

MAGYAR NYELVŐR

TARTALMÁBÓL

TARTALOMBÓL

Grétsy László: Gondolatok a magyar nyelvről felszabadulásunk huszadik évfordulóján

F. Molnár Gizella: Bugát Pál

Kálmán Béla: Az igenlő válasz

J. Soltész Katalin—Hartay Sándor: Villany, villamos

Kollányi Teréz: A *mikor*, amikor köztársaság mondatoknak egy érdekes típusáról

Pásztor Emil: Hogyan írjuk az iskolai osztályok nevét?

Benkő László: A Rozsdatemető stílusáról

Vargyas Lajos: A költői nyelv hangtanáról

Horváth Mária: Birkás Endre: Vakvágány

Diener-Dáki Péter: József Attila és A magyar nyelv értelmező szótára

Terestyéni Ferenc: Világos fogalmak — helyes kifejezés

Szűke István: Tájékoztató A magyar nyelv kézi-szótáráról

Papp Ferenc: Algoritmus



KADÉMIAI KIADÓ, BUDAPEST

9. ÉVFOLYAM 1965. JANUÁR—MÁRCIUS 1. SZÁM

A költői nyelv hangtanáról

1. Fónagy Iván könyve (A költői nyelv hangtanából. 1959.) idestova hat éve jelent meg, s ez a hozzászólás is másfél éve készen áll. Úgy látszik azonban, hogy még hosszú időbe telik, amíg a könyv vitaanyaga napvilágot láthat. Addig is szeretném megjegyzéseimet az olvasók elé bocsátani.

Elemző, tudományos munkát jólesik közérthető, világcs, jól hangzó fogalmazásban olvasni. De Fónagy Iván még további előzékenységgel is várja az olvasót. Mint egy kellemes Cicerone, úgy vezeti anyagában; előre látja a hatás lehetőségeit, finoman előkészíti, és szellemesen hegyezi ki. S amíg érdeklődéssel követjük kalauzolását, alig vesszük észre, hogy egy száraznak tartott tudományág, a statisztikai fonetika tényei között járunk.

„A költői nyelv hangtanából” azonban nemcsak szép könyv, hanem elsőrangú tudományos mű is. Széleskörű ismeretekkel, a vélemények körültkintő értékelésével, szellemes kísérletekkel, a magyar, francia és német költészet finom elemzésével produkál sokszor meglepő és mindig meggyőző eredményeket.

2. A legszínesebb résszel, a hangszimbolikáról szólóval csak egyetérteni lehet, s alig hagyott hátra valami megoldanivalót. Itt egy-két olyan gondolatról számolnék be, amelyet problémái ébresztettek bennünk.

Fónagy fonetikai és lélektani alapon fejti meg a hangok ilyen vagy olyan hangulati hatását. Nem elégszik meg azzal, hogy megállapítsa a költői gyakorlatból a zöngétlen zárhangok (*p, t, k*) „kemény” jellegét, hanem azt is tudni akarja, miért érezzük keménynek őket. Szerinte a hangképző izmok megfeszülése — „keménysége” idézi fel bennünk a „kemény halmazállapot” emlékét. Lehetséges, de egyszerűbb a magyarázat, ha közvetettebb összefüggést teszünk fel. Kemény anyagról — például kőről — ugyanúgy pattannak el a hozzáütődő tárgyak, mint ahogy ezeknél a hangoknál „pattannak” fel ajkaink vagy a gége zárja, s ugyanolyan éles, rövid hang keletkezik. A kapcsolat tehát nem közvetlenül a halmazállapottal van (vagy nemcsak avval), hanem a halmazállapotra jellemző, másodlagos jelenségekkel. A magas hangok „édes” jellegét a költői gyakorlat elemzésétől a gyermekvélemények statisztikai feldolgozásáig tények sorával bizonyítja, s itt hivatkozik a beszédhangok fejlődési tendenciájára is a torokhangok felől a magas hangok felé. Ebben nyelvünk sokat kárhoztatott *e*—é túltermelésért kapunk kárpótlást — legalábbis elméletileg. Azonban tovább is mehetünk. Veres Péter figyelmeztetett, hogy nyelvünkben minden kedveskedő jelző *e*—é vocalizmusú: *helyes, kedves, szép, remek, kellemes, édes, gyenge, szerelmes* stb. Ennek most már látjuk lélektani alapját is.

A hangok kifejezőképességét Fónagy két forrásra vezeti vissza: a hangképzés fiziológiai folyamatainak tudat alatti hatására és a létrejött hang akusztikai benyomására. Mind a két lehetőséget igen meggyőző példákkal és körütekintő verselemzésekkel bizonyítja, továbbá a kísérleti fonetika tanulságaival. A műszeres mérések eredményei, a költők és esztéták véleményeinek hosszú sora az ókortól máig, akik a költői kifejezés hatását sokszor a hangok ilyen vagy olyan csoportosításában látták, a verselemzések objektív, „statistikai” adatai kétségbevonhatatlanná teszik még a messzemenő következtetéseket is. Pár évvel ezelőtt egy ilyen „artikulációs” magyarázatomat ritmuskönyvemben Berzsenyi egy soráról meglehetősen tartózkodással fogadták a szakemberck („Mint a nyíl s zuhogó patak”). Most, Fónagy nagyszabású tényfeltárása után még tovább is merek menni. Eszembe jut Szabó Dezső egy helye Berzsenyi-tanulmányából (Egyenes úton. 2. kiad. 14): „Lázás látásaiban egybe hallucinálja a magyar nyelv minden erő-szavait. Ez művészetének legfőbb erénye: domborodása, külön alaphangja, mellékszágai vannak szavainak. Amint ezek a szavak zordon ritmuskba hullnak, a kimondással, a hallással a heroizmus izomérzetét váltják ki.” Ez irodalmi megfogalmazása mindannak, amit a hangok kétféle hatásáról Fónagy tudományosan megállapít. De különösen két szó fontos számomra: „kimondással” és „izomérzetét”. Vagyis Berzsenyi a hangképzés izomműködésének lélektani hatását veszi igénybe képeinek megelevenítésére. S ha ezt ilyen általános érvénnyel lehet kimondani — tehát érezni — egész költészetben, akkor talán tovább is mehetünk. Berzsenyi, szerintem, az a költő, aki a leginkább veszi igénybe a hangoknak ezt a hatását minden magyar költő közül. S ha az akusztikai hatást minden jó költő alapsan kihasználja — mint arról Fónagy példáinak végiglapozása meggyőz —, akkor viszont Berzsenyi megkülönböztető jellegzetessége volna az „izomérzetekben” való gondolkodás. Persze, ezt is „statistikailag” kell érteni, ahogy Fónagy sok állítását is: Berzsenyi aránylag többször él vele, mint más. Az erő, a természeti erők, a vihar és hasonlók ábrázolásában ez eléggé természetes. De a „zuhogó patak” példája mutatja, hogy más jellegű képet is tudott szemléletessé tenni ilyen eszközökkel. (A nyelvállás fokozatos esésével és az ajkak fokozatos szétnyílásával — *u, o, ó, a, a* — és kemény mássalhangzókkal — *p, t, k* — felidőzi a kövek között összetorlódó, lezuhogó és szétterülő, csörgő patak képét.) Talán nem nagy merészség képeltető fogások szerint típusokba sorolni a költőket. A legritkább típus Berzsenyi, akire ezek az artikulációs fogások jellemzők amellet, hogy az akusztikus hatást is sűrűn alkalmazza, s ez teszi verseit a különleges ritmusokkal együtt annyira nyelvhez kötötté. A másik típus a leggyakoribb, akinél az akusztikai fogások uralkodnak. A harmadik volna Ady, aki semmiféle hangulatfestő fogással nem él; a szavak tartalmi hatását nála csak a ritmus (meg a rím) kifejező ereje fűkötözi. S van még az Arany János-féle költő, akinek költői hatása legtöbbször már nem is fonetikai, hanem szintaktikai fogásokban rejlik: különleges alaktani és mondattani formulák, szavak különleges hangalakja, különös jelentésárnyalatok, sajátos szórend, általában a nyelv eleminek szokatlan alkalmazása, ritka lehetőségek kihasználása („Lehellet megszegik”, „Áll néma csend”, „... nem hallatik”, „Fejére szól, ki szót emel, Király nem alhatik” stb.). Ez persze már nem tartozik bele a költői hangalakba, hanem a költői hangalakba. De valami belőle talán mégis ide tartoznak, amit hiányolok a kitűnő könyvben: a szavak különleges hangalakjának költői felhasználása. Lássunk egy példát a Bolond Istók első énekéből.

És, mint vészfőcske a hullámcsatában,
Magasra-mélyre száll önviharában.

Mért használja itt a költő a tájnyelvi alakot? Nem az ő tájszólása, máshol nem is így írja:

Rakjatok ott egy fecskefalat
(Ártatlan dac)

Van értelme ennek az *ő*-nek? Kétségtelenül, hiszen ha *e*-vel mondanánk, érezhetően halványabb lenne, sőt lapos: „Mint vészfecske a hullámcsatában”. (S viszont komikussá válnék a másik sor *ő*-vel: „Rakjatok ott egy főcskefalat”!) Amott, a váratlan és szokatlan — egyúttal magányos — *ő* szinte kivillan a mondatból: megvillantja a viharban, sötét hullámok fölött lebbenő madarat. S ami még fontosabb: szokatlanságával eltávolodik a hétköznapi nyelvtől, emelkedetté válik. (Emelkedetté, bár népies forma!) Ezekben a sorokban többé-kevésbé minden szokatlan: „vész” itt a vihar helyett áll, hiszen viharomadárról van szó; ezért nem is lehet vészfecske, köznapi fecske, mert akkor a „vész”-t is köznapien értelmeznénk, s olyan vulgáris képzetünk támadna, mint „vészmadár” (*mit huhogsz, te vészmadár!*); de a szokatlan *vészfőcske* hallatán érezzük, hogy költői szinonimáról van szó, amint a továbbiakban is mindenütt az emelkedettebb szinonimával találkozunk: „hullámcsata” a vihartól korbácsolt tenger, „magasra-mélyre” száll a madár, nem föl-le, vagy magasba és mélybe, s végül ott a teljesen egyéni szóösszetétel: „önviharában”. Különben az archaizmusnak is ez az egyik legfontosabb hatása: emelkedetté teszi a beszédet. (Ezt nem tárgyalja a szerző a megfelelő részben, a 280. lapon.)

A hangalaknak van saját költőisége is pusztán szokatlanságával, és vannak önálló szépségei is. Egy népballadakötet tervezésekor vitám volt a kiadóval, aki nem akarta a szövegeket tájnyelvi alakjukban közölni. Ez ellen többek közt a következő példával érveltem:

Most kerekedett itt egy fekete fölhő,
Abbul csöpörödött ennyihány szöm eső.

Tessék átírni köznyelvre: „Abból cseperedett egy néhány szem eső”. Agyon van csapva a költői hatás, lapos lett, majdnem próza. Különösen az „egynéhány” hangzik rosszul: más lett a ritmusa is, nehézkesen cammog; de odavan a fogalmazás különlegessége, emelkedettsége is, főleg pedig a magánhangzók változatossága. A népi énekesek, akik ezt a sort létrehozták, mindennapi nyelvjárásukat hallották benne, tehát nem érezték annyira különlegessé, mint mi. Természetesen számunkra költőibbnek hangzik. De ez csak az *ő*-zésre vonatkozik. Az *ennyihány*-t és az *abbul*-t már ők sem ejtik mindig. Valami „eltolódást a költői síkra” tehát ők is érezhettek ebben a sorban, amit a ritmus szépsége is fokoz. S természetesen érezték a vokalizmus változatosságát. Ez az a harmadik érték, amit az előbbi Arany-sorban is még észre kell vennünk: *éiőőe-aúá-áa*. (N. B. egyúttal magasról mélyre száll és lebben, mint a madár.) Ezzel a kérdéssel, a költői hangzással, vagyis a hangok egymásutánjának kompozíciójával Fónagy kissé mostohán bánt. Egyes idézetekkel kapcsolatban rámutat ugyan a „hangjáték” szépségére, de mint jelenséggel külön nem foglalkozik. Pedig érdemes volna, mert igen fontos tényezője a költői szép-

ségnek, és nagy szerepe van abban, hogy a jó verset többnek, másnak érezzük a mindennapi beszédnél. Egy magyarul tudó francia az írógép kopogásához hasonlította nyelvünket mindennapi (pesti) használata alapján, a sok e miatt. Ugyanő viszont Jancsó Adrienne versmondását hallgatva felkiáltott: „Milyen szép a magyar nyelv!” Nyilván a Csongor és Tünde például nem kopog írógép módjára:

Ah ne ujtsd kinomat!
 A madárnak szárnya van,
 S nem repülhet annyira,
 A folyamnak árja van,
 S nem foly árja oly tova.
 Zúgva kél a fergeteg,
 S Tündérhonba, üdlakig,
 Hol magányos búm lakik,
 Mig elér, alig piheg:
 Gyenge szellőként lebegvén
 A legifjabb rózsa keblén
 Mint sohajtás, úgy hal el...

Bárhonnan idézhetnénk: az egész költemény színek és fények szakadatlan villódzása pusztán hangzásától is. De akármelyik nagy költő jelentősebb verse példa lehetne. A jó versnek hangzásélménynek is kell lennie a hallgató-olvasó számára. Sőt, bizonyára meg lehetne állapítani hangstatisztikai alapon az egyes költők hangfekvését is a hangok előfordulásának arányából.

3. A hangszimbolikai rész gondolatokat ébresztett, ellentmondást sehol. A prozódiai fejtegetésekkel itt-ott azonban már vitatkozni is szeretnék. Mindjárt azzal az állítással, hogy a hangsúlynak döntő szerepe volna a mértékes versben. A szerző azzal támasztja alá véleményét, hogy szerinte a „hangsúlyos, rövid szótag időtartama elérheti a hangsúlytalan hosszúakét”. Nem derül ki, hogy ez ténymegállapítás-e vagy föltevés. A ható ige használata és az a tény, hogy semmiféle mérési eredményre nem hivatkozik, inkább az utóbbira enged következtetni. Ezzel szemben van egy olyan mindennapos nyelvi tapasztalatunk, ami az ellenkezőjét bizonyítja: ha idegen kiejtést — svábost vagy szlávcsot — utánozunk, mindjárt a hangsúlyos, szóeleji, rövid magánhangzókat nyújtjuk meg, tehát ezt érezzük leginkább ellentétesnek a magyar beszéddel.

Nem győz meg a latin példára való hivatkozás sem. Az, hogy egyes, meghatározott lábokban — a hexameter 5–6. lábában — igyekeznek a költők hangsúlyos szótagot tenni az iktusra, egyáltalán nem bizonyítja a rendszer hangsúlyos voltát. Mindössze annyit jelent, hogy igyekeztek összeegyeztetni a nyelv és a metrum eltérő követelményeit. A latinból érthető is ez, ahol a jövevény verselési módot „egyeztetni” kellett az anyanyelvi versritmussal. Különben eléggé gyanúsak azok a statisztikák — rem Fónagy csinálta, másoktól idézi —, mert az emlékeinkben élő Vergilius- és Ovidius-versek bőséges példákkal szolgálnak a szóhangsúly és iktus különjárására.

A László Zsigmond által tárgyalt jelenséget, úgy látszik, félreértette, legalábbis a 154–5. lapon elemzett Ascher-szavaltatban. A művész ugyanis az „örömteli” szót az „Egy gondolat bánt engemet”-ben úgy ejti ki, hogy a második szótagot emeli meg egy kissé — a vers-iktus szerint —,

s ezt Fónagy párhuzamba hozza László Zsigmond elméletével és Kodály megzenésítési gyakorlatával. Pedig ott éppen az ellenkezőjéről van szó: az „ö-römteli” első szótagját kellene magasabbra emelni; a hibás metszeten ugyanis az előtte levő szókezdet megemelésével segítjük át a verset.

Abban igaza van, hogy a versláb arsisa valamiféle hangsúlyt is hordoz magában — vagy éreztet — annak ellenére, hogy mérték a ritmus alapja. De hogy „a (nyelvileg) hosszú és rövid magánhangzók váltakozása hangsúlytól függetlenül, önmagában is ritmusélményt tudna kelteni” — amit ő kétségszűen — azt, véleményem szerint tökéletesen igazolja, hogy a szóhangsúllyal egybe nem eső helyeket is élesen elskandálhatjuk, érezzük ott is a ritmust. Természetesen ismét más kérdés, hogy az ilyen skandálás nem a ritmusélmény legmagasabb foka. A ritmusrendszer azonban naiv versmondásban vagy művésztetlen versben is megmutatkozik; egészen más megítélés alá esik, hogy mit alakítanak ki belőle a költők, mit, hogyan használnak föl művészi céljaik megvalósítására.

Ha valóban a hangsúly volna döntő a mértékes versben, igaza lett volna Bleyer Jakabnak, aki szerint az igazi hexameter Goetheé:

Hab ich den Märkt und die Strässen doch nie so einsam gesähen . . . mert a természetes beszéd hangsúlyából alakul, s nem Vörösmartyé: Régi di-|csőség-|günk hol | késel az | éji ho-|mályban, „mert így nem beszél senki”. Úgy látszik azonban, mégsem ez a fontos a hexameterben, mert ha bárki elfogulatlan füllel hallgatja, a német sor csikorog, sántít, míg a magyar simán folyik. S ez annál perdöntőbb, mivel olyan művészről van szó, mint éppen Goethe. Ha pedig a *thesis* és *arsis* kifejezésekre hivatkozunk, ezek sokkal kevésbé jelentenek hangerőt, mint inkább melodikai hullámozást, magasabb és mélyebb ejtést.

A 133. lapon h a n g e r ő m é r é s e k r e hivatkozva támasztja alá azt a véleményt, hogy a beszéd elején nagyobb hanghosszúság van, a végén pedig csökkenő. Vajon voltak-e azokban a mérésekben hosszúságmegállapításck is, vagy csak analógia alapján ítél: ha csökken a hangerő, csökkenhet a hosszúság is? És hogy állunk Meyer méréseivel, amelyeket Gombocz magyar kiejtésén végzett, s amelyek szerint mennél hosszabb egység van az ember tudatában, annál gyorsabban beszél, tehát a szó(lam?) eleje a leggyorsabb, a legrövidebb? Új mérések cáfolták-e, vagy nem is történtek? Lényeges kérdés, mert a kiegyenlítődsre biztosabb felvilágosítást adna, mint azok a mérések, amelyeket jambus- és más mértékes versekben végzett a szerző. Nem hiszem, hogy ezek dönthetnek ebben a kérdésben, mert az időmérték keresztezi és elmosza a szólamok időbeli viselkedését, különösen szavalóművészek előadásában, akik — helyesen — igyekeznek a versmértéket is érvényre juttatni. Egyedül „Az ágyam hívogat” lett volna alkalmas jól érzékeltetni a szólamokat a megmért versek közül; kár, hogy nem ezt közli a könyv. Legvilágosabb tanúságot nyújtott volna, ha magyaros, ütemes verseket mért volna, és pedig mai népdalverset, Zrínyi sorait és az Ómagyar Mária-síralom ütemeit is; mind ezt naiv versmondásban — kis gyerekek és műveletlen emberek olvasatában — is, nemcsak előadóművészekében.

Amit Hegedűs méréseiből idéz, az támogatni látszik a kiegyenlítőds elméletét. Ha 11–20 hangból álló szakaszok tempója számottevően gyorsabb a legrövidebbekénél, nagyjából tehát az 5–8 szótagúak az 1–2 szótagúaknál, ez arra vall, hogy prózai beszédben is megvan nagyjából a kiegyenlítőds. S hogy a húsz hangnál hosszabb szakaszok már nem rövidülnek számottevően,

az sem cáfolja az elméletet, sőt inkább megerősíti. Azért nem ritmusos a próza, mert ilyen hosszú szakaszokkal is él, s ezért kell a verset rövidebb „szakaszokba” — ütemekbe — rendezni, ahol legerősebb a törekvés a kiegyenlítődére. Különbözik a ritmust is olyan statisztikailag érzékelhető jelenségnek kell fölfogni, mint aminőt Fónagy mutat ki, igen finoman, a hangok ilyen vagy olyan hangulati hatásában: ha a szokott arányoktól eltér, tehát észrevehető tendenciával jelentkezik, akkor már érezteti hatását a szövegben. Magam is így fogalmaztam egykor: a ritmus a nyelvben meglevő kiegyenlítődéi tendenciát fokozza, de nyilván sosem éri el az abszolút egyenlőséget.

Szeretném a Meyer—Gombocz féle mérések modern újrafölvételét szorgalmazni, még ha a kiegyenlítődé kérdésé csak apróbetűs kitérésként jelentkezett is Fónagy fejtegetései között, s úgy látszanék, hogy ez a kérdés nem tartozik ide. De kísérleti fonetikai kérdés, ami nélkül a magyar versritmus vitás kérdései nem dönthetők el végérvényesen. Különösen érdekes volna az úgynevezett négy szótagos ütemhatár nyelvi-fonetikai okait látni. Arany Lászlótól Szabédyig mindenki megállapítja létezését, tények özöne is bizonyítja, mégsem tudjuk mással magyarázni, mint egy föltevessel, a kiegyenlítődé egy határesetével.

Még egy utolsó hangsúlyproblémát kell megemlíteni. Horváth János szerint — és Fónagy szerint is — az ütem élén álló, hangsúlytalan szó, névelő, kötőszó stb. azért hordhatja az iktust, mert a csönd megtörése is már valami nyomatékot kölcsönöz neki. Miért érezzük mégis gyöngének az ilyen helyeket? S a metszet után, ahol már csak folytatjuk a sort: „Hazamennék, / de nem tudok”, tehát már meg van törve a csönd, mi adna mégis hangsúlyt? A pillanatnyi megállás, ami után újra érezzük a csendtörést. Ezzel persze voltaképp a szólamtagolást határoztuk meg, mert a beszédben minden megállás szólamot fejez be, és utána új szólam kezdődik.

Szabédyval vitatkozik a szerző, amikor megállapítja, hogy a „nemzeti versformának köze van az illető nyelv struktúrájához”, de „ennek ellenére nem lehet a nyelv struktúrájából maradéktalanul levezetni.” Hadd vegyem föl a kesztyűt én, akinek könyve úgyszólván csak erről a kérdéstről szól. Fónagy itt arra gondol, hogy a versritmusban valami többletjelenség is van a közönséges beszédhez képest. Lehet, de az is lehet, hogy a többlet nem valami új jelenség, hanem csak a beszédben meglevő jelenségek fokozott érvényesülése. Egyelőre nem tudjuk kísérletileg kimutatni, mi a versritmus lényege. Lehet, hogy ha már ismernénk, „maradéktalanul” le is tudnánk vezetni a nyelv szerkezetéből. Vagyis a „nem lehet” nem azt jelenti, hogy „biztosan tudjuk, nincs ilyen összefüggés”, csak annyit, hogy „még nem tudjuk, mennyire van, és mennyire nincs”. Amennyiben a ritmus csak a beszéd bizonyos jelenségeinek túlzása vagy bizonyos határok között érvényesülő törvényszerűsége, akkor igenis maradéktalanul levezethetjük a nyelv szerkezetéből.

4. Szép elemzések mutatják be a váltakozó sorhosszúság költői hatását. Különösen Csokonai-versek szerepelnek itt: ő élt evvel a fogással a legvirtuózabban és a leggyermekibb örömmel. Itt csak árnyalatokat tennék szóvá. „Az estvéhez” virtuóz játéka az élmény, a bánat távolibb, enyhültebb voltára utalna, mint „A reményhez”? Emez is nem eléggé virtuóz, csengő-bongó, mint egy zenélő óra? Mégis — Fónagy is — a bánat igazi élményét hallja ki belőle. Csokonai a leggyöngédebb szépségeket tudta lepárolni bánatából, s ez

mindkét esetben már annyira „távoli” és még csak annyira távoli, hogy erős hangulattal önti el a verset, de „engedi formálni” magát.

Egyébként kis túlzás „A reményhez” váltakozó sorait egyértelműen az öröm feléledő emlékéhez és az apatikus lehulláshoz kapcsolni. Ellenkező példákat is tudunk idézni. Hol az apatikus lehullás ezeknek a rövid soroknak tartalmában:

Lilla szívét kértem,
S megadá az ég.

és hol az öröm emléke a megáradó hosszú sorokban:

Nékem már a rét hímetlen,
A mező kisült,
A zengő liget kietlen,
A nap éjre dült

Az egész forma valóban tükrözi a tartalom egészét megáradó, majd röviden lebukó soraival: a feltámadó reményt és az elcsüggedést. Helyenként egyezik is a részek tartalma a hangulattal, s ez fokozza a forma hangulati hatását. Így, óvatosabban már igaz a tétel.

Bonyolult, erőltetett bizonyításra készíti a szerzőt a jambusnak egy tulajdonsága: a merengés, fáradtság, halk bú, amit szinte kizárnak az olyan ellentétes tulajdonságai, mint a feltörő, heves, örvendő, harcias, nyugtalan jelleg. A szerző avval a többszörösen föltevészerű tétellel igyekszik ezt magyarázni, hogy a zenei periodicitás — ritmus — primitívebb, mint a nyelvi, s így az erősebben zenei — tehát nyelvellenes — jambusban viasszerűen az ösztönök világába, a halálvágyba, az örök álomba. Ez azonban egyrészt azért sántít, mert az „ösztönök világa” megengedné a kitoró életörömet, aktivitást is, azonban nyelvészeti szempontból is több ponton vitatható. Először is „beszédhangsúlyt feloldó jambus”-ról nem beszélhetünk a német nyelv esetében, amelynek határozottan emelkedő — jambikus — jellege van. A főnevek kötelező névelője, a mindenféle szintaktikai viszony kifejezése *der-die-das*-szal és prepozíciókkal, az igék számtalan hangsúlytalan igekötője, a befejezett participium hangsúlytalan *ge*-kezdetje, amit annyiszor kell használni, valahányszor az összetett múltakat és a passzívumot, mindez olyan nagy tömegű emelkedő beszédelemet jelent, ami az egész nyelvre rányomja bélyegét. A magyarban viszont szinte virtuozitás kell emelkedő sorkezdetek előállításához. A jambusnak „beszédhangsúlyt elzsongító zenéjéről” a németben alig lehet szó, ahol egyedül a szóhangsúllyal lehet arisztokratikusan éreztetni, s a hangsúlyok Goethénél szinte mindig együtt is járnak vele. Ha pedig — igen ritkán — nem, akkor az már nagy változatosságot okoz, vagy valami külön hatás kedvéért történik. Ha mégis elfogadjuk, hogy a jambus a merengés, halk bú ábrázolására alkalmas, sőt elfogadjuk azt a verselemzést is, amely szerint Goethe a jambust trocheussal azért váltja föl, hogy ezzel érzékeltesse az ellentétet a szertelen lelkesedés, álomvilág, valamint a realitás, nyugalom között, akkor másutt kell az okokat keresnünk. Pl. ott, hogy a jambus erős ritmikussága hosszú sorokon keresztül monoton zenét ad, ami már hordozhatja a merengés, halk bánat érzését. De nagy szerepet játszhat a megvalósítás módja is. A nyelvi elemekkel tompított, fáradtan bukdácsoló jambus — mint sokszor Tóth Árpádnál — még inkább alkalmas ezekre a hatásokra.

Ady jambusainál újra örömmel tapasztalhatjuk, hogy teljes az egyetértés a verstani irodalomban. Németh László könyve és az enyém óta Gáldi is s előbb Fónagy szintén szép példákkal illusztrálja a magyaros tagolás és a beleszótt mértékek polifóniáját. (Hiba volna azonban Sík Sándort említés nélkül hagyni ebben a vonatkozásban.) Viszont figyelmeztetni kell itt arra, hogy a kuruc versek Adynál már nem tartoznak a megmagyarosodott jambus kategóriájába, hanem szabályos ütemes, magyar formák. Sok köztük az ötös vagy az ötösnek hatossal váltakozó gagliarda forma, nyilván archaizáló szándékkal, mert a kuruc versek közt is sok az ilyen; s ugyancsak gyakori a nyolcas hetessel változtatva és több más népdalforma. A 178. lapon idézett „Két kuruc beszélget” például szabályos tizenkettes. Viszont a jambus tagoló kezelésére idézett példák közt áll, tehát félreértésre ad alkalmat. (S meg kell jegyezni, hogy a 190. lapon idézett sort bizony nem lehet trochaikusan ütemezni, szörnyű erőszakot követnénk el a nyelven.)

5. Az enjambement magas színvonalú tárgyalásához és finoman elemzett példáihoz is kívánczok kiegészítés. Tökéletesen egyetértsek a tagoló átkötés különválasztásával (Csokonai, Ady átkötési módjával). De az már szinte nem is átkötés, alig van kiemelő hatása, éppen mert annyira természetesnek hat. Így azután a Csongor és Tündében sem érzem:

E poros földről emeltél *A magas* tündér hazába,

annál kevésbé, mert itt rím sem tagolja a sorokat, s a trocheusok végtelen folyamatban követhetik egymást, ha nincs félláb a sorvégen. Petőfinél pedig, az „Ivás közben” még kevésbé ad átkötési példákat, mivel a különírt rész csak a szemnek külön sor, hangzásban egyetlen, szabályos tizenegyes.

Minden példa igaz, ahol Fónagy kimutatja, hogy az átkötés a következő sor elején levő szónak ad kiemlést. De nemcsak erre van példa. Igen sokszor az átkötés előtti sor vég kap jelentőséget:

Óh, hol a szenvedély, amit *csak én*
Tudtam

(Tóth Árpád: Ripacs)

A komikus hatású rím is kiemeli Arany Bolond Istókja 2. énekében:

Óh Múza! kit minden poéta *per te*
Szólít, mikor szülési kínja nagy,
Midőn a szeplő homlokát kiverte
És új Minervától feszül az agy —
Méltóztassál hozzám leszállni, *mert te*
A versek jóltévő bábája vagy

Vagy mindjárt az első sorban:

Tenger sok éve immár, hogy *Bolond*
Istók felől kezdettem éneket

Mintha azt akarta volna mondani: én bolond! vagy: Bolond fővel kezdettem éneket (lásd: „Bolond . . . *felől*”, a szokatlan szóhasználat mintha erre akarna emlékezni.)

Vagy Berzsenyinél (szintén valami rímfélével fokozva a hatást):

Óh a szárnyas idő	hirtelen elrepül,
S minden míve <i>tűnő</i>	szárnya körül lebeg

Végül: a kiemelés nem egyedüli célja az átkötésnek; lehet a megállás nélküli sietség, az izgatott, egy lélekzetre elhadart beszéd érzékeltetése, vagy — mint Szabó Lőrincnél — az élőbeszédhez közelíteni a verset: Tóth Árpád Áprilisi capricciójában pedig a játékosan kergetőző, egymásba fonódó körmondat-részek visszatartathatatlán gördülését biztosítja a csattanó felé.

A költők átkötési statisztikájában Petőfinél nem lehet irányadó egyetlen népies mű, a János Vitéz, ahol a forma eleve kevéssé ad rá lehetőséget; az Apostol izgatott jambusai között már tömegével talált volna áthajló sorokat.

Maga a terminus is új Fónagynál: *áthajlás*. Nagyon szép, s kitűnően egészíti ki az általam ajánlott „átkötést”. Az övét a megvalósult versre lehet inkább alkalmazni, az enyémet a költői szándék kifejezésére. Vannak esetek, amikor csak az egyik van helyén, a másik nem. „Ady áthajlásai” vagy a „Toldi sorainak átkötései” egyaránt képtelenség.

Fölmerült az ejtésmód kérdése is. Úgy vélem, a sorvéget is éreztetni kell — megállással — és az összetartozó mondatot is — a sorvég nyújtásával, azonban sokkal inkább a *n y i t v a h a g y o t t , f o l y t a t ó d ó m o n d a t m e l ó d i á v a l*. Ezt tükrözi Ascher Oszkár versmondásának hang lejtésgörbéje is. Az összetartozó jelző és jelzett szó („lebegő hassal”) szétválík ugyan prózai ejtésben a „lebegő” szó hosszúsága miatt, azért indítják magassabb hangon a következő szót („hassal”); de Ascher ejtésében szinte egy szinten van a kettő — nyilván az összetartozás éreztetésére — s csak a hangindítás egy kis, óhatatlan felkunkorodása látható a hanggörbén. A szünet itt nem jelentős — annyi a köz a két szó közt, mint prózai ejtésben —, nyilván érezte a művész, hogy a siettetés, az összefonódás a célja az átkötésnek, ezért csak az utolsó hang megnyújtásával — „lebegőőőő” — érezteti a sorvéget.

A versek hanglejtésének megállapítása — magas vagy mély regisztere — izgalmas kérdés. Azonban azt hiszem, nem elég egyes szavakat alapján mérni, sőt egyáltalán nem helyes a művészi előadásból kiindulni. Abban már benne van a művész előadói elképzelése is, aki változtatatosan akar bánni hanganyagával, sőt a költőn túlmenő, önálló előadási ötletei is lehetnek. Itt csakis sok, naiv versmondás mérésével lehet valamit megfogni a valóságos, de igen rejtőző tényekből. Tudniillik az a kérdés: minden *s z á n d é k o s s z í n e z é s n é l k ü l* is követelnek-e a szövegben levő nyelvi törvényszerűségek ilyen vagy olyan felmondást. Nyelvi törvényszerűség lehet a mondat hanglejtése: parancsoló, kérdő stb. jellege vagy az összetett mondatok egymáshoz viszonyított emelkedése-esése, a költői szórenddel együtt járó ejtés, ellentétbe vagy párhuzamba állított tartalmak kifejezése hanglejtéssel stb. S lehet a *t á r g y n a k* magának is — a h o g y a költő kifejezte — olyan jellege, ami mély, fojtott vagy magas, hangos fölmondást követel. Hozzájárulhat még a hangok együttesének magasabb vagy mélyebb színezete is: majdnem „objektíven” megállapítható tényezők. Nem kell tehát egy szubjektív szavakat mérésével megelégednünk.

6. Érdekes probléma, hogy mi a vers írott formájának szemhez szóló hatása. Kétségtelen, hogy ilyen is van — különösen tanulságos Babits verse,

a „Vakok a hídon.” Azonban egyes példáknál, úgy érzem, nem a szemem keresztül tagol a költő, hanem a fülön keresztül. Csokonai a „Kétségbeesett magagyilkosa” sorainak végére rímeket is helyez, a sorok ritmusa is, mondat-tani tagolása is igen erősen érezteti a rövid sorokra tördelt rokokó formát. Ezt a verset pusztán hallva is ugyanaz az élményünk, mint látva. S Adynál a „Torony az éjszakában” sorai közül nemcsak az írásképp emeli ki a magában álló „torony” szót, s nem is kell az *altus* szó kettős jelentésére hivatkozni, hogy a rövidebb sor hatását megmagyarázzuk. Itt pusztán a magában álló, hirtelen megállással kiemelt szó ugrik ki környezetéből, míg a többiek beleolvadnak a hosszú verssorokba. Hallva is, sőt úgy még igazán, kimered ez a „torony” a versből.

Egyes hanghatásokkal kapcsolatban fölmerül az ellenvetés: ezt nem mind a költő hozta létre, hanem már előbb maga a nyelv. Amikor a költői hanghatás hangutánzó szavakból származik, a költő megkapta már a kívánt szó jelentésével együtt. Például Petőfinél:

S pattogása hangos ostoroknak.

A *pattog* s az *ostor* is hangutánzó szó. Az utóbbi az *s*-el a sudár suhogását festi, a *t*-vel a csapó pattanását. A költő legfeljebb annyit tett hozzá, hogy a *hangos* szóval meghosszabbítja az *ostor* suhogását: „hang-osost-orknak”; az egyszerű ostort karikás ostorrá lépteti elő.

A „Wanderers Nachtlied” elemzése olyan csábító téma, hogy meg nem állhatom hozzászólás nélkül. Az a bizonyos kis mozgalmasság

Die Vögelein schweigen im Walde ...

nekem két dolgot juttat az eszembe: az aludni térő madarak halk motozását az ágakon, s az éppen lemenő nap nyomán föltámadó leheletnyi fuvallatot. Erről már szó volt az előző sorban, csak tagadólag: „Kaum einen Hauch ...”; most ez a kis mozgás jelzi, hogy mégis, már itt van.

7. Egy-két teoretikus szörszálhasogatás volna még hátra. „Mintha ez a második szólam, ez a zenei aláfestés örízné a versben a zene nyomát az ének-től, a zenei kísérettől való elszakadás után is” — olvasom. A zenei aláfestés-nek elemeit idézte azonban olyan versből is, amely még nem vált meg az ének-től (pl. Walter von der Vogelweidéé). Másrészt a hangfestő és hangutánzó szavak ott vannak már a nyelv eredeténél, mielőtt még vers és ének lett volna. A szavak születésekor már működött az emberi lélekben a „zenei aláfestés” igénye. A nyelv és a verses szöveg autonóm sajátsága ez, nem a zene maradványa. „Zenei”-nek csak metaforikus értelemben nevezzük. S vajon kétszólamúságról kell-e szólanunk a vers esetében, nem inkább négy szólamúságról? A tartalom, a ritmus, a „zenei aláfestés” és — ha van — a rím egybefonódó játékaról, ami együtt adja egy-egy költemény művészi hatását.

Ezt persze Fónagy is tudja, hiszen mind a négy „szólam” hatását gondosan elemzi. A rím kiemelő szerepére például igen szép példákkal hívja föl a figyelmet. Ennek a hatásnak, azt hiszem, Ady a legnagyobb mestere a modern magyar lírában. Annýira, hogy mindenki csak a tartalmi hatását veszi észre, s nem is eszmél rá, mennyire mesteri — „kosztolányias” — sokszor maga a rím is. Csak sohasem hozza sorozatcsan, nehogy föltűnő legyen, mindig művészi asszonáncokkal vegyíti; és sokkal kevesebb rímet alkalmaz egy strófában, mint társai; rímtelen sorokkal messze elválasztja egymástól. A rímelt szó

pedig olyan tartalmi jelentőséggel bír, olyan meglepő ahhoz képest, amivel összezseng, hogy ez a tartalmi újság minden figyelmet lefoglal, s a rím csak fokozza a kiemelést.

Bús vétók és víg *vallomások*,
Nótás nyögések, mély sebek,
Miattatok zengő kutat
Lelkembe már többé nem *ások*... (Most pedig elnémulunk)

A História talán ránk *taposhat*,
De mi itt bent tápláljuk a tüzet
És égetünk mindent, mi régi, *poshadt*.
Jöhet akármi romlás, összeomlás,
Nekünk mindegy: ide nem jöhet rosszabb.
A Föld mozog én ifjú feleim,
S mi rátesszük lábunk a magyar *rögre*
És esküszünk: mozdulni fog ez is
S minden mostanit jobbal pótolunk,
Vagy minden vész itt, ámen, *mindörökre*. (Véres panorámák tava-
szán)

S poklok felé visz bár az *utunk*,
Ő int, s *visszafutunk*. (Az Uraknak Ura)

Hallgatunk, hallgatunk,
Holnapig hallgatunk,
Gyáva játékba *ötlünk*,
De kész legyen *nagyon*
Így-így hallgaton:
Torló erőnk: az *öklünk*. (Minden rém riogat)

S találomra szemelgetve a szomszédos versek között:

Rávall — szijostorával (A hőkölés népe)
alispán — a listán (Kétféle velszi bárdok)

*

Ennyi megjegyzésünk nem azért volt, mintha sokat kifogásolnánk ebben a rendkívül tanulságos könyvben, hanem mert ennyi gondolatot ébresztett. Amit kifogásoltunk, az legföljebb néhány százaléka a tárgyalt anyagnak. A téma azonban és feldolgozása olyan vonzó, hogy nem lehet megállni hozzá-
szólás nélkül, gondolatmenete folytatása nélkül. Költészetünknek XIX—XX.
századi nagy föllendülése megteremtette a maga fejlett verstudományát is.
Az utóbbi években szinte megáradt a verstani kutatás. Egyre mélyebben pil-
lantunk bele a költők műhelyébe, egyre több szépséget szívunk ki verseikből.
A tanulmányok sokasága az olvasók igényéről is tanúságot tesz, a versélvezés
magas színvonaláról. Ennek a színvonalnak legbiztosabb mércéje, egyben
további biztosítéka is Fónagy Iván könyve. Szerzőjének ezúttal csak egy ki-
vánságunkat szeretnénk kifejezni: folytassa tovább vizsgálódásait azokban a
részletekben is, ahol még nem jutott el a teljes befejezésig.

Vargyas Lajos