mer de brouillards baignait les édifices,

(Baudelaire: *Le crépuscule du matin*)

²²²Onomatopées et mots expressifs. — Revue des Langues Romanes XLIV. (1901) 125.

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 Attila: *Falu*)

Az *s* hangok nélkül nem gondolnánk talán konyhára, sistergő lábasokra. A „nedves” palatális hangok (*ny*, *ty*,) teszük egyértelművé az olyan metaforát, mint:

...dünnyög, motyog a cipő,

(József Attila: *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*) megint csak a hangok sietnek segítségünkre. A két *r* érzékelteti, hogy nem csak villámlott, de dörgött is az ég.

Tóth Árpád egyik versében, a *Szeptemberi szonett*ben metafora sem jelzi már, mit zenélnék az *sz* hangok:

Szeptember szép szultánja, Ősz pompás, buja zsarnok...

Érezzük a száraz őszi meleget, a finom szelet és halljuk a levelek zizzenését.

Az őszi szélről szóló Ady sorokban viszont a zárhangok gyakorisága tűnik fel.

„Szeszély-asszony hanyag 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 őszi sivárságát.

Sápad a kék hegytábor, fátyola távoli zápor:

(Babits: *Új leoninusok*)

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 panasza*.
Diákkoromban)

A lágy *l* és *j* hangok jelzik, hogy jófajta ájulásról van szó, boldog éber-álomról.

röpke nimfát leskel a vén
faun a hátgerinc tövén.

(Weöres: *A tánc*)

Az áthajlás egy ki nem mondott részlettel teszi pontosabbá a képet. Láthatjuk 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 Árpád: *Bazsalikom*)

Amit szóban kimondva feleslegesnek, szinte zavarónak éreznénk, szívesen halljuk ritmussal kifejezve. „Elszakították az apát gyermekétől.” „Nem látta viszont soha többé kedveseit.” Mindezt 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 visszamosolyganom,
S tündér szerelmek rózsaberkén
Szednem az égi gyönyör virágit?

(Vörösmarty: *A szerelmetlen*)

A kis szünet a lehajlást jelzi félreérthetetlenül.

De ekkor száz kérdéssel
Állott elő anyám;
Felelnem kelle — hát az
Írást abban hagynám.

(Petőfi: *Egy estém otthon*)

A költő leteszi a tollat.

Présageant sans doute une suite
Mauvaise à ses instants sereins,

(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 à faire:
Nous nous réjouissons du succès de l'affaire
Une autre fois.

(*Le coq et le renard*)

A róka a mondat végét már a következő sorból mondja, messzebről halljuk a hangját,
mintha csak 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 szembekerülhet a szavakkal. A *Gespräch auf der Paderborner Heidé*ben Heine romantikus énje így szól józan társához:

Hörst du nicht die fernen Töne,
Wie von Brummbaß und von Geigen?
Dortan 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,
Grunzen 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 fáradtságot 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 lovát*)

A szavak megállás nélküli rohanásáról 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 biztatóan szállnak a már messze futó ló után.)

Als aber sie, nicht von ihm fortgerissen,
nein, leis aus seinen Augen ausgelöst,
hinüberglikt zu unbekanntem Schatten,

(R. M. Rilke: *Der Tod der Geliebten*)

A *fortgerissen* szó agresszív konsonantizmusa rácáfol a mondatra. Talán mégsem volt olyan sima az elválás. Látszólag Verlaine-nek sem sikerült egyikőnyen száműznie a haragot szívéből:

Arrière aussi 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 *Wandrer's Nachtliedjét*, mint egy szonátát a (jó) zenei kalauz. Nagy nyugalom árad az ereszkedő ritmusú, rövid sorokból (*Ein Gleiches*):

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 életörömöt hall ki a vers meggyorsult érveréséből.²²³ Másokban talán az esti szélben megrezzenő falevelek képzetét kelti fel a megélenkülő ritmus. De gondolhatunk egyikre is, másikra is. A disszonancia egész asszociációsort 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 rím��avak egybecsendüléséből adódó jelentéstöbbletet: *Szélfüvalom vagy te is, ember.*²²⁴

József Attila *Holt vidékében* a ritmus és tartalom ellentéte végigvopul az egész versen. A vers ritmusa vidám, játékos. Tárnya 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 dohányra sem telik a parasztnak, mert az

²²³ Abécé. Hátrahagyott művek. V.

²²⁴ Abécé. 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 hangesorpot hatását, amikor nem ismertem még Kosztolányi írását (Műhely 1941—42. 19. és k.).

uraságnak „durrog az erdő”, az uraságnak „bújnak a jó halak az iszapba”. A forma és tartalom ellentéte érezhetően növeli a feszültséget. Félelmetes ez a tettett „jókedv”, félelmetes, mint a halk beszéddel, gúnyos szelídséggel leplezett, kiobbanni kész düh. Ugye milyen idillikus ez a téli puszta? „Lapos lapály, kerek rendes”. Nincs itt semmi baj. „Kis szobába kis parasztk” gondolkodva ülnek a sötétben, „ezeken nem segít ima”. A vajúdó 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 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 simul. 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.

Horatius egyik híres ódájában (II. 14.) az ismétlődő, daktilikus 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 szólanának meg az élet múlásáról szóló sorokban. Gyászdobokra gondolhatunk Babits egyik sokat idézett versének olvasásakor:

harangoló horongó,
ki hamba hún borong,
borzongó, hús holyongó,
haráttalan holond.

(Egy szomorú vers)

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.)

²²⁵ Minden másképpen van. 128. k.

Az olvasót meglepi a Goethe idejében még szokatlan szót elválasztó áthajlás. Nyilván az udvarhölgyek riadalmát karikírozza. De 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 Árpád: *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 folyaman 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 Meghökkenti az embert a vers táncos ritmusa Petőfi *Bánk bán*-jában is.

Néhányan az efféléket
Mogsokalták végre,
Szövetkeztek rettenetes
Összeesküvésre,
Azt mondták: „Söpörjük ki
a királyi házat,
Annyi benne a szemét, hogy
Igazán gyalázat!”

...
Bánk bánnak a feleségét
A királyné öccse
Erőszakos lator móddal
Mogszeplősítette.

...
„Föl, barátim!” ordít a férj
Kínja nagy voltában,
„Lelkemen a bosszuállás,
Kardomon halál van;

...
Először is te halsz meg, te
Gertrúd, német szajha!
Te királyné s kerítőné
Egyszemélyben!... 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 németiséget
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 polifóniájáról. Ezt a zenét gazdagítja, variálja a szavak kétszeres felhasználása, áttétele (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 tárgyhasználatával 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 tárgyításával érzékelhetővé vált a nevetésből sugárzó erő, anélkül, hogy a versben szó esett volna a sugárzásról. Újabb szóval bővíti az együttest az elemek sajátos elrendezéséből adódó effektus.

Melle födetlen még, csak félig van szövevényben
Szép emléi 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, eséselemelkedése, meg-megszakadása a lepel fel-fellibbenését követi.

Ez a „zene” a stílus zenéje, a tartalom és a formális mondanivaló 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 rejlő) mondanivalója, zenei szerkezete.

Nemcsak azért indokolt a verssel kapcsolatban zenéről beszélni, mivel a versnek és zenének közös elemei vannak. A hangok közvetlen 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 mondanivalóval 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 nyomán 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” tetelez fel, akárcsak a zenéé. Érthetetlen, érdektelen maradhat sokak számára.

Ha a zene elhallgat, a költemény meglepően elszegényül. A *Wandrer's Nachtlied* így hangzik Kosztolányi hű és szabatos prózai fordításában (*Ein Gleiches*):

„Minden ormon nyugalom van, a facsúcsokon alig érzesz
leheletet. A madárcsók hallgatnak az erdőben. Várj, nemsoká-
ra pihsz 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 mélynek. Olyan gondolat ez, melyet egy thüringiai erdősz mondhatott, olyan eszme, melyet egy kiránduló írhatott képes levelezőlapra” (*Abécé.* 95.).

A vers szinte semmivé olvadt a fordító kezében, miután eltekintett a hangalaktól, mivel a szavak és hangok közösen fejezték ki a gondolatot. A hangokat éppolyan kevésbé hanyagolhatjuk el versek fordításánál, mint a mondatok felét, ha prózai szöveget fordítunk.

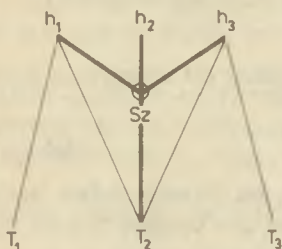
A kétszólamúságot feloldó puszta onomatopoézist (a hangutánzó szavakkal való hangfestést) senki sem érzi költőinek. Adelung „Az élenkség hamis eszközei” című fejezetben tárgyalja német stílisztikájában a versekben kevert hangutánzást. Művészi eljárásnak csupán azt tekinti, hogyha a költő a gondolatot úgy tudja visszaadni, hogy egyúttal a hangokkal ábrázolja. A természeti hangok önmagukban nem keltenek költői hatást.²²⁷ Még kevésbé keltenek esztétikai élményt az „értelemtől megszabadított” hangok. A vers harcol a nyelvi formák önkényessége ellen, közvetlen, természetes kifejezésre törekszik, felül akar emelkedni a prózai közlés egysíkúságán, egyszólamúságán. Ennek a harcnak azonban a nyelven belül, a nyelvi formák segítségével kell lefolynia. A nyelvi forma elvetésével elnémul a vers, ahelyett, hogy többszólamúvá válna.

A vers „kétszólamúsága” sem kerülte el a figyelmet. Quintilianus szerint a szófüzés 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. Batteux abbé így ír erről: „L'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

²²⁷ ADELUNG: Über den deutschen Styl. Berlin, 1785. I. Th. IX. Kap. 5. Abschn. 2. §. 514. f.

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 (vö. 39. ábra):



39. ábra. (A jelmagyarázatot lásd a 38. ábránál!)

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 eljáráshoz 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 betartásán keresztül (előbb látjuk, azután értjük meg azt, ami történt) — élményszerűvé tegye a verset.

Nyilván ezért olyan népszerű ez a szerkesztésmód.

²²⁸ Principes de la littérature I. Paris, 1774⁵. 200. és k.

²²⁹ Traité théorique et historique de versification française. Nouvelle édition revue et corrigée. Paris. é. n. 97.

Que dui ensemble ne poient
Aler, et cil qui adestroient
La pucèle par derriere erent,
Et li autre devant alèrent.

(Houn 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 kifejeződnék.

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. 3. 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 kezed
Elnehezült szívemre többé nem teszed?

(Füst Milán: *Zsoltár*)

Néha egy teljes sor választja el a sejtetést a megoldástól.

Ne legyen mocsoktalan virulás többé,
a szirmok szégyeljék buja meztelenség-

güket, trágár illatukat, barnán ketté-
repedjenek! Nem kell, nem kell öröm többé!

(Weöres: *Az óriásnőstény*)

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 mille rayons brisent dans un ciel bleu
A des archipels de nuages.

Már érezzük a szelet, melyről csak következő szakaszban lesz szó:

Oh! regarde le ciel! cent nuages mouvants,
Amoncelés là-haut sous le souffle des vents.

Az *Harmonie du soir* négy szakaszát *-ige-re* és *-oir-ra* rímelteti Baudelaire. Nappal és éjjel határán vagyunk. Ezt érzékelteti talán a legélesebb és tompa, sötét (*oár*) rím. 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 konzonantizmus *r* dominanciája Verlaine *A la princesse Roukine*-jének 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 tán azért is, mivel nincsen nyelvi szerepe, csak esztétikai funkciója.

²³⁰ „L'oreille aime à la fois le nouveau, qui varie son plaisir, et la 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.) még RENÉ SPITZ: Wiederholung, Rhythmus, Langeweile, Imago 1937.

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 fülünkbe csengenek 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 vokalizálása 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 magánhangzóval rimel (*nues: statues, agilité: anxiété, échine: machine, communes: brunes* stb.). Amikor a költő a mai kor felé fordul, tompul 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 várakozást kelt, melyet a rímpár második tagja elégít ki. Minél bonyolultabb a rím szerkezetet, annál komplettebb 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 pátozát. Az egyöntetű rímek kifogyhatatlansága egyúttal az Óceán végtelen bőségét érzékelteti; egyik szüli a másikat, mint a folyó a tengert, a tenger a párat, a pára az esőt, az eső a folyót: a vizek körforgása végtelen.

„Rím, rím, egy új világ naiv csengettyűje, bethlehemi csengő, barikák nyakán, . . .” — így ünnepli Babits az első keresztény versekben felcsengő rímeket.²³² A rimes forma bizonyos fokig eleve elfentétben áll a komoly mondanivalóval. „Az a figyelem, melyet az érzékinek szentelünk . . . a komoly tartalomhoz hozzátesz valamit, ami egyszersmind semlegesíti ezt a komolyságot, megszabadítja tőle a költőt és olvasót” — írja Hegel.²³³

²³¹Vö. 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).

²³²Az európai irodalom története. Budapest, é. n. [1934–1935] 132.

²³³Vorlesungen über die Aesthetik III. Jubiläumsausgabe XIV. 291.

Kosztolányi így ír a rímről és a fájdalomról *Esti Kornél énekében*:

ó, jó zene e hörgő
kínokra egy kalandor
csörgő,
mely zsongít, úgy csitít el,
tréfázva mimel,
s a jajra csap a legszebb
rimmel.

Az öröm, a vidámság, a gyerekes naivitás a lírai ellágyulás gazdagabb, csengőbb rímekben jut kifejezésre. Feltűnő a középfelnémet epikában Gottfried von Straßburg *Tristanjának* gazdag, játékos rímtechnikája. Hosszabb részek végén vagy elején négsoros azonos szótagra (részben azonos szóra) végződő szakaszok csengnek:

Ir leben, ir tót 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 hármassó rím is hozzájárul ahhoz, hogy olyan mézes-mázosan cseng Phorkyas-Mephisto hangja, amikor Helénát és Faustot gúnyolja:

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

(*Faust* II. 3. felv.)

Trakl komor hangú versei közül kírí a *Geistliches Lied* csengő-bongó zenéje:

Zeichen, seltne 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,
Mischet Klang und goldenen Schein,
Klang und Schein.
Liebe segnet Brot und Wein.

²³⁴Gottfried's von Strassburg *Tristan*. Hrg. von REINHOLD BECHSTEIN. Leipzig, 1873. XLII.

A harmadik szakaszban kakas kukorékol. A negyedik szakaszban értjük meg, voltaképpen 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 zenélnek 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 rímkepletben. 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 ne 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 rimelőnél, mint Csokonai:

²³⁵Ehhez hozzáteendő, hogy Verlaine gyakran keveri a rímben a palatális *a*-t a veláris *a*-val. Például a *Les coquillages*-ban *aimâmes*: *âmes*; *enflamées*; *grâce*: *grasse*. A *Cythère*-ben *grâce*: *Passe*. A *Les Ingénus*-ban *bras*: *bas*. A *Lettre*-ben *âme*: *Madame*. Az *O triste*, *triste était mon âme*-ben *âme*: *femme*. A *J'ai répondu* *Seigneur*-ben *pas*: *bas*: *combats*, és így tovább.

Mind ide temettem
Valamit szerettem;
Oh, remek
Tetemek!
Isten hozzátok!

Oh, Egek hajléki!
Sírhalomok árnyéki!
Lelkemet,
Testemet
Fogadjátok bé!

(*Czindery sírja felett*)

Heinének Angélique-hez írott versei mind rímeselek. 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 jelennel ebben a daltalan dalban, ebben a suttogott énekben:

„Alszol, kicsiny
Kis magzatom;
Mit álmodol?
Mondd meg nekem.

A *Krónikás ének 1918-ból* Tinódinál tinódissabb egyhangúsággal verselt rímei kalapácsütésként hullanak:

Iszonyú 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 *ölnék, ölnék.*

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 rímes 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 disszonancia, például, amikor a szeptemberi áhítat gazdag rímeit törli 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 bőrtön nyomasztó szürkességét éreztetik.

Dame souris trotte,
Noire dans le gris du soir,
Dame souris trotte
Grise dans le noir.

(Verlaine: *Impression fausse*)

Fel-felbukkan a kapirgáló („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*ájában 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, megigézõ az este monotóniája Trankl 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. An die Schwester*)

A *Winterdämmerung*ban a mozdulatlan eget, a megdermedõ sugarakat érzékelteti a négy szakaszon átvonuló merev (a/b/b/a) rimképlet. A *Junge Magd*ban ugyanaz a szó áll az elsõ és a harmadik sorban tizennyolc szakaszon keresztül. Szorongatóan komor zene. Úgy vonul végig ezen a különös balladán, mint a végzet hangja. Szakaszonként, a tartalomnak megfelelően színezõdik ez az alaphangulat. Az elsõ szakaszban a kopár tanya ürességében kongnak az ismétlõdõ szavak.

Stille schafft sie in der *Kammer*
Und der Hof liegt längst 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. Mozdulatlan áll, mint amikor álmunkban nem tudjuk megemelni a lábunk. Ki van szolgáltatva végzetének. A lány a sötétbe bámul. Egy legény énekel az éjszakában. Vörösen világít messzirõl a kovácsműhely tüze. A kalapácsütéseket halljuk talán? A kalapácsoló, éneklõ legényt csak szakaszokkal késõbb 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 is a sorok végén. A lány lázálomban jár már, igézet hatására cselekszik örvényszerűen ellenállhatatlanul viszi a doboló végzet a végsõ állomás felé.

A város kapuját rajzolja a két sorvég pillérét összekötő rim.

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 hajfürtök.

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 álkapocsként fogják közre a szélső soroknak a kemény mássalhangzókat (*k, r*) tartalmazó rímei 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 Attila: *Magad emésztő, . . .*)

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 összecsengnek. Tartalmilag is „keresztrímes” 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, összekulcsolt 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 pas 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 hármass 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 *decorumot* *rhummal* rímelteti (*There*). Busch pedig az életcélt köti össze Böck mesterrel. Ráadásul a *Lebenszweck*-ből *Lebenswöck* lesz ennek következtében.

Alles macht der Meister Böck,
Denn das ist 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 ejtémódot 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. Apollinaire a *Loreley* szó ejtését variálja.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 *Hintaszé*kben.

Ich bin ein einsamer Schaukelstuhl
und wackel im Winden,

im Winde.

Auf der Terrasse, da ist es kuhl,
und ich wackle im Winden,

im Winde.

Ezeknek az elferdített rímeknek nagyon is van mondanivalójuk, ha nem is könnyű meghatározni, mi lehet a grimasz mögött. Öngúny, a költészet szatírája? Az esztétikai érzéssel megáldott menyétről szóló vers szerint ilyesmi rejlik a rímekben.

²³⁶ Egyszer franciául, egyszer németül rimelteti.

Ein Wiesel
saß auf einen 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 versbe, 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 rimek fokozzák a *Holt vidék* szándékosan disszonáns, játékos ritmusát is.

Ezeken nem segít ima.
Gondolkodva ülnek im a
Sötétben.

(József Attila)

Jól ismertek a harminckét év szomorú mérlegét felállító *Születésnapomra* játékos rímei:

Én egész népemet fogom
nem középiskolás fokon
tani-
tani!

(József Attila)

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* 128.)

²³⁸ Nem értelemszerűen, hanem énekszerűen kell ejteni a verset, a negyedik szótag után szünetet tartva —
magyarítja jegyzetében ARAGON. Vö. Poètes d'aujourd'hui. 140.

A legegyszerűbb próbája a rímek (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 kísérelte 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 szemének összekapcsolódására emlékeztet”.²³⁹

A *Commedia* csodálatos egységének, belső struktúrájának tapintható külső megnyilvánulása, szimbóluma ez a végtelenített versforma, mely a lánckovácsok fáradtságos munkájának és a végtelenbe törő fantáziának páratlan szintézise. (Ézért hasonlíthaták egyszer a katedrálisok íveléséhez, másszor a harisnyakötéshez.)

Nem véletlen, hogy az egyes versformák bizonyos hangulatú versek hagyományos kifejezésévé váltak. A könnyedsége ellenére elég agyafűrt 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 szolgálatába 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 bonyolult zenei hatásokat érhet el a költő. Horváth János is, Vargyas Lajos is megemlíti például, hogy a költő a szabálytalan ritmussal disszonánssá teszi a verssort, hogy azután ezt a disszonanciát a szabályos ritmus visszatérése feloldhassa.

„Vannak a szabálytalansággal szeszélyesen kacérkodó, a különműeket egymáshoz viszonyítva érvényesítő költemények, melyekben sokszor mintha csak azért keresné a költő a változatosságot; hogy egy-egy sorozatosan egyművé kisimuló részlet annál kedvesebben éreztesse a szabályosság sokáig nélkülözött varázsát. Sok ilyen szép fordulat gyönyörködtet Petőfi *Bolond Istók*jában, míg az utolsó versszakainak zavartalanul egyművé 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

²³⁹ BABITS MIHÁLY: Dante fordítása. Műhelytanulmány. Irodalmi problémák. Budapest, 1924². 212.

²⁴⁰ *Traité théorique et historique de versification française*. Paris, é. n. 105. és k.

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 magánhangzópárt (*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 vermummten 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*)

Kiterjedt a harmónia a mássalhangzókra is. Baudelaire verseiben — statisztikázás közben vettem észre — általában két *r* esik egy sorra, mindkét félversre egy-egy. Ha az

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 WEITHASE: Goethe als Sprecher und Sprecherzieher. Weimar, 1949. 99.)

r hangok közel kerülnek egymáshoz, vagy ha a 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, áhíthatossá.

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

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 legöncélűbb játékos belső rímét:

Die Rose, die Lilje, die Taube, die Sonne
Die lieb' 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 kétszólamúságát. A közlésnek olyan formája, mely a gondolatok közlésén kívül zenei élményt kelt a hallgatóban. A polifónia tovább bővül, differenciálódik azáltal, hogy ennek a zenének mondanivalója is van, s hogy a beszédhangok maguk is kettős, sőt: hármas szerepet töltenek be.

A vers polifóniája, minden gazdagsága végső fokon a közlés, a kifejezés szolgálatában áll. Biztosítva van a nyelvi funkció szupremáciája. A kötött ritmusban, a rímekben, a harmóniára való törekvésben ősi ösztönök elégszámra ki minden bizonnyal, elsősorban éppen az ismétlés kényszere érvényesül. Szó sincs azonban arról, hogy a

²⁴² MAURICE GRAMMONT verstanában (Le vers français) sok szép francia példát találunk a hangharmóniára.

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, sokrétűbb. 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 negéyzett szorgoskodásodon rajt kaptak, elveszti hitelét”.²⁴³ Cretin vagy Molinet virtuóz rimjátéka komikusan hat.²⁴⁴ A költői nyelv nagyfokú ökonómiaja 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,

(Ady Endre: *Krónikás évek 1918-ból*)

A régi krónikás hangját halljuk, Tinódi lantját idézik az egyöntetű rímek. A krónikás szemével nézzük, sok évszázados perspektívában látjuk saját napjainkat. Anélkül, hogy a költő egyetlen szót szolt volna a múlttól vagy Tinódiról. Semmiféle magyarázat nem lenne képes erre a varázslatra.

Elég az evokációhoz a puszta rím, a puszta 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-*

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 plaid plaist mieulx que ne fait ton ton...

²⁴⁵ FÖLDESSY GYULA: Ady Endre. Budapest, 1919. 40.

versben a Mária-himnuszokat idézik:

Ó a mezőn a harmatosság,
kétes létben a bizonyosság,
lábai kígyóim tapossák,
gondjaim mosolyai mossák.

(*Megméréssel!*)

Apollinaire „nemes veretű”, egyszerű és kissé merev rímei a *Cors de chasse*-ban a XVII. századot:

Notre histoire est noble 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 középfrencia ízű *talus — élus*-t. Mintha kézen fogva vezetné Verlaine a hozzá olyan közel álló régi modern költőt az új Párizsban, együtt mulatnának a minden szót mérlegre rakó filisztereken, a pufók arcú filantrópusokon Villonnal, aki maga is „vörösben látta” az életet.²⁴⁶ A *Ballade en vieil langage françoys*-ban pedig Villon hívogatja 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 szokottnál 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 et magne,
kinek hátát egy se látja,
ha perlője, ha barátja,
lélek-sivatagba sejk,
szü-vezér and as you like:

(*Negyedik szimfónia. 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 színt.

Körülfelhöznek 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 *Flamingóiban* a *war* — *Fragonard-ral*, *Grüne* — *Phryne*-vel, *Voliè-re* pedig *Imaginäre*-rel 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 szisztegeti az *sz*-eket:

Laissons sibiler les serpents

(*Les collines*)

Forma, tartalom, őszinteség

A polifónia 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 legszenvedélyesebb, 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.

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 licenciát nem korlátozhatják konvencionális szókapcsolatok vagy attitűdök. A költői jelző nem azért költői, mert szokatlan, hanem azért, mert szokatlanul, merészen pontos. A lány beérne, de a vers nem éri be azzal, hogy: „halálosan szeretlek”, „úgy szeretlek, mint senki más”. Szinte előre tudható, hogy az egybegyűltek, mit mondanak majd a halottról. De az *Ember az embertelenségben*, és a *Láttam rejtett törvényt* 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 elébe siet a gondolatnak, a hang, a ritmus, a rím kifejezheti mindazt, amire különben csak a zene lenne képes. A költő rákényszerül a polifóniára, mert élményét nem tudná torzítás, csonkítás nélkül egysíkú (linerális) hétköznapi nyelven elmondani. A művész pedig csak akkor őszinte, ha sikerül mondanivalóját hamisítatlanul tolmácsolnia. Ez a művészi őszinteség, melyet másnak, többnek érzünk a hétköznapi-nál, nem csak a jószándékon múlik. Ezért mondhatta Sully-Prudhomme, hogy az ügytelenség a versben hazugsághoz vezethet.²⁴⁷

Nem elhatározás kérdése a versben a hazugság sem. A vers működtetéséhez a teljes lelki apparátus 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. „Ha valami, a költészet meggyőződés dolga, — vezércikket lehet írni meggyőződés nélkül is, de jó verset nem.”²⁴⁸ „Dem Lügner wird der gute Stil sehr

²⁴⁷ „Dans le langage des vers la maladresse fait mentir.” Oeuvres VII. Paris, 1904. 58.

²⁴⁸ Vö. Arany János levelzése. Ráth kiadás. Budapest, 1889. II. 101

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, ne csak 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.

²⁴⁹ Egyszerű énekek. Brichta Cézár versei. József Attila Összes Művei. II. Budapest, 1958. 10.

Utószó

Negyed század távlatából, a hagyományos és persze nagyon is indokolt „mentség” helyett, a könyv címéhez szeretnék visszatérni, a cím- és tárgyválasztást kísérelném megindokolni. (A címlaphoz csak annyit, hogy a második kiadás valóban javított, de a javításban a szerzőnek alig van része. A javítás a szerkesztőnek, Róbert Zsófiának nem csekély érdeme.)

Egy kiváló nyelvész kollégám kérdezte annak idején csodálkozva, „hogyan foglalkozhat felnőtt ember ilyen témákkal”. Nem idézném ezt a mintegy harminc évvel ezelőtt elhangzott mondatot, ha nem érezném bizonyos fokig indokoltnak. (Alighanem el is felejtettem volna különben.) Nem vetődhetett volna fel a nyelvtudományi kutatás öt éves tervének más pontjaival kapcsolatban. Eszébe sem juthatott volna valakinek, hogy gyerekesnek nyilvánítsa a nyelvatlasz, a magyar nyelv történeti szótárának készítését, vagy a magyar beszédhangok időtartamának elemzését, még ha, tudományos érdeklődésének megfelelően, lényegesebbnek vagy kevésbé lényegesnek érezte volna is az egyiket vagy másikat.

A gyerek, a feladatnak megfelelő komolysággal vezeti egy fémkarika és egy biliárdbot segítségével az űrhajót. Látszólag nem tesz különbséget a valóságos, számára is elérhető és a teljességgel elérhetetlen vállalkozások között. Ha teheti, éppen az elérhetetlen, de nagy örömmel járó feladatokat választja. Nem így jár-e el a hangok esztétikai funkciójával foglalkozó nyelvész is? A beszédhangok viszonylagos időtartamának meghatározása hosszadalmas művelet, az időtartam-különbségek funkcionális elemzése még bonyolultabb feladat. A fonetikus azonban kétségtelenül rendelkezik a feladat megoldásához szükséges eszközökkel és módszerekkel. De vannak-e megbízható eszközök és módszerek, melyek lehetővé teszik a hangok esztétikai hatásának felmérését. Nem engedett-e a költői térbe tévedt fonetikus egy elérhetetlen cél vonzásának, beérve, játékosan, mint egy kis űrhajós, a megoldás látszatával?

Annál is inkább felvetődik ez a kérdés, mivel a hangoknak tulajdonított esztétikai hatást, az egyes fonémák karakterét játék keretében próbáltuk kipuhatolni. Képtelen dolgokat kérdeztünk négy-öt éves gyerekektől: édesebb-e a *k*, mint az *m*, az *r* és az *l* közül melyik a bácsi, melyik a néni? Hasonló naiv kérdéseket tettek fel mások is francia, dán, német, olasz, orosz, lengyel, bolgár, litván, japán, vietnami, eve (Ghana) felnőtteknek. Az abszurd kérdésekre hasonlóképpen válaszoltak gyerekek és felnőttek. A társasjáték irányítói respektálták a kísérletek higiéniáját biztosító szabályokat. (Minderről részletesen tájékoztatnak az alábbi publikációk: Chastaing,¹

¹ CHASTAING, M.: Le symbolisme des voyelles, signification de *i*. Journal de Psychologie 55. (1958) 403., 423., 401—481.

Dogana,² Ertel,³ Fischer-Jørgensen,⁴ Peterfalvi,⁵ Sapir,⁶ Zsuravljov.⁷) Eli Fischer—Jørgensen azt tapasztalta, hogy dán diákjai az esetek többségében ugyanúgy értékeli a magánhangzókat, mint Westermann nyugat-afrikai informátorai: az *e*, *é* a dánok számára is vékonyabb, világosabb, gyorsabb, élénkebb, mint az *a*, *o*, *u* hang. Akadt eltérés is. A dánok az *a*, *o*, *u*-t, az afrikaiak az *e*-t, az *é*-t érezték erősebbnek.

A. P. Zsuravljov 25 szemantikai dimenzióban vizsgálta, hogyan érzékelik a magánhangzókat, mássalhangzókat orosz, lengyel, bolgár, litván, moldvai diákok. Az egyezések eleve kizárták a véletlent. Az *r* bizonyult mindegyik csoportban a legférfiasabb, a legerősebb, a leghatalmasabb (mogucsij) mássalhangzónak. Az *r* volt egyúttal a legbátrabb és a legagresszívebb is. A lágyított *l'* volt a legkevésbé félelmetes (bezopaszki). T. Molnár Istvánnak (1985) köszönhetjük a legszélesebb körű, a legbepatottabb és egyúttal a módszertani szempontból legmegnyugtatóbb kísérleti eredményeket. Szemantikai differenciálemeléssel és faktorális analízis segítségével vizsgálta, hogyan értékeli egy száz magyar diákból álló csoport a magánhangzókat és mássalhangzókat, összesen 65 fonémát (önálló fonémának tekintve a kettős mássalhangzókat). A hosszú *i* nyilvánult a legvilágosabb, legfényesebb, legélénkebb, legszebb, legédesebb, legnőiesebb, legszögletesebb magánhangzónak. Az *r* járt az élen a férfiaság dimenziójában, az *l* és *ll* tűnt a legnőiesebbnek.

Megemlítenék egy másik játékot is, melynek Karinthy Frigyes vetette meg az alapját a halandzsza nyelv feltalálásával. Karinthy „*A pő, ha engemély kimár. . .*” kezdetű „szimbolista” halandzsza verséből indultunk ki. A halandzsza nyelv természetéből következik, hogy meglehetősen szabadsággal kezelhetjük a vers hangsorait, feltéve, ha nem vétünk magyaros hangzása ellen. Négy új változatot állítottunk elő: a) az egyik változatban a zárhangokat szaporítottuk; b) a másodikban több *l*, *m* hangot vezetünk be; c) a harmadikban az *r*-t szaporítottuk; d) a negyedikben a réshangok gyakorisági szintjét emeltük meg. A négy ilyen módon szintetizált versváltozat tárgyát kellett a kísérletben résztvevőknek meghatározni. Az a) variánst harcias költeménynek tekintette a résztvevők többsége. A szerelmi líra kategóriájába került a b) variáns, míg a c) erotikusnak nyilvánult. A d) változatot legtöbben őszi tájképnek látták.⁸

Azt hiszem, itt jó lesz (a szónak minkét értelmében: szükséges is, kellemes is) egy kis kitérő. Mi is a „szemantikai profil”, mik a „szemantikai dimenziók”, hogyan képzelendők a szemantikai tesztek? Versen kívül fel kell oldani a metaforákat. A

² DOGANA, F.: Uno studio in tema di simbolismo fonetico: l'espressione fonetica di dimensioni tattili. Archivio de Psicologia, Neurologia e psichiatria 29. (1968) 235—275. — Suono e senso. Fondamenti teorici ed empirici del simbolismo fonetico. Milano, Franco Angeli 1983.

³ ERTEL, S.: Psychophonetik. Untersuchungen über Lautsymbolik und Motivation. Göttingen, Hogrefe 1969.

⁴ FISCHER-JØRGENSEN, E.: Perceptual dimensions of vowels. To honour Roman Jakobson. The Hague, Mouton 1967. 667—671. — Les occlusives françaises et danoises d'un sujet bilingue. Word 24. (1968) 112—153. — On the universal character of phonetic symbolism with special reference to vowels. Studia Linguistica 32. (1978) 80—90.

⁵ PETERFALVI, J.—M.: Recherches expérimentales sur le symbolisme phonétique. Paris, Centre National de la Recherche Scientifique 1970.

⁶ SAPIR, E.: A study in phonetic symbolism. Journal of Experimental Psychology 12. (1929) 225—239.

⁷ ZSURAVLJOV, A. P. О символическом значении в языке. Учённые Зариски Калининградского Университета (1971) 65—90. — Фонетическое значение. Ленинград. Изд. Университета. 1974. Содержание формы в языке. Калининград. Калининградский Государственный Университет. 1977.

⁸ FÖNAGY, I.: La métaphore en phonétique. Ottawa, Didier 1980. 77.

metafora itt történetesen önmagára utal: a metafora tudományos felhasználásáról van szó. A tesztben részt vevők azt a feladatot kapják, hogy absztrak tárgyakat, fogalmakat, képzeteket, vagy konkrét jelenségeket helyezzenek el különböző szemantikai dimenzióban. Szemantikai dimenzió lehet az erő, az aktivitás, a férfiaság, a keménység, a kellemesség, a melegség, a szögleteness, a vidámság és így tovább. A dimenziókat szabadon választhatjuk, egy megszorítással: olyan tulajdonságokat kell lehetőleg választani, melyek nem alkalmazhatók közvetlenül, a szó szoros értelmében a vizsgált tárgyra. Nem célszerű optikai dimenziót felvenni, ha színeket vizsgálunk, a „hangosságot”, ha akusztikai jelenségek szemantikai profilját akarjuk kialakítani. Az érzékelés minden tartománya kiválóan alkalmas 'absztrakt', nem érzékletes jelenségek szubjektív meghatározására. Így például javasolhatjuk a játékban részt vevőknek, hogy kísérlejk meghatározni a *szerelem* vagy *magány* hőfokát, ízét, súlyát, érdességét, szögletenessét, hangosságát, dallamosságát. Feltehető, hogy az egyik vagy másik játékos a szerelmet értékelve a +3-at karikázza be a „meleg/hideg” skálán, a +2-t az „édes/keserű” dimenzióban, a +1-et jelöli a 'súly' esetében, utána bekarikázza a -2-t az „érdesség” skálán, a -3-at a „szögleteness”-én, +2-re értékeli a szerelm dallamosságát, habozik, s végül is a 0-t jelöli, amikor a hangosság skálához ér. A kísérleti íven a skálák pontosan egymás alatt helyezkednek el. Ha összekötjük az egyes skálákon bejelölt pontokat, megkapjuk a vizsgált jelenség, a „szerelem” vagy a „magány”, szemantikai arcélét (Osgood, Suci, Tannenbaum,⁹ Snider, Osgood¹⁰).

Ilyen szemantikai tesztek során kitűnt, hogy a piros szín profilja jobban hasonlít a szerelméhez, mint a kék profiljához. Hogy a *férfi* és *nő* fogalmának profilja merőben eltért minden dimenzióban. Csak a „szerelem” szintjén érintkezett a két profil.¹¹ Attól is függ a szemantikai profil alakulása, hogy milyen nyelven, milyen nyelvi közösségben vetjük fel a kérdést. A *magányt*, az *Einsamkeitet* pozitívan értékelték a németek, és az ennek megfelelő (?) *lonelinesst* negatívan konnotálták az amerikaiak.

Nem lépünk ki a játék kereteiből, ha hanglejtésformákat helyeztetünk el a szemantikai dimenziókban (mint Elisabeth Uldall¹²) vagy beszédhangokat, fonémákat és betűket (T. Molnár István¹³). De felkérhetünk hallgatókat is arra, hogy az *Öregség* egyik mondatát értékeljék különböző szemantikai skálákon, előbb Füst Milán felolvasása alapján, majd ugyanazt a mondatot három másik interpretációban. A mellékelt 40. ábrán Füst Milán interpretációját tükrözi a vastagabb a) vonal. Látjuk, hogy magas szinten helyezkednek el a különféle, egymást szinte kizáró tulajdonságok (erély, szomorúság, fenség, gyengeség) dimenziójában. A költő magnetofonszalagon rögzített mondatát megismétlő (visszhangzó) három nem hivatásos szavaló mondatának (b, c, d) profilja másképp alakult. Csak egy-egy szemantikai dimenzióban értek el magas szintet. A kísérleteket részletesebben írtam le egy dallamfejtési kísérletben.¹⁴

⁹ OSGOOD, CH. E. — SUCI, G. J. — TANNENBAUM, P. H.: The measurement of meaning. Urbana, University of Illinois Press 1957.

¹⁰ SNIDER, J. O. — OSGOOD, CH. E.: Semantic differential technique. Chicago, Aldine Publishing Co. 1969.

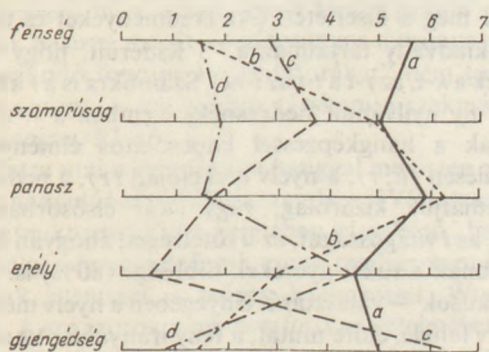
¹¹ HOISTÄTTER, P. R. ed.: Psychologie. Frankfurt am Main, Fischer 1957. 132.

¹² ULDALE, E. T.: Attitudinal meanings conveyed by intonation contours. Language and Speech 3. (1960) 223—234.

¹³ T. MOLNÁR, I.: A magyar beszédhangok szubjektív elemi szimbolikája. Kandidátusi értekezés. Debrecen, 1985.

¹⁴ FÖNAGY I.: Füst Milán: Öregség. Dallamfejtés. Budapest, Akadémiai Kiadó 1974. 120.

A szemantikai tesztek különböző változatai egyre szélesedő körben kerülnek alkalmazásra, a lélektan, az esztétika, a fonetika terén. A szubjektív értékelések számszerű meghatározásának ez a legegyszerűbb és legszórakoztatóbb módja. Kényszerű metaforásdi, a kutatás szolgálatába állított kísérleti költészet. A játék túlnőtt önmagán, beékelődött a kutatásba: egy felnőtt elfoglaltság szerves részévé vált. Nem vesztette el ennek ellenére játékoságát, sőt, a játékos spontaneitás a módszer sikeres alkalmazásának nélkülözhetelen előfeltétele.



40. ábra. Füst Milán mondatának („kik oly áldottnak véltetek egy arcot”) és a mondat „visszhangjainak” stilisztikai értékelését összegező szemantikai skála.

Kerényi Károly előadásain hangzott el gyakran a homályos körvonalú és ugyanakkor konkrét kérdésfeltevés: mi a köze x-nek y-hoz, mi a köze Dionüosznek a fűgefalevélhez, ugyanígy vetődik fel számunkra is a kérdés: mi a köze a hangoknak a metaforához?¹⁵

A nyelvtudomány történetének tanúsága szerint a metafora volt a nyelvi hangokkal foglalkozó grammatikus egyetlen kutaóeszköze. Metaforák segítségével osztályozta Dionüsziosz Thrax¹⁶ a görög vokálisokat és konzonánsokat anélkül, hogy közvetlen tudomása lett volna arról, mi különbözteti meg a zöngétlen zárhangokat a zöngésektől, és ezeket a hehezetes zárhangoktól. De „tudta”, hogy a zöngétlen zárhangok (p, t, k) *simák, csupaszok, kopaszok* (ψίλα) és a megfelelő hehezetes zárhangok (ph, th, kh) *érdesek szőrösek* (δασέα). Az *i*-t az *u*-tól a nyelvállás különbözteti meg. Az *i* képzéséhez a nyelv hát a fogmeder felé törekszik, előre, felfelé, és visszahúzódva a lágy *iny* felé emelkedik az *u* ejtésekor. Minderről nem volt tudomásuk sem a görög, sem a római grammatikusoknak. A két magánhangzónak más-más szint tulajdonítottak már Arisztotelész idejében: világosnak, fehérnek (λέυκο) nyilvánították az *i*-t, és sötétnek, feketének (μέλας) az *u*-t.

Ma már pontosan ismerjük a beszédhangok jellegzetes fiziológiai és akusztikai sajátságait. Annál meglepőbb számunkra, hogyan akadtak évszázadokkal, évezredek-

¹⁵ KERÉNYI K.: Görög mitológia. Budapest, Gondolat 1977. 164–178.

¹⁶ DIONYSIOS THRAX: Ars grammatica, ed. G. Uhlig. Lipsiae, Teubner 1883.

kel a palatográf, a hangos röntgenfilmek korát megelőzően olyan metaforákra, melyek kétségtelenül feltételezik az említett hangok képzésmódjának ismeretét. Szó esik erről a képzelt hangműhely látogatása során (44—76.). Nyitva maradt akkor egy lényeges kérdés. A hangok képzésmódjából kiindulva kell-e keresnünk a metaforák eredetét, vagy a képzett hangok akusztikai sajátságaira vezethetők-e vissza? Vértés O. András javaslatára Kovács Emőke süketen született (vagy a hallásukat a beszéd kialakulása előtt elvesztett) gyermekeknek tette fel ugyanazokat a kérdéseket, melyeket ép hallású gyerekeknek és felnőtteknek tettünk fel metaforajáték keretében. Később vak gyerekekkel ismételte meg a kísérletet. (Az eredményeket és ezek értelmezését egy 1963-ban megjelent kiadvány tartalmazza.¹⁷) Kiderült, hogy a süket gyerekek is keményebbnek érezték a *k*-t, az *r*-t a *t*-t az *l*-nél. Számukra is a *r* a férfi, az *l* a nő. Ezúttal is a palatális *ty*, *gy*, *ny* nyilvánult nedvesnek, szemben a *t*, *d*, *n* hanggal. Ezek a metaforák tehát csak a hangképzéssel kapcsolatos élményen alapulhatnak: a nyelvizmok megfeszülésén (*k*, *r*), a nyelv erekcióján (*r*), a nedvességérzeten (*ty*, *gy*, *ny*). Nem tulajdoníthatjuk kizárólag, vagy akár elsősorban, a magánhangzók felhangszerkezetének az *i* világosságát, az *u* sötéttségét, ahogyan feltételeztem (69.). Az *i*-t tartotta világosabbnak a süket gyerekek többsége (80%) is. A süket gyerekek — akárcsak a grammatikusok — választását lényegében a nyelv mozgása határozta meg: az *i* képzésénél a nyelv felfele, előre mutat, a fény irányába. Az *u*-hoz visszahúzódik a nyelv a lágy íny felé, a garat, a sötét régiók irányában. A nyelv „regresszív” mozgásával hozható kapcsolatba, hogy a süket gyerekek is az *u*-t tartották szomorúbbnak (90%).

A süket gyerekek kevésbé egyöntetű válaszait az akusztikai információk hiányának tudhatjuk be. Az ép hallásúak 88%-ával szemben a süket gyerekeknek 75%-a tartotta csak kisebbnek az *i*-t az *u*-nál. Feltehető, hogy a gyerekek, kis állatok *i*-szerű, „világos” hangszíne jelentékeny mértékben hozzájárult ahhoz, hogy az ép hallásúak egységesebben foglaltak állást (88,4%). Hasonlóképpen értelmezhető, hogy az ép hallásúak egységesebben nyilvánították „világos”-nak az *i*-t (97%). A hangok „élessége” akusztikai élményen alapulhat, mivel a süket gyerekek ezúttal teljesen tanácstalanok, mind az „éles” *i*, mind „éles” *sz* esetében.

Akad példa ennek ellenkezőjére is. A süket gyerekek egységesebben érezték keményebbnek az *i*-t az *u*-nál (a 85 vizsgált személyből 71%). Ez azzal magyarázható, hogy ezúttal ellentétes irányba viszik az akusztikai és az organikus élmények az asszociációkat. Az *i* képzésekor jobban, érezhetőbben feszülnek meg a nyelvizmok. Ez a keménység képzetéhez kapcsolja az *i*-t. Ugyanakkor a mély, sötét *u*-színű hang idézi fel inkább a keményebb ellenfelet, a felnőtt, erős férfit, a vadállatot. Az utóbbi képzetsort kiszűri az akusztikai élmények hiánya. A süket gyerekek kizárólag az izomélmények alapján társítják a keménység képzetét a feszes *i*-hez.

A vak gyerekek csaknem minden esetben egyöntetűbben válaszoltak az ép hallásúaknál. (Mind a 20 gyerek a *t*-t gondolta kisebbnek, soványabbnak, fűrgébbnek; az *r*-t tartotta vadabbnak, férfiasabbnak; 19 gyerek a 20-ból édesnek találta az *l*-t.) Annál feltűnőbb, hogy bizonytalanabbak voltak az *i* és az *u* erősségi viszonyának megítélésében. Fel kell tennünk, hogy a metaforikus kapcsolat kialakításában lényeges

¹⁷ FÓNAGY I.: A metafora a fonetikai műnyelvben. Budapest, Akadémia Kiadó 1963.

szerepet játszik a mély, sötét hangú, nagy termetű állatok, mellregiszterben, mély hangon beszélő, testesebb férfiak képe.

Minden tudomány kialakulási fázisában nagy szerepet játszanak a metaforák. Csak a metafora teszi lehetővé az ismeretlen, még lappangó tárgy megnevezését. A felfedezésnek ez a sajátos, paradoxális módja eleve kapcsolatot teremt a hang és a metafora között. A hangok tulajdonságait felfedező és megnevező metaforának kétségtelenül köze van a hangokhoz. A hangtulajdonságokat közvetlenül leíró és rögzítő tudományos terminusok nem képeznek a hangokkal olyan természetes és megbonthatalan egységet, mint a hangokból kinőtt genuin metaforák. Még akkor sem, ha metaforának álcázza magát a tudományos terminus. A hangszínképelemzés eredményeire támaszkodó fonológiai „metaforákat” nem tudják — a szemantikai kísérletek tanúsága szerint — hangokhoz társítani a szakmán kívül állók (lásd *La méthaphore en phonétique*. 57—64.).

Másfajta kapcsolatra utal a metaforát a hanggal merészen egybeötvöző *hangmetafora* szó. Tinjanov a hangutánzással állítja szembe a XVIII. század orosz versesztétáira hivatkozva,¹⁸ és a ritmikus struktúra keretében jelentkező „hanggesztust” jelöli vele. Kiemeli egyúttal, hogy a hangmetaforák szinte rendszeresen kihatnak a tartalomra, módosítják a szavak jelentését, a szöveg értelmezését. Wundt fejezetet szentel a hangmetaforáknak. A szó szoros, nem metaforikus, értelmében használja a kifejezést. Olyan törokonságban lévő szavakra alkalmazza, „melyekben a hangalak módosulása a jelentés egyidejű változásának természetes hangmetaforája”:¹⁹ a görög *κράζω* „krache” („recseg, ropog, roppan”) szó hangmetafora révén alakul át *κρίζω* „zirpe”-vé, „cirpelés”-sé, amikor is a tompa magánhangzóról az éles *i*-re átváltó hang a jelentés párhuzamos változását kíséri és tükrözi. A „hangmetafora” szó a jelentés módosulását jelző *áttétel*, meta-fora. A hangmetafora Wundt szerint „a gondolat természetes (=közvetlen) kifejezése” (342.), míg a költői metafora közvetve fejezi ki, csak módosítja, erősíti a gondolatot. Ehhez talán, a versekben tapasztaltak alapján hozzáfűzhetjük, hogy a verssor, a szakasz vagy a költemény egészének sajátos hangszínképe a hangok gyakorisági eloszlásából adódik. Pontosabban: a nyelvi (átlagos) gyakorisági elosztástól való eltérésekből. A verssor vagy a vers hangszínképe ugyanúgy eltolódhat az *i* vagy — ellenkezőleg — az *u* irányában, ahogyan a szótövek magánhangzója Wundt idézett és nem idézett példáiban.

A „hangmetafora” szó tehát azt implikálja, azt sejteti, hogy a költői hangstratégiának a szó szoros értelmében köze van a metaforához: hogy a kettőt közös tulajdonságok fűzik össze. A kettő lényegi megfelelése azon alapul, hogy a költői hangstruktúrák, akárcsak a metaforák, tudatelőttés tartalmat fejeznek ki, melyek kifejezésére a nyelv nem rendelkezik más eszközökkel. A hangfestéssel, metaforikus kifejezésekkel kapcsolatos meddő viták java része a tudatszintek keverésén, a különböző tudatszintek meg nem különböztetésén alapul. „Bevallom, nem hiszem, hogy Racine, amikor a híres sort:

¹⁸ TINJANOV, J.: Проблема стихотворного языка. Moszkva, 1924. 8. fejezet.

¹⁹ WUNDT, W.: *Völkerpsychologie* Bd. I. Die Sprache I. Teil, 335—342.

leírta, azt mondta volna magában: no összegyűjtök annyi sziszegő hangot, amennyit csak tudok” — írja Ténint.²⁰ Ha a választást ’költői véletlenek’ tulajdonítjuk, ha — más szóval — a tudatelőttés mechanizmus hatáskörébe utaljuk át, ahová természete szerint tartozik, a szkeptikus ellenvetések többsége tárgyaltanná válik. Hasonló félreértésen alapulnak a metaforát elmarasztaló polemikus tézisek. Eugen Dühring veszedelmes babonának tekinti a metaforát²¹ (*Philosophie* 1875).²² Engels az Anti-Dühring 9. fejezetében²² tér ki röviden erre). Thomas Spratt szerint a metafora a józan ész megcsúfolása. Javasolja, hogy törvény tiltsa a metaforák használatát.²³ Kempelen Farkas indulatosan veti el a ’nedves hangok’ kifejezést, mondván, hogy minden hang „nedves”, amennyiben a szükségképpen nedves szájüregben képződnek.²⁴ Archibald A. Hill egy mondatban vonja kétségbe a metaforikus kifejezések érvényét és a kifejező ejtémódot. Tudománytalanok, alaptalanok az olyan kifejezések, mint „softened, veiled, and muffled by nazalization and labialization” — írja Pierre Guiraud könyvéről szóló bírálatában.²⁵

Ha a metaforát a tudatos gondolkodás adekvát kifejezésének tekintjük, azaz, ha a metaforát szó szerint értelmezzük, a kifogások teljes mértékben jogosultak. A metaforikus kifejezés azonban nem más, mint a meghatározandó, de még meghatározatlan — és közvetlenül, kialakult fogalmaink segítségével meghatározhatatlan — jelenség verbális kisugárzása, a jelenséggel valamiféle kapcsolatban lévő képzet vagy képzetkombináció. Csak kiindulópontja lehet a jelenség objektív fogalmi meghatározásának. A *ty*, a *gy*, az *ny* nem lehet nedves, hiszen absztrakt nyelvi hangokról van szó, melyekre nem alkalmazható a tudatos gondolkodás szintjén a „nedves” jelző. A szó a *ty*, *gy*, *ny* ejtése által kiváltott, s ennyiben nagyon is indokolt képzettársítás. Minden genuin metafora abszurd, ha — önkényesen — a fogalmi gondolkodás termékét látjuk benne. A metaforikus kijelentés abszurditása készleti éppen az olvasót arra, hogy szintet váltson; hogy a mondat keretén kívül értelmezze a kijelentést, a tudatelőttés fantáziálás útját járva.

Az óind poétika a hangfestést alakzatnak tekinti, az allúzió egyik alfajaként könyvelni el. Ezzel közös szintre hozza a „nyitott” metaforával, mely túlmutat önmagán. A metaforát csaknem ugyanolyan nehéz kimeríteni, határok közé szorítani, mint a hangstruktúra segítségével kifejezett hangulati tartalmat.

Jakobson, az orosz formalisták esztétikai felfogását követve, a nyelv költői funkcióját a kifejezési forma fontosságában, öncélúságában keresi. „A költői funkció

²⁰ TENINT, W.: *Prosodie de l'École Moderne*. Paris, Didier 1844. 134.

²¹ DÜHRING, EU.: *Kritische Geschichte der Philosophie*. Berlin, Grieben 1873.

²² ENGELS, F.: *Herrn Eugen Dührings Umwälzung der Wissenschaft*. Berlin, Internationaler Verlag 1878.

²³ SPRATT, TH.: *The history of the Royal Society of London for the improving of natural knowledge* (1667) London, 1773. 112.

²⁴ KEMPELEN W.: *Mechanismus der menschlichen Sprache*. Wien, Degen 1791.

²⁵ HILL, A.: P. Guiraud, *Langage et versification d'après l'oeuvre de Paul Valéry* (Paris: Klincksieck 1955) c. könyvének bírálata. *Language* 31. (1955) 251. és kk.

a figyelmet magára az üzenetre irányítja, mely önmagáért válik fontossá”.²⁶ Ez az igazságnak csak az egyik fele, inkább csak a felszíne. Szó esett már erről előbb, néhány oldallal (5—6., 232—235.), néhány évtizeddel. A mondottakhoz azt szeretném hozzátenni, hogy a kifejezési formák azért válnak különösen fontossá, mert a költői kutatómunka kizárólagos eszközei. Ez nemcsak a metaforára áll, hanem a vers hangstruktúrájára, prozódijára is. Az öncélúság látszatát alighanem a költői forma szépsége kelti. De a vers szépsége is funkcionális. A szépség, az élvezetesség a versnek nem alkalmi járuléka: ez a költői kutatás alapfeltétele. Csak a „meggondolatlanul”, azaz fejtörés nélkül adott válaszok megbízhatóak a szemantikai teszteknél. Csak az ösztönösen odavetett képes kifejezések teheték lehetővé, hogy a grammatikusok ráhibázzanak a beszédhangoknak még fel nem ismert lényeges sajátosságaira. A rejtett tudást felszínre hozó költői metafora az éberálmom sűrített formája. Az álmodozás mindig az öröm vonalán halad, a valóságban meg nem valósítható tervek, kívánságok megoldását keresve. Az irrealitásra kötelezett, a valóság megtagadásából kiinduló metafora, a fantáziálás keretében megmaradva, jut vissza a tudat számára még elérhetetlen rejtettebb valósághoz. Voltaképpen csak visszakanyarodik a tudat szintjén ahhoz a láthatatlan tárgyhoz, mely a képzettsort kiváltotta.

Mi szerepet játszik, ha játszik, a valóság játékos felfedezésében a versek hangalakja? Miért beszélünk, miért beszélhetünk a költői nyelv hangtanáról? A véletlen fogalmából kiindulva is megközelíthető a kérdés. A versek hangeloszlása kétszeresen, két dimenzióban is eltér más műfajokétól. Szabályosabb a hangok, hangsúlyok eloszlása az időtengely (az ún. szintagmatikus tengely) mentén. Ennek tudható be részben a versek eufóniája, euritmikája: széphangzása. Köznyelvi vagy tudományos szövegek hangalakja független a közlés tartalmától. Nem igyekszünk minél több világos magánhangzóval növelni szerencsekívánságaink hitelét, vagy bővebben osztott *k*, *t*, *r* hangokkal élezni a fenyegető levelet. Ilyen tendenciák csak költői szövegekben érvényesülnek, csak ezekben teremtenek szorosabb függő viszonyt kifejezés és tartalom közt. Ez a 'függőleges' kötöttség a vers eufóniájának rejtettebb forrása. A szépérzet mindkét esetben összefügg a „rejtjelfestés” ökonómiájával. A redundancia megkönnyíti a szöveg felfogását, ahogyan a „zeneibb” magánhangzók szabályos felhangszerkezetének érzékelése is lényegesen kevesebb terhelést okoz a hallóközpontnak, mint a szabálytalan szerkezetű zörejhangoké. (A hallóközpontba képzelt, hangvillákkal dolgozó mérnöknek három nagyságrenddel több mérést kellene végeznie a zörejhang kiméréséhez, mint a kiénekelte hang akusztikai adatainak megállapításához.)

Ugyanakkor a versnek mégiscsak több *köze* van a véletlenhez, mint a tudományos szövegnek vagy a banális társalgásnak. Kosztolányi joggal hasonlítja ars poeticájában (*Induló a költőkhöz*) házárdjátékhoz a „rímes játékot”.

Mint mikor a költő véletlen szavait
összezendíti a véletlen szerenese . . .

(*Piac*)

²⁶ JAKOBSON, R.: Linguistics and poetics, in: Style in language ed. T. A. Sebeok. New York—London, John Wiley 1960. 350—377.

Tovább bonyolítja a vers hangalakjának és a véletlenek kapcsolatát, hogy a vers esetében a „véletlen” szót idézőjelbe kell tenni. Minden jel mellett szól ugyanis, hogy a költői térben nincsen véletlen. A rím eseténél maradvá: a rímkényszer, a hívó rím által teremtett kötöttség a felelő sornak nagyobb, mélyebb szabadságot biztosít. Annyiban jelent „kötöttséget”, hogy egy szó hangzásához köti az asszociációkat. Ahogyan a Rorschach-teszt során egy színfolt vált ki egy képzetsort. Mindkét esetben az önkényesség, a véletlenszerűség megnyugtató tudata teszi lehetővé mélyebb rétegekből jövő gondolatok felszínre jutását. A véletlen szó a tudatos gondolkodás ellenőrzése alól felszabadult gondolat kifejezése.

A rímes játék nem korlátozódik a rímre vagy a rímes verselésre. A formai kötöttségnek minden esetben a felszabadítás az alapfunkciója. Alighanem ez a félreértett *költői szabadság* igazi értelme. A *játék* szót hallgatólágonosan kísérő *csak* oldja fel a verset a komoly közlésformákat kötő társadalmi szabályok alól, ahogyan a mindennapi életben a *vicc* szó, a „csak vicceltem” mondat teszi lehetővé, hogy őszintébbek legyünk önmagunknál. Feltehető, hogy a nyelvi zene, a metrikus forma, az ismétlődés szokatlan foka bódítólag hat a tudatra, és ezáltal is megkönnyíti a kötöttségek feloldását. Minden biztonnyal hozzájárul a vers és a vicc formai bravúrja is ahhoz, hogy nagyobb engedékenységre hangolja a külső és belső cenzúrát, ahogyan ezt Freud²⁷ és Freud nyomán Otto Rank feltételezte.²⁸

Mindez nem magyarázza, miért váltott ki két évezred folyamán heves indulatokat egy olyan ártalmatlan és társadalmi méretekből olyan kis jelentőségű kérdés: vajon van-e, lehet-e kapcsolat hang és jelentés közt? Miért érezték mások titokzatos tartománynak a hangok birodalmát? Miért tekinti a humanista Vida a költői hangstratégiát titkos tannak, „szent misztériumnak”, melyet óvni kell méltatlan kezektől,²⁹ miért keresi a hangokban Mallarmé „a nyelv szent és veszedelmes titkát”? Miért lát egy fiatalkori írásában feledésbe merült ősnylvet a költészetben?³⁰ A költészetnek ez a költői elmélete emlékeztet arra, hogy nem esett szó a hangok és a metaforának talán leglényegesebb közösségéről. A metafora is, a hanggal való közvetlen kifejezés is messze visszavezet a múltba.

Hegel rámutatott már a nyelvi kommunikáció egy eredendő gyengéjére: egyénit, egyszerűen akarunk közölni, de a nyelv csak az általánost képes kifejezni.³¹ A metafora az a kivételes nyelvi eljárás, mely képes a nyelvi feldolgozást, a fogalmi elemzést megelőző élmények hamisítatlan tolmácsolására. A genuin metafora a már adott kifejezést elvetve kerül szembe az egyéni élménnyel: egy adott ponton újraalkotja a nyelvet, rekapitulálja az ontogenezist és filogenezist. A metaforával kapcsolatban írja Balázs Béla, hogy a költőnek köszönhetjük azt a borzongató élményt, hogy az első

²⁷ FREUD, S.: Der Witz und seine Beziehungen zum Unbewußten (1905). Gesammelte Werke Bd. 6. London, Imago 1940. 131–155.

²⁸ RANK, O.: Der Künstler und andere Beiträge zur Psychoanalyse der Geisteswissenschaften. Zürich, Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1925. Lust und Leid im Witz. 65–66.

²⁹ VIDA, H.: De arte poetica. Roma 1527. 3: 355–357.

³⁰ MALLARMÉ, S.: Les mots anglais (1877). Oeuvres complètes. Paris, Gallimard 1950. 921. — L'art pour tous (1962). Oeuvres complètes. 257. és kk.

³¹ HEGEL, G. F. W.: Vorlesungen über die Geschichte der Philosophie (1833). Sämtliche Werke. Jubiläumsausgabe. Stuttgart, Frommann 1927–1940. XIV. 2.

emberek vagyunk a földön, és Ádám apánk szemével látjuk sejtelmesen a fogalmak és gondolatok kialakulása előtt a dolgok közötti rejtett összefüggéseket.³² A törzsfeljődés útját nem tudjuk ellenkező irányban végigjárni. A fejlődéslélektani vizsgálatok alapján azonban valószínűnek látszik, hogy a metaforikus kifejezés a beszéd kialakulásának legkorábbi stádiumához vezet vissza, az 1,0—1,6 éves gyerek felfogásmódját tükrözi. Egy 1982-ben megjelent cikkben megkísérletem ontogenetikus szempontból vizsgálni a metafora és a vicc mechanizmusát.³³

A hanggal való ábrázolás szerepe, lényege is érthetőbbé válik a fejlődés perspektívájában. A tartalom és a kifejezés megfelelése élesebben megfogalmazva azt jelenti, hogy a tartalom behatol a nyelvi kifejezésbe. Tartalmi elemek — illegálisan — helyet kapnak a hangok szintjén. A fent idézett Racine-sorban például a kígyók belesziszegnek a versbe, befészkelik magukat a nyelvi formába, ahelyett hogy szerényen beérnének azzal, hogy a szöveg egyszerűen utal rájuk a maga önkényes nyelvi eszközeivel. A köznapi beszéd sem mentes motivált jelektől. Amikor többé-kevésbé visszafojtott haraggal, gyűlölködve mondja ki valaki a véleményét, a harag a „torkát fojtogatja”: azaz fizikai valóságban van jelen a nyelvi kifejezésben, mely ezáltal a harag, a gyűlölet valóságos *kifejezésévé* válik. Nem érzük be azzal, hogy egyszerűen közöljük a szemben álló féllel, hagyományos nyelvi eszközökkel, hogy ellenséges érzelmeket táplálunk irányában. Az ilyen kifejezésmóddal kapcsolatban írja Ernst Cassirer, hogy egy és ugyanaz a beszédaktus jelzi és fejezi ki az érzelmet, jelzi és veti ki a belső feszültséget.³⁴

A fizikai valóság — a tárgy, a cselekvés — irányába vezet a metafora is. A 'gondolkodás'-t jelentő szavakban, eleven vagy kihűlt metafora formájában megtaláljuk a gondolkodás alapját képező érzéki folyamatot, a látást, a tapintást. „Látom”, mondjuk arra, amit értünk, a latin *video* „látok”-kal azonos töre megy vissza a német *wissen*. A szellemi objektum kézzel való megragadása utal a *fog-alom* (*Begriff*, *ponyatyije*, *comprehendo*), kívül esik a kezünk ügyén a *megfoghatatlan*. A megfogás és a fogalom között helyezkedik el *deixis*, a manuális gesztus vagy annak orális (kicsinyített) változata.³⁵

Messze visszavet a múltba az ezek mögött a nyelvi jelenségek mögött meghúzódó mágikus nyelvszemlélet, amely a tárgyhöz közelíti, és végső soron a tárggyal azonosítja a tárgyat jelölő szót.

A beszédet megelőző, a beszédet előkészítő fázisig vezet vissza a vers periodicitása (ringása), eufóniája: a kellemes artikulációkkal való játék.

A költői nyelvre jellemző regresszív tendencia, a forráshoz való szüntelen visszavisszatérés indokolja az *ősnyelv* metaforáját, és érthetőbbé teszi a titokkal való társítását. A genesis a titok prototípusa: „Mi voltam, amikor még nem voltam?” Érthető a physei-elvtől való idegenkedés is. A nyelvfejlődés kétségtelenül az önkényes (s ezáltal szabadabb) nyelvi jelek felé vezet. A jelek közvetett remotiválása a vers keretében (218.) a kommunikáció egy korai formáját rehabilitálja és restaurálja,

³² BALÁZS B.: A versről. Nyugat 1909. 329. és k.

³³ FÓNAGY, I.: He is only joking. In: Hungarian general linguistics, ed. F. Kiefer. Amsterdam, Benjamins 1982. 31—105.

³⁴ CASSIRER, E.: Philosophie der symbolischen Formen. Berlin, Bruno Cassirer 1922. Bd. 1, Kap. 1. 179.

³⁵ WUNDT: i. m. 129.

legalábbis látszólag. Valójában az egymással dialektikus egységet képező, egymást feltételező és egymást támogató regresszív tendenciák új tartalmak hamisítatlan kifejezését szolgálják. Kialakításukra és kifejezésükre semmi más nyelvi forma nem adhat lehetőséget. Ez a biztos tudat szolgáltatja a költői játék szilárd alapját évezredek óta.

Jakobson, aki elsőként adott helyet a költői funkciónak egy nyelvi modellben (1960) (l. 26. jegyzet), hangsúlyozta, hogy a költői funkció szerepe nem korlátozódik a költészetre. Az *I like Ike* (ái láik áik) jelszóra utal, és felteszi, hogy a jelszóban megtestesülő hangalakzat jelentékeny mértékben hozzájárult Eisenhower elnökjelölt választási kampányának sikeréhez. A történelem nem kísérleti tudomány, és így Jakobson feltevését nem lehet sem igazolni, sem megcáfolni. Bizonyos azonban, hogy a költői nyelv sajtóságaként megismert mechanizmusok kivétel nélkül jelen vannak a működő nyelvben. Úgyis mondhatjuk: elengedhetetlen feltételei a nyelv működésének. A görög és római poétikákban, retorikákban leltározott trópusok, hangszó-, mondat- és gondolatalakzatok mindegyikére lehet és szokás „köznyelvi” példát hozni. A metafora jelentésalakító tevékenysége a legszembetűnőbb. A szórend kifejező, játékos módosítása, minden „fakultatív transzformáció”-ként számon tartott szerkezet, éppen olyan szerves része az *élőszónak*, mint az emotív hanglejtés, az artikuláció kifejező torzítása.

Általánosabban megfogalmazva: a konkrét beszédevékenységről csak egy olyan nyelvi modell alkothat képet, mely a Grammatikához egy Torzító rendel hozzá. Ez a Torzító, a Grammatikával ellentétben, az egyes nyelvektől független, nyelveken túli (para-lingvális), fejlődéstörténeti perspektívából tekintve, a nyelvet megelőző és előkészítő kommunikáció szabályait foglalja rendszerbe. Az élőszó azért eleven, mert újjáteremtődik, alighogy a Grammatika létrehozta, és azért kifejező, mert a Grammatika adta jelentést a Torzító tevékenysége új, másfajta, a valósághoz közvetlenebbül kapcsolódó jelentéssel egészíti ki. A torzító működési szabályai lényegében azonosak a nyelvi kifejezést költői szintre emelő verbális alkotás törvényszerűségeivel.

A Grammatika és a Torzító dinamikus egysége, a torzítás tipikus, jól bevált termékeinek a nyelvbe való integrálása biztosítja a nyelv állandó alakulását, fejlődését. Úgyis mondhatjuk, hogy a nyelvnek szüntelenül vissza kell térnie forrásához, hogy meg ne kövüljön, holt nyelvvé ne váljon, hogy ne veszítse el kapcsolatát a szüntelenül változó valósággal.

A tudományos próza kész eredmények közlésére használja elsősorban a nyelvet. A költői alkotás a nyelven keresztül, a nyelven belül folyik. Ez az oka annak, hogy a nyelv dinamikus tényezőit a költői művekben tanulmányozhatjuk a legkönnyebben. Tegyük hozzá az igazság kedvéért: a legkellemesebb körülmények között.

Érdekes, és a megértéshez bizonyára szükséges is lenne részletesebben kitérni a Grammatika és a „Proto-Grammatika” viszonyára, így arra, hogy milyen kommunikációs rendszereket, milyen nyelveket egyesít is a nyelv. De ezzel még illetlenebbül hosszúra nyúlna ez az utószó, és kevés újat fűznék hozzá egy évekkel ezelőtt írott cikkhez.³⁶ Utálnék csak arra, hogy a nyelv sokrétűségének idegfiziológiai alapjai az utóbbi évtizedek folyamán kezdenek kibontakozni. A két agyfélteke elválasztása (a

³⁶ FÓNAGY, I.: Nyelvek a nyelvben. Általános Nyelvészeti Tanulmányok 12. (1978) 61—105.

corpus callosum átmetszése) nem sokat segített a schizofrén betegekben, akiket ilyen módon próbáltak gyógyítani. Lehetővé tette ugyanakkor a két hemiszféra működésének izolált vizsgálatát, és ezáltal funkcionális különbségeik tisztázását. Nagy hasznát látják ennek a nyelvészek is. (Erre utal a 14 évvel ezelőtt elindított *Brain and Language* folyóirat nagy elterjedtsége.) Van természetesen számos más módszer is a két hemiszféra differenciálanalízisének. A vizsgálatok folyamán kialakult a hemiszférák funkcionális profilja. A bal hemiszféra, mely a beszédközpont és nyelvi központ székhelye, élenjár természetesen a szó szoros értelmében vett nyelvi feladatok megoldásában. A jelenségeket részleteiben, sorozatokra bontva értékeli. A jobb agyfélteke globális benyomásokból indul ki, alakzatokat ismer fel. A bal gyorsabban azonosítja a betűket, míg a jobb az ábrákat. A bal igyekszik a lényeges jegyeket megragadni. A jobb konkrét jelenségekhez tapad. Az absztrakció a bal agyfélteke feladata, a jobb az érzéki jelenségeket ragadja meg. A pontosan, de lassabban elemző bal hemiszférével szemben a jobb könnyen, gyorsan, közvetlenül ismeri fel a jelenségeket. A bal hemiszféra pontszerűen, a jobb hemiszféra diffúz módon érzel. A logikus következtetés a bal félteke képességei közé tartozik. A képeket, képzeteket inkább a jobb félteke dolgozza fel. A jobb hemiszférának tulajdonítják az eredetibb képzettársításokat. (Jól tájékoztat a kutatások eredményeiről a Dimond és Beaumont szerkesztésében 1974-ben megjelent kézikönyv.³⁷) Tegyük még hozzá, hogy az érzelmeket, attitűdöket tükröző hanglejtésformák felismerésében a jobb hemiszféra jár elől, míg a fonémasorok elemzése a bal hemiszféra hatáskörébe tartozik.

Nem járunk, azt hiszem, messze az igazságtól, ha a jobb féltekének tulajdonítunk nagyobb szerepet a költői nyelvre jellemző eljárások kialakításában és értelmezésében. A javasolt modellben szereplő Torzító is alighanem a jobb félteke fennhatósága alá tartozik.

Helyenként érintettem csak, mi minden történt, íródott a költői nyelv hangtanával kapcsolatban a könyvet az utószótól elválasztó negyed évszázadban. *A nyelv hangalakja* (The sound shape of language) címet adta Roman Jakobson Linde Waugh-val írott gazdag monográfiájának, melyben tág teret kap a hangok esztétikai funkciója.³⁸ Információelméleti szempontból vizsgálta Abraham Moles a hangok esztétikai szerepét.³⁹ Számítógép segítségével ábrázolta és értelmezte Karl Knauer Baudelaire szonettjeinek hangszerkeretét.⁴⁰

Megújult tartalmában, módszereiben a metrika. Budapesten és Párizsban, körülbelül egy időben szerveződtek dinamikus munkaközösségek a metrikai kutatások előmozdítására. Matematikusok, nyelvészek, irodalomtörténészek és pszichológusok együttműködése biztosítja a kutatások szakszerűségét és plaszticitását. A statisztikai módszereket sikerült az esztétikai értékvizsgálat szolgálatába állítani. A főleg ritmikai kérdésekkel foglalkozó 'Centre de poétique comparée'-t a matematikus

³⁷ DIMOND, S. J.—BEAUMONT, G. B.: Hemisphere function in the human brain. London, Elek 1974.

³⁸ JAKOBSON, R.—WAUGH, L.: The soundshape of language. Bloomington, Indiana University Press 1979. 177—231.

³⁹ MOLES, A.: Théorie de l'information et perception esthétique (1958). Paris, Flammarion 1972. Magyar fordítás is készült.

⁴⁰ KNAUER, K.: Die Analyse von Feinstrukturen im sprachlichen Zeitwerk, In: Mathematik und Dichtung, ed. H. Kreuzer, R. Gunzenhäuser. München, Nymphenburger 1965.

Jacques Roubaud szervezte, aki az alexandrinussal foglalkozott, és a trubadúrköltészet metrikáját foglalta rendszerbe.⁴¹ Salomon Marcus a költői nyelv matematikai módszerekkel megközelíthető aspektusait elemezte,⁴² így a ritmussal is. Az 1965-ben megjelent *Mathematik und Dichtung*ban⁴³ három cikk is információelméleti módszereket alkalmaz ritmikus kötöttségek mennyiségi és minőségi sajátosságainak meghatározásához. A ritmus biológiai, pszichológiai vonatkozásai álltak a lyoni orvosi fakultás által rendezett ritmus-vita középpontjában.⁴⁴ Ritmuslélektani tanulmányait 1974-ben foglalta kötetbe Paul Fraisse.⁴⁵ Ábrahám Miklós hátrahagyott írásaiból kikerekedett egy pszichoanalitikai szemléletű ritmustanulmány.⁴⁶ Munkába vette a versritmust a generatív grammatika is, inkább nyelvi, semmint esztétikai törvényszerűségeket keresve, jelentős sikerrel.⁴⁷ Az esztétika irányában fejlesztette tovább a módszert Reuven Tsur⁴⁸ és S. Verluyten.⁴⁹ A funkcionális szemponttal egy időben előtérbe került a vershangléjtés szerepe a ritmusélmény kialakításában. Ebben kétségtelenül a magyar kutatás jár az élen. Olyan átfogó, rendszeres és egyúttal finom hallású leírásokkal rendelkezünk, mint László Zsigmond *Ritmus és dallama*,⁵⁰ Péczely László *Tartalom és versformája*,⁵¹ Kecskés András munkája, *A magyar vers hangzásszerkezete*,⁵² mely beváltja az igényes címben foglalt ígéretet. Fonetikai elemzéseken alapul Gilles Lavoie *Rythme et mélodie*⁵³ című tanulmánya, és Pierre Léon cikke, melyben Apollinaire *Pont Mirabeau*-ját elemzi a szerző egy előadóművész felolvasásában.⁵⁴

Érthető, hogy ilyen előmunkálatok után elkészülhettek az átfogó verstani tanulmányok és kézikönyvek: Szepes Erika és Szerdahelyi István klasszikus *Verstana*,⁵⁵ Kecskés András, Szilágyi Péter, Szuromi Lajos *Kis magyar verstana*,⁵⁶ Szerdahelyi munkája *A magyar hangsúlyos verselésről*.⁵⁷ Elvi, módszertani szem-

⁴¹ ROUBAUD, J.; LUSSON, P.: Mètre et rythme de l'alexandrin ordinaire. *Langue Française* 23 (1974) 41–53.

⁴² MARCUS, S.: *Poetica mathematica*. București: Editura Academiei R. S. R. 1970.—Magyar változata: *A nyelvi szépség matematikája*. Budapest, Gondolat 1977.

⁴³ KREUZER, H., GUNZENHÄUSER, R.: *Mathematik und Dichtung*. München, Nymphenburger 1965.

⁴⁴ Les rythmes. Conférences au colloque sur les rythmes à Lyon. Décembre 1967. Supplément n° 7 du *Journal Français d'Oto-Rhino-Laryngologie* 1968.

⁴⁵ FRAISSE, P.: *Les structures rythmiques*. Anvers—Amsterdam, Publications Univ. de Louvain 1956.

⁴⁶ ABRAHAM, N.: *Rythmes. De l'oeuvre de la traduction et de la psychoanalyse*. Paris, Flammarion, 1985.

⁴⁷ HALL, M.—KEYSER, S. J.: Chaucer and the study of prosody. *College English* 28, 187–219. *English stress: its form, its growth and its role in verse*. New York, Harper & Row 1971.

⁴⁸ TSUR, R.: *A perception oriented theory of metre*. Tel-Aviv, Tel Aviv University 1977.

⁴⁹ VERLUYTON, S.: *Recherches sur la prosodie du français*. Paris, 1982.

⁵⁰ LÁSZLÓ ZS.: *Ritmus és dallam*. Budapest, Zenemű Kiadó, 1961.

⁵¹ PÉCZELY L.: *Tartalom és versforma. Irodalomtört. füzetek* 49. Budapest, Akadémiai Kiadó 1965.

⁵² KECSKÉS A.: *A magyar vers hangzásszerkezete*. Budapest, Akadémiai Kiadó 1984.

⁵³ LAVOIE, G.: *Rythme et mélodie*. Paris, Klincksieck 1969.

⁵⁴ LÉON, P. R.: Deux interprétations du „Pont Mirabeau“, étude de rythme et de sa perception. In: *Recherches de phonostylistique*. Ottawa, Didier 1971. 147–158.

⁵⁵ SZEPES E.—SZERDAHELYI I.: *Verstana*. Budapest, Gondolat 1981.

⁵⁶ KECSKÉS A.—SZILÁGYI P.—SZUROMI L.: *Kis magyar verstan*. Budapest, Országos Pedagógiai Intézet.

⁵⁷ SZERDAHELYI I.: *A magyar hangsúlyos verselés*. Doktori disszertáció. Budapest, 1985.

pontból is jelentékeny Benoît de Cornulier *Théorie du vers*-je, mely Rimbaud, Verlaine és Mallarmé versritmusának elemzésén alapul.⁵⁸

A vershanglejtéshez visszatérve: sikerült kísérleti úton is alátámasztani Eduard Sievers és László Zsigmond intuícióját (lásd 112. lap). A vers — mondatszerkezetei lévén — valóban megőrzi a költő hangját. Füst Milán felolvasását hangról-hangra egybevetve amatőr felolvasók átlagolt hanglejtésével, igen jó megfelelést találunk: eltérések átlaga egy félhang.⁵⁹

A rim szemantikájáról szóló rövid fejezet (264—276) halvány vázlata legfeljebb László Zsigmond 1972-ben megjelent irodalmi értékű 517 lapos monográfiájának.⁶⁰

Az évtizeden át elhanyagolt áthajlásokra is felfigyelt egy kutató. Harai Golomb megírta az enjambement formátumát (1979).⁶¹ Az áthajlás esztétikai funkciója azonban ezúttal is elkerülte a figyelmet. A kötetben kívánalomként említett enjambement-szótárnak csak a váza jelent meg. Talán sikerült egy fokkal megnyugtatóbb módon igazolni a szemantikai szempont jogosultságát és fontosságát.⁶²

Sajnos, nem ez az egyetlen adósságom. A könyv mindvégig téren és időn kívül tárgyalja a költői nyelv sajátosságait. Ha a költői nyelvet a nyelvi közlés egyéb formáitól megkülönböztető tendenciák túl is nőnek az egyes nyelveken, konkrét megvalósulási formáik nyelvhez, helyhez és korhoz kötöttek. Nyelvhez kötöttek, mivel ugyanaz a transzformáció mást eredményez, ha a transzformálandó nyelvi formák eleve eltérnek. S mivel maga a transzformáció teremt az esztétikai (stilisztikai) értéket, a transzformáció (tompítás) nyomán létrejött „raccsolt” *r* kifejező a magyarban, kifejező volt a XVII. századi francia szalonokban, de semleges beszédhang a mai Párizsban, mivel maga a nyelv, a Grammatika hozza létre, és nem a Torzító. Ugyanez áll egyes versek, verssorok hangeloszlására. Csak a nyelvi átlagtól mért eltérések jelentősek. Ez ellen az elv ellen nem vétett a könyv a számítások és értékelések során. Minden esetben a költő egyéni hangeloszlásából kiindulva mértük érzelmek, attitűdök kihatását. Nem került szóba azonban, van-e jelentése az egyén állandó ejtémódjának, s a versek esetében a költő egyéni hangspektrumának? Például annak, hogy Áprily Lajos verseiben lényegesen gyakoribb a *h*-hang és főként a *h*-alliteráció, mint Babits Mihály költeményeiben. Később, a könyvön kívül, került csak sor ilyen analízisekre. Megkíséreltük statisztikai mérések alapján meghatározni Szabó Lőrinc és Juhász Gyula hangtani, prozódiai jellemzőit, és ezeket összefüggésbe hozni bizonyos mondattani sajátságaikkal, szógyakorisági indexükkel.⁶³

Fel sem vetődött a kérdés: hogyan értékeljük korok, stílusirányok hangtani sajátságait, prozodikus preferenciáit; összefüggésbe hozható-e a XVII—XVIII.

⁵⁸ CORNULIER, B. de: *Théorie du vers*. Rimbaud, Verlaine, Mallarmé. Paris, Seuil 1982.

⁵⁹ FÓNAGY I.: Füst Milán.: Öregség. Dallamfejtés. Budapest, Akadémiai Kiadó 1974. 93—95.

⁶⁰ LÁSZLÓ ZS.: A rim varázsa. Budapest, Akadémiai Kiadó 1972.

⁶¹ GOLOMB, H.: *Enjambement in poetry*. Tel Aviv, Tel Aviv University 1979.

⁶² FÓNAGY I.: A semiotic approach to the study of prosodic irregularities. In: *Phonologica* 1980. Akten der vierten internationalen Phonologietagung (Wien, 29. Juni—2. Juli 1980), ed. U. Dressler, O. E. Pfeiffer, J. R. Ranson. Innsbruck, 1981. 137—152.

⁶³ DÖMÖLKI B.—FÓNAGY I.—SZENDE T.: Köznyelvi hangstatisztikai vizsgálatok. Általános Nyelvészeti Tanulmányok 2. Budapest, Akadémiai Kiadó 1964. 117—132. — FÓNAGY I.: Ausdruck als Inhalt. In: *Mathematik und Dichtung*, lásd 41. jegyzet. — Magyar fordításban: A kifejezés mint tartalom. In: *Hagyományos nyelvtan — modern nyelvészet*, ed. Telegi Zs. Budapest, Akadémiai Kiadó 1977. 105—133.

századi francia abszolutizmussal a cezúra és a sorvég szigorú respektálása? Milyen tényezők kedveznek a *physis* elméletnek és a hangfestés gyakorlatának? A várható eredményeknél szinte fontosabbak és érdekesebbek a módszertani kérdések: lehet-e a tudományos játékszabályok betartásával foglalkozni ezekkel a kérdésekkel? Milyen módszerekkel érhetünk el konkrét, árnyalt és viszonylag megbízható eredményeket? Több tanulmány is megjelent azóta, amelyek saját példájukkal igazolják, hogy az ilyen kérdések felvethetők és megválaszolhatók. Király István Ady nyelvét, verselését vizsgálta a költemények történelmi kontextusában.⁶⁴ Szabolcsi Miklós tömör és sokrétű verselemzése⁶⁵ meggyőzően illusztrálja, hogy a strukturális elemzés a megértésnek feltételeit teremti csak meg: a keretet az esztétikai és ideológiai elemzés tölti meg konkrét tartalommal. Török Gábor⁶⁶ az évek függvényében vizsgálta József Attila költeményeinek hangrendszerét, a szófajok, jelentéskategóriák, egyes mondat-szerkezetek, mondatkapcsolatok gyakorisági eloszlását. Azt kereste, mit tükröz a változó versmagatartás, hogyan visz közelebb a költői szemlélet és az emberi magatartás alakulásának megértéséhez.

Nem akarom prolongálni a hiányjeleket. Jobb lesz talán a további kérdések felvetésétől is eltekinteni, nehogy az Utószó egy nem létező munka Előszavának látszatát keltse.

⁶⁴ KIRÁLY I.: Ady Endre I—II. Budapest, Magvető 1970.

⁶⁵ SZABOLCSI M.: A verselemzés kérdéseihez. Irodalomtörténeti Füzetek 57. Budapest, Akadémiai Kiadó 1968.

⁶⁶ TÖRÖK G.: A líra: logika. Budapest, Magvető 1965.

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 Dionysios 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*, als hart, *l, m, n, j* als weich empfunden (p. 27 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. 12 ff), nahegelegt und durch eine lautstatistische Untersuchung von Gedichten verschiedener Grundstimmung bewiesen werden. Nach dem Zeugnis der Lautstatistik von ungarischen, deutschen 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 anderseits (p. 31 ff., gl. 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. 31 ff).

Die Sprachlaute eignen sich infolge ihrer materiellen — akustischen und physiologischen — Eigenschaften zum Ausdruck einer Stimmung, zur Versinnlichung von Gegenständen. Auf Grund einer gewissen Analogie im Lautspektrum der Geigentöne und der Nasenlaute, können die nasalen Vokale und Konsontanten in Gedichten den Geigenton andeuten (p. 49 ff). Bei der Bildung der »hellen« Vokale bewegt sich die Zunge nach oben und außen in Richtung der Außenwelt, der »dunklen« Vokale weist sie jedoch nach hinten, in Richtung des Schlundes (p. 69 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. 58 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 kleinem 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. 205 ff).

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. 81). Von *i*- und *ü*-Lauten begleitet ahmen sie das scharfe Geräusch des Schlüssels im Schloß nach (Baudelaire, *Le flacon* p. 82). Der Zusammenklang der stimmlosen Verschlusslaute und der *r*-Laute versinnlicht den zähneknirschenden Zorn (Verlaine, *A Monsieur le Docteur Grandm****, p. 81).

Auch die Folge der Laute besitzt (als Gestalt) einen besonderen Ausdruckswert. In der Wiederholung des Vokals spiegelt sich die Eintönigkeit der Landschaft, die Langweile der Wintertage (Trakl, *Kleines Konzert*, Rilke, malt in Baudelaires *Albatros* oder *L'aube spirituel* eine Bewegung von oben nach unten (p. 86). 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 Körperhaltung, 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. 98 ff).

Auch die Betonung, das Sprechtempo, die emphatischen oder nachsinnenden Pausen, ja selbst das zaghafte Stocken der Stimme, typische Fehlleistungen wie die Haploglogie treten durch entsprechende rhythmische Formen im Gedicht in Erscheinung. (p. 131 f).

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 Herzstätigkeit, den Blutumlauf und mittelbar auch auf die Atmung. Die leichtfließenden Verse, mit rascher Rede, die schnelle Folge betonter und unbetonter Silben (p. 102 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. 114 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 Rhythmus, über die höhere, disziplinierte Form des Wiederholungszwanges zumeist eine melancholische Grundstimmung (Schwärmerei, Todessehnsucht), die Erschlaffung des Willens spiegelt (p. 121 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 die Alphärese viel häufiger als in den Briefen von ruhigem Ton (Nilsson) (p. 131 ff). Den Redepausen entsprechen im Gedicht Zäsur und Zeilende. 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 Théràmènes 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. 135 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. 158 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 500 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. 161 ff). Die einzelnen Stichwörter lassen sich ausnahmslos rechtfertigen. Der Satz bleibt unvollendet, »in der Schwebek«, 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 Zeilenende plötzlich der Atem, die metrische Form hemmt den normalen Verlauf des Satzes. Dies führt zur mühsamen Bewegung, zur Vorstellung des Kraftaufwands usw. (p. 171 f). Dennoch läßt sich eine gewisse Indifferenz des Enjambements gegenüber den Widersprüchen (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 indentifiziert 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 den durch die schriftliche Vermittlung auferlegten Einschränkungen. Wir können eine Erweiterung, eine Bereicherung den 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 Appel (an den Hörer). Zur unmittelbaren Darstellung der Dinge sind die prosodischen Eigenschaften bloß in der Dichtung fähig. Die Beschränkung auf eine schriftliche Vermittlung wird durch diese Funktionserweiterung der stummen Melodie, der stummen Druckverteilung, der stilisierten Redepausen aufgewogen (p. 182 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 spiegelt jedoch eine Doppelrolle: er ist eine bloße Moleküle der Rede, 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. 209 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 Umgangssprache 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. 194 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. 232 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 — befähigt 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 schreiben, hängt nicht nur vom guten Willen ab, es gehört auch ein gewisses Können dazu. Andererseits brächte selbst der größte Wortkünstler kein wahres Gedicht zustande, wollte er falschen Gefühlen Ausdruck verleihen. »Dem Lügner wird der gute Stil erschwert«, schreibt Heine (238 f).

Wir haben über eigenartige Züge der dichterischen Sprache gesprochen. Die tief greifenden 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.

Névmutató

- ABRAHAM, Karl 63
ABRAHAM, Nicolas 252
ADELUNG, Johann Christoph 218
AMREIN, Maria 19, 24, 57, 66, 93, 132
ANTHONY, A. J. 111
ARAGON, Louis 231
ARANY János 101, 238
ARISZTOTELÉSZ 8, 202
ASCHER Oszkár 97, 127–131, 142–151, 179–182,
191 k.
BABITS, Mihály 13, 146, 152, 154, 156, 212, 222,
232
BACKHAUS, Wilhelm 49
BAKER, L. E. 79
BALÁZS Béla 248, 249
BALLY, Charles 6
BÁNKI Zsuzsa 97, 127, 129, 149, 150 k., 182, 191
BATTEUX, Charles abbé 9, 17, 184, 218 k.
BAUDOIN de COURTENAY, Jan Ignacy
Niecislaw 70 k.
BEAUMONT, Graham J. 251
BECHSTEIN, Reinhold 223
BÉDIER, Joseph 54
BENESCHOFKY Imre 186
BERNHARDI, August Ferdinand 66
BERZSENYI Dániel 8, 55, 203
BLAGOJ, Dimitrij Dimitrijevic 54, 103
BLEULER, Eugen 68
BLÜMEL, Rudolf 101
BODI László 77
BOILEAU, Nicolas 57
BÜHLER, Karl 182, 257
CASSIRER, Ernst 249
CHASLES, Emile 10
CHASTAING, Maxime 240
CHATTERJI, Suniti Kumar 70
COHN, Robert Green 201
COMBARIEU, Jean 11, 25
CONDILLAC, Etienne abbé 9, 27, 91, 193
COOPER, Franklin S. 68
CORNULIER, Benoit de 253
CRETIN, Guillaume 235
CSOKONAI Vitéz Mihály 8
DELILLE, Jacques abbé 83
DELATTRE, Pierre 68
DESSIAUX, J. 27, 83
DE PIIS, Filippo 9, 27, 43
DIDEROT, Denis 9, 114, 184
DIMOND, Stuart J. 251
DIONÜSZIOSZ THRAX 243
DIONÜSZIOSZ HALIKARNASSZEUS 8, 27,
42, 53, 57 k., 66, 71, 90, 102, 112, 114, 131, 184,
203, 255
DIXON, Norman F. 79
DOGANA, Fernando 241
DONATUS, Aelius 8
DÖMÖLKI, Bálint 254
DÜHRING, Eugen 246
ELEK István 8, 106, 112, 118, 122
ENGELS, Friedrich 216, 246
ERTEL, Suitbert 241
ESSEN, Otto von 89, 132
ETZEL, Th. 14
FIESEL, Eva 18
FISCHER, Ernst 16
FISCHER-JØRGENSEN, Eli 241
FÖLDESSY Gyula 11, 99, 146, 156, 235
FÓNAGY Iván 65, 108, 242, 243, 249, 250, 253, 254
FONTANE, Theodor 26, 68
FRAISSE, Paul 252
FREUD, Sigmund 63, 121, 204, 248
FULTON, John F. 78
GABELENTZ, Otto von 30, 76
GÁLDI László 8, 44, 46 k., 103, 105, 114, 125, 134,
199
GAUTIER, Théophile 194
GERBER, Gustav 18, 55, 66
GERCKE, Alfred 102
GERSTMAN, Louis J. 68
GOETHE, Johann Wolfgang von 194, 233
GOLDMANN-EISLER, Frida 133, 137
GOLOMB, Harai 253

- GRAMMONT, Maurice 18 k., 36, 48, 55 k. 61, 68,
71 k., 73, 76, 91, 209, 234
- GRASSERIE, Raoul de la 92
- GRIMM, Jakob 25 k., 68, 71
- GUIRAUD, Pierre 33, 36, 246
- GUNZENHÄUSER, Raoul 251
- GYÖRY János 88
- HALLE, Morris 251
- HANKAMMER, Paul 18
- HEGEDŰS Lajos 72, 89, 127, 132, 137, 149, 178
- HEGEL, Georg Friedrich Wilhelm 103, 105, 114 k.,
222, 248, 257
- HEINE, Heinrich 104, 142, 239, 257 k.
- HERMOGENÉSZ 91
- HERMANN Imre 63, 121
- HETTICH, L. 113
- HEYSE, Paul 26, 66, 68
- HILL, Archibald A. 246 k.
- HIRT, Frantz 104
- HOFSTÄTTER, Peter R. 242
- HOLLÓS István 121 k.
- HORATIUS 102, 105
- HORVÁTH János 108, 113, 123, 126, 133, 232
- HUG-HELLMUTH, Helene 68
- HUSSON, Raoul 49
- JAKOBSON, Roman 68, 73, 247, 250, 251
- JESPERSEN, Otto 53
- JÓZSEF Attila 239
- HALLE, Morris 251
- KAFFKA Margit 156
- KAISER, Louise 73
- KARDOS László 15
- KARINTHY Frigyes 215
- KECSKÉS András 252
- KEMPELEN Farkas 246
- KERÉNYI Károly 243
- KEYSER, Samuel Jay 252
- KIRÁLY István 254
- KNAUER, Karl 251
- KOMLÓS Aladár 157
- KOSZTOLÁNYI Dezső 12, 17, 20, 80, 90, 214, 218,
223
- KOVÁCS Emőke 243
- KÖLCSEY Ferenc 323
- KREUZER Helmut 251
- LA HARPE, Jean François 27, 184
- LÁSZLÓ Zsigmond 128, 253
- LAZARUS, Richard S. 79
- LEHMANN, A. 68
- LEHMANN, Rudolf 107
- LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm 55
- LEON, Pierre R. 252
- LESSING, Gotthold Ephraim 9, 77
- LIBERMAN, Alvin M. 68
- LOMONOSZOV, Mihail Vasziljevics 9, 26, 55, 66,
68, 71, 73, 76, 103, 105, 111
- LOTE, Georges 127, 132
- LUICK, Karl 100
- LUSSON, Pierre 252
- LÜSTER, M. 68
- LYNCH, James J. 33, 222
- MAAS, Paul 102
- MACDERMOTT, M. M. 33, 42, 222
- MAGDICS Klára 94
- MALLARMÉ, Stéphane 10, 24, 43, 248, 253
- MARCUS, Salomon 252
- MARMONTEL, Jean François 26, 55, 58, 65, 68,
71, 103
- MARÓT Károly 121
- MARX, Károly 216
- MASSON, David I. 68
- MAUREVERT, Georges 25
- MAXA, F. 112, 184
- McCLEARLY, R. A. 79
- MEILLET, Antoine 5
- MICHAUD, Guy 10, 201
- MINOR, Jacob 25, 128
- MOLES, Abraham A. 251
- MOLINET, Jean 235
- T. MOLNÁR István 241 k.
- MUKAŘOVSKY, Jan 204
- NÉMETH László 146 k., 156 k.
- NILSSON, Nils-Ola 132, 256
- NORDEN, Eduard 91, 102, 112, 140, 184
- NOVALIS, Friedrich Leopold von Hardenberg 9
- OLIVET, Pierre Joseph de Thouliez 27, 58, 91, 193
- OLSON, Harry F. 49 k.
- OSGOOD, Charles E. 242
- OLIVERO, Federico 14
- OPITZ, Martin 8
- PAVLOV, Ivan Petrovics 207
- PEAR, Tom H. 54
- PÉCZELY László 252
- PELETIER, Jacques 8
- PELISSIER, G. 219, 232
- PÉTERFALVI, Jean-Michel 241
- PFISTER, Oskar 68
- PIKLER, Julius 61
- PILLOT, Jean 54
- PLATON 27, 53, 71
- PRUDHOMME, Sully 10, 221, 238

QUICHERAT, Louis-Marie 10, 51, 52, 184
QUINTILIANUS, M. F. 58, 102, 109–111, 218, 235

RABOTNOV, Z. D. 134
RACINE, Louis 193
RANK, Otto 248
RÁNKI György 94
RAUSCHER, Georgius 184
REICHARD, Glayds A. 68
RICHTER, Elise 111
ROGGER, Karl 73
RONCARD, Pierre 53 k.
ROUBAUD, Jacques 252
ROUSSELOT, Pierre-Jean abbé 56
RUTZ, Joseph 101, 257

SAPIR, Edward 241
SARAN, Fr. 114
SAUSSURE, Ferdinand de 7, 258
SCALIGER, Julius Caesar 8, 43, 103, 105, 110, 184
SCHAEFFER, A. 8
SCHERER, Jacques 10
SCHILLER, Friedrich 101
SCHILLING, Rudolf 134
SCHNEIDER, Wilhelm 50, 66
SCHLEGEL, Friedrich 9
SCHLEGEL, Wilhelm 25
SEBEOK, Thomas A, 247
SIEVERS, Edward 93, 101, 253
SPITZ, René 221
SPRATT, Thomas 246
SPIRE, André 32, 75, 207
STEINTHAL, Heymann 18
STUMPF, O. 67
STURTEVANT, Edgar Howard 109 k.
STÜBER, Werner 190
SUCI, Gerge J. 242

SZABÉDI László 119–121
SZABÓ Lőrinc 16, 207
SZABOLCSI Bence 100, 188
SZABOLCSI Miklós 156, 254
SZÁSZ Károly 12 k., 232
SZEKRÉNYESSY Mária 18
SZENCZY Imre 111
SZENDE Tamás 254
SZEPES Erika 252
SZERDAHELYI István 252
SZILÁGYI Péter 252

SZINNYEI József 156
SZOKRATÉSZ 26
SZUROMI László 252

TAKÁCS Etel 207
TAMÁS Lajos 44
TANNENBAUM, Percy H. 242
TARNÓCZY Tamás 42, 46, 49 k., 67 k.
TÉNINT, Wilhelm 9, 87, 138, 198, 246
THIBAUDET, Albert 19, 68, 137, 186
THORP, George E. 68
THUROT, François Charles Eugène 54
TINJANOV, Jurij 245
TISCHLER, Hans 62
TÓTH Árpád 1–16, 82, 86
TÓTH Béla 53
TÖRÖK Gábor 254
TREGYAKOVSKIJ, V. 103
TRENDELENBURG, Ferdinand 49
TROJAN, Felix 71, 114, 134
TSUR, Reuven 252

ULDALL, Elisabeth T. 242

VARGYAS Lajos 114, 156, 232
VERLUYTEN, S. Paul 252
VERMES Stefánia 25, 61, 112, 140, 184
VÉRTES Edit 43
VÉRTES O. András 243
VERZEANO, Marcel 134, 196
VERSEGHY Ferenc 91, 182
VIDA Hieronymus (?) 8, 102, 114, 184, 248
VOSSIUS, Isaac 26 k., 50–53, 65, 68, 71, 103, 105,
110

WALZEL, Otto 101
WAUGH Linda 251
WEITHASE, Irmgard 233
WERNER, Heinz 110
WERTH, Elisabeth 68
WESTERMANN, Diedrich 27
WISSEMANN, Heinz 48, 52
WUNDT, Wilhelm 61, 245, 250

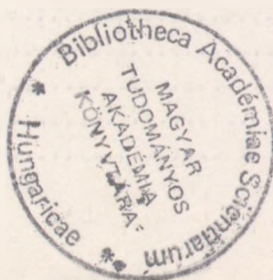
ZLINSZKY, Aladár 10, 24, 47, 52
ZOLNAI, Béla 10 k., 25, 91, 114, 142, 194 k., 199,
201, 258

ZSURAVLJOV, A. P. 241

Tartalom

Bevezető	5
I. A költői nyelv hangalakja	7
Hang és jelentés viszonya a nyelvben	7
Hang és jelentés viszonya a versben, költők és rétorok tanúsága	7
Ellentétes vélemények	11
A műfordítói gyakorlat tanúsága	12
Mit mondanak a hangok?	17
Metaforásdi gyerekekkel és felnőttekkel	27
A vers hangspektruma. Statisztikák	31
A hangok műhelyében	44
A hangok homonimiája	76
Három modell	77
A hangok egybecsengése	80
II. A prozodikus elemek szerepe	89
A beszéd és az írott forma	89
Az írott nyelv hangsúlya és hanglejtése	89
A ritmus kötöttsége	102
Légzés és metrum	108
Mennyiben kötetlen a kötött forma?	112
A vers kötöttsége: új kifejezési lehetőségek forrása	114
Metrum, ritmus, beszéd és szavalat	125
A hiányzó hang mondanivalója	131
Beszédszünet és cezúra	132
Szünet és szavalat	142
A felszabadított vers	146
Áthajló mondatok	158
Változók	174
Az áthajlás interpretálása	177
A ritmus ábrázoló ereje	182
A látható ritmus	194

III. A költői nyelv polifóniája	202
Prózai és költői jelátvitel	202
Forma és valóság	203
Hang és jelentés	205
Többszólamúság	209
Vers és zene	217
Deviza	219
Rímek	221
A nyelvi és esztétikai funkció egysége	232
Archaizmus, evokáció	235
Forma, tartalom, őszinteség	237
Utószó	240
Aus der Lautlehre der dichterischen Sprache (Zusammenfassung).	255
Névmutató	261



A kiadásért felelős az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat főigazgatója
A nyomdai munkálatokat az Akadémiai Kiadó és Nyomda Vállalat végezte

Felelős vezető: Hazai György
Budapest, 1989

Nyomdai táskaszám: 17093

Felelős szerkesztő: Róbert Zsófia

Műszaki szerkesztő: Nyárádi Tamásné

A fedélterv Kiss Mihály munkája

Kiadványszám: 2481

Megjelent: 23,95 (A/5) iv terjedelemben

Ára: 102,– Ft

AKADÉMIAI KIADÓ
BUDAPEST

ISBN 963 05 4769 4