Pálfi Ágnes – Turcsány Péter

ARANY TOLDIJA ÉS A MAGYAR VERSELÉS TÖRTÉNETE

Dolgozatunk szervesen kapcsolódik az Irodalomtörténetben közzétett tanulmányunkhoz, mely az MTA Verstani Munkabizottsága 1981. március 26-án tartott ülésének vitaanyagát ismertette (lásd: *A Toldi versmértéke és ritmusa.* It 1984/4). A téma további vizsgálatának néhány elméleti és módszertani lehetőségére szeretnénk felhívni a figyelmet, számba véve a korábbi verstani kutatások máig aktuális eredményeit is.

Egyenértékű sorképletek a Toldi verselésében

Már az előhangban is különböző tagolású sorokat figyelhetünk meg:

(A) Toldi Miklós képe úgy lobog fel nékem
4 / 2 // 4 / 2

(B) Majd kilenc-tíz ember-öltő régiségben
4 / 4 // 4

Az asszimmetrikus, eltolt, a következő példa esetében késleltetett cezúrájú sor is jelentkezik:

(C) És kit a csizmáján viselt, sarkantyúját.
3 / 3 / 2 // 4

A 12 szótagot egy dallamívvel összefogó, élőnyelvi értelemtagolású sorral szól a hallgató jelenkorhoz:

Minden dolgát szemfényvesztésnek hinnétek.
(D) (élőnyelvi dallamíve miatt ütemezni fölösleges, pl. 4 – 5 – 3 lehetne)

Két strófa, 16 sor és ilyen eltérő sorkiképzések. Keressük hát a jelenség okát, keressük hát a rendszert benne!

Arany János a 3/3//3/3 és a 4/2//4/2 vagy a 3/3//4/2 vagy 4/2//3/3 és esetleg 2/4//4/2 vagy 2/4//2/4-es szimmetrikus ütemezéssel az elbeszélői lendületet tartja folytonos mozgásban. Míg az Előhang a már idézett asszimmetrikus, késleltetett cezúrájú sorral zárult, addig az első ének mítikussá teljesedő ábrázolása ebben a szimmetrikus tagolású négyütemű formában záródik:

Mint komor bikáé, olyan a járása,
Mint a barna éjfél, szeme pillantása,
Mint a sértett vadkan, fú veszett dühében,
Csaknem összeroppan a rúd vas kezében.

Az első ének egyértelműen 4/4/4 tagolású verssora váratlan és kitüntetett pillanatban jelenik meg. A 6. strófában még négyütemű sorokban szólal meg először az eposz hőse; ezt kommentálja a 7. strófa majdnem jelentéktelen egyszerűsége, amelyben a hős nevének említése teremt jelentőség-hangsúlyozó külön ütemtagot. A hős nevének jelentkezése kiemelkedik a négy ütemes előző sorok hangulatából, szinte kiszorítja az epikus tagoló forma ütemeit, hangsúlyoz, nevének említésével, elütő ritmikájával felhívja önmagára a figyelmet:

Ilyenforma Toldi Miklós gondolatja
4 / 4 / 4

Az előrehozott cezúra, az aszimmetrikus tagolás a 9. strófa dramatikus párbeszédében nyer alkalmazást és jelentőséget. (A tizennégy strófás első ének aranymetszési pontjában jelentkezik az első párbeszédet tartalmazó strófa.) Feszültséget jelez, az élőbeszédhez közelít a sorképlet maga is. A mondathangsúly aszimmetrikussá teszi a szótagszámra szimmetrikus sort:

„Hé, paraszt! melyik út megyen itt Budára"
3 // 3 / 3 / 3

(Időmérték és hangsúly viszonyának kérdését most nem indokolt fölvetni, de Arany János biztos verselését mutatja a sor második szólamának ismételten anapesztikus összefogása.)

Ugyancsak a 9. strófában nemcsak előrehozott cezúrát alkalmaz, hanem a négy ütem is kérdésessé válik, a mondatszó értékű első szótag külön ütemtagként értelmezhető:

„Hm, paraszt én? " emígy füstölög magában
1 / 3 // 2 / 3 / 3

És a 10. strófa élén már a szétszabdalt cezúra-szerkezet jelentkezik,

„Én paraszt? Én? " – Amit még e szóhoz gondolt
3 1 / 3 / 3 / 2

mely egyszerre jelzi a hős feszültségét és az elbeszélő élőnyelvhez közeledő szövegformálását.

A következő sorban kiteljesedik és bezárul a ritmikai eltérések köre: *egy* dallamívű tizenkettest kapunk, amely az elbeszélő szavait hordozza élőnyelvi egyszerűségében:

Toldi Györgyre szörnyű nagy káromkodás volt

(a „szörnyű nagy" kifejezés összetartozása teszi töretlenné a mondathangsúly dallamívét)

Ezek után 3/3//3/3 ütemezéssel folytatja a helyreállított elbeszélői hangnemet:

Azzal a nehéz fát könnyeden forgatja
3 / 3 // 3 / 3
Mint csekély botocskát véginél ragadja
3 / 3 // 3 / 3

A szimmetrikus négyütemű sorképzés meghatározó gyakorisága ellenére sem egyetlen és fő sorfajtája a *Toldi* verselésének. A tizenkét szótagba sűríthető hangsúlyos ütemezési lehetőségek: a 4/4/4-es gyorsítástól az élőbeszéd egydallamú mondatívéig és a már-már dadogó aritmiás és aszimmetrikus sortípusokig mind egyenértékű sorképző szerepet kaptak! A magyar költészetben először nyertek eltérő sorképlet-típusok egyenértékű sorképző funkciót.

Az epikai elbeszélő-hang, a lírai függő-beszéd, a dramatizált párbeszéd intonációs váltakozása jelentéshordozó értékké emeli a ritmustípusok ekvivalenciáit. Csak ennek figyelembevételével kaphatunk helyes képet az eposz szemantikájáról és prozódiájáról.

A 12 szótagos sor minden hangsúlyos-ritmusbeli lehetősége biztos kompozíciós rendben jelentkezik Arany János művében. Összegezésképpen a következő sortípus-ekvivalenciákat ismerhetjük fel:

(A) *négy ütemű epikai 12-es* /esetleg:
3/3//3/3, 4/2//4/2, 3/3//4/2, 4/2//3/3 2/4//2/4 2/4//2/4
2/4//3/3 stb.
de ez már átvezet az

(B) *eltolt cezúrájú 12-eshez*
a) előrehozott b) késleltetett
pl. 3//3/3/3 pl. 3/3/2//4 /esetleg:
1/3//2/3/3 stb.
de ez már átvezet a

(C) *szétszabdalt cezúrájú sor-intonációhoz*
pl. 3/1//3/3/2 stb.

Ez még a szimmetrikus hat-hat tagolású soron belül is képes több hangsúlyú cezúrást nyerni, pl. a negyedik ének 9. strófájában:

„Itt a tarsolyom, fogd és egyél szépen, ne!"
2 / 3 / 1 // 3 / 2 / 1

mély érzelem (ez esetben a Toldi–Bence találkozás) és sértett indulat egyaránt szétszabdalhatja a cezúra-határokat, amely ily módon az élőbeszéd *indulati* és *érzelmi* intonációjához közelít.

(d) A tizenkét szótagot kitöltő dallamív
pl. 4 – 5–3 vagy 4 – 3 – 4 – 1
(Előhang I. strófa 4. sor) (Első ének 10. strófa 2. sor)

Az élőnyelvi sordallam *leíró jellege* még a sör önállóságát (!) is áttörheti, pl. a XI. énekbeli vívótér szakrális jelentőségű hely-ábrázolásában az elbeszélő vaskos köznapi realitással lépi át a sorhatárt:

Olyan, hogy egy marhavásárnak is elég
lenne, ha a marhát oda eresztenék.

(itt már ritmusképletről beszélni nevetséges)

A sorsdöntő viadal előtt a verselés prozódiájának legprofánabb sorszerkezete!

A strófák szerkezeti felépítésében is fontos szerepet játszanak a ritmus-lehetőségek következetesen alkalmazott variációi. Az eposz egészében is nagy jelentőségűek az epikus felező tizenkettőstől eltérő sorképzések, az ezelőtt „deviáns" sorképletek jelenléte. Funkció-elemzés világíthatja meg e verselési „devianciák" következetes felbukkanását. Arany János így őrzi meg a klapanciás, egysíkú epikai sorral szemben az önálló hangsúly-tényezők széles skálájának teljességét, egészen a mondathangsúlyos szabad sor jelentkezéséig. Nem véletlen renyheséget, nem a „szabályt erősítő kivétel" szokványos igazságát tapasztaljuk, hanem az eposz intonációs szerkezetének és fő jelentésköreinek prozódiai megformáltságát. *Az erkölcsi rend és a verselési rend hamis állapotát megostromló Toldi Miklóst és Arany Jánost láthatjuk meg a prozódia és a szemantika eposzon túlmutató üzenetében.*

A kor történelmi és politikai szabadságharcával egy időben a magyar ritmus fegyelmezett szabadságharca jelentkezett Arany János eposzában.

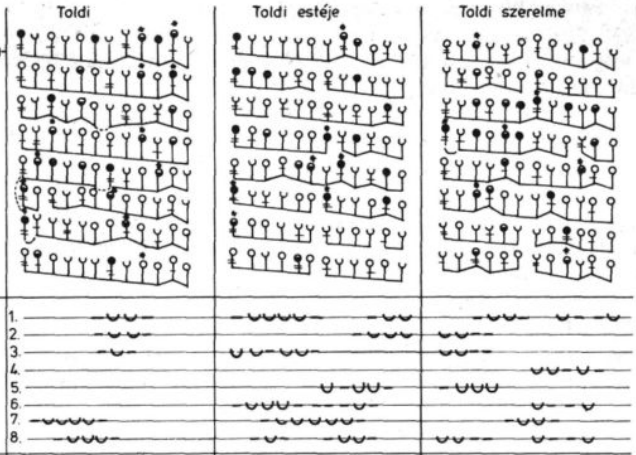
A három Toldi-eposz eltérő ritmikája

A három Toldi első versszakait összehasonlító elemzést egy fiatal kolozsvári színész interpretációja alapján készítettük. S ha ritmusértelmezése nem egyezik is minden ponton a miénkkel, az egyazon előadói stíluson belüli eltérések számbavételénél nemigen találhatnánk alkalmasabb módszert. Előadónk következetesen érvényesítette például az archaikus nyelvállapotot őrző s bizonyára Arany ritmusérzékében is elevenen élő ritmikai hangsúlyt és dallamcsúcsot a verssorok utolsó előtti szótagján. Nem a 4/2 ütemtagolásnak, hanem annak az intonációs sajátosságnak engedelmeskedve, amelyet Csüry Bálint *A szamosháti nyelvjárás hanglejtésformái* c. tanulmányában elemez, amikor megkülönbözteti a szólamhangsúlyt, az értékhangsúlyt és a ritmikai hangsúlyt.[1]

A lekottázott ritmusra tekintve először a hasonlóság lep meg (a táblázatot l. a 364. lapon). Hiszen a sorkezdésre is kiterjedő lejtésváltás kivételével minden ritmusjelenség ott van már az első Toldi indító

[1] „A háromféle, nyelvünkben szokásos hangsúly közül a szólamhangsúly nyelvjárásunkban (s az egész magyar nyelvben) a nyomatékos mondat uralkodó hangsúlya. A nyomatékos mondatok előkészítő részében is szólamhangsúly van. Értékhangsúly a nyomatékos mondatok nyomatékos részén van. A ritmikai hangsúly pedig nyelvjárásunk nyomatékos mondatainak végén szabályszerű. Legerősebb nyomatékkal jár az értékhangsúly, leggyöngébbel a ritmikai hangsúly." (CSŰRY, 1925, 6. old. L. ugyanerről: LÜKŐ Gábor, *Versek a patvarban.* Magyar Nyelvőr 1970/4. sz. 416–423.

(A csillaggal jelölt szótag-időtartamok az aktuális hangzás alapján nem esnek egybe a Kecskés Andrástól átvett jelölésrendszer általános definíciójával. Lásd: Kecskés András: A vers hangzásvilága. Bp. 1981, 20.)



	Toldi	Toldi estéje	Toldi szerelme
Trocheust kiemelő hangsúly	22	20	24
Jambust kiemelő hangsúly	3	5	4
Cezúra	1(+3 feltételes)	7	5
Dallamcsúcs	13	11	18

versszakában (s a 2., 3. versszakban a jambikus kezdés is felbukkan). S bár a jambikus lábak és a lejtésválások száma a második és harmadik *Toldi*ban észrevehetően növekszik, a hangsúlyok többsége továbbra is a trocheust emeli ki. Arany hasonló változatossággal alkotja meg mindhárom esetben az ütempárokat is.

A sormetszetek realizálódásában azonban már szembeszökőek a különbségek. Míg az első Toldiban egy tényleges cezúra van, az is a 6. sor enjambement-ja után, a Toldi estéjében 7 határozott cezúrát találunk; ebből 4 6//6-os elosztású, a harmadik sor 3//9 vagy 3//3//6-ként fogható fel; a negyedik sor mondattanilag is határozottan 7//5-öt mutat, ami újdonság az első Toldihoz képest. Azt jelzi, amit a második eposz tördeltebb, drámaibb ritmikája majd kiteljesít: a sorokon belüli szólamtagolódás fokozott szerepét, amely az elbeszélői narrációt és a dialogikus „függő beszédet" egyaránt áthatja. Ha a *Toldi szerelme* regény, a *Toldi estéje* eposzban íródott költői dráma. A szabadabb tagolás itt nem a 6//6-on belüli ütempárokban valósul meg, s nem az „épebb ritmus" eredménye, mint azt Németh László vélte.[2] Sokkal inkább azáltal jön létre, hogy míg az első *Toldi* többségében elbeszélői-narratív versezetében egy-egy verssor rendszerint egyetlen dallamívet alkotott, a második *Toldi* dialogikus narrációjában megszaporodik a sorokon belüli intonációs egységek száma. A 6//6-os tagolás már az első versszakban sem a mechanikus szótagszám-egyenlőség érvényesülése, hanem mondattani jelentőségű. Hasonlóan mondattanilag szerveződik a *Toldi szerelme* 1,2,7,8. sorának határozott 6//6-os cezúrája is.

A harmadik *Toldi*ban jelentősen megnő ugyanakkor a dallamcsúcsok száma, ami az első és második eposzhoz képest egyben több és belsőleg differenciáltabb értelmi-érzelmi ritmusnyomatékot is jelent. A soroknak e belső hullámzása folytán veszít erejéből a sorkezdet szólamnyomatéka, és az indító jambus a hangsúlyt kapó rövid szótag ellenére érezhető lesz. A *Toldi szerelmét* ezek a sajátosságai mintegy az élőnyelv prózaisága felé közelítik; a nagyobb benső ritmikai mozgékonyság változatosabb mondattani szerkezetekre épül, hangnembeli többrétegűségre, iróniára ad lehetőséget. Nem a choriambus által válik a *Toldi szerelme* „komplikáltabb érzelmek" kifejezésére alkalmassá, mint Babits[3] állítja, hisz láttuk, a choriambus már az első *Toldi*ban nagy szerepet játszik. S érdekes módon a 4/2-es osztás

[2] Vö. NÉMETH László, *A magyar ritmus*, in *Az én katedrám*, 1969. 15–66.
[3] Lásd BABITS Mihály, *Irodalmi problémák*, Bp. 1917. 278.

„monotóniája" sem az első eposzban érvényesül. Ott mindössze négyszer fordul elő, míg a *Toldi estéje* első versszakában 6, a harmadik *Toldi*ában 8 alkalommal. Babitsnak annyiban igaza van, hogy ez a sematikus ütemtagolódás mint a magyar alexandrin „alapformája" legfeljebb stilizálásra alkalmas. De Arany tudatosan így is alkalmazza! E sorokban az első Toldi hősére és eszmekörére utal elégikusan.

A „sándorvers" szerepe Arany verselméletében

Arany *A magyar nemzeti versidomról* című tanulmányában[4] a „magyar sándorvers" kérdésének központi szerepet szán. Első említett példája népdal, amelyben nincs középmetszet, hanem három „ízre szakad", „zenei ütemek" szerint.

Itthagynám én / ezt a várost / ha lehetne

Arany a magyar vers ütemekre tagolódását zenei eredetűnek tartja; mai kifejezéssel önálló ritmuselvnek, mely „4–3–2–1 szótagból álló ízekre szaggatná el a sort". Azonban megfigyelései szerint ez a ritmuselv nem mindig érvényesül: „. . . sem a nyelv nem bírja meg folyvást a sűrű cezúrákat, sem a költők nem jártak el öntudatosan; ezért *egy sormetszet alá gyakran két zenei ütem is belefoglaltatik,* de annál több soha. (Kiem. tőlünk) Eszerint támadnak 4 szótagnál hosszabb cezúrák: *öttagú,* a 4 és 1, vagy a 3 és 2 összetételéből; *hattagú* a 3 és 3 vagy a 4 és 2 egyesülése által; *héttagú,* a 4 és 3 kapcsolásából; minél már hosszabb cezúránk nem lehet. E különböző ütemek egyberakása, módosítása a magyar verssorok gazdag változatát idézte elő, mely zenénkben, dallamainkban ma is él, s melyet régebbi költőinknél nyomozni érdekes leend." (166. old.) A héttagú ütemkapcsolásra példaként emlékeztessünk a *Toldi estéje* negyedik sorára, mely egy szótaggal jobbra tolja a sormetszetet:

És hosszúkat alszik rá, / mindőn befutja

Ezzel együtt is Arany a sándorvers megkülönböztető jegyének a középmetszetet tekinti. A három négyszótagú ütem alkotta sorokat sem tartja alexandrinnak. Példái:

Ama fehér / nyárfák alatt / a part felé *(Csokonai)*

Áldjon meg a / mindeneknek / alkotója *(Népdal)*

A magyar ütemtörvények által képződő sándorversnek mondja viszont a négy háromszótagú ütem összekapcsolódását. Példája:

Virágos / kenderem // elázott / a tóba *(Tompa)*

A négy- és kétszótagú ütemek kapcsolatából eredő hatszótagú sorokat (a 4/2-t és a 2/4-et egyaránt) az alexandrin „töredékeinek" tekinti. Összefoglalva a következő megkülönböztetéssel él: „. . . ha azon népi dallamainkra figyelmezünk, melyek a sándorverset adják vissza, úgy találjuk, hogy csupán a szótagok számában egyez az alexandrinnal, de benső szerkezete egészen a miénk, eredeti, zenénkben gyökerező, mely a 12 szótagú sort háromféleképpen ütemezi".[5] Azaz: 4/2, 2/4, 3/3 elosztással. „Tekint-

[4] *Arany János válogatott prózai munkái,* Bp. 1968. 146–193.

[5] Lásd az alexandrin verstörténeti szerepéről és az attól megkülönböztetett magyar tizenkettős eredeti voltáról LEHR Vilmos tanulmányát, *Alexandrinus és Zrínyi sor,* Egyetemes Philológiai Közlöny 1895. 15–29.

Érdemes idézni magállapítását, miszerint az eredeti francia sorfaj nem volt jambikus, lényege e tekintetben éppen a változatosság; valamint hogy a néma „e" kiejtése folytán a sor 14 szótagos is lehetett. Lehr ebből adódóan 6 mértékváltozatot (!) sorol fel, és említi a sorfaj műnemi-műfaji változatosságát is, minek folytán a franciában az epikus költészeten túl „a drámának sőt a lyrának is

se valaki régibb költőinknél az annyira használt alexandrint, vagy mint nevezik, Zrínyi-verset; ama szerkezet közül valamelyik felé gravitálni érzendi."

A versmérték, azaz a szótagmérés tekintetében Arany az ütemtagolásnál is határozottabban a dallamot, a zenei eredetet hangsúlyozza, mely tetszőlegesen megnyújthatja a prozódiailag rövid szótagot is. Erre utal az alexandrin egykori énekes ritmizálására felhozott három példája (l. 183. oldal).[6] A kötött mértéket nem tekinti a magyar verselés lényegi jegyének és követelményének. Dalköltészetünkben a choriambus elsődleges szerepét emeli ki, de fölhívja a figyelmet „a hasonló, részint éllenkező nyomatú vagy súlyú ütemek" kívánatos voltára is.

A fentiek tanúsága szerint Arany már a második *Toldi* írásának idején elméletileg tudatosította és egyformán követendőnek ítélte a 12 szótagú magyar sor legkülönfélébb belső osztását, nemzeti eredetűnek tekintve a sorfajból képződött alexandrint is. Éppen variabilitását tartotta e sorfaj legfőbb erényének, mint ahogy a szótagmérő ritmuselvet illetően sem a metrikai séma kérdése foglalkoztatta, hanem a lejtésváltások ritmikai szerepe.

Arany egész ritmuselméletét a gondolatritmus elsődlegességére, a „benső" és külső" ritmus összhangjára alapozza. Nem sok választja el attól, hogy a gondolatritmus (mai szóval) szólamtagoló ritmuselvét és a zenei alapú ütemtagolás illetve a szótagmérés elvét egységes verselméleti koncepcióba illessze. Tanulmányából kiolvasható, mi lehetett volna a korszakos lépés: *míg a gondolatritmus a verssorra, illetve azon belül a szólamokra való tagolás lehetőségére alapoz, a zenei eredetű (s hallásbiológiailag a nyelvben is érvényesülő) tagolás mintegy a kisebb egységekből építi fel a nagyobbat, a verssort.* Nem lehet véletlen az sem, hogy legjobban a versnek a prózáétól elütő sajátos mondattana izgatta, ti. hogy a

---

legkedveltebb formájává lett". A hatod-, illetve hetedfeles jambikus forma Lehr szerint a német költészetből került a magyarba, Ráday, majd Dayka honosította meg. Lehr idézi Csokonai egyik levelét: „Egyébiránt sem szeretem, megvallom, Dayka alexandrinusait. Ugyanis olyan vakon követi a német prozódiát, mint Rájnisék és Szabóék a rómait." Csokonai még megkülönböztette a magyar tizenkettőst és az alexandrint, Verseghy és Bessenyei azonban már összemosta a két sorfajt – mondja Lehr. Holott – mint felsorolásából kitűnik –, ha nem is nagy számban, de létezik a magyar költészetben valódi alexandrin is (Aranynál szerinte mindössze egy versben: *Írjak? Ne írjak?*); de sokkal nagyobb jelentőségű az epikus tizenkettős vagy Zrínyi-sor (amelybe véleménye szerint a 4/4/4-es osztású sorfaj nem tartozik bele).

(Cikkéhez kapcsolódik Radó Antal megjegyzése (lásd uo. 168. old.), a jambikus alexandrinra további példaként említi saját Cid-fordítását.)

[6] a) Bartók és Kodály az ellenkező jelenségre is felhívja a figyelmet: „A ritmuskombinációk megválasztása természetesen más és más, a dallam alá helyezett szöveg szótagjainak kvantitása szerint. Itt tehát nem a dallam lényegéhez tartozó, hanem a szöveg szótagjainak kvantitásától függő ritmussal van dolgunk. *A magyar parasztszövegekben a rövid és hosszú szótagok tudvalevően nem változnak törvényszerűséggel, illetve kötöttséggel;* ennek következtében a tőlük függő, általuk előidézett alkalmazkodó dallamritmusok is a szövegritmusok szabadságát mutatják." (Kiem. tőlünk) Lásd: BARTÓK Béla, *A magyar népdal.* Bp. 1924. XXVII. Lásd ugyanerről: KODÁLY Zoltán, *A magyar népdal strófaszerkezete,* Nyelvtudományi Közl. XXXVI.

b) Hegedüs Géza hozzászólásában *„A magyar versütem nyelvi eredete és ritmikai megvalósulása"* című előadáshoz (amely a Verstani Munkabizottság ülésén hangzott el 1981 májusában) több más nemzeti forma mellett a magyar tizenkettes eredetét is „az egész keresztény Európában általános" latin nyelvű himnuszköltészetben véli felfedezni. Abélard egyik himnuszának kezdősorait említi a XII. századból:

O quanta, qualia sunt illa sabbata,
Quae semper celebrant superna curia

Szerte „Nemhogy Tinódi és Ilosvai Selymes vershullámzása ez, de itt gyökeredzik a János Vitéz, a Toldi, sőt Ady „Rózsafavonóként mélyzöngésű húrhoz / Súrlódjék ez írás Móricz Zsigmond úrhoz" kezdetű költeményének ütemhangsúlyos verselése is." Hozzászólásában ő is a változó szótagszámú ütemtagolás híveit gyarapítja: 2/4//4/2-ben határozza meg a Toldi kezdősorának ritmusképletét.

hangsúlyos góc magához vonzza a grammatikailag hozzá tartozó mondatrészeket, ami sajátos szórendet teremt.[7] Tisztelettel beszél ugyanakkor az e szabálytól eltérő „reformátori buzgalomról" Baróti Szabó Dávidnál, hisz mint mondja, a köznyelvnek „valahogyan ki kell emelkednie a hétköznapi beszéd lapályából, ha költői nyelvvé akar nemesülni". Zrínyi verselésében is – akit egyébként sok helyütt a verssorok ritmikailag helyes szórendjének latinos megsértésével vádol – a gondolat elsődlegességét dicséri: „Zrínyi úgyszólván szakít a múlttal, a magyar költészet múltjával: a verses históriáktól egy hatalmas ugrással az epopeia csúcsára szökik, a ritmus megszokott kellemét a gondolat merész fönsége váltja fel, mely körül a századokon át bizonyos költői formába verődött nyelv töredékei úgy hevernek, mint titáni kézzel összehányt szikladarabok" (442) (kiem. tőlünk).

A „Sándor-vers" műnemi-műfaji megközelítése Arany tanulmányaiban

A fenti idézetből is kiviláglik Arany műnemi-műfaji érdeklődése a „magyar alexandrint" illetően. Gyöngyösi „legmagyarabb" sándorversében a lírizáló tendenciát elemzi, Orczyéban a szatírai vénát, Gvadányiéban a népi-mitologikus alakteremtést. A Zrínyiász műfaji kérdéseinek pedig, mintegy tíz évvel verselméleti tanulmánya után, hosszú fejezeteket szentel a *Zrínyi és Tasso*-ban.[8]

Összehasonlító filológiai vizsgálódásában az a kérdés foglalkoztatja, hogyan transzformálta Zrínyi a vergiliusi és tassói minták retorikus alapszövetét; hogyan szolgálja nála a narráció a cselekmény-szövést, illetve az alakok belső indulatainak ábrázolását, miáltal a műfajt a homéroszi epikaiság rangjára tudta emelni. Alábbi jellemző fejtegetésben áttételesen saját eposzainak szemantikai alapú verseléséről, ritmikájáról is vall: „Alig csalatkozom, ha eposzban e szónokias beszédek divatját a római történetírás költött orációiból sejtem származottnak. Homérnál legalább nincs még ily szónoklat: az ő egyénei beszélnek, naiv természetességgel, rétori hatás eszközei nélkül. Beszédök majd történeti, majd jellemábrázoló, de nem szónoki. A beszélő öntudatlan tárja elénk bensőjét, nem orátori ügyességét mutogatja. Beszéde, ha indulatos, pátoszba emelkedik, nem szónoki „affektust" hajhász. De már Virgil a Cicerók honában, csekélylette Homér együgyű beszédeit, s példáján a középkori epopeiákba hangos orációk kaptak föl, nem minden kára nélkül a jellem- és kedélyállapot festésének: miután egyik orátor, mint a másik, nem saját bensőjét, hanem a szerző szónoki ügyességét tárja elénk. Zrínyi nem veté meg e példát: azonban a „haragvó isten" beszéde valódi szenves, drámai mozzanatokkal is bír, elannyira, hogy *az indulat magasán megtörik a szórend, szokatlan inverzió forgatja össze a nyelvet:*

De ők ennyi jókért, ah, nehéz mondani!
Ah, háládatlanok, és el merték hadni;
Nem szégyenlik isteneket elárulni . . ."

Arany hasonló részletességgel elemzi a Zrínyi-eposzban a himnusz, a szózat, az idill, a filozófiai reflexió, a hadikiáltvány műfajainak jelenlétét és epikai szervesülését, minek kapcsán fölveti a szerzői és alaki narráció alanyi és nem-alanyi formáinak kérdését is. Mindez újabb alapul szolgál feltevésünkre, hogy Arany trilógiájában egy műfaji szempontú ritmuselemzés ígéri a legtöbb eredményt és elméleti tanulságot a verstan számára is.

[7] Arany János inverzióit a Buda halálában és a Toldi szerelmében Gyomlai Gyula elemezte. Ugyanebben a tanulmányában számos példát hoz az ütemalkotó és a (többségében) ütemközi (vagyis az ütempárt egy nagyobb egységbe fogó) choriambusra, amely a soroknak ugyanakkor „kitűnő magyar ritmust ad", elsősorban a hangsúlyos rövid szótagok okozta „különös" lejtés folytán. A 4/2-es ütemtagolás túlsúlyát is azzal magyarázza, hogy „keretében kedvelt ütemalkotó csoportjait, nemcsak a choriambust, hanem kivált a paeon-t és ionicust is, jobban elhelyezhette a félsorok első ütemeiben". A Buda halálában is ugyanazt a változatosságot tartja döntőnek, amelyet mi is bizonyítani próbáltunk: „csak néhány versszakában már úgyszóláván valamennyi lehetséges szótagelosztásra és a ritmus valamennyi változatára van példa".

[8] *Arany János válogatott prózai munkái*, Bp. 1968. 427–490, 194–204, 265–364.

Máig egyedülálló és példaadó e téren Gáldi László *Vers és nyelv* című tanulmánya,[9] amely az 1825 utáni negyedszázad jellegzetességét éppen a műfajok és a verselés fejlődésének összefonódásában mutatja föl. Érdemes itt elemző szempontjait, gondolatmenetének néhány alappillérét felidéznünk. Vörösmarty *Csongor és Tündéjéről* például ezt írja: „A mesehangulat érzékeltetésére a négyes (illetve negyedfeles) trocheushoz folyamodik, persze ismét ritmusváltásokkal tarkítva: Kurrah népi tizenkettősben dalol („Ha a csipkebokron rózsa nem teremne, Bolond madár volna, aki ráröppenne"); Mirígy rövid, 4 és 5 szótagú sorokban pergeti varázsigéjét („Kút leánya, Kút csodája, Kelj, ha keltelek . . ."), a nemtők éneke Kisfaludy Károly kedvelt ritmus-képleteit aprózza („Játszadozunk, S az óra halad, Légi lakunk Van csillag alatt"), a Tünde nászkísérete anapesztusban búcsúztatja a szerelmeseket; az utolsó sorok nemcsak romantikus ellentétet fejeznek ki, hanem Vörösmarty személyes filozófi áját is: „Éjfél van, az éj rideg és szomorú . . ." Majd tovább: „Jőjj, kedves, örülni az éjbe velem . . ."

Petőfi „egyetemleges", „minden műfaji kereten áttörő" új költői nyelvének lényegét pedig abban látja Gáldi, hogy a költői nyelv leegyszerűsödésével egyidőben rendkívül bonyolulttá válik nála a versformák rendszere: „. . . most indul meg az ismert metrumokból új szerkezeteknek olyan tudatos kiépítése, amelyhez Vörösmarty szolgáltatott ugyan indítékot, de amelyet mégis inkább Ady formateremtő készségéhez hasonlíthatunk . . . Megtartja jambusversünket, költői formakincsünk európaiságának e legvilágosabb jelét, de a maga képére és hasonlatosságára szabja: változatosabbá teszi, ritmusát a magyar szó- és szólamhangsúllyal igyekszik összeegyeztetni." Gáldi összehasonlító elemzései (így pl. a Laurához és az Egy estém otthon egymás mellé állítása a jambus áthangszerelésének példájaként) úgyszintén tanulságosak lehetnek, a verstan módszereit kiszélesítendő.[10]

Ahogy Petőfi nagyságát a jambus forradalmasításában, Arany nagyságát Gáldi az új magyar tizenkettős megteremtésében látta, amely – mint mondja: „. . . nagymértékben a magyar népdal és Zrínyi verselése felé mutat vissza". Lássuk, hogyan szól hozzá több mint negyedszázad távolából mostani ritmus-vitánkhoz!

„Az elveszett alkotmány diszkreditálta a hexametert, s most a tárggyal szervesen összefüggő hagyományra, Ilosvai legszebb, Zrínyihez méltó soraira támaszkodva[11] végre jogaiba lép a művészi tökélyre emelt, új magyar tizenkettős. Az első Toldiban – melynek „hangzatos versét" az egykorú bírálók (például Bártfay László) melegen értékelték – Arany kétségtelenül törekedett már a tizenkettős bizonyos fokú megmértékelésére; amint kéziratairól kitűnik, különösen a sok spondeust kívánta elkerülni. Mindjárt az első énekben – – / – – / – – jelzést írt figyelmeztetésül például a következő sor mellé: „Túl a tornyon, melyet porbul rakott a szél". Arany eszménye ebben a korban talán még nem a később elhatalmasodó choriambus, a maga két válfajával,[12] hanem egyrészt a szólam- és ütemtagolás harmóniája, másrészt pedig rövid és hosszú szótagoknak sorról sorra változó, de mégis egységes zenei benyomást nyújtó s a tartalom minden árnyalatához jól illeszkedő elrendezése. Az az Arany, aki korábban kifigurázta a hexameter szokványos hanghatásait, most saját nagy versét nem annyira hangfestő eszközök alkalmazásával, mint inkább a ritmusnak a gondolatra való rámintázásával teszi különö-

[9] *Nyelvünk a reformkorban* (Tanulmánygyűjtemény), Bp. 1955. 497–615.

[10] Hasonló szempontból vizsgálta Arany jambikus versformáit PÉCZELY László, *Arany János verseléséről* című tanulmányában. ItK 1967. 599–607.

[11] Gáldi jegyzete: Arany mindegyik fél-idézőjelbe tett Ilosvai „idézete" tartalmaz valami különös szépséget. Mindjárt az Előhangban régies névmáshasználattal párosuló nagyszerű szórendcserét találunk („És, *kit* a csizmáján viselt, sarkantyúját"), később pedig egy-egy régies igealakot kever Ilosvai nyomán a modern szövegbe („Vitéz ő szolgái rudat *hínynak vala*").

[12] Gáldi jegyzete: Az ifjú Aranynál érdemes megkülönböztetnünk az *egy ütemen belül elhelyezett* „lengedezőt" az ún. „irracionális choriambustól" (vö. NÉGYESY, BSz. 196, 66 kk.), melynek az a nevezetessége, hogy két ütem között oszlik meg (pl. „Hírvirágot szedni gyön*gyös koszo*rúba"). Ezenkívül jelentős szerep jut egy eddig még kevéssé értékelt ütemfajnak, a „paeon primus"-nak (-uuu), amelynek aprózott ízeit Arany egy-egy ellassuló, kéttagú ütemmel állítja ellentétbe (pl. „S mintha vassá volna *karja maga,* válva . . .").

sen életszerűvé. Már maga az elbeszélés zömét alkotó epikus vers szinte „ábrázolja" a gondolatot (vö. „Mindenik mond / néki / nyájasat vagy / szépet"), s a szereplők élőbeszéde, hanglejtésének természetességével, mintegy kicsendül az írott szövegből. Nemcsak a felkiáltások, megszólítások sajátos realizmusára gondolunk ezúttal („*Hé paraszt!* melyik út megyen itt Budára"; „*Hm, paraszt* én!" majd szenvedélyesebben: „*Én paraszt,* én" „*Nos fiúk,* birokra, *hadd lássuk, ki áll ki?* "), hanem még a nyomatékelosztás művészi felhasználására is.[13] Mindez valóban a tizenkettős új klasszicizmusát jelenti nemcsak Tompának a Kisfaludy-Társaság ugyanezen pályázatára díjat nyert Szuhayjához, de még János vitézhez képest is."[14]

A Gáldiéhoz hasonló elemzések, tudjuk, jelenleg valamelyest kívül esnek a leíró verstan szempontjain. De mamennyiben a verstan művelői nem utalják kategorikusan a poétika vagy a stilisztika hatáskörébe a ritmusjelentések szemantikai alapú vizsgálatát, nem kerülhetik ki Gáldi alapgondolatát sem, amellyel mintegy vizsgálódási módszereinek jogosságát is alátámasztja: „. . . maga a metrumkeret is lehet szuggesztív hatású; rendszerint azonban kifejező funkcióval a versnek azok a változó, fakultatív elemei bírnak, amelyek a tartalom követelményei szerint simulnak bele a metrum megvalósulási formáiba." Elemzésünket szándékosan zárjuk ezzel a nem újkeletű dilemmával, miközben reméljük, sikerült fölkeltenünk a figyelmet e „fakultatív elemek" művészeti rendezettsége iránt, amely egzakt tanulmányozásunkra is lehetőséget ad.

Egy szemantikai alapú verstan körvonalai

A magyar tizenkettesek körül fölmerült verstani kérdések múltbeli vitáiról Jegyzeteink tájékoztatnak. Gábor Ignác,[15] Jacobi Lányi Ernő,[16] Kodály és Bartók, korábban Lehr Vilmos a variálhatóság, a váratlanság, a „kötetlen váltakozás" kompozíciós meglétét és jelentőségét hangsúlyozzák. Még a

[13] Gáldi jegyzete: Hadd utaljunk például a *tányért* szó első szótagjára a következő két sorban: „*Tol*di György talán, a *ró*kalelkű *bá*tya, Ki *La*jos királynál *fenn* a *tá*nyért *vált*ja? " A két legfontosabb nyomaték kétségtelenül a *rókalelkű* és a *tányér* szavakat emeli ki. Ugyanezen motívumot l. Petőfi Claudius-fordításában is.

[14] Gáldi a Toldi rímtechnikáját is szemantikai alapúnak látja, ahol „a rím rendszerint *sarkalat,* mondattagoló elem is" – de erre a kérdésre dolgozatunkban nem térünk ki bővebben.

[15] „Az én teóriám szerint a magyar alexandrinus ősi formája a négyütemes sor, melyben a kétütemes félsorokat az ütemek iktusainak összecsendülése fűzte össze. Az egyes ütemek szótagszáma 2–4 szótag között variálhatott, ennélfogva a négyütemes sor szótagszáma 8–14 szótag között szabadon mozgott. A verssorok szótagszámának e szabadságát később a rím fellépése korlátozta, mert ez megkívánta az egybecsendülő soroknak legalább megközelítőleg egyenlő terjedelmét. A XVI. század magyar költészetében a tizenkettesek mellett sűrűn előforduló 11–13 szótagú verssorok tehát nem, mint vélték, az énekeskönyvek nyomásának tulajdonítható hibák, hanem a magyar ősi ritmus akkori fejlődési fokának megfelelő, a tizenkettesekkel ritmusban teljesen egyező négyütemes verssorok.

Könnyen érthető, hogy végül a tizenkettes, mint legarányosabb és legtetszetősebb verssor az alexandrinus uralkodó formája lett. De a tizenkettesen belül *a félsorok még sokáig megőrizték azt az ősi szabadságukat, hogy terjedelemre, azaz szótagszámra különbözőek lehettek* (kiem. tőlünk), de most már csak azzal a korlátozással, hogy együttvéve 12 szótagot kellett adniuk. Lehetséges volt tehát a 6 + 6-os cezúrán kívül az 5 + 7 és a 7 + 5-ös összetétel is, mint a tizenkettesnek teljesen kifogástalan és a *többivel egyenértékű* tagolása (kiem. tőlünk). A négyütemes sor fejlődésének ezt a fokát mutatják Zrínyi verssorai. Lásd: GÁBOR Ignác, *Az alexandrin Gyöngyösitől Aranyig,* Nyugat, 1940. március.

[16] Jacobi Lányi Ernő ezt a szintaktikai ritmuselvet a magyar verselés ősi sajátosságának tartja: „A verssor már maga egy mondat. Ezért van a sorközi szünet is, mert a mondat végén mindig meg lehet nyugodni egy kicsit. Ez a verssornyi mondat azután lehet alá- vagy mellérendelt tagja egy nagyobb összetett mondatnak. Az egész összetett mondat egy versszak. A versszak vagy egy összetett mondat, vagy több összefüggő mondat.

Négyessy–Horváth[17] képviselte „egységesítő" ritmuselképzelés maga is meghátrálásra kényszerül a rendszerükbe nem beilleszthető vers-tények előtt. Vitáik árnyaltsága és problémafelvetése figyelmeztet bennünket saját vitánk hiányosságaira; „újrakezdett" véleménykülönbségeink sajnálatosan nem vonták le elődeink munkásságának verstani tanulságait.

Sok kategória: az ütemillúzió, a kéttagú verslábazás tévhite (dependens szótagmérték a 12-esen belül), az ún. természetes ütemérzékre való hivatkozás, sőt maga a szimultán ritmus sorozatos, de funkciótlan statisztikái verstani előzményeink ismeretében kérdésessé válnak! Írásaikban történetiség és versnyelv, műfaj és ritmus, szemantika és ritmus problémáinak felvetése máig példamutató és folytatásra vár! Pl. az ún. „zenei" meghatározó jelenléte a konkrét sorokban legalább három álláspont vitájaként rajzolódik ki Arany János, Horváth János és Bartók megfigyelései alapján. Bartók és Kodály álláspontja mintegy „forradalmasíthatja" szemléletünket, hiszen megfigyeléseik szerint *a konkrét és kötetlen hangsúly a szövegváltozatokban magát a dallamot is változtatásokra készteti.* Ebben az irányban fontos ismereteket nyújt Gábor Ignác és Jacobi Lányi Ernő, akik a francia alexandrin kialakulásában is a variálható ütemezést hangsúlyozzák.

A verstan elméleti alapjainak kidolgozásában nélkülözhetetlenné vált a verseléstől, sortípusoktól, verselési rendszerektől, sőt az egyes szerzők és korszakok költői gyakorlatától is független, nyelvünk természetével adott és azzal együtt fejlődő *ritmustényezők* átgondolása és megállapítása:

– Az érzelmi és értelmi *hangsúlyok* (hangnyomaték és hangminőség) ütemektől és verslábaktól is független ritmus-meghatározó szerepe (e hangsúly-viszonyok önállósága vezette már Berzsenyi ódáit is az ütem-mechanizmusok átlépésére, az időmértékes strófaképletek strófákon átindázó, felszabadult hangsúly-viszonyaihoz);

– nyelvünk fontos morféma-megkülönböztető jegyei a verstanainkban hamisan „görög időmértékes" szótagként számon tartott *rövid–hosszú hangtest-oppozíciók* – ezek *mindenkori* jelenlétét és alakító szerepét már Arany János „szeszélyes változatosság"-ként mutatta ki népdalaiban (!) is;

– az előzőekből levezethető, másodlagos (noha a klasszikus verstan sokszor csak ezzel foglalkozik), tagadhatatlanul önálló ritmusszervező a numerikus sorozatosságot alkotó *ütem* és *versláb* (Csokonai elnevezései is mutatják a verslábak nyelvünkben otthonos természetességét: futó, lejti, doboló, pör-

---

Versszakokká a páros összetartozás és a részek arányos, „mérlegre tett" elrendezése által kerekedik.

Természetes, hogy amint ebben a verselésben az ízületek és a verssorok szótagszáma eredetileg közömbös, úgy a versszakok sorának mennyiségét sem szabályozza külső formai nyűg. Az ősi török és finnugor népköltésben nincs is a mai fogalmaink szerint való versszak, hanem egy egybefolyó versben szüntelen változással, állandóan újra meg újra tömörülnek nagyobb vagy kisebb mondattani csoportokká a sorok." L. JACOBI LÁNYI Ernő, *A magyar verstan a finnugor és török népköltészet megvilágításában,* Ethnographia 1942. 17–28.

[17]Horváth János választanulmányában felületesnek tartja Gábor koncepcióját. Példákkal illusztrálja, hogy „e sorfaj már Mohács körüli emlékeink között s tovább a XVI. század folyamán . . . mint kifogástalan példányok százaival képviselt kötött sorképlet tűnik fel kész kialakultságában". Továbbá, hogy a Gábor által újnak nevezett versmondattani jelenségeket – ti. a szintaktikailag egymáshoz tartozó szavak elválasztását a sormetszet által, ami meggyöngíti a cezúrát – e sorfaj organizmusa kezdettől fogva megtűrte, s nem kellett miattuk átalakulnia. De ő a cezúra élesebb vagy gyöngébb voltának kérdését a versmondat inverziójával kapcsola össze, ti. hogy a köznapi szórendet jobban sérti a cezúra, mint az átforgatottat; erre alapozza az úgynevezett „közölés" jelenségét is, amely a sorhatár sérelmének () az enjambement-nak orvoslására szolgál. A névelőt Arany szerinte azért szakítja ki számos esetben a félsorból, hogy így „hangsúlyt tehetvén a metszet után" „csaknem helyesbnek" érzi a ritmust. Felismerni véli ugyanakkor Arany verselési gyakorlatában a „zeneibb típus" felé való törekvést.

De vajon nem Horváth János verseszménye tükröződik-e inkább az alábbi kijelentésben, mint Arany Jánosé? „A cél: a sorfaj zenei ideáljának megvalósítása a beszéd eszközeivel." Hiszen Arany soha nem fogalmazott ilyen kategorikusan. Lásd: HORVÁTH János, *Gyöngyösi és Arany sormetszete,* Magyar Nyelv 1941. 217–245.

geti stb.; a sor időmértékes voltától független rímzárlatot, „sarkalatot" is lejtő-nek és bukó-nak nevezte el). Verstani fogalmaink idegenszerűsége csak verstanunk hiányosságait és nem a különböző kultúráktól átvett verselési eszközeink idegenségét jelzik; a kulturális kölcsönhatások java része nyelvi és költői *sajátsá*gaink rugalmas gazdagságára vet fényt.

Metrizálás – ütemezés – hangsúlyozás (utóbbi a hangnyomaték, a hangminőség, a hangmagasság altényezőinek összességeként), azaz hangtest, numerikus hangsor és hangsúly hol önállósodó, hol elmosódó jelenlétét vizsgálják verstanunk művelői. A viták abból fakadnak, hogy ezek közül *csak* valamelyikre, vagy *csak* két tényező (sőt, sajnos, sokszor csak a származtatott tényezők) összefonódására összpontosítják figyelmüket az egyes kutatók. A fenti három tényező szétválasztása és viszonyuk vizsgálata mindnyájunkat érintő döntő kérdés kell hogy legyen. Gáldi László „fakultatív elemekként" meghatározott verselési tényezői már klasszikus költészetünkben is kimutatják a ritmikai alaptényezők viszonyának módosulásait. A XX. század különböző (!) szabadvers-típusai még inkább előtérbe helyezik majd *az alaptényezők pontosabb meghatározását és egyrészről altényezőinek, másrészről származtatott tényezőinek közös kutatását.*

Minden érdembeli előzmény a vershangzás történeti és többtényezős vizsgálatát követeli. Feladatunk a verstani, ritmikai jelenségek – amelyek maguk is többtényezős rendszert alkotnak – beillesztése a vers-szemantikát létrehozó többdimenziós elméleti struktúrába. A ritmikai kérdéseken túli összefüggések előtérbe helyezését ez az elodázhatatlan elméleti cél tette szükségessé. A Toldi verselését és előzményeit áttekintő tanulmányunk verstant érintő, s jelenlegi verstanunkat szükségszerűen tágító következtetései a következőek:

– az *értelmi, szemantikai meghatározottság* ütemképző és nyomatékképző az ütemezésben (l. Gábor Ignác és Kodály–Bartók álláspont), sőt a cezúrákat átlépő vagy a cezúrák után jelentkező másfajta verslábak létrejöttét is lehetővé teszi (Szuromi Lajos korábbi tanulmányaiban a „szimultán verselésen" belüli lejtésváltások is e szempont figyelembevételével nyernek igazolást);

– *a „ritmikai mozgékonyság"*-ot az időmérték sorozatosságától függetlenül, *a gondolatritmus, a mondattani szabadság, sőt a sordallam változatos megvalósulásaként kell elemeznünk;*

– a *szólamtagoló ritmuselv* elválaszthatatlan egyrészt grammatikai, másrészt műfaji meghatározottságaitól;

– a *verstani lejegyzés* Kecskés András által kidolgozott szisztémája két irányban alkalmazható:

a) a verssor ritmikai és metrikai tényezőinek mára kialakult, írott szövegből visszaellenőrizhető, egyezményes időmérték- és nyomaték-rendje alapján (a sordallam jelölésének egyezményes feltételei verstani gyakorlatunkban még tisztázatlanok);

b) fölelevenítve a XVIII. századvég „pennaháborújának" sarkalatos kérdését (Baróti Szabó Dávid álláspontját!): az élő nyelv és az írott nyelv különbségein alapuló feltételezések és konkrét példák figyelembevételével (utóbbira példa a három Toldi első versszakának összehasonlító lejegyzése);

– *A szólamképzés élőnyelvhez közeledő vagy azzal együtt bonyolódó vagy inverziókkal felforgatott változatai szemantikai értékkel bírnak nemcsak az egyes költeményeken belül, de* (Gáldi László pontos elemzései is ezt mutatják) *az egyes sorfajták és alkalmazásuk történeti fejlődésében is;*

– az egyenértékű sorképletek, versláb-megoldások, hangsúlyeloszlások és hanglejtés-változatok sokszor egy művön belüli különbségei alapját képezik nemcsak a Toldi elemzésének, de egy verstörténeti realitásokkal számoló verstannak és poétikának is;

– a költészet verstan-szempontú története nem más, mint a ritmustényezők egyenértékűségének és dominancia-törvényeinek alakulása és fejlődése.