

VARGYAS LAJOS: A MAGYAR VERS RITMUSA
C. KÖNYVÉNEK MEGVITATÁSA

KÜLÖNLENYOMAT

A MAGYAR TUDOMÁNYOS AKADÉMIA
TÁRSADALMI-TÖRTÉNETI TUDOMÁNYOK OSZTÁLYÁNAK
KÖZLEMÉNYEIBŐL

VARGYAS LAJOS:

A MAGYAR VERS RITMUSA CÍMŰ KÖNYVÉNEK
MEGVITATÁSA*

A Magyar Tudományos Akadémia Néprajztudományi, Irodalomtörténeti- és Zenetudományi Állandó Bizottságai együttes ülésen vitatták meg Vargyas Lajos: A magyar vers ritmusa című munkáját. A vita bevezetéseként Szabolcsi Bence a következőket mondotta:

Az elmúlt hónapokban komoly eseménye volt tudományos irodalmunknak, egy kitűnő fiatal kutató: Vargyas Lajos könyvének megjelenése. A könyv nem többet s nem kevesebbet ígért címében, mint a magyar vers ritmusának beható tudományos megvilágítását. Már maga az a tény, hogy Tudományos Akadémiánk rövid néhány éven belül három verstani művet bocsátott közre (Horváth János »Magyar vers«-ét és »Rendszeres verstan«-át, majd Vargyas könyvét), figyelemreméltóan bizonyította, hogy a tudománynak ezen a területén megélénkült az érdeklődés. Sok új mondanivaló, sok új probléma kívánczított felszínre, és olyan kérdések is újfajta válaszra vártak, amelyeket irodalmunk már évtizedekkel ezelőtt elintézettnek vélt, amelyek Arany János alapvető tanulmányai és kezdeményezése óta újra meg újra csak felmerültek, de megoldatlanok maradtak. Vargyas könyve főleg bátor kiállásával keltett figyelmet; alapjában vetett fel egy sor régi és új kérdést, elfogulatlanul, sőt merészen ragadott meg és tett vitássá hosszú ideje elfogadott tételeket, szerencsésen egészítette ki az irodalomtörténész szempontjait a kitűnő folklorista és a kitűnő zenész szempontjaival. Természetes, hogy a felvetett kérdések egy részét ő sem tudta megoldani, sőt könyve főleg a megoldatlan kérdések számát növelte. Mégis azt kell mondanunk, hogy ez a könyv, megoldatlanságaival együtt is jelentős lépés és komoly teljesítmény. Természetes az is, hogy ilyen mű éles ellentmondásokat vált ki és kemény vitákat provokál, — hiszen épp ezzel viszi előbbre a maga tudományát. Vargyas munkáját, mint-hogy többfajta tudományágat érint, több oldalról tették és teszik bírálat tárgyává irodalomtudósok és nyelvészek, költők és írók, folkloristák és zenészek egyaránt. Mindegyik terület képviselőjének volt és van lényeges megjegyezni-valója a könyvhöz, s ha semmi más, ez magában is bizonyítja Vargyas művének

* A Magyar Tudományos Akadémia Néprajztudományi, Irodalomtörténeti és Zenetudományi Állandó Bizottságainak 1953. febr. 3-án megtartott vitaülésének anyaga.

termékeny voltát, gondolatérlelő, inspiratív értékét. Ma itt azért gyűltünk össze, hogy a különböző oldalakról, különböző szempontokból elhangzó bírálatokat meghallgassuk, figyelembe vegyük és levonjuk belőlük a következtetést a problémára, a könyvre és szerzőjének további munkájára vonatkozólag. Hangsúlyozom: a vita ma itt csak elindul, de nem zárul s nem is zárulhat le; folytatni fogjuk és még sok hozzászólásra számítunk.

Szabolcsi Bence felkérésére Vargyas Lajos a következőkben foglalta össze munkája főbb tételeit:

Ritmustanulmányom alapgondolata az, hogy a nyelv sajátágaiból kell megkísérelni a nemzeti versritmus jelenségeinek magyarázatát. Ez az álláspont fordított értelemben is ad bizonyos lehetőséget: a nemzeti versritmus feltűnő szabályosságai alapján következtethetünk nyelvünk olyan törvényszerűségeire is, amelyeket eddig nem világított meg kellőképp a nyelvészeti kutatás.

Bármiben különbözzenek is magyar formájú verseink a középkori emlékektől kezdve máig, valamilyen közös vonást meg lehet figyelni bennük: szótag-számban különböző, rövidebb és hosszabb egységeket állítanak egymás mellé, ezeknek időtartama azonban bizonyos lassítással és szaporázással kiegyenlítődik; annál élénkebb a ritmus, annál természetesebb a vers, minél nagyobb a váltakozás ezekben a különböző hosszú részekben.

Arra kell tehát először feleletet kapnunk, hogy milyen törvények szerint alakulnak ezek a részek.

Az eddigi magyarázat szerint a szóhangsúly hozza létre az ütemet s ha nincs jelen, akkor bizonyos zenei emlékek pótolják, melyekből az egyes ütemkapcsolatok eleve bennünk élnek. Ez a magyarázat elégnak mutatkozik olyan esetben, mint »Egy, csak egy le / gény van. . .«, ahol a második tagban nincs hangsúly és mégis érezzük a ritmust; de nem elég a következőben: »Szívünkben szent / tűz lángolt«, ahol zenei emlék sem pótolja a ritmus hiányát, jöllehet szóhangsúly van.

A különböző, magyar versek ritmusjelenségeinek figyelembe vételével magam a következő magyarázatot kíséreltem meg. A vers ütemei, szüneteai a beszéd tagolásából — a beszéd szüneteiből és elkülönülő egységeiből — származnak. Ha egy költő 4+2 // 4+2 tagolású sorokat akar írni, amilyen Toldi vagy a Buda halála nagy része, akkor olyan mondatokból kell megalkotnia sorait, melyek szintaktikailag ilyen, 4+2 // 4+2 szótagú egységekre tagolódnak. Például:

S már zizzen az / erdő, / / fodorul a / víz is,
Hosszú haja / árnyát / / lendíti a / fűz is.

Ha pedig egy sor döccen, azért érezzük hibásnak, mert a mondat tagolódása nem esik össze avval, amit a költő előző sorainak éles tagolásával belénk szuggerált:

És alattunk, / és felettünk,
És bennünk is / a menny volt,
Szívünkben szent / tűz lángolt.

Ez utóbbi hiba mutatja egyúttal azt is, hogy mi a rendező elve ennek a tagolásnak. Az utolsó mondat természetes tagolása ez: »Szívünkben / szent tűz / lángolt«. A költő pedig az előzmények alapján úgy akarja tagoltatni, hogy a »szent« jelzőt elvágja a jelzett szótól, amelyhez szorosán hozzátartozik és összezárja a »szívünkben« szóval, amelyhez kevésbé tartozik. De bármily erősen érvényesüljön is itt a képlet, mégsem tudja megszabni ennek a szónak helyét az ütemben; erősebben érvényesül az a körülmény, hogy a körülötte lévő szavak közül melyikhez fűzi erősebb, mondattani, kapcsolat. Még világosabb ez a következő példában, melynek kétféle változata egyaránt előfordul a néphagyományban: »Mért sír az egy / szemed jobban, / mint a más« hibás ritmusú, pedig a második ütem szóhangsúllyal kezdődik. »Mért sír jobban / az egy szemed, / mint a más« pedig jó annak ellenére, hogy névelővel, vagyis lehangsúlytalanabb szóval kezdődik, mert itt az állítmányi és alanyi szólamok együtt vannak, egy ütemben. Ezt neveztem relatív szólam-tagolódásnak, aminek több, egymást keresztező finomságát itt nincs alkalmunk részletezni, csak érinteni. Ilyen például, hogy a mellék-vezetők által határolt egységek is állhatnak élesen elkülönülő szólamokból: »Mit gondolsz, / magam én // hogy eladjam / áron?« De néha mellék-metszet tulajdonképpen nincs is; a két ütemrészt csak egy hosszú szó vagy szólam tempójának arányaiban érezzük: »A juhászbojtárnak // gyönyörűségére«. Néha, bizonyos hosszabb szavak még az összetartozótól is elválhatnak, mint a következő jelző:

Két fiatal / magyar szívnek
Szerencsétlen / sorsáról.

A rövid jelző együtt marad jelzett szavával: »magyar szívnek« — a hosszú elválik tőle: »szerencsétlen / sorsáról«. De azért ilyenkor is érvényesül a relatív szólamyszerűség: ez is csak akkor hat jól, ha a különvált részek önmagukban állanak, nem kerülnek össze más, kevésbé hozzájuk tartozó szóval. Ha igen, akkor már érezzük a gyengébb ritmust. Például:

Mint egy alélt / vándor, / / aki felé / útján
Csüggeteg / szemmel néz / / hátra, majd / előre.

Viszont jó: »Csüggeteg / szemével«, vagy »Csüggeteg / szemmel«.

A következő kérdés, hogy mi okozza ezeknek a szintaktikai alapon különvált egységeknek időbeli kiegyenlítődségét? És milyen részek tudnak kiegyenlítődni úgy, hogy ritmust érezzünk bennük.

Itt az a nyelvészeti megfigyelés jön segítségünkre, mely szerint a hosszabb szavakat nagyobb nekifutással kezdjük mondani s ezáltal aránylag gyorsab-

ban ejtjük ki, mint a rövideket. Például tát-tátog-tátogat-tátogatók-tátogatók-nak sorozatban az első »á« és természetesen minden egyes további hang a példákban annál rövidebb, minél hosszabb az utána következő hangsor. Elképzelésem tehát az, hogy a magyar beszédben — ahol ez a törvényszerűség a legnagyobb mértékben érvényesül — a szoroson egybemondott szólamokra is érvényes ez a megállapítás; eszerint beszéd közben, a tudatunkban élő szintaktikai egységeket is hosszúságuk szerint kisebb vagy nagyobb neki-futással kezdjük és vége felé ellásítjuk, ezáltal egyrészt ezek az egységek külön-válnak — néha, a nagyobb egységek végén szünetet is érzünk — s ez adja beszédünknek az értelmes tagolást. Másrészt éppen a különböző mértékű gyorsítás révén a különböző hosszú részek kiegyenlítődesre törekednek; ebből van beszédünkben bizonyos, alig érzékelhető hullámzás. Ritmus akkor lesz ebből a hullámzásból, ha beszédünket olyan egységekből állítjuk össze, amelyeknek kiegyenlítődesé egyenlőség-érzetet tud kelteni bennünk. Milyen terjedelmű részekben lehetséges ez?

Ritmikánk ismert megállapítása az, hogy ütemeink 4 szótagnál hosszabbak nem lehetnek (ritka kivételtől eltekintve). Ha egy szólam, sőt egy szó is ennél hosszabb, akkor a negyedik szótag után új ütemet kezd. Például »Nagy a legény, / de nagyobb a // *boldogtalan-* / *sága*«. Kevésbé ismert tény, hogy ez a határ a harmadik szótag után is előállhat, 5 szótagú szavakban: »Magyaror- / szágnak // *édes ol-* / *talma*«. Tehát mindig aszimmetrikus két félre tagolódnak hosszú szavaink: 3+2, 4+2, 4+3 arányban, (ennél hosszabb a gyakorlatban nem igen fordul elő). Fordítva tagolni nem lehet, 2+3, 2+4, 3+4 arányban, sőt még 3+3 ban sem: *boldog-talansága*, *boldogta-lansága*; s nem lehet túlozni sem az arányt, 4+1-ben sem: Magyarország-nak. Ezt a jelenséget eddig nem tudták megmagyarázni, a rövidülés azonban erre is ad magyarázatot. A szavak gyorsuló eleje és lassabb vége csak ilyen, aszimmetrikus két félben érhet el nagyjából egyenlő két időmennyiséget, ami ritmust éreztet s csak az 5—6 szótagú szavakban válhat ez a különbség olyan jelentőssé, hogy ritmus szempontjából érezhetővé váljék.

Minthogy a magyarban aránylag sok a hosszú szó, főleg a képzésragozás folytán, a szólamok pedig általában hosszabbak, ezeknek belső kiegyenlítődesé két ilyen egyenlőtlen félre, fontos ritmikai tényezővé vált. A legkönnyebb megoldás felé haladó népköltészetben azok az ütemkombinációk terjedtek el, melyek ennek a hosszabbról-rövidebbre haladó tendenciának megfeleltek: 4+2-es hatos, 4+3-as hetes, s ezek bővítései: 4+4+2-es tizes, 4+4+3-as tizenegyes és a kétszer 4+2-es, felező tizenkettes. Ezekbe a formákba ugyanis hosszú szavak és szólamok is elhelyezhetők, több nyelvi elem használható fel bennük, tehát könnyebbek, mint például 2+3+3, melyet csak ilyen rövid, különálló szavakból lehet kialakítani: »Száll a / mezei / pacsirta«, »Rózsám, / nem leszek / a tiéd«.

Az egész elképzelés szerint tehát a versritmus a mindennapi beszédben meglévő nyelvi tendenciák meghatározottabb, sűrített, stilizált megvalósulása. Minthogy ez az elképzelés nagyobb részt elmélet, aminek kísérleti bizonyítását a további vizsgálatoktól várjuk, itt kérjük a hozzászólók, különösen a nyelvészek alapos bírálatát. Részletkérdések közül megvitatásra érdemes itt nyelvrokonaink ritmikájának és nyelvi jelenségeinek összehasonlítása, ami nem történetelt meg kielégítően tanulmányomban, továbbá az idegen nyelvekkel való összehasonlítás, köztük a francia vers és nyelv kérdése is.

Irodalomtörténészeink és zenetudósaink bizonyára sok, vitára alkalmas anyagot fognak találni abban a fejlődésmenetben, amelyet ritmusunk ilyen szemlélete alapján, továbbá a népzenei vizsgálatok eredményeiből rajzoltam meg a magyar versre vonatkozóan. Eszerint legrégebb fejlődési fok az volna, amelyet legrégebb verseink mutatnak — egyelőre néhány későközépkori emlék: szabad szótagszám, kötetlen az ütemkapcsolatok sorrendje és az ütemek szótag-száma; szabadon változhatnak a két-, három-, négyszótagú ütemek, rövidebb megelőzhet hosszabbat. Legbiztosabb példája ennek a foknak a Máriasiralom és a Szent László-ének. Például:

Ó, igaz / Simeonnok	3+4
Bezzeg szovo / ére,	4+2
Én érzem ez / bútürüt,	4+3
Kit níha / egíre.	3+3

A következő fejlődési fokban szabályozódik a sorok szótagszáma, akár pusztán idegen, irodalmi hatásra, akár egyidejűleg a változatok bizonyos korlátozódásával is, anélkül, hogy a soron belül megkötné az ütemkapcsolatok sorrendjét, az ütemek szótagszámát; ezáltal a metszetek belső változása jön létre. Ilyen volna tizesben a SzabácsViadala és tizenkettesben a Szigeti Veszedelem. A következő fok a teljes kötöttség, mind a sor, mind az ütem szótagszámában. Ez a XVI. század elején jelentkezik és tart máig, Gyöngyösinél válva először énektől független szövegritmussá.

Ezt a fejlődési sort mutatja a népzene is, ha típusait történeti egymásutánba állítjuk. A fejlődés elején van a teljesen kötetlen, prózai sirató, kötetlen ritmusban, vagy a különböző ütemkapcsolatokat rendszertelenül ismételtető gyermekdal, feszes ritmusban. Következő fejlődési fok volna a kanásztánc, amely már nagyjában szabályozott terjedelmű, négy ütemű sor, melyben bizonyos határon túl a szótagszám se nem fokozható se nem szűkíthető, de azért még elég nagy benne a szótagszám-ingadozás és az ütemen belüli ritmusváltakozás. További szabályozódásból jöttek létre a kötött szótagszámú rubato és feszes ritmusú dalaink, amelyek itt-ott az egykori, szabad szótagszám nyomait is őrzik, kötött versszak-képletük pedig több esetben kapcsolatba hozható az előző, kötetlen fokkal. A fejlődés végén, a mai, feszes ritmusú népdalban mindent elborít a legkönnyebb ütemkapcsolatok néhány főtípusa, köztük a 4+4+2-es

tizes és a 4+4+3-as tizenegyed, vagyis végleges diadalra jut a szövegek ritmus-tendenciája a népzében is.

Itt külön kérdés Zrínyi verseinek értelmezése. Úgy látom, hogy szabad ütemkapcsolattal, változó metszettel, melyeket a szólamok határa szab meg, jobban értelmezhető ez a vers, mint az eddigi, felező képlet alapján. Például a következő versszak ritmizálásomban:

Uram, ki / Óceán / // tenger vi- / zével
 Határoz- / tatod // nevedet s az / egekkel,
 Kívánám, hogy / hozzád // jühetnék / jobb hírrel,
 Hogysem az kit / kell hoznom // kételen- / séggel.

és a régi módra:

Uram, ki Ó- / ceá- // num tenger vi- / zével
 Határozta- / tod ne- // vedet s az e- / gekkel,
 Kívánám, hogy / hozzád // jühetnék jobb / hírrel,
 Hogysem az kit / kell hoz- // nom kételen- / séggel.

E kérdés körül, nyilván, nagyobb vita lesz, mint sok, egyéb körül, hiszen ez irodalmunk számára igen fontos kérdés annak ellenére, hogy elméletünk szempontjából csak akkor volna döntő, ha az derülne ki, hogy szerintünk értelmezve rosszabb, mint a régi szerint.

Fontos vitapont lehet még maga az a vizsgálati mód, amellyel egy-egy költemény ritmusát kielemeztem, ritmusának jó vagy gyenge voltát megállapítottam. Ez abban áll, hogy a vers megvalósult, nyelvi anyagát kell vizsgálni, azt elemezni, hogy mi hozza létre a jobb vagy a gyengébb megoldást, változtatásokkal lemérni a különböző nyelvi elemek szerepét a ritmusalkotásban; ezekből magyarázni a ritmust, s nem a képletből, mely annál kisebb szerepet játszik, minél nagyobb művész alkalmazza. Vagyis nem az előre meglévő képletből kiindulni, melytől »eltér« a költő a változatosság kedvéért, hanem költői ritmuskompozícióval számolni, mely előbbre való a képletnél.

Ugyancsak hozzászólást várok, főleg zenész oldalról, ahhoz a bizonyítási eljáráshoz, melynek alapján tagadtam a versritmusnak énekből való levezetését. Valóban tükrözi-e a népzene fejlődése a nyelvrítmus hatását és nem fordítva? Valóban nem képes a zene olyan formákat örökül hagyni a versre, amelyek ellenkeznek a nyelv törvényeivel? Lehet-e cáfolni, Csokonai: »Daphnis hajnalkor« c. versének példáját, mely szerint bármilyen tökéletesen kövesse is egy szöveg valamely ének ritmusát, ha ez a követés nem a nyelvrítmus törvényeit jutattja érvényre, akkor nem áll elő versritmus; legalább is nem érezzük, mihelyt ismeretlenné válik a dallam, amelyre énekelték.

Végül, nem annyira elméletem helyessége szempontjából, mint inkább a költői gyakorlatra való tekintetből fontos vitapont lehet a jambus és egyéb, mértékes formák kérdése. Bár itt is van elméleti probléma: nyelvünknek az a

képessége, hogy a mértéket időegységek útján valósítja meg, bizonyít-e valamit saját ritmusalkotása tekintetében? Bizonyítja-e, hogy az időviszonyok iránt érzékenyebb, mint a hangsúly iránt? Tovább pedig a jambus kezelésében van-e olyan fejlődés, melyben egyre több szerepet kapott nyelvünk ösztönösen feltörő, eredeti ritmusa a *jambus ellenére*? S végül, a gyakorlati kérdés, hogy vajjon ez lenne-e a legmélyebb lehetősége nyelvünknek, vagy nem vezethet-e egy más út messzebbre, nemzeti ritmusrendszerünknek Zrínyihez, középkori emlékeinkhez és bizonyos mértékig Adyhoz hasonló szabad kezelése, melynek során költőink még az eddiginél is nagyobb, művészi lehetőségekhez jutnának, ugyanakkor versmondásunk és színpadi nyelvünk problémái is megoldódhatnak, amelyek nem tudtak megoldódni még legnagyobb művészeink jambus-verseinek hatására sem.

Kérem, tegyék meg észrevételeiket a fenti problémákra is, de ezenkívül minden olyan kérdésre, melyet tanulmányom érintett vagy érintenie kellett volna s melyhez hozzá tudnak tenni valamit, vagy melyből el akarnak venni valamit.

Horváth János bírálatából Szabolcsi Bence olvasott fel egy hosszabb részletet, melyben a vers keletkezéséről, a hangsúlyról, dallam és vers viszonyáról, a ritmusnak nyelvi örökségként való felfogásáról és az »időbeli kiegyenlítődés«-ről írottakat tette bírálat tárgyává Vargyas könyvében.

Észrevételeim meglehetősen töredékesek lesznek. De Vargyas az én felfogásom ismeretével írta meg a magáét, tehát felesleges az enyémet folyvást ismételtetni.

1. A v e r s k e l e t k e z é s e kérdéséhez én nem szólok hozzá (1. Rendszeres magyar verstan 19—20). Azt azonban tudom, hogy beszédet, verset, éneket, táncot ugyanegy ritmusösztön intéz, s intézheti akár külön-külön, akár egyszerre mind a hármát, mint a gyermekjátékok nagy részében ma is. Keletkezési vizsgálódások lehetnek érdekesek, de tapasztalatra nem támaszkodhatnak. A vers valami »őskorban« keletkezhetett, az a kor pedig elképzelhetetlen hosszú időt jelent, melyen belül minden emberi dolog tömérdek változáson mehetett keresztül. Vargyas a beszédből eredezteti a verset, szólamból az ütemet. De mikori nyelvből? A beszéd szólamokra tagolódásának mikori állapotából? Úgy látom: a maiból! Pedig az őskorban (mondjuk: a honfoglalás előtt) talán a szólam sem volt egészen és öröktől fogva az, ami ma; s még ma sem igen lehet félreérthetetlen definícióját adni. És vajjon az Arany László-féle hangidomi törvény, melyhez Vargyas az elégtelennek bizonyuló nyelvtanin (értelmin) kívül szintén folyamodik, az őskorban is úgy volt-e érvényes, mint mikor Arany László a múlt században tapasztalta? Én bizonyos cseremis, vogul, stb. d a l l a m o k rokonsága alapján sem mernék honfoglalás előtti v e r s - k é p l e t r ől nyilatkozni, mert, még ha szövegetől jegyezték is le azokat a dallamokat, mikor jegyezték le? S e nemrég lejegyzett s z ö v e g e k ritmusa vajjon változatlanul ilyen volt azon végtelen hosszú idő előtt is, amely eltelt

a rokonainktól való különválásunk óta? Dallam alapján határozni pedig meg a mi szövegünk ritmusát, annyi volna, mint zenéből eredtetni a verset, amit Vargyas (195. l.) el nem fogadhat.

Én tehát nem a keletkezést kutatom, hanem meglévő szövegeket vizsgállok, s míg azok tanúsága nem ellenkezik ritmusérzésem (egyetlen ritmikai tanácsadóm) vallomásaival, nyugodtan megyek vissza a történeti időszak kezdetéig. Amit odáig menve nem tudok értelmezni, annak értelmezéséhez más ritmikai bizonyosságot keresek: a középlatin versritmusát az első, latinból fordított vers-szövegeinkhez, az énekét az akkori és későbbi eredetiekhez, a francia dallamokét Sz. Molnár Alberthez, egy bizonyos recitativ képletét Zrínyihez. Így járva el, megállapíthatom, hogy már legrégebbi szövegeink többféle vers-változatot képviselnek: szóverset (s abban némileg még szabad, meg már kötött szótagszámút) és énekverset. Az őrlőleány daláról csak hírünk van; se dallama, se szövege nem ismeretes, sőt az se bizonyos, hogy magyar nő volt-e a daloló (szolga!); ha azonban magyar volt, s ha dala valószínűleg munkadal volt, akkor az már egy harmadik változatra enged következtetni: oly énekelt versre, melynek ritmusát a munkaütéme szabályozta (orchestikus ritmus), s amely az ütemekre ictust juttatott, *nem a nyelv*, hanem a munka ismételt lendületei ösztönzéséből, vagy kényszeréből, s ütemei terjedelmét sem a *szólamé*, hanem a munkamozdulatok szakaszaié szabta meg. A latinból fordított verseket pedig szintén *nem a magyar nyelv szólamai*, hanem a latin minták kész szkémái sugalmazták. (Ezzel a szótagszám megkötéséhez is hozzájárulhattak). — Továbbmenve az első emlékek tanulságain: még az is megállapítható, hogy már a kkor kétféle ütemtípus szerint taglalhatták a verset: felező és harmadoló időszerkezet (nálam »szokványos« és »gyors típus«) szerint. (Ez utóbbira példa a Sz. László ének!). Ha tehát be lehetne is bizonyítani (amint nem lehet), hogy a vers nyelvi eredetű, akkor is, a legrégebbi szövegek tanúsága szerint a történeti időkben már több, a föltett nyelvi eredettől független verstípus élt a magyarság versritmikai forma-készletében.

2. A hangsúlyt Vargyas számúzi a versritmus tényezői közül. Én sem tulajdonítok neki taglalástindító-, hanem csak a ritmus-érzék ictusigényét alkalmilag kiszolgáló szerepet. De figyeljük meg legrégebbi verseinket, mindjárt a Mária-siralmat. Kevés abban az olyan ütem, melynek első szótagja nagyon határozottan hangsúlyos ne volna. Ilyenek még a régi M. Költők Tára I.-ben: Édesanya (ott 98. l.), Emlékezzél (101), Istenes élet (156), Contra tárgy (204), a Sz. László-ének félsorai (220), Vásárhelyi András félsorai (236), Sz. Katalin (246), Apáti (491. l.). Így vallanak efféle népi rigmusok is: Hétfő hetibe, — Szalad a kakas — Nyúlok a hamuba, stb., meg a verselő gyermekjátékok; sőt még Zrínyi félsorai is Vargyas ritmizálása szerint. Meggondolandó, mi ennek a magyarázata. Szerintem és majdnem mindenki szerint az ictusigényt elégítik ki ezek a hangsúlyok. De énekben, munkadalban, táncban

szerzett megszokás is közrejátszhatott benne. Nehéz is volna feltenni, hogy amihez verses-táncos-dalos gyermekjátékaiban minden magyar gyermek hozzászokott, felnőtt korára eltompult volna minden fogékonysága, sőt hajlama az iránt!

3. Dallam és vers viszonya. A ritmusérzék által különböző »közegeken« kiképzett szerkezetformák igenis, kölcsönösen hathatnak utóbb egymásra. Így, ha nem zenéből keletkezett is a vers, ének képletek áthathattak a vers területére, s résztvehettek némely sorfajok létesítésében. Vargyas olyasmit kérdez, hogy a zene ritmusát mi módon vihetni át a vers szövegére? Nos, úgy, ahogy Arany János nem tudom hány dallam »érveréséből« vezeti le a maga sorképleteit: nem egy bizonyos dallamból az ahhoz énekelt egy bizonyos szövegét, hanem a dallam ritmikai vázából a versét. S ilyen képleteket Vargyas is ismer. (27, stb. l.).

4. »Nyelvi örökség«? Elég az hozzá, hogy bármily eredetből, de kezdettől fogva máig többféle verstípust mutat fel verstörténetünk, s a magyar ritmusérzék azokat mind elismerte sajátjának. De az érzék maga is fejlődhetett időjártával, s felfogóképessége még idegen elvű (antik és nyugati) versformák iránt is kitágulhatott.

Lehet-e mindezt egyetlen tárgyi előzményből, a beszéd értelem-szerinti szakaszoltsága tényéből eredtetni? Sőt magát a ritmusérzék is »nyelvi örökségként« fogni fel (49. l.)? Ez aztán az igazi »filius ante patrem«, s nem az, amit az én rovásomra konstruált Vargyas könyve 63. lapján. Idézett állítása éppen annyi, mintha azt mondanám, hogy »színérzékünk festészeti örökség«. Különbömben mond Vargyas a ritmusérzékéről a »nyelvi örökség« állításával ellenkezőt, az én felfogásommal pedig egyezőt is. A ritmust egy helyt (108. l.) »lélektani jelenség«-nek mondja: a tagolásról pedig (190. l.), hogy elég, ha csak tudatunkban van is meg. Ez ugyanaz, mint mikor én »szellemi szükségletnek« mondom a ritmusos rendet.

Én tehát bizonyos közmagyar ritmusérzékéből eredeztetek vers-, ének- és táncritmust egyaránt: egy bennünk lévő ösztönből, mely minden időbeli tevékenységünket tagoltan kívánja rendezni, s időbeli folyamatokat általában tagoltan fog fel. Vargyas azonban minden ritmust a beszéd »természetes ritmusából« vezet le (6, 15, 43, 200—201, 148, 204, stb.). Csakhogy a vers nem »természetes« beszéd, amint az ének nem »természetes« hanghordozás, a tánc nem »természetes« lépdelés. Vargyas is stilizált nyelvi jelenségnek vallja a versritmust (200—201. l.). Ez a stilizáltság pedig a szólamok időbeli egyenlősítésében áll: a nyelv gondolati egységeiben lejátszódó »nyelvi kiegyenlítődsé- ben« (229.). De a szólamokra való, pusztán értelmi (208), mondattani (57) tagozódáshoz honnan járul hát hozzá a nyelvi tagozódásban eredetileg meg nem lévő másik rendező tényező, az *időszabály*, ami a szólamot ütemmé varázsolja át? Vagy még ez is nyelvi eredetű tényező volna? Vajjon nem inkább az a bizonyos »zenei« elv az (melynek közelebbi értelmezését majd alább tisztázom) —? S ha

igen, nem ott vagyunk-e megint, ahol eddig voltunk, vagyis a g o n d o l a t i és z e n e i e l v antagonizmusánál és kompromisszumainál a vers tagolásában?

Vargyas szerint nem! Ellenkezőleg azt hangoztatja, hogy magyarázata »a magyar vers eddigi elméletével teljesen ellentétben« áll (6); sőt »a ritmusnak ilyen, nyelvből való eredeztetése úgyszólván minden eddigi elmélettel ellentétes«, nemcsak a mieinkkel (252). Nem mondhatnám, hogy egy verselmélet számára jó ajánló levél volna minden eddigivel való ellenkezés, mert a ritmusérzék mégis csak valami közösségi kincs, — de az övé sem ellenkezik egészen minden eddigivel, s újdonsága nem is a nyelvi eredeztetésben, hanem bizonyos ahhoz társított tételekben van. Nyelvből más eredeztette: Gábor, Hodossy, sőt Fogarasi és Arany László is, s azok is többnyire szólammal töltötték ki az ütemet. Csak-hogy ők a h a n g s ú l y n a k is ritmusintéző szerepet tulajdonítottak, tehát ismertek ictust, s Gábor kivételével a ritmusos r e n d s o r o z a t o s ismétlődését is vallották. Vargyas újdonsága tehát: nyelvi eredeztetés, hangsúly és sorozatos ütemrend tagadásával. N i n c s i s ü t e m t a n a ! (Gábornak sem volt!). Hiába beszél u. i. időbeli kiegyenlítődesről, az ütemet csak mint nyelvi szakaszt értelmezi és vizsgálja (sokszor igen helyesen és mondattani szempontból tanulságosan), de az ütemről mint időszervezetről mintha mitsem tudna. S nem is törődhet olyasmivel az, aki szerint »minden sornak saját nyelvi tényei miatt van ilyen vagy olyan ritmusa, nem a másik sor ritmusa miatt« (109). Ez a »másik sor ritmusa« csak Vargyas lenéző kifejezése a »sorozatosság« elvét hangoztató elmélet helyes és szabatos megnevezése helyett. — E szerint tehát minden verssorban szinte folyvást csak »keletkeznek« a nyelvből valami, aminek már v e r s lehet a neve; mintha a v e r s nek nevezett ritmusnem még most sem volna feltalálva; örökké »in statu nascendi« volna, s máig sem volnának megállapodott szerkezetei, formakeretei, miket a nyelvi anyag, jól-rosszul csak kitölt. »Vers van tehát — mondja (211. l.) azonos ritmusú sorok ismétlődése nélkül is«: van, igen, magában, egy-egy sor; példára közmondásaink; van, különösen a jámbusi formájúakban; magyar rendszerű versben is van, a következő pontból kitetsző esetekben. De a minden sorral ritmustváltó rendszertelenséget, a magyar ritmusérzék tanácstalanul fogadja.

5. Az »i d ő b e l i k i e g y e n l í t ő d é s«. Amint ütemtan hiánya tette lehetővé a sorozatosság tagadását: ugyanaz hozza magával, hogy nincs mértékünk a sort összetevő szólamok (ütemek) időbeli kiegyenlítéséhez. Hogyan és milyen terjedelművé egyenlítsem ki az ütemek időtartamát, mikor még azt sem tudom, miféle darabokat kell majd egy megkezdett verssorban kiegyenlíteni (pl. az egyik sorban 3+2+4+3, a következőben 4+3+3+2, stb.-ket). Honnan tudom, hogy mi legyen ezek közös időtartama? S ha egy első sorra nézve utólag megállapodtam valami mérethben, a következő, egészen más összetételű sorban megint újrakezdem a próbálkozást? Olyan az, mint ha sárba

téglákat raknának le egymástól folyvást különböző távolságban, s köteles volnék azokon úgy lépegetni végig, hogy minden lépésem egyenlő ideig tartson. Ez kész gyötrelmem volna, s tagadása minden ritmusnak. — Ellenben, ha van ütemtanom, mely megmondja, hogy egyazon sorban valamennyi ütem vagy 4, vagy 6 időrészű, akkor amott a 4, emitt a 6 időszerű ütemek (s a 2, vagy 3 időrészű félütemek) jelölik, szabják ki valamennyiét. Ha a vers jó, akkor a legelső sorból rögtön megérezem, melyik ütemezéssel lesz dolgom. Ha az a sor tökéletlen, csakhamar útbaigazít a többi. Az említett 4 vagy 6 időrészű ütem lesz a sor (és a sorozat) idő-igazgató mértéke, mintája, nem pedig valami soronkénti kikombinálható, taláalomra kiszabott időhuzam. A 4 vagy 6 szótagúnál kevesebb szótagszámú ütemek nyújtással, szünettel egészítik ki magukat teljes időrészűvé. A különböző szótagszámú ütemek időméreteit tehát az alapütemhez igazodó tempóváltoztatások egyenlítik ki a sorban. Elég is, ha a tempót igazítottam a felismert ütemtípus méretéhez; se hangsúly, se szünet nem szükséges akkor okvetlenül az ütemhatárok éreztetéséhez. Pl. e 4+2 ütemezésű félsorban: »kiki nyugalomba«: a l o m b a szórészet előtt nem tartok szünetet, a l o m szótagot nem hangsúlyozom, ellenben ellassított ejtéssel, esetleg némi sorvégi szünettel a l o m b a ütemet annyi ideig hangoztatom, mint a k i k i - n y u g a - ütemet. S amellet még a n y u szótagot értelmi hangsúllyal is elláthatom, a ritmus megzavarása nélkül. Ugyanígy más (pl. 4+2+3) kombinációkban is (pl. »Ragyogó csillag vagy magad is.«). V. ö. Az újabkori magyar vers ritmusa, Napkelet 1925. 303.).

Ezután Németh László szólalt fel.

Az európai népek összehangolódásának egyik kísérő tünete a jambus fokozatos térhódítása költészetünkben. A franciát kivéve szinte mindenütt elnyomta a »nemzeti verselést«. Olaszországból kiindulva előbb Angliában, azután jóval később Németországban, majd Kelet-Európa népeinél is.¹

A jambusnak ez a hódító útja, amelyet természetesen bizonyos hangulatok és gondolatok peregrinációja kísért, nem ment ellenállás és visszaütések nélkül, azonban ennek ellenére tovább terjedt, s egyik kötőanyaga lett, a sok között, civilizációnk egységének. Európa más népei azonban mélyebbre gyökereztették a jambust — nyelvük természetébe. A jambus hosszú szótagja nálunk a szó hangsúlyos része, s olyan élesen hangsúlyozó nyelvekben, mint az angol vagy orosz, a hangsúly fényét hordó s az árnyékban maradt szótagoknak ez a váltakozása igen természetes hullámzást kap. Mi magyarok Csokonaival büszkék voltunk rá, hogy nyelvünkben az időmértéket eredeti tisztaságában lehet megszólaltatni; a »lehet« azonban nem jelenti azt, hogy ez a legjobb amit csinálhatunk: jambusunk a mértéket kihozza ugyan, de az olvadékony forma darabosabb nyelvünkkel nem került megnyugtató kapcsolatba.

¹ Mint ahogy a vitán megjegyezték, a jambus a francia versen is átcsapott s megvolt a szerepe az alekszandrín kialakításában is — végeredményben azonban a francia költészet nem vált jambikussá.

Erre a legjobb bizonyíték épp az, hogy jambus címén minden nagy magyar költő szinte egészen más verset teremtett: valamit el kellett vennie a jambusból, s valamit hozzá kellett adnia, hogy jó magyar vers legyen. Berzsenyi, Katona, Vörösmarty, Petőfi, Arany, Ady, Babits, Tóth Árpád jambusa szinte más-más versforma is. Már pedig az egy emberre szabott versformák sokkal jobban ki vannak téve az évülésnek, mint amelyeket az egész nemzet egyformán érez. Jambusunknak ezt a bizonytalanságát ott érezzük a legjobban, ahol teljesen magára marad: a színpad rímtelen jambusában. Nemrég át kellett nézнем Shakespeare fordításainkat, mennyi erőt öltünk beléjük és az Aranyét kivéve majd mind a jambus valamelyik betegségében szenved: a nyelvet legázoló, édeskésen-síma, kusza, vagy prózai.

A Nyugat kora, sok egyéb közt, lázadás volt a jambus ellen is. Ennek a lázadásnak két forrása volt: Ady szenvedélyes egyénisége, s a nyugati szabad vers példája. Ady olyan feszültséget kapcsolt verseibe, amely a jambust szétszakította. Eközben a magyar nyelvnek olyan versteremtő hajlamai váltak nyilvánvalóvá, amelyek Szenczi Molnár Albert zsoltárai óta mindig fölbukkantak, amikor a magyar fül adott sorok megoldásában önmagára volt utalva. Ugyanakkor annyira elűtő költők, mint Füst Milán vagy Kassák Lajos, később Sárközi György, Bányai Kornél, a szabad versben azt a lebegést, »héjjázást« próbálták felidézni, amelynek a föladása miatt Berzsenyi vádolja az utódokat.

Nagy kár, hogy akkoriban nem volt elméleti ember, aki ebből a verstani erjedésből a használható tanulságokat levonta volna. Babits Mihály, akinek mint versművésznak a legnagyobb tekintélye volt, az olyanféle felfogást, mint a Vargyasé, teljesen elutasította, szerinte így egy jogi könyvet is végig lehet ritmizálni, Adynál is csak elrontott trocheusokat és jambusokat látott. Ady versei pedig valóban nem voltak utánozhatók, inkább csak a verstani elvek voltak meg bennük, amelyeket keletkezésük rákövült feltételeiből kellett kiolvasztani. Azok a kísérletek pedig, melyek a szabad versből Berzsenyi felé indultak, túlságosan bágyadtak voltak, elnyelte őket a verstani anarchia. Így az ifjú költőnemzedék egy pár év alatt felhagyott a kísérletezéssel s ebben is Erdélyi Józsefet követte, aki novelisztikus témáival Ady — Babits feszültsége, egyszerű magyaros jambusával pedig a formai kísérletezés öröksége alól mentette föl.

Egy elméleti könyv így ma már lezárt pályákat, megfagyott igényt, megkövesedett helyzetet talál. Ez azonban nem változtat azon, hogy a jambussal szemben a magyar nyelvben továbbra is él az ellenállás; hogy itt fontos kísérletek szakadtak félbe, amelyeket egy nagy költő — az Adyt követő nemzedékek bírálataként — bármikor megújíthat.

Vargyas könyve kétségkívül a legkiválóbb munka, amit a magyar ritmus kérdéséről idáig írtak. Az igazság akkor is igazság, ha három mondatban, ha egy tanulmányban vagy ha egy tudományos munkában mondják el. A tudomány azonban csak akkor szokta elfogadni, ha az ő nyelvén fogalmazzák meg s az ő

apparátusával igazolják. Vargyas tételeinek nagy részét eddig is tudtuk vagy tudhattuk; tudtuk, hogy a magyar vers nem hangsúlyos, hanem tagoló, tudtuk, hogy ütemének eredetileg nem volt állandó szótagszáma, tudtuk, hogy ezek a szabad ütemek a nyelv mondattani egységeiből alakulnak; tudtuk, hogy az úgynevezett nemzeti versidom végső merev formája egy változatosabb versnek, tudtuk, hogy Zrínyi ritmusa nem rosszabb, csak kevésbé merev, mint Gyöngyösié, hogy legjobb klasszikus és jambus költőink öntudatlanul is emlékeztek erre a versre, ahogy Adyban az ősi vershajlam tört fel szinte geológiai erővel. Még azt is tudjuk, hogy hangsúlyos nemzeti verselésünk nemcsak nem hangsúlyos, de nem is nemzeti; épp ebben a merev formájában a környező szláv népeknél is megvan és magától értetődőnek tartottuk a tételt, amire Vargyas könyve nagy részét szánja, hogy a dallamot követő ritmust is a nyelvnek kell hitelesítenie, hogy szövegritmusnak érezhessük. Mindezt azonban Vargyas mutatta ki először a nyelvészet, folklore és verstani összehasonlítás olyan gazdag segédeszközeivel, amilyenek verstani kérdések megvitatására nálunk még soha nem vonultak fel. Nagy módszertani érdemén kívül van azonban egy igen fontos felfedezése is: az amit ő a kiegyenlítődés elvének nevez. Hogyan keltik a tagok vagy ahogy ő nevezi, szabad ütemek, ha szótagszámuk nem egyenlő, a ritmikusság benyomását? Tulajdonképp csodálkozni kell, hogy ezt a kérdést mért nem vetettük fel. Fiatalmondhatnám gyermekkoromban sok verset, s néhány éve egy verses drámát írtam, ilyen kiegyenlítődésen alapuló formában; közben az az érzésem volt, hogyha mondjuk négy, nagyjából egyforma tömböt rakok le egy-egy sorban egymás mellé, az természetes, hogy ritmust ad. Vargyas azt állítja s majdnem biztosan igaza van, hogy ezek a részek, a nyelv természetes gyorsítása, lassulása folytán valóban egyenlőkké is válnak, vagy ha nem is egészen egyenlők a dikció azzá igyekszik tenni; ez a kiegyenlítődés. Ennek a felismerésnek szerintem nemcsak az a jelentősége, hogy megmagyarázza a szabad ütemek egyenlőségét, hanem hogy a szótagszámlálásnál sokkal finomabb, mondhatnám fiziológiai időmérőre utalja a költőt, amelyre nyilván sokkal finomabb ritmusokat lehet építeni; másrészt a versritmusnál jóval bonyolultabb prózaritmus kérdései is megfejthetőbbé válnak, ha a nyelv természetes lassításaira vagy gyorsításaira is gondolunk. Ha egyszer megszoktuk, hogy a prózában a tagok játékát figyeljük; a versben valósággal gyermeki állapotokat találunk.

Felszólalásom hátralevő részében a ritmus és a mondatépítés viszonyáról szeretnék szólni, mely Vargyas könyvében kiépítetlen maradt. Mindig egyet-értettem Vargyasnak azzal a tételével, hogy a magyar ritmus a kötetlen nyelven levő ritmus-törekvések sűrűsödése, kikristályosodása. Az utóbbi években azonban ez a meggyőződés még erősebb lett. Akik a magyar ritmus törvényeivel foglalkoztak, mind a versből indultak ki: engem munkám arra kényszerített, hogy a próza felől közeledjem hozzá. Az orosz fordítások legnagyobb nehézsége a szórend megállapítása, rossz fordítások leggyakoribb hibája, hogy a magyartól teljesen eltérő orosz szórendet követik. Hogy a két nyelv szórendviszonyát megállapít-

hassam — egyfajta szórend-hasonlítást végezhessek — a mondatot öt részre bontottam: egy teljes, bővített mondatnak van egy alanyi és állítmányi része, s három másik: az előrevetett, nyitó rész, a kiemelt rész, amely magyarban az egyenes szórendnél az alany és állítmány közé esik, s ötödik, amely nálunk a zárórész. Móricz Zsigmondnak ebben a megcsönkített mondatában például mind az öt rész megvan. »Az asszonytalan éjszakában / a sok férfi / kirúgott testtel / fülelt / a meseszóra«. Az öt részt mindenki azonnal felismeri. Természetes, hogy ilyen teljes ötrésű mondatot oldalakon át alig találni egyet: egyes részek hiányoznak, másokból mellékmondat nő ki, a séma mégis alkalmas arra, hogy különböző nyelvek szórendjét összehasonlítsuk. Az oroszban például a kiemelt mondatrészek az ötödik tagba kerülnek; a magyarban viszont az első tag sokkal csökevényesebb, mint az oroszban, még kötőszavakat is az alany mögé vetünk. Most azonban nem ezekről, a mondottnál jóval szövevényesebb szórendviszonyokról akarok beszélni, hanem a mondattagokról (Vargyas szólamairól) vagy még inkább a köztük keletkező szünetjelekről. A tagok közt egy körülbelül egyforma hosszú szünetjel van, a kiemelt mondatrész és az állítmány közt azonban egy jóval rövidebb. »Az asszonytalan éjszakában / a sok férfi // kirúgott testtel / fülelt // a meseszóra«. Hosszú szünetjelek azonban nemcsak tagok közt vannak, hanem egy tagon belül, párhuzamos mondatrészek közt is. Ha például az előrészben még egy jelzőt, a kiemelt részbe még egy határozót teszünk, azokat is hosszú szünetjel választja el. Móricz mondata a valóságban ilyen: Az asszonytalan // tavaszi éjszakában / a sok férfi / kirúgott testtel // szikkadt nyállal a szájában // fülelt // a meseszóra. Ha viszont azt mondanám: »tavasziasan enyhe éjszakában«, a két szó: tavasziasan és enyhe közt legfeljebb rövid szünetjel támad; ugyancsak rövid szünetjel van az egymás mellé került alany és állítmány / sok férfi fülelt / és a jelző, jelzett szó közt is / asszonytalan éjszakában /, ha azok egyike elég hosszú, legalább három szótagos. Kivételes esetben s főként a régi magyar nyelvben, ahol a jelző úgylátszik önnállóbb szó volt, még hosszú szünetjel is alakulhat köztük.¹

Engem ezeknek a szünetjeleknek tanulmányozására a próza ritmusa sarkallt. Ahogy tollam az első fordítás szövegén végigment, sokszor éreztem, hogy itt még egy szótagot kell közbeiktatnom, ott a szórendet a ritmus kedvéért megbolygatni. A ráció nem nyughatott; tudni alkartam, mért csinálom. A prózai ritmus törvényei természetesen sokkal finomabbak, mint a versritmuséi, de azt kihámoztam, hogy mire törekszem: az értelem kára nélkül minél több tiszta pauzát teremteni, az így nyert tagokat arányosítani, a hosszabbakat kisebb szünetjelekkel szépen felbontani. Amit kerülök, a szórendileg bizonytalan ide-oda csapható szótörmelék, a lélekzetkifulladásos hosszú szókanyarítások (pl. az elkeseredetten védekező ellenséggel szemben folytatott harc).

¹ Itt említem meg az egyetlen pontot, ahol Vargyas nem győzött meg: az öt szótagú tagok szóvági cezuráját. Én továbbra is így olvasom: Magyar/országnak // /ékes/ oltalma.

Mik ezeknek az önmegfigyeléseknek — a javító toll nyomában — a verstani következménye. A prózaritmusban tulajdonképp két, sőt háromféle ritmus is rétegződik egymás fölé: a mondatoké, a hosszú szünetjelekkel elválasztott mondattagoké s azon belül még egy finomabb, a kis szünetjeleké, az egyik a másikat váltja, az egyik aránytalanságait a másik csökkentheti. Azt hiszem a magyar versben is célszerű lenne a »tag« s az azon belül létesülő »íz« közt különbséget tenni: tag az, amit hosszú szünetjel határol; íz, amit egyik oldalán rövid. Így a fő- és mellékcezura is mondattani értelmet kap. Tudnunk kell természetesen, hogy a hosszú szünetjel mindig helyettesítheti a rövidebbet (a magyar nyelv általában a szünetjelek, a hallgatások nyelve). Ahogy a mondathatár egész szünetjele lehet taghatár, úgy oda is kerülhet hosszú szünetjel, ahol a ritmus csak ízhatárt ír elő; másrészt kialakult ritmus néha a rövid szünetjelet is megnyújthatja tagszünetté.

Ha egyszer megszoktuk, hogy a prózában a tagok játékát figyeljük; a versben valósággal gyermeki állapotokat találunk, a legtermészetesebb magyar verssor a két tagra oszló (ősi nyolcasunk őse) és a két tagra s azon belül két izre oszló (Sándor versünk őse); harmadik típus a háromtagú vers, amelynek a sorai két-két izre oszolhatnak, s amelyben a művészi próza egyik tulajdonsága is érvényesül, az utolsó mondattag megnyújtása.

Nézzük meg például, hogy lehet Móricz Zsigmond előbb idézett, jól tagolt, kitűnő mondatából verset csinálni.

Az asszonytalan / tavaszi éjszakában / a sok férfi / kirúgott testtel / szikkadt nyállal / a szájában / fülelt / a meseszóra.

Tulajdonképpen már a prózai mondat is két négytagú verssort rajzol elénk. Kis arányosítással ez a két verssor így hangzik:

Az asszonytalan / éjszakában a sok férfi / kirúgottan,
Szájában szikkadt nyállal fülelt a meseszóra.

Meg kell jegyeznem, hogy Móricz Zsigmond sok verset írt ebben a ritmusban, amelyeket nyilván a kortársak kaján megjegyzései miatt elégetett. Amikor egy tanulmányomban később fölfedezte, hogy a megjelent néhány, köztük a »Magyar fa« című nekem nagyon tetszett, nevetve mondta: Te vagy a második ember, akinek a verseim tetszettek; az első Elek Artur volt.

Az így nyert versformák egy nyersebb író kezében, rím nélkül, önmagukban is megállhatnak; az a forma például, amit Móricz mondatából levezettünk, nagyon alkalmas volna paraszt eposz írására, egy rövidebb sorú változata a színpadi jambus pótlására. De tekinthető váznak is, s időmérték bevezetésével, a szótagszám rögzítésével, a hexametertől az ütemes versig, valamennyi eddigi formánk rávonható s számtalan új vezethető le (például görögös jellegű magyar strófák), amire ép huszonöt éve Illyés első verskötetéről írva példákat és biztatásokat is adtam.¹

¹ Az így megtámasztott jambus is jó magyar vers lesz — mint azt legjobb költőink, első sorban Ady példája bizonyítja — ha maga az időmérték bizonytalanabb is.

A költőket természetesen csak a gyakorlat győzhetné meg. Sajnos a bizonyító erejű tehetséget az elmélet s a verstani példa nem pótolhatja. Egy gondolatot azonban most, hogy alkalmam van erről a kérdéstről beszélnem, nehéz elhallgatnom. A szabad versről ma azt tartjuk, Horváth János verstana is azt írja, hogy gyorsan múló divat volt. S ha azt a szabad verset értjük, amelyet a csömör, a kihívás szelleme, az örökölt formakincs elleni tüntetés szült, igaz. Szabad vers címén azonban sokszor épp az a kísérlet folyt s folyik, amit Vargyas könyve alapján nagyon is természetesnek kellene tartanunk: a kötetlen nyelv ritmustörekvéseinek verssé sűrítését. Ez a szabad vers nem múló divat, a szovjet irodalomban ilyesmivel kísérletezett Majakovszkij, a nyugati világban Eliot, nálunk Weöres Sándor, hogy egymástól igazán távoleső neveket mondjunk. S e mellett a kísérlet mellett komoly történeti érvek is szólnak. Az a három század, amely Galileivel kezdődik s az európai civilizációból szinte mint új civilizáció, az egész világot átfogó, természettudományos civilizáció fűződik le, eredetének megfelelően a nagy prózai műfajok, a regény, a különböző fajta tanulmányírás, a társadalmi dráma magasba szökésének a kora volt; ennek egyik jele, hogy míg az ókornak, a keresztény középkornak és a reneszánsznak megvoltak a jellemző lírai formái, ennek ilyen formája nincs, s anakronisztikus versformákba szorultak, amelyeket igen sokszor anakronisztikus, multbanézó, Hellasba, középkorba síró érzések kísérték. Ugyanakkor, amikor a vers régi hordók dohát vette fel, a próza egyes íróknál igen magas zenei fejlettséget ért el. Ebből a prózából szülni újjá a verset annyi, mint megtalálni a civilizáció lírai anyanyelvét. Különösen fontos és sokat ígérő kísérlet lehet az olyan népnél, amelynek feltűnő alkati sajátja, hogy irodalmának a líra az ereje; amely átvett formáival ennek ellenére sem tudott egészen összebékülni s eredeti verselésének, mint azt Vargyas könyve bebizonyította, épp az a tulajdonsága, hogy ezt más népeknél könnyebben teheti.¹

A következőkben Szabolcsi Bence mondta el hozzászólását.

Tisztelt hallgatóság. Mindenekelőtt azokat a fejezeteket szeretném kiemelni, amelyeket kitűnően sikerülteknek, sőt alapvető jelentőségűeknek érzek. Ilyen a »kanasztánc-ritmus«-ról szóló rész, melyben először láthatjuk együtt dalköltészetünk valamennyi idevágó típusát, mindazt, amit eddig hol pusztán zenei, hol pusztán irodalmi szempontból, de mindenképp hiányosan és egyoldalúan tárgyaltunk, mindazt, aminek nagy összefüggéseire és egységére itt derül az első határozott, bátor, hibátlan világosság. Ilyen a mértékes verselésről s ilyen a ritmus nyelvi magyarázatáról szóló rész, ahol Vargyas ugyancsak úttörő munkát végzett s ahol ugyancsak élvezem s élvezzük a muzsikuskak, irodalmárnak, a folkloristának és ama tudósnaak szerencsés találkozását, aki a formai kérdésen túl meglátja a tartalmat, a kifejezőeszközben a jelentést, a lényegét, az élet bonyolult egységét.

¹ Valószínűnek tartom, hogy a Vargyas leírta verselés sem nemzeti s hogy a külföldi szabad vers komoly kísérletei is a nyelvbéli szólamok arányosításán alapulnak.

Ahol kifogásolnivalót látok, azok a könyvnek épp ama fejezetei, amelyekben ez a szerencsés egység megbomlik vagy létre sem jön. Ennek az oka sokszor talán csak az, hogy Vargyas fogalmazása nem mindenütt szerencsés és maguk a fogalmak, melyekkel dolgozni kíván, nem egyszer pontatlanok, többértelműek. Nem érthetek egyet a Zrínyi-vers magyarázatával, mert nézetem szerint kevésbé magyarázat, mint az eddigi magyarázatok; nem érzem hibátlannak az ómagyar Mária-siralom elemzését, ahol a szerző, bár kritikai megjegyzései teljesen helytállóak, mintha nem akarna tudomást venni másutt jól megfigyelt, de *itt* az elméletével ellenkező tényekről. Mindez pedig szorosán összefügg azzal a hiánnyal vagy hibával, melyet könyve bevezetésében, tehát egész elmélete megalapozásában látok.

Ezt a hibát röviden így jellemezhetném: Vargyas élesen, mereven és mesterségesen szembeállítja egymással a versben azt, amit az élet, a valóság nem szembeállít, hanem állandóan összeköt, sőt egyesít: a zeneiséget és — hadd mondjam így: — a nyelviséget. A zeneiség nemcsak kész dallamokon keresztül, kívülről hat a versre, hanem a nyelv zengő elemein keresztül, belülről is; általában nincs külön, ellenséges távolságban a nyelvtől, a szótól, nem vetélytársa a szónak, a versnek, ellenkezőleg: áthatja nyelvünket és azon belül nyelvi eszközökkel valósul meg. Csak épp, hogy ezt a zeneiséget nem szabad összetévesztenünk ezzel vagy azzal a határozott dallammal, hanem mint a közös koncipiálás törvényét kell felfognunk; akkor semmiféle félreértés sem történhetik. Megtehetjük, hogy régi dallamaink és szövegeink ritmusát — Stokmár szovjet kutató vagy akár Vargyas példájára — a régi népnyelv fonészerkezetéből, »dinamikus harmóniájából« eredeztessük de egy nehézségről nem szabad megfeledkeznünk. Ma ismert népi szövegeink kétségtelenül újabbkeletűek régi dallamainknál; ami azt jelenti, hogy a szöveg gyorsabban változott, mint a dallam. Nézzük csak meg Kodály-Vargyas Példatárának legősibb típusú magyar népdalait. A dallamok között akárhány akad, amelynek családfáját ma már Kelet-Ázsiáig tudjuk nyomkövetni, ezek tehát valószínűleg még a népvándorlás korából datálhatók. Szövegeikről ezt távolról sem merném elmondani (»Leszállott a páva vármegyházára«... »Tisza partján lakom, keress fel angyalom«... »Fekete föld termi a jó búzát«... »Lóra csikós, lóra«... »Fehér László lovat lopott«... »Imhol kerekedik egy fekete felhő«... stb.); legfeljebb azt mondanám róluk, hogy gondolati vázuk, érzelmi tartalmuk talán ugyanolyan régi világból ered és távoli összefüggéseket sejtet, mint dallamaik váza. Tehát dallami szkéma és tartalmi szkéma; de nem maga a verbális szöveg, nem maga a versritmus az, amit e dallamtípusok, arab szóval *makámok* régiségéhez mérnék. Kérdés mármost, hogyan tudunk nem ismert, mégis ki sem következethető szövegekből e szövegek ritmikai hatására következtetni a dallamokban? Vagy, ha azt mondjuk, hogy szöveg és dallam mögött egyaránt ott áll a mindkettőnél ősbib *mozdulat* (pld. a gyermekjátékokban, mondókákban); nem megint valami közös ritmikus-muzikális elemre

mutattunk-e rá? Mindezeknek a nehézségeknek különben Vargyas tökéletesen tudatában van (ez könyve 44. és következő lapjain világosan kiderül), de mesterségesen túlteszti magát rajtuk, hogy egy gyorsan és erőszakoltan kimondott *ellenkező* végkövetkeztetéshez juthasson.

Azután: készséggel elismerem, hogy van külön olvasott és külön énekelt ritmusa egy-egy szövegnek: hogy a »Kerek ez a zsemlye«, az »Ég a kunyhó«, a »Befordultam a konyhára«, a »Nincs szebb lány a magyar lánynak« és egyebek valóban más ritmikus alakzatot öltenek, ha olvassuk, mintha elénekeljük őket. De akár olvasva, akár énekelve: nem zeneiség-e az mindenképpen, ami megnyilatkozik bennük, ami áthatja őket? Ez a szöveg például — hadd idézzek Vargyas könyvéből: — »Nem üzenek, rózsám, egyebet, Vállaidra hajtom fejemet, Úgy vigasztalom az árva szívemet«, — nem »zenei« koncepció-e egyben? Vagy: »Bemegy a szobába, Leül a vaságyra, Búnak hajtja a fejét, Hullatja a könnyeit, A komisz ruhára« — ennek a nyelvi, mondjuk: dallamtól független konceptusa nem mégis egyben zenei koncepció-e? Ami pedig a zenei formák hatását illeti: Csokonai Daphnis-a, melyre Vargyas hivatkozik, kétségkívül nem teremtett új versalakzatot, mert ritka és különleges aprózásokkal, hajlítgatásokkal él; de a dal édestestvérei ott éltek egész költőnemzedékek s többek közt Arany János fülében és egészen bizonyos, hogy Arany bonyolultabb formájú versei közül több nem úgy született meg, ahogyan ma ismerjük, e különleges jövevény dallamképletek nélkül (l. pld. a »Mindvégig«-et, a »Tetemrehívást«, de akárhány bonyolultabb formájú versének egyes szakaszait is). A magyar nyelv nyilván már a középkorban alkalmas volt olyan képletek megformálására, mint »Nem heon/ magának, /gye mend ű /fajának/ halálut / evék« (ezt a »versrészletet« a Halotti Beszédből idézem, aminthogy általában meggyőződésem, hogy régi verseink vizsgálatát régi prózákon kell kezdeni); de bizonyos, hogy csak a XVIII. században beáramlott menüett-, gaillarde- és keringőritmusok bátorították fel olyan sorokra, mint »Fortuna szekerén okosan ül«, vagy »Arca szobor lett, lába gyökér, Sebből pirosan buzog a vér«.

Egészen kétségtelen — és ezt régi és új, szemünk előtt lejátszódó folyamatok egyaránt bizonyítják — hogy dallamformáknak igenis van formasugalmazó, formateremtő erejük, hogy felébreszthetnek a nyelvben addig szunnyadó lehetőségeket. A jambus, a gagliarda- és a menüett-formák nyilvánvalóan kibontottak olyan lehetőségeket a magyar ritmus- és versforma-kincsben, amelyek ott nemcsak hogy nem voltak meg eredetileg, hanem sokáig lehetetlennek is látszottak és csak komoly erőfeszítés vagy hosszabb fejlődés révén vertek igazán gyökeret. De meg kell mondanom: mennél messzebbre megyünk vissza az eredet kérdéséhez, mennél inkább az ősködben vész el nyomozó útunk, annál meddőbbnek tűnik ez a »zene vagy nyelv« kérdés kissé már hasonlóan a »tyúk vagy tojás« problémához. Egy okkal több, hogy a megfogalmazásban óvatosak és ne merevek legyünk.

Legkirívóbbá válik ez a merevség Vargyasnak a siratóról szóló fejtegetésében, könyve 24—25. lapján. Mi itt a helyzet? A siratóban, elmondhatjuk, két tényező van megszabva: egyik a dallam általános vonala, szkémája, makámja, — másik a siratás ősi szokásának általános menete és szókincese. Tehát csupán általános keret és körvonal, ha úgy tetszik, dallam-makám és tartalom-makám, — ezen belül a szöveg, mint Vargyas mondja, egyszerűen »nincs«, vagyis rögtönzésszerűen, prózában születik. És mit tesz itt a dallam? Keretet ad a megszülető szónak, mögéje áll, ihleti, kormányozza, részleteiben együtt születik vele. Megrendítő példája ennek a törökkoppányi sirató felvétel, ahol dallam és szöveg szemünk láttára, lassanként emelkednek ki az alaktalan zokogásból. (Hasonló példa lehet két mátravidéki sirató.) A kutatót ezek a példák mindennél jobban meggyőzhetnék a dallam *keretszabó* s a szabad szövegritmus lassan kirajzolódó, *dallambaágyazódó* szerepéről. Mi ezzel szemben Vargyas konklúziója? Ez és ennyi: íme egy énekstílus, amelyben »a szöveg ritmusa jut érvényre a dallammal szemben!« Ugyan hogyan, amikor a dallamnak itt nem is volt, nem is lehetett külön ritmusigénye, ellenkezőleg: a szöveg ritmusigényét a dallam segítette életrekelteni! S általában miért mindig: »a dallammal szemben«? Csak azért, hogy kimondhassa (a 48. lapon): »Az egész népzene tehát, minden korban azt mutatja, hogy nem a zene ritmusa hat a szövegre, hanem a szöveg ritmusa a zenére«. Ezt a tételt ebben a merevségben ahisztórikusnak, nemcsak túlzottnak, hanem egyszerűen nem igaznak érzem, vele szemben sokkal inkább Arany Jánosnak és Horváth Jánosnak adnék igazat, akik — többé vagy kevésbé az itt elmondottak értelmében — még inkább a vers *zenei* koncepcióját hangoztatták; s általában azt hiszem, hogy Vargyas, amikor a versnek dallamból való származtatása ellen foglal állást, az egyes dallamok törvényszerűségeit, dallam és szövegritmus sokrétű viszonyát végzetesen összetévesztette a nyelvi ritmusban is kifejeződő, a nyelvi eszközökben is megvalósuló mélyebb zeneiséggel, azzal az igazi zeneiséggel, mellyel a nyelvi ritmus igényeit nem lehet *szembeállítani*, hanem csak összekötni.

Vargyas könyvének néhány önkényesen kiragadott részletéhez szoltam itt hozzá; azért, mert meg vagyok győződve róla, hogy e részletek tisztázásával áll vagy bukik Vargyas érdekes és eredeti új elmélete a *nyelvi kiegyenlítődés* törvényéről.

Szabolcsi Bence hozzászólása után Harmatta János nyelvészeti szempontból bírálta Vargyas Lajos munkáját.

Vargyas Lajos tanulmánya a magyar vers ritmusáról a problémáknak olyan sorozatát veti fel és kísérli megoldani, amely közelről érdekli nemcsak a zene és az irodalomtörténet kutatóit, hanem a nyelvtudományt is. Munkájának az a végeredménye, hogy »a ritmus (= versritmus — H. J.) stilizált nyelvi jelenség időegyenlőség benyomásának keltésére; olyan nyelvi jelenség stilizálása, mely leginkább alkalmas időegyenlőség érzékeltetésére az (illető) nyelvben« a versritmus problémáját, ha nem is teljes egészében, de mindenesetre jelentős

mértékben a nyelvészeti kutatások körébe utalja. Természetesen Vargyasnak éppen ez az alaptétele látszhatik első pillantásra leginkább kétségbevonhatónak. Hiszen nincs talán egy félszázada sem, hogy Sarannak és másoknak a verstani munkái után úgy látszott, hogy a versritmus eredetének kérdésében véglegesen az a felfogás győzött, amely szerint a versritmus nem nyelvi tényezők összehatásának eredményeképpen jön létre, hanem a dallamból származik. Különösen népszerű volt ez az elgondolás az irodalomtudomány területén. Ezzel szemben viszont a nyelvtudomány, legalább is az indoeurópai nyelvtudomány területén sohasem vert különösebben mély gyökeret. Elég itt példaképpen csak Junkernak a szaka vers ritmusával foglalkozó fejtegetéseit idéznem, amelyekben ugyanakkor, amikor a legnyomatékosabban hangsúlyozza »dass orientalische Verse in alter wie in neuer Zeit gesungen oder im Sprechgesang vorgetragen werden ; dass es rein silbenzählende Verse nicht gibt, nicht geben kann, weil das physiologisch unmöglich ist«, mégis a versritmust nyelvi tényezők-ből vezeti le és összetevői között a következő hangtulajdonságokat jelöli meg : 1. időtartam, 2. hangzósság vagy erősség, 3. hangmagasság, 4. hangszín. Ezeknek egymáshoz való viszonyát azután következőképpen határozza meg : »Jeder dieser Faktoren kann für die Rhythmusbildung relevant werden ; keiner kann fehlen ; es können auch mehrere Faktoren sich bündeln. Entscheidend ist aber immer der Wechsel von relevanten, merkmalthaltigen und irrelevanten, merkmallosen Faktoren. Rhythmus »beruht« also nicht notwendig auf allen akustischen Faktoren der Rede«. Vargyas munkájának végeredménye tehát az indoeurópai nyelvtudomány szempontjából egyáltalán nem tekinthető meglepőnek. Sőt, az indoeurópai nyelvek versritmusának ismeretében már eleve ezt az eredményt kellett a magyar vers ritmusával kapcsolatban is várnunk. Ez a körülmény természetesen egyáltalán nem csökkenti Vargyas tanulmányának jelentőségét, viszont igen jól mutatja azt, hogy eredményei nem állnak elszigetelten a versritmus kutatásának területén, hanem szilárdan megalapozott szélesebb összefüggések keretébe illeszkednek bele.

Ha így Vargyasnak a magyar versritmusról adott magyarázatát bizonyos fokig magátólértetődőnek, s következőképpen általánosságban helyesnek is tartjuk, ez nem jelenti azt, hogy a magyar versritmus problémáját minden részletében megoldottnak tekinthetjük. Ennek oka jórészt az, hogy Vargyasnak a magyar nyelvre vonatkozólag bizonyos kérdésekben nem állottak megfelelő nyelvészeti előmunkálatok rendelkezésére. Munkájában ennek következtében csak vázlatosan dolgozhatta ki a magyar versritmus nyelvi magyarázatát. Éppen ezért, ha a magyar versritmus problémáját közelebb akarjuk vinni a megoldáshoz, akkor Vargyas nyelvi magyarázatának elsősorban azokra a részleteire kell rámutatnunk, amelyek még további vizsgálatra, kiegészítésre és megalapozásra szorulnak.

Tanulmányának gondolatmenete lényegében véve két részre osztható. Az első rész negatív jellegű. Ebben cáfolja azt az elméletet, hogy a versritmus

a zenei ritmusból származik. A versritmus és a zenei ritmus viszonyának alapos megvizsgálása régi adóssága volt már ritmikai kutatásainknak. Nyilvánvaló volt ugyanis, hogy a »dallamban fogant magyar versritmus«-ról alkotott felfogás helyes vagy helytelen voltát elsősorban éppen a versritmus és a zenei ritmus viszonyának tisztázásával lehet eldönteni. Vargyas személyében a magyar népzene igen alapos ismerője vállalkozott e feladat megoldására, s fejtegetéseinek gondos áttanulmányozása arról győz meg bennünket, hogy a problémát sikerült is meggyőzően megoldania. Nagy népzenei anyagon végzett vizsgálatainak azt a végeredményét ugyanis, hogy a versritmus a zenei ritmusból nem származhatik, kétségtelenül helyesnek kell tartanunk a következő két megfontolás alapján. Minél inkább visszafelé haladunk időben s minél kezdetlegesebb fejlődési fokra nyúlunk vissza, a dallam és a szöveg összefüggése ugyan annál szorosabbnak látszik, viszont a ritmikus formák annál határozatlanabbá, a ritmus annál kötetlenebbé válik. Azon az ősi fokon tehát, amelyen a dallam és a szöveg a legszorosabban összefügg egymással, következőképpen, amelyen leginkább számolhatnánk a zenei ritmus versritmusalakító hatásával, mind a vers-, mind pedig a zenei ritmus formái olyan határozatlanok még, hogy a versritmus későbbi fejlettebb formái semmi esetre sem vezethetők az ősi kötetlen dallamok hatására vissza. Később pedig a fejlődés során a versritmus és a zenei ritmus mindinkább elkülönül egymástól. Így a versritmus és a zenei ritmus történeti fejlődésének egymáshoz való viszonya valószínűtlenné teszi, hogy a versritmus a zenei ritmusból származzék.

Mig a versritmus és a zenei ritmus történeti viszonyának tanulságai azt bizonyítják, hogy a versritmus nem a zenei ritmus hatására alakult ki, addig magának a versritmusnak a története egyes nyelvekben azt is kétségtelenné teszi, hogy a versritmust *nyelvi* tényezők hozzák létre. Az indoeurópai nyelvek területén ugyanis — ahol a ritmusformák történetét gyakran három évezreden keresztül is nyomon tudjuk követni — számos példánk van arra, hogy a nyelvben végbemenő változások következményeképpen a versritmus is mélyreható átalakuláson megy keresztül. Ez pedig csak úgy lehetséges, hogyha a versritmus nyelvi tényezőknek a függvénye. Elég itten csak arra utalnunk, hogy a latinban a szókezdő expiratórius hangsúly a betűrímes, hangsúlyon alapuló versritmus kialakulását hozza magával, viszont a háromszótagos hangsúlytörvény egyesülése az időmértékes verselés meghonosodásával és a régi versritmus feladásával jár együtt. Hasonló jelenséget figyelhetünk meg a görög ritmus-formák fejlődésének történetében is. Ahogy a görögben a zenei hangsúlyt az expiratórius váltja fel, s ezzel együtt a rövid és hosszú magánhangzó-fonémek rendszere mélyreható átalakuláson megy keresztül, ennek megfelelően az ógörög időmértékes ritmus-formák helyét a bizánci egyházi költészetben a hangsúlyon alapuló versritmus foglalja el. A példákat még tovább folytathatnánk, de talán ez is elég annak igazolására, hogy Vargyasnak a versritmus és a zenei ritmus viszonyára vonatkozó eredményeit joggal tekinthetjük e kérdés meggyőző megoldásának.

Vargyas könyvének második, nagyobb terjedelmű pozitív részében fejti ki saját magyarázatát a magyar versritmusról. Ha e rész problematikáját helyesen akarjuk megítélni, akkor figyelmünket természetesen Vargyas elgondolásának valóban lényeges pontjaira kell összpontosítanunk. Nem volna helyes néhány sor ritmizálásának vitatásába belevesznünk, amikor a Vargyas által megvizsgált anyag 80%-ának helyes ritmizálása éppen eléggé alátámasztja következtetések helyességét. Ugyanis az sem igen visz előbbre, ha azt kifogásoljuk, hogy Vargyas egy olyan, sokféle formában megnyilvánuló jelenséget, mint a ritmus, nyelvi örökségnek tart, mert hiszen nyilvánvalóan ebben az esetben — mint egyébként Vargyas könyvében mindenütt — ritmus alatt nem általában ritmust, hanem egyszerűen versritmust kell értenünk. Hasonlóan felületesség lenne Vargyas elgondolásának hibájául azt felróni, hogy a hangsúlyt teljesen kizárja a magyar versritmus nyelvi tényezői közül, mert könyvében (a 196 s köv. lapokon) világosan meghatározza a hangsúly szerepét is elgondolásában, s ha nem is egyedülálló, de mindenesetre jelentős tényezőnek tekinti a nyelvi kiegyenlítődésben. Ezek helyett a nem döntő, vagy legalább is hibásan feltett kérdések helyett célszerűbb Vargyas nyelvi magyarázatának lényegét megvizsgálunk.

Mi Vargyas ritmusmagyarázatának lényege? Szerinte a magyar versritmus maradéktalanul megmagyarázható a magyarban kimutatható, illetve helyesebben feltehető nyelvi kiegyenlítődés jelenségével. Ez alatt a fogalom alatt Vargyas voltaképpen két különböző nyelvi jelenséget foglal össze. Ezek közül az egyik az, hogy beszédünk nem megszakítatlan hangsorokból áll, hanem a szintaktikai egységeknek megfelelően hosszabb-rövidebb részekre tagolódik. Ezeket a részeket nevezi valószínűleg Vargyas ritmikai szempontból szólalomoknak. A másik nyelvi jelenség pedig abban áll, hogy részint a hosszabb szavakat aránylag gyorsabban ejtjük ki, részint pedig a szavak végét lassabban, mint a szavak elejét. Míg az első jelenség már önmagában véve is a nyelvi megnyilvánulások világos, de nem teljesen arányos tagolódását hozza létre, addig a második lehetővé teszi a rövidebb és hosszabb szólalomok hozzávetőleges időbeli kiegyenlítődését, ill. a versritmus szempontjából túlhoszú szólalomok két, időbelileg nagyjából egyenlő félre való tagolódását. E két nyelvi jelenség stilizálásának eredményeképpen alakult ki Vargyas szerint a magyar versritmus olyan módon, hogy az ősi szabadütemű, kötetlen szótagszámú verset fokozatosan a kötött szótagszámú ütemes vers váltotta fel. Ezt a fejlődést egyes átmeneti formák valószínűvé teszik.

Vargyas magyarázata logikusnak és kézenfekvőnek látszik. Igen nagy érdeme, hogy szabadulni tudott a klasszikus nyelvek versritmus-elméletének hatása alól, amely eddig igen megnehezítette a magyar versritmus helyes megértését. Alapvetően fontos és a magyar versritmus problémáján messze túlmenő jelentőségű Vargyasnak az a hatalmas anyagra támaszkodó megállapítása, hogy a szólalomoknak elsődleges szerepük van a versritmus kialakításában. Ezzel kapcsolatban elsődorban arra kell rámutatnunk, hogy a szólalomnak,

azaz nyelvi szempontból a szintaktikai egységeknek elsődleges szerepük van az obiugorok versritmusában. Ez a maga egészében még egy olyan ősi ritmusformát őriz, amely szinte teljesen azonosnak tekinthető a magyar versritmus Vargyas elmélete alapján feltehető legrégebbi formájával. Ennek a versritmusnak a fő jellegzetességei: a kötetlen szótagszámú verssor, a szabad ütem és a szólalomok elsődleges, sőt kizárólagos szerepe az ütemek kialakításában. Ez persze azt jelenti, hogy ezen a fokon még igen kicsi a különbség a prózai szöveg és a vers között ritmikai szempontból. Ezzel kapcsolatban elég megemlíteni, hogy a vogul nyelvnek és népköltészetnek olyan kitűnő ismerőjével, mint Munkácsi Bernát, többször megesett, hogy prózai szövegeket versnek tekintett és sürgősen verssorokra tördelt szét. Ami pedig a szólalomok szerepét illeti az obiugor versritmusban, arra a legjobb példa az, hogy a Munkácsi ritmizálásában Kannisto által kimutatott hibák mind abból adódtak, hogy Munkácsi egy-egy szólalomnak a második tagját másik ütembe és sorba vitte át. Érdemes megnéznünk pl. egy Kannisto által ritmizált szövegrészt:

Sorni-Kworès / jājènnè lāwèm

Sorni-Kworès / asènnè lāwèm

l'āñxiñ uj / lāñxèm / ti.

Arany-Kworès apádtól mondott

Arany-Kworès atyádtól mondott

üzenetes állat üzenetem ez.

Itt Munkácsi azt a hibát követte el, hogy *lāwèm* 'mondott' szót a *lāñxiñ* szóval kezdődő sorba vonta, holott az szintaktikailag a *jājènnè* ill. *asènnè* szavakhoz tartozik. Kannisto ritmizálásában — mint láthatjuk — minden ütemet egy-egy szólalom alkot, a szótagszám kötetlen, az ütem szabad, vagyis előttünk áll a magyar versritmusnak Vargyas elmélete alapján felteendő ősi formája. A szólalom jelentőségét mi sem mutatja jobban, minthogy az egyszótagú, de önálló szólalom szerepét játszó *ti* 'ez' szó is külön ütemet alkot.

Érdemes röviden arra is rámutatni, hogy a szólalomnak, mint ritmusalkotó tényezőnek milyen jelentős szerepe van nemcsak a magyarban és az obiugor versritmusban, hanem olyan nyelvekben is, amelyekben egyébként egészen más a nyelvi kiegyenlítődés alapja. Ez a helyzet pl. az óízlandiban, ahol az időegyenlőség benyomásának alapját a hangsúlyos szótagok alkotják, azonban ennek ellenére minden rövidsor (vagy félsor) egy-egy szólalommal azonos. A hangsúly mellett tehát a szólalom döntő szerepet játszik a ritmus kialakításában, csaknem azt lehet mondani, hogy a hangsúlyos szótagok csupán a szólalomot tagolják időbelileg nagyjából egyenlő két részre. Íme egy példa:

Atli sendi

kunnan segg at riða,

at gōrdum kom hann Giuka

bekkium aringreypum

ar til Gunnars,

Knefrōðr van sa heitinn;

ok at Gunnars hollu,

ok at biori svasum.

Hasonló példákat nagy számban idézhetnénk az iráni nyelvek területéről is. Mindez azt mutatja, hogy Vargyasnak a szólalom ritmusalkotó szerepére vonat-

kozó megfigyelései igen termékeny szempontot szolgáltatnak nemcsak a magyar, hanem más nyelvek versritmusának vizsgálatához is.

Ami már most Vargyas ritmuselméletének másik fontos pontját, a hosszú szavak gyorsabb, illetve a szóvég lassuló kiejtését illeti, erre vonatkozólag a következőket jegyezhetjük meg. Ez az elgondolás a Vargyas által feldolgozott ritmikai anyag alapján igen valószínűnek látszik, viszont nyelvészei, ill. fonetikai megfigyelésekkel egyelőre nem támasztható alá. Vargyas ugyan idézi Meyernek és Gombocznak a *tát*, *tátog*, *tátogat*, stb. szavakra vonatkozó mérési eredményeit, azonban ez az egy adat igen távol áll attól, hogy megbízható legyen. Ma már világosan látjuk, hogy Meyernek a magyar nyelvre vonatkozó fonetikai vizsgálatai módszertanilag több szempontból is súlyos kifogás alá esnek, s ezek fokozottan érvényesek a *tát*, *tátog*, stb. mérésre. Ezenkívül még ha el is fogadjuk azt, hogy ez a mérés igazolja a hosszabb szavak gyorsuló ejtését, akkor sem alkalmas a szóvég lassuló ejtésének igazolására. Elég itten csak Gombocz adatainak a következő ellentmondásaira utalnunk. A *tátogatók* szóban a szóvégi *k*-t Meyer 5,1 szdmp-nek méri, ugyanakkor a *tátogatóknak* szóban ugyanezt a *k*-t 9,0 szdmp-nek, a szóvégit pedig 9,4 szdmp-nek. Vagy egy másik eset: a *tátogatóknak* szóban az *á* mérési ideje 18,2 szdmp, az *ó* hangé pedig 17,2 szdmp. volt. Ugyanakkor az *á* hang átlagos időtartamát Gombocz *p*, *t*, *k* előtt 26,4 szdmp-ben, az *ó* hangét pedig ugyanilyen helyzetben 27,0 szdmp-ben adja meg. Ezekből az adatokból világos, hogy a mért *tátogatóknak* szóban nem számolhatunk a szóvég lassuló kiejtésével, vagy pedig a mérés nem megbízható. Bármelyik eset is álljon fenn, egyelőre elhamarkodott dolog volna Vargyas elgondolását ennek az egy megbízhatatlan adatnak az alapján megítélni. Nyilvánvalóan ebben a kérdésben új, sokkal pontosabb, módszeresebb és megbízhatóbb fonetikai vizsgálatokra van szükség, s csak ezek alapján szólhatunk majd határozottabb formában ehhez a kérdéshez. Mindenesetre ez a részletkérdés is világosan mutatja, hogy Vargyas tanulmánya új utakat és új feladatokat jelöl ki nemcsak a versritmus kutatása, hanem az ezzel kapcsolatos nyelvészeti problémák terén is.

Harmatta János felszólalását Bóka László hozzászólása követte.

Négyesy László »Magyar verstan«-a 1898-ban jelent meg s a megjelenését követő két emberöltő során — a Babits-Földessy vitától, valamint a Gábor Ignác verselmélete körül föl-fölzajló vitáktól eltekintve — a magyar verstan alapvető kérdéseiről alig esett érdemleges szó. Valójában ma sem jutottunk sokkal messzebb annál, mint ameddig 1856-ban Arany János eljutott: verstan szakirodalmunk részben az ő elméletét fejleszti tovább, részben vele vitatkozik még mindig. Jellemző, hogy azoknak a nagyszabású kutatásoknak, melyeket a zenetudomány nagy magyar mesterei, Bartók Béla és Kodály Zoltán, a magyar népzene és a régi magyar zene terén végeztek, irodalomtudományunkban mindmáig igen csekély hatása mutatkozik.

Ezen a helyzeten csak a közelmúltban történt változás. Horváth János »Rendszeres magyar verstan«-ának és Vargyas Lajos »A magyar vers ritmusa« című munkájának közzétételével Akadémiánk hatalmas lendületet adott a magyar verstan kutatások megindulásának. Megindulásának, mert nem kétséges, azt hiszem, senki előtt sem, hogy Horváth János rendkívül gazdag vers-történeti anyagot feltáró verstan s Vargyas Lajos ritmuselmélete a további kutatások ösztönzői lesznek, de az alapvető feladat, a magyar verstan marxista-leninista érvényű megalkotása, a megoldandó feladatok közé tartozik nagybecsű anyagfeltáró, problémafelvető műveik után is.

E vita keretét szétfeszítené, ha mindkét művel behatóan foglalkoznánk, de amikor lemondok arról, hogy Horváth János verstörténeti rendszerezését tüzetes vizsgálat tárgyává tegyem, felhívom a figyelmet arra, hogy mai megbeszélésünk »filius ante patrem«-ként vág elébe annak a vitának, melynek során Horváth János művét sokkal alaposabban kell megvitatnunk, mint ahogy azt a Magyar Irodalomtörténeti Társaság egyik multévi vitaülésén megkíséreltük. Horváth János munkája, bármi legyen is e mű végső mérlege, egy kutatómunkában eltelt, eredményekben gazdag élet tudományos tapasztalatainak summázata, művével akarva-akaratlan foglalkozni kell mindenkinek, aki a magyar verstan problémáihoz új ösztönnel nyúl.

Vargyas Lajos ritmuselmélete rendkívül alkalmas arra, hogy belőle induljanak ki a magyar verstan viták. Sietek leszögezni azt: nem azért, mintha Vargyas Lajos verstan felfogása gyökeresen különböznék Horváth János verselméletétől! A tüzetes vizsgálat majd ki fogja mutatni bizonyára azt, amit itt le kell szögezni csupán: Vargyas felfogása, minden polemikus éle ellenére is, nagyon sok ponton egyezik Horváthéval, alapvető kérdésekben is (Vargyas ritmuselmélete és Horváth János felfogása a »szóvers«-ről lényeges egyezéseket mutat s kétségkívül Arany László verstan felfogásában gyökerezik mindkettő: verstan felfogásuk lélektani magyarázó elve is azonos jellegű, stb.). Vargyas művét az teszi alkalmassá a verstan alapkérdéseinek felvetésére, hogy e műben vetődik fel először az az igény, hogy toldás-foldás helyett, kíséreljük meg egész verstanunk új értékelését. »Nem lehet-e a magyar verset másként is alkalmazni és másként magyarázni, mint eddig tették?« — kérdi Vargyas, túlzásában is rokonszenves módon nyúlva a kérdéshez. Mi ugyan eleve kétkedéssel fogadunk minden olyan tudományos elméletet, mely a tudományos kutatás eddigi eredményeit sommásan elveti, de erről Vargyasnál valójában nincs szó, ellenben valóban felveti minden verstan vizsgálat legfontosabb kérdését: van-e nemzeti versformánk (ez esetben nemzeti ritmikánk) s hogy mire alkalmas ez a nemzeti versforma.

Vargyas műve élesen szembefordul azzal a kozmopolita felfogással, mely szerint magyar nemzeti versformák olyan kezdetlegesek, hogy nem alkalmasak az úgynevezett »nagy költészet« megszólaltatására, s arra vállalkozik, hogy kimutassa a magyar ritmika vizsgálatán keresztül e felfogás helytelenségét.

Ezt a helyes kiindulást megszerzi még azzal, hogy verstani kutatásait nem valami elvont tudálékos objektivizmus irányítja, hanem egyrészt az a szándék, hogy a magyar vershagyomány eddig megmagyarázhatatlan vagy kellőképp nem értékelt jelenségeit helyesen értékelje, másrészt az a — tudományosságunkban a marxizmus-leninizmus behatolására mutató — szempont, hogy vizsgálódásainak mai költőink is hasznát lássák.

»Nem lehetnek az elméleti vizsgálódásnak olyan eredményei, melyek ösztönző hatással lehetnek a költői gyakorlatra is?« — ez a kérdés Vargyasnál örvendetes módon szónoki kérdés, melyre eleve igent mond.

Helyes elvileg az is, hogy a magyar ritmus problémájához a népköltészet felől közeledik s hogy a versritmust a nyelv sajátjaiból, sőt a vers-mondatok tartalmával is számolva, kívánja eredeztetni.

Mindez igen alkalmassá teszi művét arra, hogy problémafelvetését elfogadjuk verstani vitáink alapjául. Sőt arra is alkalmassá teszi, hogy ezekbe a vitákba segítségünkre siessenek a magyar nyelvtudomány és zenetudomány munkásai is, mivel Vargyas oly széles alapon kezd a ritmika problémáinak megtárgyalásához, hogy kutatásaiból a magyar nyelv leíró nyelvtanára, történeti nyelvtanára s a magyar népzene s műzene néhány problémájára is fény derül.

Sajnos mindezeknek leszögezése ellenére is, Vargyas művét kiindulásában sem fogadhatjuk el fenntartás nélkül, mivel ez a kiindulás eredendően idealista.

Vargyas, mint fentebb mondtuk, helyesen száll vitába azzal a felfogással, hogy a magyar nemzeti versformák nem alkalmasak másra, mint könnyű, dalszerű, kifejezetten népies hangulatú versek alkotására. De hogyan száll ezzel a helytelen, kozmopolita eredetű felfogással perbe? Egyrészt kimondja azt, hogy a jövevény versidomok, jóllehet egyre beszédszerűbbé váltak, de simaságuk »sosem tudja elfeledtetni, hogy törvényei ellenkeznek nyelvünk törvényeivel, beszédszerűsége pedig kénytelen sokat elejteni a ritmus elemi erejéből«. Ez magyarul azt jelenti, hogy Csokonay, Kölcsey, Berzsenyi, Vörösmarty, Petőfi, Arany, Ady, József Attila verseinek javarésze ha nem is ellenkezik nyelvünk törvényeivel, verseik ritmusa nem olyan elemi erejű, mintha minden versüket nemzeti versformában írták volna.

Másrészt ezt a kérdést teszi fel: »Nem a nemzeti versformától kellene-e inkább várunk a nagy költészeti stílus megszületését, melyben mindez az ellentét feloldódnék? Vajjon nem lehetséges, hogy a könnyűség, csilingelés, együgyűség csak felszín, mely alatt olyan erők is meghúzódnak, melyek komorabb, nagyszerűbb erőfeszítésekre is alkalmasak?«

Nagy stílust a társadalmi formák váltódása idején fellépő nagy eszmék szülnek s nem bármiféle versformák. Azt hiszem a versformák stílussteremtő voltáról vallott felfogás nem nevezhető másnak, mint idealizmusnak s ellentétben áll a marxista-leninista esztétika alapelveivel. Hogy itt egy ilyen eredendően idealista felfogásról van szó, azt az idézett rész második mondata tanúsítja, melyben a versformák látszólagos könnyedségük alatt holmi komor és nagyszerű

erőfeszítésekre alkalmas erők meghúzódnak sejtetik. Mi lehet ez a komor és nagyszerű erő, mely a formák alatt meghúzódik? Van a versformának más erőforrásuk mint eszmei tartalmuk igazának ereje? Ezek az áruló mondatok arról tanúskodnak, hogy Vargyas a versformáknak valamiféle, tartalmuktól független, önmagukban rejlő, an sich-költőiséget tulajdonít. A versformáknak lehet tartalmatlanul is hatásuk, de ez a hatás nem költői hatás, legfeljebb akusztikus-motorikus hatás, olyan, mint az ütemes kopogásé.

Ez az alapvető tévedés akadályozza meg Vargyast abban, hogy gazdag anyagot tartalmazó és sok helyes megfigyelésben, jó, termő ötletekben gazdag műve megnyugtató megoldáshoz jusson. Vargyas, állapítsuk meg, megtette az első lényeges lépést e felé a megoldás felé akkor, amikor a magyar ritmust egyértelműen a magyar beszélt nyelvből eredeztette. De ezen a téren még egy lépést kellett volna tennie s fel kellett volna vetnie a kérdést: vajjon mi szabja meg a magyar beszéd ritmusát, illetve mi teszi alkalmassá ezt a beszéd-ritmust arra, hogy abból versformák alakuljanak?

Vargyas a nyelvet pusztán mint akusztikai jelenséget fogja fel s nem vet kellőképp ügyet arra, hogy a nyelv gondolatok kifejezésének eszköze. A magyar versritmus nemcsak formálisan eredeztethető és eredeztetendő a beszéd-ritmusból, hanem funkcionálisan is. A beszélt nyelv ritmusát a mondanivaló határozza meg végső fokon. A versritmus sem tárgyalható függetlenül a vers esztétikumától pusztán csak formálisan, a ritmusnak a versben esztétikai funkciója van, eszköze a vers eszmei mondanivalója teljeshatású kifejezésének. A nép élő beszédéből eredt ősi-népi versformák relatíve oly hosszú élettartamának magyarázata, egy-egy forma megrögzésének magyarázata abban a tartalom-ban rejlik, melyet ezek a versformák hordoztak. Az ősi munkadalok, hősénekek a nép mindennapi életének és hősi harcainak emlékét őrizték, formájuk azért vált a költői kifejezés általánosan elfogadott eszközévé s azért maradt fenn évszázadokon át, mert a nép tudatában összeolvadtak azzal a tartalommal, melyet hordoztak s annak a költőiségnek gondolata még akkor is hozzájuk tapadt, amikor eredeti tartalmuk belemosódott a múltó időbe, amikor közelebbi élmények és emlékek kifejező eszközeivé váltak.

Ha Vargyas ezt megfontolta volna, akkor részletkérdésekben is előbbre jutott volna. Nem számúzta volna a hangsúlyt a magyar nemzeti versidom ritmus-elemei közül, mely a beszéd ritmusának eltagadhatatlan eleme, s amely éppen legrégebb versanyagunkban (Ómagyar Máriasíralom) érvényesül s a népi verselésben is szerepe van. Ha verstani elemek esztétikai, tehát tartalomkifejező funkciójából indult volna ki, akkor világosabban látná a verstörténetet is, mely nem független az irodalomtörténeti fejlődéstől, stílusirányoktól s nem látná ennyire sem statikusnak nemzeti verstanunkat. Nem látna olyan éles ellentétet a nyelvből eredeztetett magyar ritmika s az olyan tények között, hogy bizonyos korokban a dallamok ritmusa hatott a versritmusra. Fel kell tennünk, ha ősi dallamkincsünket nem ismerhetjük is, hogy ennek a dallam-

kincsnek ritmikája egybeesett a beszéd ritmikájának szabályaival s a magyar versritmus és dalritmus szétválása későbbi fejlemény. Mivel költői emlékeink aránylag igen késeiék sajátos történeti fejlődésünk fokán, az is lehetséges, hogy dallamkincsünk egy-egy darabja ősbibb beszédritmikát őriz meg, mint verseink. Azoknak a népeknek költészetéből, melyek a mieinknél ősbibb dallammal kapcsolt verseket őriztek meg, arra kell következtetnünk, hogy az ősköltészetben a dallam is a mondanivalónak, a vers tárgyának szolgálatában állt.

Mindebből nem az következik, hogy Vargyas könyve egészében elhibázott munka. Alapvető érdemeiről bevezetésként szóltam már. Alapproblémáját, hogy van egy népi eredetű nemzeti ritmikánk, mely a magyar beszélt nyelvben gyökerezik s hogy ez alkalmas eszköz a nagy eszmét kifejező magyar költészet szolgálatára, könyve alapján még világosabban látjuk. Vargyas nem a helyes utat tévesztette el, hanem a célt és a munka módszerét nem látja elég világosan. Ehhez a marxizmus-leninizmus ideológiájának és a szovjet tudomány-nak behatóbb tanulmányozása hozzá fogja segíteni.

Művének tanulsága — mindnyájunk számára fontos tanulsága — az, hogy a verstani kutatások területén is közös munkára lesz szükségünk. A magyar verstan kutatása nem lehet szűken elhatárolt területe verstan-specialistáknak, mert problematikája sem az.

A verstant bizonyos nemzeti formák rendszerének kell tekintenünk. A verstani kérdéseket nem lehet elvontan, a művek eszmei tartalmától, esztétikumától elkülönítve tárgyalnunk, mert akkor eleve lemondunk a legfontosabb problémák megoldásáról s csak formális verstant alkothatunk, függetlenül a versformák funkciójától. S felismerve a verselés és a nyelvi kifejezés elválaszthatatlan összefüggését, verstani vizsgálatainknál nem nélkülözhetjük sem a nyelvtörténetet, sem a fonetika segítségét. A rendszeres magyar verstan és a magyar verstörténet megalkotása esztétikusok, irodalomtudósok, nyelvészek és folkloristák közös munkájából születhet csak meg.

A vita utolsó hozzászólója Gáldi László volt.

Vargyas Lajos kiváló könyve olyan változatos problémákat vet fel, s a mai alkalommal már annyi szakavatott vélemény hangzott el e helyről, hogy a könyv egyéb részleteit mellőzve, csupán a szerzőnek itt kifejtett téziseihez szeretnék néhány rövid megjegyzést fűzni:

1. Még ha Vargyas alapítéletével — hogy t. i. a vers ütemei a beszéd tagolásából származnak — elvben teljesen egyetértünk is, akkor sem szabad, éppen az idézett példák alapján az ütemeket tisztán a beszéd *szintaktikai*, vagyis *mondattani* tagolásából származtatnunk. Nem lehet például *szintaktikailag* feltétlenül 4/2 tagolást látnunk a Buda halálából idézett első sorban:

S már zizzen az / erdő, // fodorul a / víz is,

Első megjegyzésünk az volna, hogy a névelő főnévvel éppen szintaktikailag felbonthatatlan egységet alkot: ha pedig az *erdő*, a *víz*, a *fűz* egy-egy elhomályo-

sult jelzős szintagma, akkor bizony mondattanilag nem sok nyomát találjuk a feltételezett 4/2 tagolásnak. Helyesebb lett volna tehát a nyilatkozat *fonetikai*, illetve *mondatfonetikai* tagolásában keresni az ütemek kitöltésének nyelvi feltételeit.

Sajnos éppen ez a példa bonyodalmakat okoz akkor is, ha tisztán verstani szempontból tekintjük. A Vargyas említette 4/2 tagolás távolról sem tükrözi az aranyi versképlet teljes művészi bonyolultságát.

S már / zizzen az / erdő... Az első hangsúlyos íz kétségtelenül a *zizzen* szó első szótagja; ha pedig ez így van, akkor a sor 4/2 — 4/2 tagolásán túlmenően mintha szó lehetne egy olyan, zeneileg rendkívül szép és, azt hiszem, vitathatatlan ütemezésről is, amelyben a sor ritmusegységét egy hangsúlytalan íz vezeti be (*s már*), utána egy tökéletesen »daktilikus« ütem következik a maga 3 szótagjával, majd pedig az első félsor nyugvópontját az *erdő*-ütem »spondeusa« képezi: persze olyan »spondeus« ez, amelynek hangsúlyos, de csak *positione longa* első íze sajátos lebegő egyensúlyi helyzetben van a második hangsúlytalan, de hosszú hangot tartalmazó ízzel. Mindenesetre ez a meglehetősen bonyolult ritmusélmény teszi széppé, emlékezetünkben megtapadóvá a sort, s nem a szokványos 4/2 tagolás. Új meglepetést tartogat számunkra a sor második része is. Az *erdő* ütem nagy nyugvópontja után egyszerre szapora, rövid szótagok jelzik a víz fodrozódását s így a következő ütemet 4, ütemeleji hangsúllyal is támogatott rövid íz tölti ki. Majd ez a nekiiramodás is elsimul, s új nyugalmi pontot, új harmóniát teremt az utolsó ütem, mely éppen a névelő átívelése miatt értelmileg elválaszthatatlanul egybeforr a 3. ütemmel. Ezt a valóban aranyjánosi gazdagságot csak megtétezik a második sor gyönyörű choriambusai, melyeknek varázsa részben abból ered, hogy sajátos rámintázás folytán szintén átívelnek egyik ütemből a másikba. Mindez tagadhatatlanul *benne van* mint versalkotó szándék s mint ritmusrealizáló az idézett két sorban, s ezért nem szabad éppen Vargyas barátomnak, aki oly dícséretesen harcolt a 4/2 tagolás »fetiszizálása« ellen, most efféle túlságosan leegyszerűsített formulákkal beérnie. A példa egyébként azért is tanulságos, mert figyelmeztet még egy kötelességünkre: végre szembe kell néznünk a hangsúlytalan ízzel kezdődő ütemek problémájával, de persze anélkül, hogy — mint egykor Gábor Ignác — az ütemelőzőből harci jelszót faragnánk.

Véletlenül Vargyas második példája is a hangsúlytalan ütemkezdet körébe vág: *És alattunk és felettünk és bennünk is* stb. Ha nem akarunk e Himfy-sorokból egyszerű mondókát csinálni, a Horváth Jánosnál sokat szereplő naiv ritmusérzék alapján, akkor semmiesetre sem kereshetünk az idézett sorokban olyan »éles ritmust«, mint pl. a *Száll a madár / ágról-ágra* típusú képletben.

Az inkriminált további sor (*Szívünkben szent / tűz lángolt*) valóban döccen, de nemcsak a jelző és a jelzett szó elszakítása miatt, hanem azért is, mert az előbbi sorok nagyon különféle ritmusélményeket hagytak maguk után, s az olvasó e kritikus sorhoz érve nem szívesen fogadja az ideális képletnek újabb

aberráns változatát. A zavar egyik okát én az *És bennünk is / a menny volt* sor második felében érzem: hangsúlyos hetesben igen ritka, hogy az egyik hangsúlyos iz a hatodik, tehát az utolsóelőtti szótagra essék. S mivel minden vers: struktúra, nem igen tudnék mit kezdeni azzal a javítással sem, melyet Vargyas könyvében ajánl: *Szívünkben szent / lángolás*. Hogyan kapcsolódnék ez a sor az előbbihez és az egész szövegegyütteshez?

2. Mondattani alapon »gyengébb ritmusnak« minősíti Vargyas azt a ritmusrealizálót, melyet a következő sorban talált:

Csüggeteg / szemmel néz // hátra, majd / előre. Itt azonban mindjárt fel kell vetnünk azt a kérdést is, vajjon egyáltalában szabad-e a költőnek a simább, de banálisabb *Csüggeteg szemével* megoldást ajánlanunk. Azt hiszem, a verstan búvárának efféle javallatokra már nem igen lehet joga: ha jó költőről van szó, a legtöbb ritmusrealizációnak oly mély hangzás- és jelentésbeli okai vannak, hogy bármely javítással csupán a vers eredeti funkcióját homályosítanók el.

Itt jegyzem meg, hogy nagyon fontosnak tartanám, ha verstankutatóink nemcsak népballadák pontos lejegyzését használhatnák, hanem rendelkezésükre állnának a műköltészet remekei is kiváló szavalóművészek előadásában. Ez a módszer, éppen verstani vonatkozásban, Franciaországban közel egy félszázada virágzik, s pl. a francia alexandrin szépségeinek pontosabb megismeréséhez nagy mértékben hozzájárult.

3. Az ütemkiegyenlítődés kérdésében a szerzőnek feltétlenül igaza van; meg kell azonban jegyeznünk, hogy amint a szovjet kutatók, pl. Scserba és Vinogradov is az orosz nyelv szólamait mindenkor a fonetikai, szintaktikai, és szemantikai feltételek együttes figyelembe vételével kívánják elhatárolni, éppen úgy nekünk sem lehet az ütemmel kapcsolatos problémákat sematikusán, elvont képletek alapján tárgyalni. Ha igaza van Vargyasnak abban, hogy a versritmusra a vers nyelvi alkata döntő módon hat, akkor azt is el kell ismernie, hogy a nyelvi tények szemantikai jellege szintén kapcsolatban áll a tagolás és a ritmus kialakításával. Az ütemkiegyenlítődés fonetikai vonatkozásaival kapcsolatban egyébként szerettük volna, ha szóhoz jut a kísérleti fonetika is, a maga pontos számadataival.

4. Persze nagyon fontos lenne — s erre talán minden hozzászóló rámutat majd — Vargyas eredményeinek szélesebb alapon való igazolása: gondolunk itt egyrészt a magyarság és a szomszéd népek ritmikájának összehasonlító vizsgálatára, amelyet már 13 évvel ezelőtt Németh László sürgős feladatnak tartott, másrészt pedig nagyon alapos vizsgálódást kívánna a magyar versritmika keleti örökségének további feltárása. A kanásztánc problémája is ebbe a körbe esik. Vargyas utalt ugyan mari (cseremis) megfelelősekre, de nem vizsgálta meg alaposabban, vajjon a mariknál is azok-e a leggyakoribb változatok, amelyek a magyar ritmikában dominálnak, s ha nem, vajjon mivel magyarázhatók az eltérések. Itt persze lenne egy kérésünk finn-ugor nyelvészeink felé is: szenteljenek az eddignél sokkal több figyelmet a finn-ugor nyelvek szó- és

mondathangsúlyának, szólamviszonyainak, hanglejtésének, tehát az élő nyelvnek; az embernek ugyanis az a benyomása, hogy a kanásztáncnak megfelelő mari formák ritmikája — az egyes változatok gyakoriságának súlypontjait tekintve — elsősorban azért mutat eltéréseket, mert — ellentétben a magyar szóeleji hangsúllyal — vannak véghangsúlyos mari nyelvjárások is.

További tisztázást kívánna a mari párhuzamok távolabbi háttere is: hasonló formákat Trubeckoj és Lotz János a mordvinoknál is talált, viszont nem tudjuk, vajjon éppen a mariknál nem tulajdonítható-e egy és más a náluk oly jelentős török hatásnak.

5. Amit Vargyas a magyar ritmika kikövetkeztethető történelmi állomásairól tanít, az legalább is rendkívül tetszetősnek látszik, bár a részleteken sokat lehetne finomítani. »Mindent megelőző régiségben a sirató«, mondja Vargyas, de vajjon lehet-e társadalomtörténetileg olyan finn-ugor vagy urál-altaji népet elképzelnünk, amelynek siratón kívül más éneke nem volt? Továbbá a »teljesen kötetlen prózai sirató« után nehéz »következő fejlődési fokuk« mindjárt a kanásztáncot megjelölni: a eflétélezhető átmeneti típusok közt feltétlenül meg kell említenünk a litánia-ritmusnak olyan, jórészt gondolatritmusra támaszkodó változatait, aminőket pl. az ugarság népköltésében bőven találunk. Amint az újabb korok felé halad a kutató, a kép egyre világosabbá válik: azt hiszem, nyugodtan elfogadhatjuk Vargyasnak Zrínyi »survívance«-airól vallott nézetét, annál is inkább, mivel amúgy sem igen lehet beszélni egységesen elfogadott »felező képletről«. Zrínyi verseléséről nemcsak Gábor Ignác, de Négyesy és Németh László is lényegében véve olyasmit vallott, amit most Vargyas tanít. Zrínyinek igen könnyen emlékezetében lehetnek olyan költemények, ahol a 6/6 tagolás mellett divatozott még a 7/5 vagy 5/7 tagolás is; nála ezek az archaikus reminiscenciák olyanféleképpen hathattak, mint Vergiliusnál az Enniusból átvett fordulatok, tehát a tudatos archaizálásnak egy tipikusan humanista s egyben mélyen magyar példájával lehet dolgunk.

6. Rendkívül helyesnek tartom, hogy Vargyas mindig a költő »ritmuskompozíciójával« számol, mely szerinte előbbre való a képletnél. A tétel helyes, de talán világosabb lett volna kifejtése, ha a szerző pontosan megmondja, hogy bizonyos ritmikus tagolás a versnek mintegy szükségszerű mozzanata, viszont nem feltétlenül csatlakozik minden versritmushoz képlet is, amelyet én helyesebben »metrum«-nak neveznék. Az ú. n. szabad vers éppen azért »szabad«, mert nincs az egyes ritmusrealizációk mögött olyan közös metrum, amelyből valamennyi alkalmi eset levezethető volna. Ámde, ha a vers kötött formájú, akkor legalább is nem ajánlatos a képletet oly ridegen kezelni, amint ezt a szerző nem könyvében, hanem ezúttal — nyilván téziseinek rövidege miatt — tette: szeretném hangsúlyozni, hogy a versíró tudatában rendszerint igenis *jelenvan* bizonyos ideális képlet, a hozzáfűződő legfontosabb variáns-típusokkal együtt; melyeknek mindegyike más hangulati értékkel bír, s esetről esetre kiindulópontot nyújt a költő ihlete számára. Mielőtt tehát a »képletet«

lebecsülnők, hallgassuk meg a költők vallomását; a metrum »szabályozó szerepét« illetőleg Paul Valéry vagy Aragon tökéletesen egyetért Babits-sal vagy Weöres Sándorral. Csínján kell hánnunk azzal a tétellel is, hogy a »képlet« annál kisebb szerepet játszik, minél nagyobb művész alkalmazza. Ez a megállapítás áll talán az utánozhatatlan ritmikájú, tudatosan újító Adyra, de sem Dantét az endecasillabo, sem Racine-t az alexandrin csodálatos adottságai nélkül nem tudnók elképzelni. S ha ezt mondom: »endecasillabo«, ez nemcsak egy üres »képletet« jelent, hanem jelenti a metrumnak azt a több, mint 800 változatát, amit pl. éppen Dante alkalmazott. A költői egyéniség a metrum kezelésében s lehetőségeinek funkcionális kihasználásában nyilatkozik meg, s nem szükségképpen a metrumtól való teljes elszakadásban. »A költő pillanatnyi hangulatcélja, írja a jambus-metrumról Babits, dönti el, mennyire közelíti meg a tiszta jambus ideális, de szigorúan alkalmazva kiállhatatlanul merev sémáját«.

7. Vargyas tézisei felvetik végül a magyar jambusvers kérdését is. Itt általánosságban, Németh László hozzászólását folytatva, csak azt szeretném helyesbítésként hozzáfűzni, hogy bizony a kora középkorban a francia vers-technikát is elárasztotta a jambus; az octosyllabe, a décasyllabe, az alexandrin eredetileg csupa jambusi vers volt. Azt hiszem magyar vonatkozásban a jambus megtagadásáról ma már nem igen lehet szó; inkább azt a nagy reformot kell költőinknek és verskutatóinknak alaposabban tanulmányozniok, mely pl. Bajza sima, de teljesen németes, kvantitatív jambusait élesen szembeállítja Petőfinek a magyar hangsúlyt s a magyar szólam természetes tagolását is érvényesíteni tudó, keményebb jambusaival. E különbség feltárása persze ismét csak a metrumkezelés mélyebb titkainak komoly elemzésétől várható: ha azonban hasznosítjuk azt a segítséget, amelyet e téren elsősorban a szovjet metrikusok, pl. Zsirmunskij műveiből nyerhetünk, mindnyájunk s költőink számára is megnyílik egy olyan lehetőség, amely a jambikus mértékeknek is kijelöli méltó helyét nemzeti költészetünk formakincsében.

Az elhangzott bírálatokra Vargyas Lajos a következőkben válaszolt:

Horváth János első ellenvetésének lényege az, hogy nem lehet a vers keletkezését a ködös múltban helyesen megítélni, legalább is mai eszközeinkkel s így abból ritmikai következtetéseket sem vonhatunk le. Ezt a kérdést azonban én sem vizsgáltam, mindössze csak az érdekelt, hogy a népdalnak, nemzeti zenének »legrégebb« elemének típusai valószínűvé teszik-e az elképzelést, hogy költészetünk ezekből a típusokból örökölte nemzeti ritmusrendszerét. Természetesen nehéz biztosat állítani honfoglalás-előtti versünkről még összehasonlító népdalkutatás alapján is. De enélkül még nehezebb. Már pedig ezt tesszük, ha feltesszük, hogy legkorábbi verseinkben már megállapítható ritmusrendszer a nemzeti zenéből, dallamainkból öröklődött verseinkre. Én csak ennek a Horváth János által is vallott feltevésnek valószínűségét vizsgáltam meg annak alapján, amit már ma is tudunk.

Azt pedig fel kell tennünk, hogy nyelvünk azóta nem változott olyan sajátágaiban, amelyek a ritmust meghatározzák, mert akkor abban a helyzetben volnánk, mint egykor az új görögök, akik egyáltalán nem tudták ritmizálni a klasszikus görög verseket. Ha nálunk is ez volna a helyzet régi költészetünkkel, akkor én sem tudnék vele mit kezdeni, de Horváth János sem, aki más megfogalmazásban ugyan, de szintén mai ritmusérzékével vizsgálja. S egyelőre, legrégebb verseinkben nem is tapasztaljuk ezt a különbséget, ami tehát csak elméleti lehetőség.

Ha pedig olyan verseinkről van szó, melyek mai ritmusérzékünkkel sem értelmezhetők — mint pl. Szenczy Molnár egyes képletei, vagy bizonyos középkori, latinból fordított himnuszok, — s ezeket latin, vagy francia előképük formájával próbáljuk magyarázni, ez, véleményem szerint, csak irodalomtörténeti tanulságokat ad, de nem magyarázza azok ritmusát; mert amit mai nyelvérzékünkkel nem tudunk ritmizálni, annak számunkra nincs is ritmusa, hiába *tudjuk*, hogy milyen formát akart követni.

Egy részletre vonatkozó megjegyzés: az őrlőlányról szóló feljegyzés olyan bizonytalan — talán csak középkori sablon — másrészt Bücher munkadal-elméletét a legprimitívebb népek bonyolult ritmusú dalai annyira megcáfolták, hogy nem használhatjuk fel következtetésekre.

A ritmusnak nyelvi örökségként való felfogását félreértésből tulajdonítja nekem Horváth János. Én nem *minden ritmusérzék*et vezetek le a nyelvből, csupán a *versritmust*. Az az érzék, amely a zenében, táncban, menetelésben és a versben is létrehoz, illetve érzékel bizonyos ritmikusságot, olyan pszichikai tulajdonsága az embernek, amelynek taglalásába én nem bocsátkozom bele. Csak annyit állítok, hogy versritmusunk nyelvi eredetű, vagyis az a képesség, hogy meglévő ritmus-ösztönünket ki tudjuk elégíteni azáltal, hogy olyan nyelvi elemeket csoportosítunk egymás után, melyekben ritmust tudunk érzékelni. Ez a lehetőség minden nyelvben más és más, tehát az egyes nemzeti ritmusrendszerek különbségei az egyes nemzeti nyelvekben gyökeresnek. Ezt a versritmust lehet is örökölni, ösztönösnek érezni, mert a nyelv öröklődik, gyermekkorunkban vesszük át, s át vesszük vele együtt ritmuslehetőségeit is. Ilyen értelemben lehet a ritmusérzék *ösztönös*, mert a nyelvből származik. Ha nem volna ilyen megfogható, nyelvi alapja a nemzeti ritmusrendszereknek, akkor miből magyaráznók a különböző nyelvek más-más ritmuslehetőségeit? Akkor valami antropológiai-pszichikai különbségekkel kellene számolnunk, ami viszont, véleményem szerint, aligha volna konkrétan bizonyítható.

A sorozatosság jelentőségének tagadását is kifogásolja Horváth János. Szerinte nem lehet jelen ritmus-érzés ott, ahol egy bizonyos ritmusképlet többször egymás után meg nem ismétlődik. Viszont az Ómagyar Máriasíralmat ő is tökéletesen értelmezhető versnek tartja, pedig abban semmiféle képlet, szótag-szám nem ismétlődik meg. Ha tehát ezekben érezhetünk ritmust sorozatosság nélkül, akkor nyilván más versfajtákban is érezhetünk, pl. Zrínyiben is.

Arra a kérdésre, hogy miből tudjuk meg a kiegyenlítődés időmértékét, azt felelhetem, hogy azt egyáltalán nem kell tudnunk, mert a ritmust általában nem *tudjuk*, nem *számláljuk*, hanem érezzük (még a kötött képletűekét is, mint a kis gyermekek, akiknek fogalmuk sincs képletről). Ha a költő olyan nyelvi elemeket állított egymás mellé, amelyek a magyar nyelv törvényei szerint csakugyan kiegyenlítődnek, akkor nekünk nem kell számolnunk, azonnal feltámad bennünk az egyenlőség érzése. Megint csak az Ómagyar Máriasiralomra hivatkozom. Miért tagadja Horváth János, a kiegyenlítődés lehetőségét egy 3+2+4+3, majd egy 4+3+3+2 szótagú sorban, amikor ő maga is kitűnőnek érzi a Siralom ritmusát, amelyben még nagyobb szabadsággal váltakoznak a különböző szótagszámú ütemek és még a sorok szótagszáma is változik? S ő maga is ugyanezen elv alapján magyarázza a Siralom ritmusát! Nagyobb kötetlenségben könnyebb megérezni az azonos időtartamot mint a kisebbben? A kiegyenlítődés tényét, azt, hogy különböző »hosszú«, különböző szótagszámú ütemeink vannak, s ezeknek időtartama nagyjából egyenlő, Horváth János sem tagadta eddig, csak most, amikor én a tény magyarázatát keresem és összhangba akarom hozni a ritmus-elméletet ezzel a magyarázattal.

A sorozatosság, Horváth János szerint, azért szükséges, hogy mindjárt az első sorban belénk szuggerálja azt a metrumot, amelyet a továbbiakban is megtalálunk; ha pedig az első sor tökéletlen volta miatt ezt nem kapnánk meg, megkapjuk a második vagy harmadik sorban és ott tudatosul bennünk a ritmus. De vajjon mi van akkor, ha az első sor nem tökéletlen, hanem nagyon is tökéletes, és nagyon tökéletes a második is, csak *más*, mint ami a költő »alapritmus« volt — a sorok nagyobb számából kivehetően. Például egy ilyen versben:

*Hallgassatok, ne szóljon a dal!
Most a világ beszél!
S megfagynak forró szárnyaikkal
A zápor és a szél.*

Vajjon egy ilyen versnek csak akkor lesz ritmusa — számunkra — az első két sornak, amikor megtudjuk a harmadik, vagy főleg a negyedik sorban, hogy jambust akart írni a költő? Szerintem ez lehetetlen. Megvan a ritmus ott is, ahol még nincs jambus, amikor megszólal: »Hallgassatok, ne szóljon a dal!« Csakhogy ez más ritmus, mint »a zápor és a szél« és a költői művészi szándékainak (vagy érzékének) éppen az felel meg, hogy ilyen ellentétes ritmusú sorokat állít egymás mellé.

Szabolcsi Bence legfőbb kifogása könyvemmel szemben a versnek az énekkel való szembeállítás, helyesebben az, hogy elvetem a versnek énekből való eredeztetését. Soha sem tagadtam, hogy egyes dallamok ritmusképletei megvalósulnak és sokáig élnek a költészetben. A kérdés lényege nem itt van. A ritmusérzék és a nemzeti ritmusrendszer nem abban áll, hogy vannak-e

nekünk 6 + 6 + 7 szótagból álló soraink, mint Balassi-strófa vagy bármilyen más ritmusképleteink; a ritmusrendszer, az örökölt, ösztönös ritmusérzék az, hogy ha én egy 7 szótagos szót kimondok, azt 4 + 3-ra tagolom, tehát pl. az »orvosolhatatlanul« szó számomra csakis 4 + 3-as tagolást adhat és csakis ilyen ritmusképlet megvalósítására használhatom fel. Vagy ösztönös ritmusérzék, nemzeti ritmusérzék az, hogy egy szónak, amely 4 szótagnál hosszabb, az ötödik szótaga után új ütem kezdődik. Tehát, hogy vannak a nyelvnek olyan szabályai, amelyeknek figyelembe vételével lehet csak bizonyos nyelvi elemeket ritmikusan felhasználni, s ha nekem egy olyan dallamintát kell követnem, amely 6 + 6 + 7 szótagot kíván, azt csak ezeknek a nyelvi tényeknek segítségével tehetem.

Tehát nem az számít, hogy bizonyos időben egyik vagy másik ritmusképlet elterjedt a költői gyakorlatban, hanem hogy mik azok az állandóan meglévő nyelvi szabályok, amelyek szerint egyik vagy másik képletet meg lehet valósítani, hogy milyen képletet lehet és melyet nem. Felhozta a sirató példáját, mint amely éppen arra lenne példa, hogy a dallam ilyen szabályozó szerepet tölthet be a ritmus alakulásában. Ha egy ilyen siratót megnézünk, amelyben a dallam vonalának még pontos formája sincs megadva, csak éppen a váza, s ha azt látjuk, hogy az az egy motívum mehet a következő szövegre és dallamra (énekli): »Kedves jó édesanyám... vagy »kedves igen-igen jó társam«... vagy: »Igen-igen jó, szeretett pártfogócskám«, akkor nem tudom elképzelni, hogyan lehet ennek a dallamnak a szövegre gyakorolt szabályozó hatásáról beszélni, amikor teljesen aszerint nyúlik vagy rövidül, amilyen szöveget teszünk alája, olyan ritmust követel, amilyen a szöveg ritmusa, tehát tükrözi a szöveg ritmusát, ha van, ha pedig nincs, akkor a dallam sem ad neki. Semmiképpen sem nevezhetjük ezt a dallamfajtát ritmus-meghatározó elemnek.

Ha én azt mondtam, hogy a fejlődés elején egy ilyen dallam áll, azzal azt akartam illusztrálni, hogy a fejlődés legelső stádiumában nem találunk olyan dallamot, amely mai ösztönös versritmus-érzékünket rákényszerítette volna a nyelvre; ezzel, azt hiszem teljesen nyilvánvalót mondtam. Ez a dallam olyan rugalmas ruha, amely minden alakra ráadható, minden alaknak formáját felveszi, kimutatja s nem maga ad formát az alaknak.

Az a zeneiség, amely a versekben van, s amelyet Szabolcsi olyan szép szavakkal jellemzett, egyáltalán nem azt jelenti, hogy itt a dallamnak volna valami szerepe. Ha van ilyen zeneiség a szövegekben, akkor az a nyelvben van. Ha én egy ilyen szövegben: »Már zizzen az erdő...« érzek bizonyos zenei lüktetést, akkor nyilván azért érzem, mert olyan nyelvi elemeket csoportosít a költő, amelyek bizonyos zenei érzést keltenek bennünk, de nyelvi tényekből, nyelvi elemekből kell kiindulni a ritmus magyarázatánál — tanulmányomban éppen ezt elemeztem — nem pedig a dallamból.

További kérdés, szabad-e következtetni dallamokból régi szövegeinkre. Én azért vizsgáltam meg a dallamokat a vers fejlődése szempontjából, mert

éppen az általam tagadott elmélet hivatkozik rájuk, mint amelyekből nemzeti ritmus-érzékünk ránk öröklődött és éppen a versnek nyelvi tényeiből igyekeztem kielemezni a ritmus törvényeit. De ellenőrzésképpen látni akartam, hogy milyen következtetésre jutunk, ha az ellenkező álláspontból indulunk ki. Az összehasonlító vizsgálat pedig arra ad lehetőséget, hogy a mai, esetleg sok szempontból megváltozott dalaink prozódiai viszonyait egy olyan, kezdetlegesebb fokon próbáljuk helyreállítani, amelyet rokonnépeink *azonos dallamokban* máig is megőriztek.

Így például, ha azt látom, hogy a magyar népzenenek különböző típusai az összehasonlító kutatások tanúsága szerint olyan fejlődési menetet mutatnak, amely a teljes szabályozatlanságtól a fokozódó szabályozódás útján jut el a mai versképletig, akkor fel kell tételeznem, hogy amennyiben a dallam szabta meg a vers ritmusát — amin ezt Szabolcsi és Horváth János vallják — akkor természetesen ugyanennek kellett lennie a fejlődés menetének a versben is, ha viszont fordítva, a szövegek szabták meg a dallam ritmusát, akkor megint csak ezek a dallamok tükrözik azt, hogy milyenek voltak szövegeink. Ez a fejlődésment tehát mindkét esetben megáll.

Arany nyilatkozata a maga bonyolult formáiról és azok zenei eredetéről szintén nem cáfolja meg a kérdést. Ezek a példák csak azt mutatják egyrészt, hogy olyan dallam-ritmust követett a költő, amelyet meg tudott valósítani nyelvi elemekkel, másrészt, hogy ma, amikor nem ismerjük azokat a dallamokat, amelyeket a »Tetemrehívás«-ban, vagy a »Fortuna szekeren...«-ben megvalósítottak, s mégis ritmikusnak érezzük a verset, akkor a költő nyilvánvalóan *nyelvi elemekkel* szuggerálja ránk a ritmust. Ugyanakkor Csokonai »Daphnis hajnalkor« című versében ezek a nyelvi elemek nem szuggerálják azt a ritmust, amely a dallamban volt és amelyet követni akart. Tehát véleményem szerint a kérdés továbbra is úgy áll, ahogy vázoltam: amennyiben a költő nyelvi elemekkel meg tud valósítani egy dallam-ritmust, akkor van ritmus a versében és akkor a dallam hatott a versre, a *nyelven keresztül*; amennyiben nem tudta megvalósítani, akkor semmi hatása sincs.

Bóka László felszólalásában azt állította, hogy Horváth Jánossal egyetértésben mindketten a szóverset tartjuk kiindulásnak. Igaz, hogy gyakorlatban Horváth János is mindig szóversekről tárgyal, elméletben azonban nem és itt van közöttünk a különbség. Horváth János elméletileg a dallamban fogant verset állítja a szóversekkel szembe és mindazon ritmusjelenségek magyarázatára, amelyeket nem tud nyelvi elemekből, pl. szóhangsúlyból megmagyarázni, a dallamnak, a nemzeti zenének, a nép dallamainak valami távoli múltban a versre ráhagyott örökségét, valami dallambeli ritmust hoz fel, amelyet ösztönösen érzünk és rákényszerítünk a nyelvi elemekre. Ezt igyekeztem cáfolni én. Más kérdés az, hogy verseink legnagyobb részét Horváth János is a nyelvben megvalósult ritmuselemek alapján tárgyalja, ennyiben felfogásunk közös.

Bóka László a költői kifejezés tartalmi és eszmei részének hiányát kifogásolja ritmusmagyarázatomban. Azt hiszem, nem vethetik szememre, hogy

azokban a részekben, ahol a költői ritmusfelépítést tárgyaltam, figyelmen kívül hagytam volna a költői alkotás komplex voltát. Ott épp azt mutattam be, hogy mennyire a tartalom szerint és a költői kifejezés érdekében van minden, ami a ritmusban változik és megvalósul. Amikor azt vizsgálom, hogy egy-egy jelenség hogyan hoz létre ritmust, vagy hogy a négyes szótagszám-határnak mi a szerepe, vagyis, amikor részletkérdések tárgyalásába megyek bele, akkor természetesen nem lehet mindig mód magának a versnek minden aspektusát kideríteni. Ilyenkor természetesen csak egy-egy részletkérdésről beszélek, például arról, hogy egy szótagnak az előző vagy a következő részhez kell-e tapadnia, hogy jó vagy rossz ritmus legyen. Ha ilyen részletkérdésekbe nem megyünk bele, akkor soha nem értjük meg a versritmus finomságait. (Ez természetesen még nem minden, de azt hiszem, ebben a kérdésben másképpen nem lehet előrehaladni.)

Ez vonatkozik Gáldi László kifogásaira is, aki a »S már zizzen az erdő...« értelmezését kéri tőlem számon. Itt én egyszerűen arra akartam példát bemutatni, hogy van olyan vers is, amelynek szintaktikai tagolódása a $4 + 2/4 + 2$ formát mutatja. S ha pusztán a tagolódás kérdését tárgyalom, jogom van bemutatni egy ilyen példát anélkül, hogy elmondanám, hogy ebbe egyúttal belejátszik a jambus is s hogy itt milyen tartalmi szépségek is vannak, stb. Itt nem volt céлом a versszakot a maga teljes szépségében vizsgálni, hanem csak bizonyos ritmusképletet bemutatni, tehát csak egy szempontból felhozni példát.

Bóka Lászlónak még arra az ellenvetésére is felelnem kell, hogy a hangsúly is beszédelem, én pedig mellőzöm ennek felsorolását a ritmusalkotó elemek között. A hangsúly is természetesen a beszéd eleme, de minden nyelvben a beszédnek csak bizonyos elemei válnak ritmusalkotó tényezőkké, nem *minden* eleme. S én azt vizsgálom, hogy mi az a különbség, ami a magyar ütemeket létrehozza pl. a német hangsúlyos verssel szemben. Az a meggyőződés alakult ki bennem, hogy a szóhangsúly semmiesetre sem, hanem a szólamoknak olyan tagolódási lehetősége, amelyben főleg időtényezők játszanak szerepet. Minden szólam hangsúllyal kezdődik, egy szólamokra tagolódó ütemrendszerben tehát mindig van jelen hangsúly is. Ezt nem tagadom könyvemben, de én ezt nem tartom a létrehozó alkotóelemnek, ezt csak egy mindig jelenlévő, kísérő jelenségnek tekintem.

A komplex alkotómunkáról, a teljes és megbonthatatlan ritmikai és tartalmi egységről az előbb elmondottak egyben arra is feleletet adnak, miért hoztam fel olyan példákat, mint »Szívünkben szent tűz lángok«, melynél egyáltalán nem jobb költőileg a »Szívünkben szent lángolás«? Persze én nem akartam a költőiség szempontjából is jobb példát felhozni, ezt több hasonló esetben ki is jelentem; ebben az esetben talán nem, mert hiszen az ember nem ismétli meg minden esetben önmagát. Itt csak azt akartam bemutatni, hogyha a költő $4 + 3$ tagolású ütemeket akar kihozni, akkor a »Szívünkben szent lángolás« ritmikailag jobb, mint a »Szívünkben szent tűz lángok«. Be akartam mutatni,

hogy ha egy bizonyos ütemet létre akarok hozni, akkor az csak úgy valósul meg, ha az illető ütemet szorosan összetartozó szólamok alkotják, ha pedig elvágom az összetartozókat, akkor hiba lesz a ritmusban.

A szemantikai (jelentéstani) rész elhanyagolása szerintem nem vethető a szememre, mert hiszen nyilvánvalóan a szólamszerinti tagolódás elemzésénél is állandóan a tartalmi, a jelentésbeli részre kell figyelni az ütemnek. Maga az egész elmélet szemantikai alapon áll, mert hiszen nem a hangzás, nem pusztán az időmérték, időegység alapján tárgyalja, ill. magyarázza a ritmust, hanem azon az alapon, hogy az értelmileg összetartozó részek egyenlítődnek ki, tehát benne erősen képviselve van a szemantikai rész.

Gáldinak a sirató dalra vonatkozó megjegyzése félreértésből származik. Az általam említett kapcsolatot a magyar sirató és az obiugor dallamok között úgy értelmezi, hogy ott is siratóként élnek a hasonló dallamok s minthogy szerintem ez a »legősibb« típus, tehát náluk semmi más énektípus nem volna a siratón kívül. Valójában a magyar sirató *dallama* az obiugor *hősének, sorsdal* és *medvénekek* egyes dallamaival egyezik. Ez a *dallam*típus azonban nálunk már csak sirató szöveggel, a temetés alkalmához kapcsolódva él és őrzi egy korábbi, kezdetleges fejlődési fok emlékét.

Szememre veti, illetve főleg mostani beszámolómnak veti ellene, hogy én a képlet jelentőségét lebecsülöm. Azt hiszem, itt is csak félreértésről van szó. Én nem a költői alkotásban becsülöm le a képletet, hanem azt mondom, hogy a versek *elemzésénél* előbbrevaló a megvalósított ritmus, mint a képlet. Különben Dante 800 változata a költői formával szemben éppen engem igazol, mert azt mutatja, hogy egy nagy költőnél nem sematikusan megy végig egy képlet egy versen, hanem annyi változata van, amennyit csak meg tud valósítani a költő a nyelv lehetőségeivel — amint ezt állandóan magam is hangoztatom.

Nyelvészeti tekintetben elég erős kritikát kaptam. Legyen szabad itt mentségül ezt a kritikát visszazármaztatni a nyelvészekre. A szólamot nem határoztam meg, a fonetikai méréseket nem aknáztam ki, vagy nem tudtam rájuk hivatkozni eléggé. Ezek a szemrehányások éppen annyira vonatkoznak a nyelvészekre, mint énám. A szólam körül Fogarasi óta úgyszólván semmi sem történt. Még Gombocz szintagma-tana sem jelenti a szólam minden fajtájának és minden problémájának rendszeres összefoglalását.

Én annyit meghatároztam, hogy a szólam szintaktikailag szorosan összetartozó, ezért egybemondott szavak egysége.

Tovább nem mehettem, mert éppen a ritmuselemzés mutatta meg, hogy mennyire relatív dolog, hogy egy mondatban mi tartozik egy-egy szólamba, minden a szó környezetétől, az előtte és utána következő szavak különböző viszonyaitól függ.

Hogy a fonetikai méréseket nem lehet jobban felhasználni, annak sajnos az az oka, hogy fonetikai mérések úgyszólván nincsenek. Ami van, az arra enged következtetni, amire én is következtettem tanulmányomban; de ott is

hangsúlyoztam, hogy ez még nagyon vitatható pont és az elkövetkezendő műszeres mérések fogják bebizonyítani, hogy a kiegyenlítődés úgy folyik-e le a valóságban, mint feltételeztem.

Nem tértem itt ki az elméletemet erősítő vagy azzal párhuzamos állításokra, csak az ellenvetésekre válaszoltam. Néhány figyelemre méltó mozzanatot ki kell emelnem Németh László és Harmatta János felszólalásából, ami tovább fejlesztette a kérdést. Németh László írói tapasztalatai alapján végzett vizsgálatai a magyar mondat legkedvezőbb felépítéséről, szórendjéről, szüneteiről olyan kutatásokat pótolnak, amelyekkel Fogarasi és Brassai Sámuel óta adósok nyelvészeink. Véleményem szerint ebből kiindulva további vitáknak és kutatásoknak kellene következni, mert itt mind elméleti, mind gyakorlati szempontból döntő pontra sikerült rátapintani.

Harmatta Jánosnak köszönöm, hogy igazolta sejtéseimet obiugor-nyelvrokonaink verseléséről és az általam vázolt fejlődési sorban való helyzetükről. A régi indoeurópai nyelvekből vett példái csak részben támasztják alá elképzelésemet. Ezekhez még olyan nyelvészeti elemzés kívánkozik, amely megmagyarázza, miért lett az indoeurópai nyelvekben másfajta verselés úrrá, mint nálunk, illetve miért lehetett a szólam-tagolódás olyan különleges versrendszer alapja, mint a magyar, ütemes vers.

Szabolcsi Bence, zárószavában megköszönte a hozzászólók bírálatát, melylyel a magyar vers ritmuskérdésének továbbmunkálásához segítséget nyújtottak.

Vargyas Lajos »A magyar vers ritmusa« című munkájának vitája — melyről fentiekben számoltunk be — csak kezdete volt annak a vitasorozatnak, melyekben az érintett tudományágak fogják mélyreható elemzés alá venni a szerző egyes tételeit, ezzel segítséget és iránymutatást adva a szerző további munkájához.