

Szegény kis beteg-ben: szervi oka nincsen, de mind a gyermek, mind a szülők beleélik magukat végzetesen állandó mivoltába. Egyre inkább a betegség igazgatja a családot, s fetiszizálása hozza létre azt a betegségnek – és a betegnek – kiszolgáltatott állapotot, melyet a novella oly érzékletesen megrajzol.

Erdemes közelebbről is szemügyre venni ezt a mind maga Kosztolányi, mind a novellájában ábrázolt szegény kis beteg esetében kimutatható tünetegyüttest.

A fulladásos rohamokkal, ideges köhögéssel járó, asztmaszerű állapotot, mely általában a kora kisgyermekkorban kezdődik, igen gyakran valamilyen traumaként megélt élmény hatására, ma a pszichoszomatikus – vagyis a testi tünetek mögött pszichés mechanizmusokat feltételező – betegségek közé sorolják. „A gyermek pszichopatológiájának jobb megismerése, – írja *Pszichoszomatikus zavarok gyermek- és ifjúkorban* c. könyvében Demcsákné Dr. Kelen Ilona, – az utóbbi évtizedekben számos kóros állapot lélektani gyökereinek feltárását eredményezte. A kóros állapotok egész soráról kiderült, hogy környezeti, illetve lelki behatások, ártalmak is vezethetnek egyes szervek funkciók zavarához...²⁴ Könyve klinikumnak szentelt fejezetében a szerző külön is foglalkozik a tüdő-asztma keletkezési mechanizmusával. „Mindennapos tapasztalata – írja –, hogy a gyakorlott nagyanya, rokon kiveszi az „új mama’ kezéből a kicsinyét, és – ha csak időlegesen is – átvállalja gondozását. (...) (Az anya) túlzott, féltő gondoskodással halmozza el gyermekét, észre sem veszi, hogy azzal milyen mértékben szűkíti be a gyermek életterét.”²⁵

A Demcsákné Dr. Kelen Ilona által körülírt szituáció csaknem teljesen egybevág azzal, amelyet Kosztolányi novellájában ábrázol, felesége pedig az életrajzban férjéről ír. Legfeljebb a Kosztolányi család helyzete még extrémebb azáltal, hogy nem nő – hanem férfirokon, nem a nagyanya, hanem a nagypapa sajátítja ki a gyereket. S a szituáció azért is nyomasztó, mert az imént felsorolt okozati összefüggések nem voltak tisztázottak: az ördögi kört egyfajta fátumként élte meg a család: mind Kosztolányié, mind a *Szegény kis beteg*-é.

A két novella természetesen nem mint körleírás érdekes: nem ez adja értéküket. A *Sakk-matt*-ban és a *Szegény kis beteg*-ben a felnőtt Kosztolányi szembesül gyermeki mivoltával, az egészséges – a betegséget maga mögött hagyóval, önmagát görcsösen, kényszeresen figyelő morális énje – saját maga számára is titokzatos ösztöneivel. Szembesül, de nem tagadja meg: felnőttiségében mindvégig magában hordozza a gyermeket, látszólagos egészségében – azokat a megszenvedett titkokat, melyeket csak az ismerhet, aki maga is beteg volt, tudatában – önmaga előtt sem tisztázott ösztöneit.

Egymáshoz viszonyítani lehet és kell is a szegény kis beteget és íróját, – egymástól elválasztani legalább annyira lehetetlen, mint kései másait: Esti Kornélt és Kosztolányit.

Pálfi Ágnes

A SZABAD VERS METRIKAI ÉS POÉTIKAI MEGKÖZELÍTÉSÉHEZ

I. Tinyanov verselmélete magyarul; II. A versforma szukcesszivitása József Attila: *Külvárosi éj* c. költeményében

I.

Verstannal foglalkozó irodalmáraink előbb olvashatták magyarul a fonológiai iskola (Jakobson) vagy a strukturális poétika (Lotman) verselméleti elképzeléseit, mint az orosz formalisták munkáit, s köztük is elsősorban Jurij Tinyanóvét, akinek *Az irodalmi tény* című könyve nálunk csak 1981-ben jelent meg. Pedig a metrika kérdéseit középpontjába állító verselmélete (amely 1922-ből származik) már jóval korábban is megingathatta volna azt a tradicionális és pozitivistá felfogást, amely verstanunk megújítási kísérleteit újra és újra megtorpanásra ítéli. Mindenekelőtt arra a lassan általánosan elfogadottá váló hazai metrikai szemléletre gondolok, amely Szepes-Szerdahelyi

²⁴ DEMCSÁKNÉ DR. KELEN ILONA, *Pszichoszomatikus zavarok gyermek- és ifjúkorban*. Bp. 1982. 9.

²⁵ *J. m.* 125.

1981-ben megjelent *Verstanában* így fogalmazódik meg: „... a viszonylagos sorozatosság általános ismérveként rögzíthető az a feltétel, hogy a szöveg legalább 70–75%-ában igazodjék a metrumhoz; más formában (ti. például az ütemhangsúlyos versben – P. Á.) a kötöttség csak szorosabb lehet, tágabb nem.”¹

Tinyanov – aki elsősorban a XX. századi szabad vers ritmustörvényeit szeretné megfejteni – egy ezzel merőben ellentétes és ugyanakkor a kötöttebb formák elemzéséhez is termékenyebb gondolatmenetet javasol: a ritmust létrehozó „konstrukciós elv nem az őt megalapozó feltételek maximuma, hanem minimuma esetén ismerhető meg”. (146.) „... a forma nem más, mint a dinamizmust fokozó különféle ekvivalensek szakadatlan létrehozása. Ennek során az anyag addig a minimumig változhat, amely a konstrukciós elv jeléhez még elengedhetetlen.” (156.) „... elfogadjuk strófa gyanánt még a strófa sorszámát is, ... s ez a szám a konstrukció szempontjából egyenértékű magával a strófával. ... a minőségileg másféle anyagban jelentkező ekvivalens csaknem mindig fokozott erővel fed fel a konstrukciós elvet ... a vers metrikus oldalát ...” (157.)

Eszerint a vers metrikusságát nem szabad a metrikai sorozatossággal azonosítanunk. A sorozatosan érvényesülő versmérték a metrika-ritmus-jelentés *állandósult* kapcsolatát jelző egyik metrikai lehetőség csupán, amely mint konvenció jellegzetes szókinccset és grammatikát is kialakít magának. (A folklórban pl. igen értékes dalformákat kristályosít ki, míg a műköltészetben gyakran formalizmushoz vezet, másodlagos művészi produktumokat hoz létre.) Minden jelentős költői teljesítmény kisebb vagy nagyobb mértékben megújítja ezt a konvencionálissá vált kapcsolatot, ami azonban nem a metrikai rendezettség eltűnését, hanem éppen dinamizálódását, előtérbe kerülését hozza magával.

A szűkebben értelmezett metrum, a vers fonetikai elrendezője is akkor válik belső formalkötővé, ha a szókinccshez, a ritmikai és értelmi nyomatékokhoz hasonlóan *variábilításra* válik képessé. Egyébként csupán keret vagy külső forma, ahogy azzá válhat pl. a monoton, grammatikailag-szemantikailag sematikus rímelés vagy a szókinccs is. A hagyományos metrumkereteket dinamizáló (variálós, minimumig redukáló) verselés mintegy a *külső és belső forma* között mozgatja a metrumot, hol a külső zenei forma, hol a nyelv belső (grammatikai, szintaktikai elvű) szemantikai tagolódásának lehetőségeit aktivizálja inkább. Vagy Tinyanov szavaival: a dinamikus forma az elemek kölcsönhatása révén jön létre, „mely együtt jár a tények egyik csoportjának kiemelésével egy másik csoport rovására. Ennek során a kiemelt tényező deformálja az alárendelt tényezőket.” (139.) „Így például a szabadvers, mely eltávolodik a szokásos verselési rendszertől ... éppen ezáltal hangsúlyosabbá teszi magát a verselést.” (22.)

Tinyanov a metrikai elrendezésben elsősorban az alkotói aktivitást hangsúlyozza, és ilyen értelemben rendeli fölébe a ritmusnak: „a metrika mint konstrukciós elv újfajta kapcsolatot létesít a ritmus mint állandó konstrukciós tényező és az anyag (a vers szemantikai sorai) között.” (14.)

*

Tinyanov *A ritmus mint a vers konstrukciós tényezője* c. tanulmányában kettéválasztja a ritmus akusztikai és grafikai megközelítését, s az utóbbit tartja elsődlegesnek, mivel szerinte az akusztikai vizsgálódás vagy fölöslegessé, vagy pedig parttalaná teszi a ritmus fogalmát. Nem vetődik föl benne, hogy e kétféle lehetséges megközelítés voltaképp a szabad vers *kettős eredetéből* és két alaptípusából adódik: 1. amely dinamizálja a hagyományossá vált metrikai konvenciókat; 2. amely a nyelv eredendő ritmustényezőiből megteremt, újraterejt egyfajta versmértéket. Tinyanov elsősorban az első típust veszi figyelembe, amikor meghatározza a szabad vers mibenlétét: „A vers libre voltaképpen nem más, mint a 'fel nem oldott előkészítés' metrikus egységekben érvényesülő elvnek következetes felhasználása.” (161.) Az általunk második típusba sorolt szabad vers mássága abban rejlik, hogy rendszerint kilép a metrikai rendezettség hagyományos kereteiből. Metrikussága már nem csupán (és nem elsősorban) a szótagok hosszúsági és nyomatékviszonyaira terjed ki, hanem a fonémáktól a szavakon, a verssoron és a strófászerkezeten át a vers különböző nagyságrendű szegmentumainak tagoló elve lesz. Így például gyakorta egyenértékűvé teszi a fonémát a szóval vagy a verssorral, sőt a strófával is (itt már nem csupán arról van szó, hogy a költő a strófát annak jelével helyettesíti, hanem tényleges funkcionális egyenértékűségről). Tinyanov „szukcesszivitás” fogalma

¹ SZEPES Erika–SZERDAHELYI István, *Verstan.* Bp. 1981. 157.

lényegében alkalmas e típus elemzésére is, melynek alapelvét Majakovszkij verselése kapcsán meg is határozza: „... a szabad versben az egység (ti. a metrum – P. Á.) változik, és minden előző sor egységként szolgál a következőhöz viszonyítva.” (169.)

A második típus, amelynek életképességét a XX. század számos költői életműve és irányzata igazolja, nemcsak a hagyományos leíró verstan számára vet föl mindmáig megoldatlan kérdéseket. A formalista iskola a szabadvers első típusát a metrikai konvenciókból kiindulva elemezni és értelmezni tudta, a második típust viszont már csak más módszerekkel – pl. a prózai és költői nyelv kölcsönhatásának történeti elemzésével – tudta megközelíteni, s így eredményei inkább egy modern stilisztika, mint a verstan számára tanulságosak. Ugyanakkor a század megújuló költészetének vonzásában náluk még ez utóbbi kérdések felvetésekor is érezhető a hagyományos verstan megújításának ambíciója. Egy ilyen lehetőség villan fel Tinyanov funkcionális megközelítésében is: „... a vers és a próza mint fonetikailag szervezett és szervezetlen beszéd különbségét maguk a tények cáfolják; a különbség a ritmus funkcionális szerepében rejlik...” (168.) Így például „A költészetben a hangzás módosítja a szó jelentését, a prózában viszont a jelentés módosítja a hangzást.” (92.) ... A központi konstrukciós tényező a versben a *ritmus*, a tág értelemben felfogott anyag pedig a szemantikai csoportok sora; a prózában a konstruktív tényezőt a *szemantikai csoportosítás* (a szűzsé) képezi, az anyagot pedig a szó ritmikus elemei – tágabb értelemben véve. (14.)

De túl a funkcionális szempont hangsúlyozásán, melynek érvényesítése a poétika és a verstan összekapcsolása nélkül elképzelhetetlen, a *metrika* fogalmának tinyanovi kitágítása a hagyományos verstan felől is egységes rendszerben teheti értelmezhetővé és leírhatóvá a szabad verset és a hagyományos „metrikus” verset egyaránt. Így például a magyar verselés *metrikai aspektusból* három alaptípust mutat:

1. *Kötött mértékű verselés*

Hagyományos sor- és strófaépítéssel jellemezhető, az ütemek és hangsúlyok mennyiségi viszonyait vagy a szótagok hosszúságát szabályozó egynemű mértékformák.

2. *Kötetlen mértékű verselés*

A hagyományos sor- és strófaszerkezetekről leszakadó ütemfajták és/vagy verslábak aktuálisan váltakozó vagy összekapcsolódó mértékformái. (E típusnál válik meghatározóvá az eltérő ritmuselvek kölcsönhatása, az ún. „szimultaneitás”.)

3. *Szabad mértékű verselés*

Nem a hagyományos sor- és strófaszerkezetekből, hanem közvetlenül a „prózai” élőnyelvből (köznyelvből) eredeztethető, melyet különböző (fonológiai, morfológiai, lexikai, szintaktikai) szinteken szabályozhat, valamilyen szempontból azonos vagy variálódó (ekvivalens) egységeket hozva létre. Lényege, hogy a szabályozás elve, a versmérték soha nem egy már meglévő képletet valósít meg (és nem is több képletből teremt egy újat), hanem az adott műre jellemző új mértékformát hoz létre. (Természetesen e mértékformák rokonsága alapján a szabad mértékű verseket is típusokba lehet sorolni. Ilyen történetileg is igen jelentős alaptípus az ún. „szólamtagoló” vers.)

A metrika fogalmának hasonló elvű kitágításával Komoróczy Géza tanulmányában találkozhatunk. Az igazi kérdés szerinte mindig ez: „milyen metrikai rendszerben íródott a szöveg?”² Arra a következtetésre jut, hogy a sumér versben a *metrikai tagolás* a szintaktikai egységek határait veszi figyelembe. (S nem is elméleti úton állapította ezt meg, hanem sumér irodalmi szövegek magyarra fordítása közben.)

Kecskés András 1972-ben írott tanulmányában³ hasonlóan a szólamok „metrumképző” szerepéről beszél, holott azok már nem csupán hangzó jelenségek, hanem nyelvi jelentésszféra is. Am az ebből adódó elméleti konzekvenciák levonása csak akkor válna lehetővé, ha el tudnánk fogadni,

² KOMORÓCZY Géza, *A sumér irodalmi hagyomány*. Bp. 1979. 641.

³ KECSKÉS András, *Verselméletünk néhány vitás kérdése*. ItK, 1972/4.

hogy a szabad vers nem csupán a hagyományos sortípusoktól különbözik, de a szótagszintű sorozatosság sem feltétlenül érvényesül benne – továbbá nem is minden esetben hangzó jelenség. Túl a versdallamon („melogyika”), amelyet a teljes hangkészlethez („insztrumentovka”) hasonlóan már Zsirnunszkij bevont a metrika körébe, vannak olyan (grammatikai, lexikai, szintaktikai) ismétlődések is, melyeknek nincsen hasonló hangzó vetülete (vagy az legalábbis járulékos, másodlagos csupán). Mindenképpen abból kell tehát kiindulnunk: *a szabad vers elvileg nyitott a tekintetben, hogy melyik az a szint, amelyen a művészi rendezettség – a versmérték létrejön.*

Művészi értéküket tekintve a kötött és szabad mértékű versek között is előfordulhatnak negatív szélsőségek (egy kötetlen mértékű vers elhibázottsága viszont metrikailag mindig nehezebben bizonyítható. Egy-egy hagyományos stófaszerkezet vagy sorfaj éppúgy válhat elkoptatott, nehézkes formává vagy bőbeszédűvé, nyelvilag pongyolává (lásd például a felező tizenkettős elterjedését a XVIII. században⁴), mint ahogy a szabad vers is lehet csupán ötletszerűen sorokba tördelt próza. Például jelen esetben egy magánlevél részlete:

Sanyi bácsi is
igen nehezen viseli el
az állandóan váltakozó időjárás szeszélyeit
elégge lefogyott, legyengült
morgolódó, örökké elégedetlen
emberek lettünk
mindég fáj valami
így a világ is ellenségesnek tűnik

Természetesen az már kívül esik a verstanon, hogy ez a szintagmatikus-szintaktikus elvű sorképzésen alapuló versmérték, túl a formai ötleten, rendelkezik-e valódi művészi funkcióval. De azt kár volna vitatni, hogy a soralkotás láttán (amely az írásbeliséggel a versnek egyik legstabilabb formai hagyományává vált) a szöveget művészi szöveggként és versként kell (vagy legalábbis lehet) olvasnunk. (Sinka István verses epikáját például egy hasonló elvű redukált versmérték teszi művészileg sajátossá és naggyá.)

A metrikai aspektus ilyen esetben jóval termékenyítőbb a verstani leírás számára, mint a ritmikai, lévén hogy a versmérték nem szabályozza a sorokon belüli szöveget – s így abban legfőjebb az élő nyelv „természetes” ritmusosságát vizsgálhatnánk. A versmérték lényege itt a vers és a próza oppozíciójaként írható le, s így *a verstani értelmezés egyben műfaji és poétikai is kell hogy legyen.*

A fenti levélrészletet prózaverssé is alakíthatnánk, esetleg megőrizve a nyomtatásban is a kézírás természetes sorvégeit – ami azonban már semmiképpen sem volna versmértéknek tekinthető, hanem a műfaji eredetre, a levélre utalna formailag:

Sanyi bácsi is igen nehezen viseli el az
állandóan váltakozó időjárás szeszélyeit, elégge
lefogyott, legyengült. Morgolódó, örökké elége-
detlen emberek lettünk, mindég fáj valami,
így a világ is ellenségesnek tűnik.

Itt már csupán a töredékesség s a hiányzó műfaji kontextus (mint meta-jel) asszociáltatnak a „versszerűsre”, de nem maga a forma (a „paragrafus” vagy „bekezdés” terminust is a nagyobb prózai műfajoktól vették át a prózavers definiálására).

⁴RÓNAY György, *A felező tizenkettős Gyöngyöstitől Csokonaiig*. It 1957. 141.

Mindez azt bizonyítja, hogy a *mértékteremtő sorképzés* a verselés egyik lehetséges metrikai minimuma, legalábbis írott szöveg esetén (a *csak* hangzó szövegben a sorok megfelelők a szünettel vagy például hanglejtés-váltással világosan elkülönített ekvivalens szövegrészek). A ritmikus prózából is hiányzik a szöveget versé tevő metrikai minimum – hiszen abban az esetleg versre emlékeztető hangritmus nem válik mértékképzővé, a nagyobb periódusok, szövegegységek (bekezdés, fejezet) szerveződésének alapjává.

Csak a *ritmustényező* és a *metrikai elv* közötti különbségtétellel válhat megközelíthetővé például a majakovszkiji szabad vers lényege is. E verselési mód esetében ugyanis a ritmustényező és a metrikai elv már nemcsak elméletileg választható szét, hanem a műben szemléletesen elválva egymástól más formaszintre is kerül. A soronként azonos számú hangsúly mint a hagyományos hangsúlyszámláló metrikai rendszer elvárása ugyan valóban rekonstruálható ritmikailag, de a sorképzés új metrikai elve már nem egy numerikus ritmikan, hanem a szintaktikai tagoláson alapul. A lépcsőzetes tördelés nem „álarcos vers”, amely „eltakarja a ritmusszerkezetet”, de egy olyan versmérték, amely nem az írott, hanem a *mondott* szöveg tagolódását érvényesíti. A Majakovszkij vers dramatikus dikciójának teljesen ellentmond Szepes–Szerdahelyi értelmezése, amely például a

Kto vü?

Mü

raznoszcsiki novoj verü,

sorokat a négy hangsúly alapján egyetlen sorként próbálja „rekonstruálni”⁵ (amellyel sajnálatosan eltűnne a „vü – mü” oppozíció fonématis ritmusnyomatéka is). E verselési mód lényegét poétikai aspektusból úgy fogalmazhatnánk meg, hogy az a tagolási mód, amely a verses drámákban dialógikusan feltördeli a klasszikus metrikai szerkezetet, Majakovszkijnál egy új típusú líra sorképzésének és versmértékének alapelve lesz.

A formalista iskola legnagyobb eredménye, hogy elemzéseiben egységes folyamatként tudta szemlélni a XVIII–XIX. és a XX. század orosz költészetének egymásra épülő metrikai és ritmikai tendenciáit s azok műfajteremtő sajátosságait. Nálunk egyedül *Gáldi László* kísérte meg hasonló alapokról rekonstruálni reformkori költészetünk újításait a verselés és a műfajok terén.⁶ De egy-egy huszadik századi költői mű verstani elemzésekor kutatóink többségénél ma is a legtöbb esetben csupán utalások maradnak a korábbi korok verselésével vont párhuzamok. És viszont: mintha félnénk attól, hogy Csokonai, Petőfi vagy Arany költészetében komolyan vegyük a XX. századi differenciáltabb metrikai felfogás vagy egyenesen a szabad vers felé mutató tendenciákat. Holott minden költészeti reform vagy forradalom a verselés megújításán keresztül valósul meg, s ehhez a mindenkori költő az adott nyelv ritmikai lehetőségeinek *egészéből* merít. Tynjanov szavaival: „... éppen az irodalomtörténet győz meg bennünket a konstrukció és az anyag fő elveinek állandóságáról”. (140.) ... „A költői forma alapvető kategóriái megingathatatlanok; a történelmi fejlődés nem keveri össze a kártyákat, nem tünteti el a különbségeket a konstrukciós elv és az anyag között, hanem ellenkezőleg: még jobban kiemeli.” (140.)

Vagyis a szabad vers sem teremt – nem teremthet! – a nyelvben adottakon túl új ritmikai tényezőket és metrikai elveket. Így Csokonai az ütemhangsúlyos „magyaros” verselés XIX. századi kultuszát megelőzően természetszerűleg talál rá az Adyra „emlékeztető” szimultaneitás lehetőségére, amely valójában minden jelentős XIX. századi költői teljesítményben szerepet játszik majd, csak ekkor már nem annyira a konvencionális verslábakat megbontva összefonódik, mint inkább funkcionálisan váltakozik, differenciálódik, poétikailag tudatosul az időmérték és az ütemtagolás eltérő elve. Az időmérték, leválva az európai hagyományos vagy klasszicizáló strófászerkezetekről – melyek a verslábak számszerű és strukturális azonosságára épülnek –, Arany jóvoltából rátalál „metrikai

⁵ I. m. 491.

⁶ GÁLDI László, *Vers és nyelv in Nyelvünk a reformkorban*. Bp. 1955. 497–615.

minimumára”, a verslábakat egybekapcsoló „lejtésváltás” elvére, vagyis az időmérték nyelvünkben gyökerező lehetőségére (lásd erről Arany verstani tanulmányait). (Nem volna haszontalan elméletileg komolyan venni a lejtésváltás és az eredeti görög verselésben uralkodó „kolonok” közötti rokonságot; s ugyanígy tanulságokkal szolgálhatnak műfordítóink tapasztalatai, melyek a magyar időmértékes verselést illetően sokban Arany elképzelését igazolják.⁸)

Az ütemtagolás elve a XIX. század negyvenes éveiben úgyszintén kilép a népdalvers zenei alapú, nyelvileg sok esetben sematikusá vált metrumkereteiből, s az ugyancsak a nyelvből eredő értelmi nyomatók kötetlenebb hangsúlyviszonyait érvényesíti, s ezzel a szótagszámában is kötetlenebb – és történetileg korábbi – szólamtagoló vers felé s ugyanakkor a szabad vers felé is mutat.

A XIX. századi magyar költészet igencsak alkalmas volna egy Tinyanov elemzéseire hasonló vizsgálódásra.⁹ De csak akkor, ha nem félnénk rávetíteni erre a korszakra a XX. század verseléséből adódó tapasztalatainkat. Hogy csak egyetlen példát említsünk: Petőfi „Felhők” ciklusának szabad versei megközelíthetetlenek egy ilyen történeti-poétikai nézőpont híján. S itt Tinyanov elemzéseire képest új kérdések is fölmerülnek. Hiszen a prózaiság, az „élőnyelvi” szókincs a „Felhők” ciklusban már nem a hagyományos metrikai kereteket bontja, mint pl. Puskinnál – ez a mű egyértelműen a köznyelvből építkező szabad mértékű verselés típusához tartozik. De nem elhanyagolható kérdés Petőfi életművében a szabad vers „metrikai” eredete sem: az élőnyelven túl feltehetően a kötött és kötetlenebb ritmusformákat váltogató dráma, talán éppen a shakespeare-i dráma nyelve is példaadó volt számára. (Az *örült* c. verse és drámakísérlete, *A hóhér kötele* ezt látszik bizonyítani.¹⁰)

A XIX. század bőséges anyaggal szolgál, s a fölmerülő kérdések jelentékenyebb felét kár volna a verstani kutatásokból eleve kirekeszteni. Még akkor is, ha a XX. századi magyar verselés fejlődése (pontosabban: a költői iskolák, irányzatok egymáshoz való viszonya) nem túl szerencsésen alakult. Olyannyira, hogy nem született – nem születhetett! – olyan eltérően verselő költészeteket összefogó és együttesen elemző tanulmány, mint a Tinyanové (*A líra apály időszak* Jeszenyin, Ahmatova, Majakovszkij, Hlebnyikov, Paszternak, Mandelstam, Tyihonov és Aszejev költészetéről, 1924–29.), pedig történetileg egyidőben kibontakozó törekvésekről volt nálunk is szó, legalábbis a század első két évtizedében. S ugyanígy mindmáig nincsen olyan verstanunk vagy verselméletünk sem, amely a kötöttebb formákat és a szabad verset mint *egységes költői anyanyelvet* közelítené meg. Mintha a Nyugat hagyományosabb versfeldolgoásával szemben (amely *Négyessy és Horváth János* jóvoltából egyedül rendelkezik „saját” verstannal) egészen más elméleti bázist, külön tárgyalási módot igényelne Ady verse (azon belül is a „szimultaneitás” és a szólamtagoló elv valójában csak együttesen megoldható kérdései) és pl. a kassági szabad vers. Annnyira általánosan jellemző ez a szemlélet, hogy a XX. századi szabad versről pl. *Vargyas* is csak néhány példa erejéig hivatkozik könyvében,¹¹ miközben szólamtagoló elméletét döntően az európai hagyományokat még nem asszimiláló korai költészetünkre, első nyelvemlékeinkre alapozza.

A legújabb magyar *Verstan* (Szepes–Szerdahelyi) egyenesen azt sugallja, hogy a szabad vers lényegében kívül esik a verstani kutatások kérdéskörén, lévén hogy nemcsak metrikai, de a „szótagok szintjéig lehatoló” ritmikai rendezettséggel, „hangritmussal” sem rendelkezik, s így való-

⁸I. m. 288–306.

⁹*A műfordítás ma*. Bp. 1981. (elsősorban SOMLYÓ György, *Két szó között*, 102–147 old., BART István, *A mérce*, 237–269., RÓNAY László, *Az antik metrumok fordítása*, 329–346., TIMÁR György, *A versfordító dilemmái*, 347–377.)

¹⁰Ju. TINYANOV, *Puskin; A névtelen kedves; Puskin és Tyucsev*. in *Az irodalmi tény*. Bp. 1981. 176–288, 229–261, 262–291. és *O kompozíció Jevgenyija Onyegina; Mnyimij Puskin*. in Ju. N. TINYANOV, *Poetyika – Isztorija literaturü – Kino*. Moszkva, 1977. 78–92, 57–77.

¹¹Shakespeare drámáinak verseléséről lásd T. S. ELIOT tanulmányát: *A költészet zenéje in Káosz a rendben*, 315–330.

¹²VARGYAS Lajos, *Magyar vers, magyar nyelv*. Bp. 1966.

jában nem különbözik a költői prózától. A verstan tudománya eszerint csupán arra volna alkalmas, hogy *egyfajta metrikai maximummal* jellemezhető költői szövegeket elemezzon, bár a *Verstan* e fejezete nem tagadja, hogy a „vers és a szabad vers (vagy a vers és a próza) között átmeneti formák is lehetségesek”, s hogy „ezeknek a formáknak a felkutatása, rendszerezése és átmeneti jellegük elemzése . . . ma még hiányzó vizsgálatok feladata lenne”. (169.)¹² A valóság azonban az, hogy a XX. század költészetének döntő többsége éppen ilyen „átmeneti” formákból építkezik. Számátalan költőtársa nevében idézhetjük erről *T. S. Eliot* szavait: „Miatán a szabad verset nem jellemezhetjük kizárólag a forma és a rím hiányával, hiszen más típusú versek is léteznek nélkülük, sem a metrum nemlétével, mert még a legrosszabb vers is skandálható: megállapíthatjuk, hogy a hagyományos vers és a szabadvers között nincs különbség, mert csak jó vers van, rossz vers és káosz.”¹³

Nem lehet véletlen, hogy a fenti tanulmány születése időben nagyjából egybeesik az orosz formalisták jelentkezésével. S ha Eliot nem a hagyományos metrikai kereteket dinamizáló szabad verset állítja előtérbe, hanem az általunk második típusba sorolt versmértéket *teremtő* szabad verset, annak oka bizonyosan nem valamely lényegi felfogásbeli különbség; az alábbi gondolatmenetben inkább az angol költészetnek az oroszról különböző hagyománya tükröződik; „Bármely sor felosztható verslábakra és hangsúlyokra. Az egyszerű metrumok egyetlen kombináció – egy hosszú, egy rövid, vagy egy rövid, egy hosszú szótag – ötszöri ismétléséből állnak. De miért ne fordulhatna elő, hogy egy sorban nincs ismétlődés, miért ne lehetnének olyan sorok (mint ahogy igenis vannak), amelyek csupa különböző verslábból állnának? A skandálás nyelvtani gyakorlata hogyan tehet egy ilyen sort érthetővé? Csakis úgy, hogy elkülöníti azokat az elemeket, amelyek más sorokban előfordulnak, megpedig abból a célból, hogy valahol másutt is hasonló hatás jöjjön létre.”¹⁴

Az előbbi idézet *Szepes–Szerdahelyi* feltevésével ellentétben azt bizonyítja, hogy a szabad verset író költők ritmusérzéke is lehatolhat a szótagok szintjéig. S hasonlóan a *Füst Milántól* származó alábbi gondolatmenet, mely arra is ösztönöz, hogy ne nyugodjunk bele próza és szabad vers ugyancsak a *Verstan* által javasolt azonosításába: „. . . a szabadversekről kimutattuk, hogy többféle új költői formát neveztek el egyszerre ugyanilyen néven. Egyrészt az olyan kísérleteket, amelyek a régi szokásokkal együtt mindennemű periodicitást és ritmust elvetettek – s ezek véleményünk szerint verseknek nem is tekinthetők. De voltak aztán olyan kezdeményezések is, amelyek költői a régi formákkal szakítottak ugyan, de semmiképp sem a szabadosság kedvéért, minthogy helyükben még sokkal kötöttebb formákat vállaltak: minden versük számára új meg új periódust, a vers belső követelményeinek megfelelően.”¹⁵

II.

A *Külvárosi éj* József Attila költészetében kitüntetett jelentőségű. Ez a költemény nyitja meg 1932-ben az úgynevezett „nagyversek” sorát, melyek azzal hoznak újat verselésünk történetében, hogy kivételes művészi tudatossággal teljesítik ki a *szabad vers kötetlen és szabad mértékformáinak* lehetőségeit.

E költészetben világosan elkülönülnek egymástól a korai szabad versek, melyek versmértéket (többek között Kassák hatására) az élőnyelv – illetve a nem verses irodalmi nyelv – ritmüstényezőiből teremtenek, és az életmű csúc sát jelentő szabad versek, amelyek elsősorban a hagyományossá vált metrikai konvenciók dinamizálására épülnek, felölelve a magyar vers metrikai alaptípusait – a kötött mértékű verselés egynemű mértékformáit éppúgy, mint a kötetlen mértékű vers szimultán ritmüstényezőit, valamint a szabad mértékű formákat is, melyek azonban kevésbé „irodalmiasak”, mint avantgarde korszakának verselése, közvetlenebbül és erősebb szálakkal kötődnek a köznyelvi prózához.¹⁶

¹² *I. m.* 169.

¹³ *Gondolatok a szabadversről. I. m.* 59.

¹⁴ *Uo.* 55.

¹⁵ FÜST Milán, *Látomás és indulat a művészetben.* Bp. 1963. 729.

¹⁶ Az ugyancsak 1932-ben írott „Énekelni oly nehéz” kezdetű *Invokáció*ban mintha e két verselési mód ütközne össze; mintha mutálna a vers metrikailag – nem tudván eldönteni, a szabad

József Attila metrikai felfogása ekkor már jóval tudatosabb és differenciáltabb – ez teremt alapot arra, hogy „nagyverseiben” a hagyományos lírai műfajok egész sorát újíthassa meg, hogy a dalt, a tájleíró költeményt, az elégiát és az ódát egy új minőségű filozófiai költészetté formálja. Életművének ez az érett szakasza mutatja a legközelebbi rokonságot a század első harmadának orosz költészetével, mely – az esztétikai és politikai proklamációk ellenére is – organikusan gondolta tovább a XVIII. és XIX. századi verselés poétikai lehetőségeit. Ez a folytonosság alakíthatta ki az orosz formalista iskola szemléletmódját is, mely a hagyományt és újítást mindig kölcsönhatásában látta egy-egy művön belül, de a költészeti irányzatok korszakváltásaiban is. Így vált náluk a *metrikai elvárás* mellett központi fogalommá a *versforma szukcesszivitása*: egy-egy mű metrikai rendszerét nem statikusan próbálták leírni, hanem nyomon követték kialakulásának folyamatát. Ju. Tinyanov elképzelése szerint a versben a metrikai elrendeződés olyan „*progresszív-regresszív*” tulajdonsággal bír, melynek folytán *egy időben* jut érvényre a „*szukcesszív-dinamikus metrikai elvárás*” és a „*szimultán-dinamikus metrikai megvalósulás*”, amely magasabb metrikai egységekké, metrikai egésszé fogja össze a metrikai tagokat.”¹⁷ Úgy gondolom, e fogalmak segítségével új módon közelíthetünk József Attila költeményéhez is.

A *Külvárosi éjben* a kiinduló versmérték s így a metrikai elvárás alapegységének az *első két sort* tekinthetjük – ezt erősíti az *ab ab* rímelés és az értelmi-mondattani összetartozás is.

A mellékudvarból a fény
halóját/lássan/emeli

Már ez a versmérték sem az azonosság, hanem az ellenpontoszó *variabilitás* elvére épül. Valójában csupán a sorok szótagszáma azonos. Az időmérték megvalósulását, a jambikus zárlatot a dallamcsúcsok (x) pozíciója és az ütemtagolódás egyaránt keresztezheti; aszimmetrikus, 3/5 vagy 5/3-as osztás lehetséges, az 5-ön belül 3/2 vagy 2/3. De az ütemtagolódást már az első sorban ismét csak keresztezheti a sordallammal is támogatott szólamtagolás, mely 6/2-es osztást sugall: A mellékudvarból a fény (a harmadik sor pedig majd 4/4 lesz: mint gödör a víz fenekén). Ezzel a versben előforduló összes szótag-szám-variáció alapeleme adott. A szimmetrikusan 4/4 és aszimmetrikusan

vers kötetlen vagy szabad mértékformája-e a meghatározó, s hogy a kötetlen formán belül az ütemhangsúlyos tagolás vagy az időmérték uralkodik-e. De láthatóan tudatos ritmüstörések sorozatáról van szó, például a 2. szakasz első két sorában is:

Óh hogy fetreng a nagy este! Erdős öléből
sötétén dől a vér.
Az orvos szerint százhusz milliónak nem jut egy
falat kenyér.

A három utolsó lábra kiterjedő jambikusságon túl (melyet rímelés is támogat) a sorok belsejében nem fedezhetünk föl egységes metrikai elvű ritmikát. Az első (20 szótagnyi) sor első fele 4/4-es ütemtagolódást mutat: „Óh hogy fetreng/ a nagy este!” – míg a második (18 szótagnyi) soré szintagmatikus tagolású „prózaritmust” sugall: „Az orvos szerint/ százhusz milliónak” . . . Az egész költeményben mozaikszerűen illeszkedik és ütközik a háromféle metrikai elv – József Attila minden bizonnyal tudatosan kerüli szimultaneitásukat.

¹⁷ Lásd erről bővebben PÁLFI Ágnes, *A verstan alapkérdései a 20-as évek orosz formalista iskolájának munkáiban*. Filológiai Közlöny, 1978/3; és Ju. Tinyanov, *Poetika – Lityeratura – Kino* (PÁLFI Ágnes recenziója). Helikon, 1978/1.

3/5 vagy 5/3 osztható nyolcas mellett a hármas ütem triplázásával vagy az ötösök és négyesek egyesítésével kialakítható a kilences, sőt a versben kétszer majd felbukkanó tízes is, az 5+5 vagy 6+4 összetételből. De ugyanígy a fogyasztott, redukált sorok is, a maguk 2,3,4,5,6 szótagjával. (A hét-szótagú sorok következetes mellőzése azt mutatja, hogy igaza lehet Szilágyi Péternek, aki a jambikus dominanciájú kötetlen időmérték mellett egy kötött metrikai formát, a gliárdaszerű ütemtagolódást mint ritmustényezőt is felfedezi.¹⁸)

Hogyan fejleszti tovább szinte lépésről lépésre József Attila a költemény ritmusformáját? Az első versszak második két sora megerősíti az előbbieket metrikai elvárását, versmértékké szilárdítja a variábilis ütemtagolódást:

A mellékudvarból a fény	$8 = 5 + 3$ a A g fény
hálóját lassan emeli,	$8 = 3 + 5$ b B e m e l i
mint gödör a víz fenekén,	$8 = 3 + 5$ a A' f e n e k é n
konyhánk már homállyal teli.	$8 = 3 + 5$ b B' t e l i

A külső forma keresztírimet mutat, de ritmikailag az első és a negyedik sor zárata (a fény – teli) is „rímel”, az összecsengő kétszótagúság mintegy „jambizálja” a „teli” zárlatot; s hasonlóan a második és harmadik sort is egymáshoz közelíti az „emeli” és a „fenekén” azonos szótagszáma és szóeleji-szóbelseji rímelése. A rímtechnika ily módon kezdetől hasonlóan ellenpontoszó és variábilis, mint a metrika többi összetevője.

A klasszikus szerkezetű ütemtagolódás „alatt” tehát már az első versszakban két egymást támogató ritmustényező, a versdallam és az értelmi tagolás is működik, ritmikai autonómiát biztosítva az egyes szintagmatikai egységeknek, sőt szavaknak. Ez jelentkezik már az első sor *alternatív*: *ütem*- vagy *szólamtagoló* ritmikái megvalósíthatóságában, mely utóbbi a második versszakban már át is törí a kiinduló versmértéket, módosítja a metrikai elvárást:

Csönd, – lomhán szinte lábrakap
s mászik a súroló kefe;
fölötte egy kis faldarab
azon tűnődik, hulljon-e.

Az első sor nemcsak egyértelműen a szólamtagolást érvényesíti, de az azonos szótagszám metrikai elvárásának felfüggesztését is jelöli benne a költő grafikailag: a két szótagnyi szünet a sor valóságos idejének 10 szótagnyira való megnyúlását eredményezi (József Attilának Csokonai: *Egy tulipánhoz* c. verséről írott elemzése, az ott alkalmazott metrikai jelölés megerősíti e feltevé-sünet).¹⁹ Ez a fordulat készíti elő a további szabad szótagszámú sorokat és szabad számú sorokból álló versszakokat. Ugyanakkor a második versszak vissza-klasszicizálódó ritmusa (a 2., 3. és 4. sorban) a kiinduló formához való visszatérés lehetőségét is nyitva hagyja. Ez a kétirányú mozgás, mint látni fogjuk, mindvégig jellemző marad a költeményre. Ám ettől kezdve a kiinduló metrikai elvárás már *nem* szisztémaként, hanem csupán mint *metrikai elv* van jelen.

A 3–6 versszakok szólamtagoló elvű sorokra tördelésével a költő mintegy megadja a pontos ritmikái olvasatot: grammatikai mondatok helyett olyan versmondatokat alkot, melyekben ekvivalenssé válik mondat és szó, és egyenértékűek lesznek a különböző szófajok. Érdemes ugyanakkor a kiinduló metrikai elvárás következetes ébrentartására is felfigyelnünk. E 28 sorból 16 megfeleltethető az eredeti metrikai elvárásnak, vagyis 55%. A formabontás és a formahűség között tehát még mindig egyensúly van, miközben a ritmus transzformációjának iránya és szemantikája pontosan kitapintható, lévén hogy párhuzamos a többi formaalkotó elem (szókincs, költői kép) jellegének módosulásával.

A vers címe tájleíró költeményt asszociált, s az első két versszak még bele is simul e műfaji tradícióba (ezt emelte ki az első ránézésre klasszikus hasonlat: „mint gödör a víz fenekén/ konyhánk

¹⁸ SZILÁGYI Péter, *József Attila időmértékes verselése*. Bp. 1971. 69–81.

¹⁹ JÓZSEF Attila, *Ütem és fogalom*. in *Tanulmányok, cikkek, levelek*. Bp. 1977. 345–347.

már homállyal teli”, és a három megszemélyesítés. A megidézett tárgyi világ köznapisága azonban olyan éles kontrasztot alkotott a klasszikus képszerűséggel, hogy a „tartalmas formát” (J. A. kifejezése) groteszk-ironikusra hangolta. A költemény a továbbiakban ezt az imitált megfigyelő-leíró szemléletet egyre nyíltabban változtatja „cselekvő szemléletté” (J. A. kifejezése). A harmadik-negyedik versszakban a tér kitágulása (az enterieur helyébe lépő külső tér) együtt jár egy szótag- és sorszámban kötetlenebb ritmikával:

S olajos rongyokban az égen	9
megáll, sóhajt az éj;	6
leül a város szélénél.	8
Megindul ingón át a téren,	9
egy kevés holdat gyújt, hogy égjen.	9
Mint az omladék, úgy állnak	8
a gyárok,	3
de még	2
készül bennük a tömörebb sötét,	10
a csönd talapzata.	6

Az ironia eltűnt, a képek a megszemélyesítés és a hasonlat ismételt alkalmazása ellenére az expresszív és a szürreális között villódnak. A „csönd talapzata” metaforikus szóösszetétellel az érzéki mellett megjelenik az elvont kép- és fogalomalkotás.

Az 5. versszak komplex képsége már egyenértékűként játszat egymásba látványt és látomást, érzéki és fogalmi kifejezőmódot. A forma így létrejövő harmóniája a vers indításának kontraszton alapuló groteszk és ironikus hangvételét csaknem visszaveszi, és egy pillanatra már-már idillibe fordítja, de megduplázva és variálva az 1. szakasz metrikai keretét József Attila mintegy vissza is utal az alapformára, s ezzel belopja e szakaszba is a verskezdet ritmikai többszólamúságát; ehhez társul az „á” fonémák sorvégi-sorbelseji összecsengetése – a hangzás harmóniája mögötti tartalmi disszonanciát hangsúlyozza a „száll-fonál-áll-álmait” egymásra rímelve:

S a szövőgyárak ablakán
 kötegebe száll
 a holdsugár
 a hold lágy fénye a *fonál*
 a bordás szövőszékeken
 s reggelig, míg a munka *áll*,
 a gépek mogorván szövök
 szövönők omló *álmait*.

A 6. szakasz tovább bontott és variált ritmusszerkezete egyre távolabbi valóságselemeket fog össze; a „cselekvő szemlélet” mellett itt már a belső meditáció, a reflektív gondolatiság is jelen van. A tördelt mondatserkeztés, a többszöri lejtésváltás és a távoli sorvégek szokatlan, rímnek nem is mindig nevezhető összecsengése ezt a heterogenitást teszi plasztikussá, miközben a ritmusforma többi tényezője, a szótagszám s az ütemtagolás még mindig ébren tartja az eredeti metrikai elvárást is:

S odébb, mint boltos temető,	8a
vasgyár, cementgyár, csavargár.	8b
Visszhangzó családi kripták.	8b'
A komor föltámadás titkát	9b'
Őrzik ezek az üzemek.	8c
Egy macska kotor a palánkon	9d
s a babonás éjjeli ór	8a'

lidércet lát, gyors fényjelet, –	8c
a bogárhátú dinamók	8d'
hüvösen fénylenek.	6c

A verset kettészelő, sokat elemzett „Vonatfütyty”-ben se csupán „szabálytörést” lássunk, tehát hogy ez a szó egyszerre (grammatikai és) versmondát és strófaalkotó, hanem figyeljünk föl a környező szavakkal, háromszótagú ütemekkel való metrikai rokonságra is:

... dinamók
 hüvösen/ fénylenek.
 Vonatfütyty.
 Nedvesség/ motoz a/ homályban,

Hasonló sorkezdet korábban a vers számos pontján felbukkant, és később is találkozunk vele. (Külön elemzést érdemelne, hogy József Attila mennyire összhangba hozza a szavak hangtestével az ütemtagolást és az időmértékes modulációt is.)

A vers második fele voltaképp már nem hoz metrikai újdonságot, ritmusát mégis teljes joggal érezzük másnak. A ritmus transzformációja ugyanis egyre szorosabban kapcsolódik össze az eredeti műfaj: *A dal megváltozásával, átértelmezésével.*

A 8. versszak még a 3. szakasz föllazított ritmuszerkezetű dalformáját, a Nyugat impresszionista tájíróját idézi, mintegy újraindítva a költeményt. Erre utal a belső rím-orgia: „a homályban – fa lombjában”, melyet a zárlat naiv verselésünk korszakát idéző ragríme azonban mindjárt a visszajára is fordít. És míg a harmadik szakaszban bővült, most redukálódik, terjedelmileg rövidül a forma: a 3. és 4. sor voltaképp egyetlen sor grafikai szétválasztásának eredménye. Ez vetíti előre azt a lassított tempót, amely a következő két szakaszban megelevenedő *életképek* ritmikai jellemzője lesz:

Nedvesség motoz a homályban,
 a földre ledőlít fa lombjában
 s megnehezíti
 az út porát.

A 9. szakasz egyes sorai még párhuzamba állíthatók korábbi sorokkal; hisz az ereszkedő alaplejtésű sorok időnként már ott is megtörték a jambus egyeduralmát, és gyakran szerepelt jambust helyettesítő anapesztusz is. A párhuzam különösen a harmadik szakasz soraival nyilvánvaló:

megindul ingón // át a téren

és mint a macska// fülel hátra

vagy:

S olajos // rongyokban // az égen

Kutyaként//szimatol//előre

A ritmusforma hasonlósága a hangnemnek és a költői képek jellegének a rokonságát jelzi. Ott az ember nélküli, megszemélyesülő, kísérteties tárgyi világ, itt az eldologiasuló, állati szintre süllyedő emberi létezés minősül általa egyformán abszurdnak:

Az úton rendőr, motyogó munkás.

Röpcédulákkal egy-egy elvtárs
 iramlík át.

Kutyaként szimatol előre
 és mint a macska, fülel hátra;
 kerülő útja minden lámpa.

Metrikai váza a tizedik szakaszt a vers legkiegyenlítettőbb szakaszaival rokonítja: 2 x 4 kereszt-rímekkel egybekapcsolt sor, s a formabontáson belül szokatlan metrikai „rend” van: a 8 és 9 szótagú sorok a rímeléssel szinkron váltakoznak; az első sort leszámítva azonos a hangsúlyok száma (3); az első szótag a harmadik sor kivételével hangsúlyos és minden esetben hosszú:

Römlött fényt hány a körcsma szája,	9d
tócsát ökádik áblaka,	8d'
benn fűdokolva lèng a lámpa.	9d
napszámos virraszt egymaga.	8d'
Szundít a körcsmáros. szűszog,	8e
ő nekivicsorít a fálnak.	9f
búja lépcsőkön fölbuzog,	8e
sír. Élteti a forradalmat.	9f

Mindez azt mutatja, hogy túl a lejtésváltáson – a sorkezdetek egyöntetű trochaikusságán – ez a szakasz ritmikailag azáltal üt el a többitől, hogy metrikailag egysíkúbb, minimálisra redukálja a korábbi variabilitást, a ritmusalkotó tényezők eddig gyakran egymást keresztező polifóniáját. A hangnem és a szókincs hasonlóan egyoldalú, sőt monoton: az életkép műfajának XIX. századi realizmusa fordul itt át naturalizmusba; az előző szakaszok „cselekvő szemléleté”-nek helyébe a tényközlő leírás lép, melyben a versen idáig végighúzódnó iróniának, a képzelet és a valóság egymásba-játszásának már nincs helye.²⁰ Ezt a véglegességérzetet erősíti az első négy sor ismétlődő gondolatpárhuzama és a határozott sormetszet. S erről a holtpontonról rugaszkodik el a második négy sor, melynek szabadabb szólamtagolása, megszaporodó dallamcsúcsai és az utolsó sor paradox módon egymás mellé állított két igéje:

sír. Élteti a forradalmat.

a verskezdés ritmikai transzformációjára emlékeztet:

csönd, – lomhán szinte lábrakap

(Ugyanilyen szemantikai visszacsatolás játszódhat le hasonló paradoxonok fölidéződéssel:

Visszhangzó családi *kripták*
A komor *föltámadás titkát*
Őrzik ezek az üzemek

– de a két rész ritmikai és hangnembeli különbsége az ilyesfajta visszacsatolást csupán feltételessé teszi, illetve későbbre halasztja. Majd csak a 12. és 14. versszak ismeretében lesz teljes az a szemantikai háló, amely a BUKÁS–GYŐZELEM, ÉLET–HALÁL, PUSZTULÁS–TŰLELES ellentétpárokat már a vers kulcsmótvumaiként fogja össze. Ez a fajta ismétlődés azonban már nem metrikai vagy ritmuselvű, vizsgálata kívül esik a verstanon. A strukturális poétika – így többek között Lotman – foglalkozott ezzel a szinttel behatóan.)

²⁰ Az ugyanebben az évben született *Mondd, mit érlel* című költemény ezt a ritmust mint kötött mértéket, mint metrikai szisztémát viszi végig. A sorképzés, a mondattan, a képalakítás ott is a XIX. századot idézi. Az újdonságot a téma felgyorsult tempójú „lepergetése” adja; minden versszak egy-egy dokumentarista életkép – montázs-szerű összekapcsolásuk a költemény egészének kompozíciós elve lesz.

Nem véletlen, hogy éppen a 10. szakasz készítetett minket erre a kitekintésre. A korábbi elemzések (Kiss Ferenc, Szilágyi Péter)²¹ is jócskán elidőztek ennél a résznél, terjedelmes tartalmi-stilisztikai fejtegetésekbe bonyolódva. Mert a költeményben ez az a szakasz, amely érzésünk szerint sajátos tabula rasát teremt. Érdemes volna egy érzékeny fülű első olvasónak föltenni itt a kérdést: hogyan tovább? Van-e még lehetősége a költőnek a korábbi metrikai-műfaji többszólamúsághoz való visszatérésre, megszólalhat-e újból a dal, van-e olyan előzmény a versben, amely mintegy megjósolhatja a folytatás hangnemét?

József Attila a dalt szólaltatja meg újra, de most már mellőzve minden iróniát, az impresszionisztikus leírás bármiféle imitálása nélkül:

Akár a hült érc, merevek
a csattogó vizek.
Kóbor kutyaként jár a szél,
nagy, lógó nyelve vizet ér
és nyeli a vizet.
Szalmazsákok, mint tutajok,
úsznak némán az éjjel árján –

Mintha most szólana először igazából a „maga nyelvén” – már nem közvetítőként használva e műfajt, hanem lírai világlátásának és világmegítélésének bensőséges formájaként – hasonlóan a *Tisza-zug* vagy a *Holt vidék* tájverseihez. Ezt a belső felszabadultságot jelzi a ritmus korábbi variabilitásához való visszatérés – így a 11. versszak sokat elemzett utolsó sora is, mely József Attila grafikai instrukciója szerint a leghosszabb a versben, 11 szótagos. Erre utal a négy soros alapformához visszatérő 12. strófa egyszerre páros és ölelkező rímélése és ugyanakkor az a metaforikus képalkotás, amely itt a verskezdet imitált klasszikus hasonlatainak a helyébe lép:

A raktár megfeneklett bárka,
az öntőműhely vasladik
s piros kisedet álmodik
a vasöntő az ércformákba.

Az ismét bővülő sorszámú 13. strófa ugyanezt a nyelvet folytatja, miközben a vers elejének megszemélyesítő technikáját, klasszikus költőiségét fordítja most már leplezetlen indulattal, túl minden irónián önmaga ellentétébe – egy poézisét veszített, élettelen világot elevenítve meg:

Minden nedves, minden nehéz.
A nyomor országairól
térképet rajzol a penész.
S amott a kopár réteken
rongyok a rongyos füveken
s papír. Hogy' mászna! Mocorog
s indulni erőtlen . . .

Ez a rejtőzködéstől mentes „tartalmas forma”, par excellence lírai közvetlenség készíti elő a 14. versszak újabb műfaji transzformációját, teszi személyessé és hitelesíti az *óda-himnikus* hangnemet, a retorikus imperatívuszt. A reformkort, Vörösmartyt idéző nemzeti műfajunkkal való azonosulást plasztikusan jelzi az egyes szám második majd első személyű forma, amely tökéletes ellentéte annak a harmadik személyű távolságtartásnak, mely a nyugatosok hagyományos dalformáját transzformálja mind ez idáig megőrződött a költeményben:

²¹ KISS Ferenc, *A „Külvárosi éj” in Művek közelről*. Bp. 1972. 52–80. és SZILÁGYI Péter *í. m.*

Nedves, tapadó szeled mása
szennyes lepedők lobogása,
óh éj!
Csüingsz az egen, mint kötelen
foszló perkál s az életen
a bú, óh éj!
Szegények éje! Légy szenem,
füstölögi itt a szívemen,
olvaszd ki bennem a vasat,
álló üllöt, mely nem hasad,
kalapácsot, mely cikkan pengve,
– síkló pengét a győzelemre,
óh éj!

A hangnem- és műfajváltáshoz azonban enjambement-nel megnehezített mondatban társul, mely ebben a szélsőséges formájában előzmény nélküli a költemény ritmikájában – a retorikus sortördeles mintegy elfödi a szintagmatikus összetartozást, a szürrealis költői látomást: óh éj! Csüingsz az egen, mint kötelen foszló perkál s az életen a bú, ... Az indulat és a szemlélet kontrasztja egy apokaliptikus meghasonlottságot társít az óda emelkedett, patetikus hangnemével.

Az utolsó négy soros szakaszt ugyancsak a grammatikailag is kifejeződő személyesség teszi metrikai hasonlatosságában is mássá a költemény indításához képest, s emeli fölébe annak a naturalizmusnak is, mely egyébként a korábbi két életképi szakasszal rokoníthatná. Ezen a ponton ugyanis már sem a szókincs sugallta tárgyiaság, sem a ritmusforma nem határozhatja meg önmagában a versszak szemantikáját. Itt már a kompozíció egészének is köszönhető, hogy a verszárással József Attila ismét a hagyományos dalforma metrikai természetében rejli, minden komorságával együtt is bensőséges *lraiságot* tudta megszólaltatni, hitelessé téve a népével minden időben közösséget vállaló költő gesztusát:

Az éj komoly, az éj nehéz.
Alszom hát én is, testvérek.
Ne üljön lelkünkre szenvedés.
Ne csípje testünket féreg.

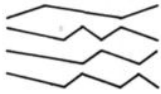
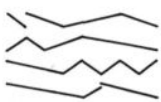
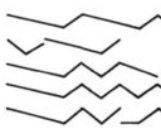
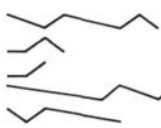
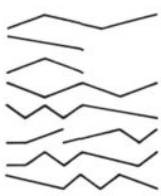


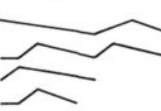

A *Külvárosi éjben* a metrikai és műfaji elv összekapcsolásával, kölcsönhatásuk dinamizálásával egy olyan nagylélegzetű forma jött létre, amely szétfeszítette filozófiai költészetünk hagyományos retorikus kereteit, műfaji egyneműségét. Az elemzők többnyire a *Téli éjszakával* tartják rokonnak, elsősorban a motívumok és metaforák hasonlatosságából kiindulva. Pedig metrikailag a két költemény – ritmikai rokonsága, a jambikus alapejtés dacára is – ellentétesen építkezik. Míg a *Külvárosi éjben* József Attila egy hagyományosan kötött strófaszerkezetet bontott le, a *Téli éjszaka* már egy hasonlóan „lebontott”, szabad versmértékkel indul: a „Vonatfütyty.”-el metrikailag analóg „Légy fegyelmzett!” sor- és egyben strófafejező versmondattal. Ezután fokozatosan szilárdul versforma, többek között ilyen kötött, klasszikus mértékű strófa-töredékekké:

Ezüst sötétség némasága	9a
u –/ u –/ – /u –/u	
Holdat lakatol a világra.	9a
– –/ u /u u /u –/u	(negyedfeles jambus)

– melyek elérik a *Külvárosi éj* dalforma-keretének zártságát. De hasonló módon különbözik a két költeményben a hangnem transzformációja is; az előbbiben az irónián keresztül jut el a költő a vallomások közvetlenségig, itt pedig fordítva: az önmegszólító indítást követik az ironikusba, groteszkbe, abszurdba hajló strófák – egyre áttételesebbé téve és egyre filozofikusabbá mélyítve az elégia műfaját.

Az a metrikai eljárás, melyet József Attila ebben a két költeményében dolgozott ki, lesz a formaadója a többi „nagyversnek” is – sokféle átmenetet és váltást téve lehetővé a kötött, kötetlen és szabad mértékformák között.²²

József Attila: Külvárosi éj

- | | | | |
|--|---|--|--|
| 1. A mellékdarvból a fény
hálóját lassan emeli
mint gödör a víz fenekén,
konyhánk már homálytal teti. |  | $u \bar{u} - - - - u \bar{u}$ 8a
$\bar{u} - - \bar{u} u \bar{u} u u$ 8b
$\bar{u} \bar{u} u u - u \bar{u} -$ 8a
$\bar{u} - - \bar{u} - - - u \bar{u}$ 8b | $5+3 \sim (3+2)+3 \sim 6+2$
$3+5 \sim 3+(2+3)$
$3+5 \sim 3+(2+3) \sim 4+4$
$3+5 \sim 3+(3+2)$ |
| 2. Csönd, — lomhán szinte lábrakap
s mászik a sűrölő kefe;
fölötte egy kis faldarab
azon tűnődik, hulljon-e. |  | $\bar{u} \bar{u} - - u \bar{u} u \bar{u}$ 8a
$\bar{u} u \bar{u} \bar{u} u - u \bar{u}$ 8b
$\bar{u} - u \bar{u} - \bar{u} u \bar{u}$ 8a
$\bar{u} - \bar{u} - - \bar{u} u \bar{u}$ 8b | $1+2+5 \sim 1+2+(2+3) \sim 1+2+(3+2)$
$3+5 \sim 3+(3+2) \sim 2+6$
$3+5 \sim 3+(2+3)$
$5+3 \sim (2+3)+3$ |
| 3. S olajos rongyokban az égen
megáll, sóhaját az éj;
leül a város szélénél.
Megindul ingón át a téren;
egy kevés holdat gyűjt, hogy égjen. |  | $u \bar{u} - \bar{u} - u \bar{u} \bar{u} \bar{u}$ 9a
$\bar{u} - \bar{u} - u \bar{u}$ 6b
$\bar{u} u \bar{u} \bar{u} - \bar{u} u -$ 8a
$\bar{u} - u \bar{u} - \bar{u} \bar{u} \bar{u} \bar{u}$ 9b
$u \bar{u} - \bar{u} - - u \bar{u} u \bar{u}$ 9a | $3+3+3 \sim 3+4+2$
$2+4 \sim 2+(3+1)$
$3+5 \sim 3+(2+3)$
$(3+2)+4 \sim (3+2)+(2+2)$
$(3+3)+3$ |
| 4. Mint az omladék, úgy állnak
a gyárak,
de még
készül bennük a tömörebb sötét,
a csönd talapzata. |  | $- u \bar{u} u \bar{u} - \bar{u} \bar{u} \bar{u}$ 8a
$u \bar{u} \bar{u}$ 3a
$2b$ 2
$\bar{u} - - u \bar{u} u \bar{u} - \bar{u}$ 10b
$u \bar{u} \bar{u} - u \bar{u}$ 6x | $5+3 \sim (2+4)+2$
3
2
$4+(4+2) \sim 5+(3+2)$
$2+4$ |
| 5. S a szövőgyárak ablakán
kötegbe száll
a holdsugár,
a hold lágy fénye a fonál
a bordás szövőszekeken
s reggelig, míg a munka áll,
a gépek mogorván szövik
szövőnök ömlő álmait. |  | $u \bar{u} - - u \bar{u} \bar{u} -$ 8a
$\bar{u} - u -$ 4a
$u \bar{u} u -$ 4a
$u \bar{u} - - u \bar{u} u \bar{u}$ 8a
$u \bar{u} - \bar{u} - - u \bar{u}$ 8x
$\bar{u} u - - u \bar{u} u \bar{u}$ 8a
$u \bar{u} - \bar{u} - - u \bar{u}$ 8b
$\bar{u} - - \bar{u} - \bar{u} u \bar{u}$ 8b | $5+3$
4
4
$5+3 \sim (2+3)+3 \sim (2+4)+2$
$3+5 \sim 3+(3+2)$
$3+5 \sim 3+(3+2) \sim 3+(4+1)$
$3+5 \sim 3+(3+2) \sim 3+(4+1)$
$3+5 \sim 3+(2+3)$ |
| 6. S odébb, mint boltos temető,
vasgyár, cementgyár, csavargyár.
Visszhangzó családi kripták.
A komor föltámadás titkát
őrzik ezek az üzemek.
Egy macska kotor a palánkon
s a babonás éjjeli őr
lidércet lát, gyors fényjelet, —
a bogárhátú dinamók
hűvösen fénylenek. |  | $\bar{u} - - \bar{u} - u \bar{u} -$ 8a
$\bar{u} - \bar{u} - - \bar{u} - -$ 8b
$\bar{u} - - \bar{u} - u \bar{u} -$ 8b
$u \bar{u} - \bar{u} - u \bar{u} - \bar{u} -$ 9b
$\bar{u} \bar{u} u \bar{u} u \bar{u} u \bar{u} \bar{u}$ 8c
$- \bar{u} u \bar{u} u \bar{u} u \bar{u} - \bar{u}$ 9d
$u \bar{u} u - \bar{u} u \bar{u} \bar{u}$ 8a
$\bar{u} - - - - \bar{u} u \bar{u}$ 8c
$u \bar{u} - - - \bar{u} u \bar{u}$ 8d
$\bar{u} u - \bar{u} u \bar{u}$ 6c | $2+(3+3)$
$2+3+3$
$3+5 \sim 3+(3+2)$
$3+4+2$
$2+6 \sim 2+(3+3)$
$5+4 \sim (3+2)+4 \sim 6+3$
$4+4$
$4+4 \sim (3+1)+4$
$5+3$
$3+3$ |
| 7. Vonatfütty. |  | $\bar{u} - -$ 3x | 3 |
| 8. Nedvesség motoz a homályban,
a földre ledől fa lombjában
s megnehezíti
az út porát. |  | $\bar{u} - - \bar{u} u \bar{u} u \bar{u} - \bar{u}$ 9a
$u \bar{u} u \bar{u} - \bar{u} - - \bar{u}$ 9a
$\bar{u} u \bar{u} - u$ 5b
$u \bar{u} u -$ 4b | $3+3+3 \sim 5+4$
$5+4$
5
4 |
| 9. Az úton rendőr, motyogó munkás.
Röpcédulákkal egy-egy eltvárs
iramlik át. |  | $u \bar{u} - \bar{u} - \bar{u} u \bar{u} - \bar{u}$ 10c
$\bar{u} - u - u \bar{u} u \bar{u} -$ 9c
$\bar{u} - u \bar{u}$ 4b | $5+5 \sim (3+2)+(3+2)$
$5+4$
4 |

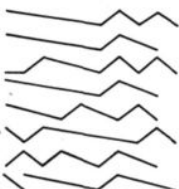
²²A város pereménben a kötött és kötetlen mértékforma közötti átmenet és egyensúly teremt a strófát; az *Elégia* és az *Óda* a kötetlen és szabad versmérték között mozog. Egyedül az *Eszmélet* versmértéke kötött (2x/8a – 9b) jambikus dalforma) – e költemény újdonságát éppen a kötött metrika és a XII rész szabad asszociációs logikájú egybekomponálása közötti kontraszt adja.

Kutyaként szimatol előre
és mint a macska, fület hátra;
kerülő útja minden lámpa.



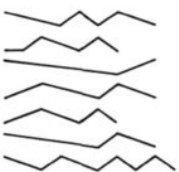
ú ú -1ú ú ú - ú 9x 3+3+3
- - ú -1ú -1ú -1ú 9d 5+4 ~ (3+2) + (2+2)
ú ú -1ú -1ú -1ú 9d 5+4 ~ (3+2) + (2+2)

10. Romlott fényt hány a korcsma szája,
tőcsát okádik ablaka,
benn fuldokolva leng a lámpa,
napszamos virraszt egymaga.
Szundit a korcsmáros, szuszog,
ő nekivicsorit a falnak,
búja lépcsőkön fölbuzog,
sír. Élteti a forradalmat.



± - ± ±1ú ± ú ± 9d 4+5 ~ (2+3) + (2+2)
± - ú - ú ± ú ú 8d' 5+3 ~ (2+3) + 3
- ± ú - ú ± ú ± 9d 5+4 ~ 5+(2+2)
± - - ± -1± ú ú 8d' 5+3 ~ (3+2) + 3
± - ú ± - -1ú ú 8e (3+3)+2
± ú ú ú ú -1ú ± 9f (6+3) ~ (1+6)+2
± ú ± - -1± ú ± 8e 5+3 ~ 2+(3+3)
±1± ú ú ú ± ú - ± 9f 1+(4+4)

11. Akár a hült érc, merevek
a csattogó vizek.
Kóbor kutyaként jár a szél,
nagy, lógó nyelve vizet ér
és nyeli a vizet.
Szalmazsákok, mint tutajok,
úsznak némán az éjjel árján —



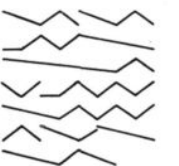
ú - ú ± -1ú ú ± 8a (3+2)+3
ú ± ú -1ú ± 6a 4+2
± - ú ú -1± ú ± 8b 5+3 ~ (2+3)+(2+1) ~ 6+2
± ± - -1ú ú - 8b (1+4)+3
- ú ú ú ± ± 6a 4+2
± ú - -1- ú ú ± 8x 4+4 ~ 5+3
± - ± -1ú ± ú ± - 9x' (2+2)+(3+2) ~ (2+3)+(2+2)

12. A raktár megfeneklett bárka,
az öntőműhely vasladik
s piros kisedet álmodik
a vasöntő az ércformákba.



ú ± -1± ú - -1± ú 9a 3+(4+2)
± ± - - -1± ú ± 8b 5+3
ú - ± ú ú ± ú ± 8b (2+3)+3
ú ú - -1ú ± - - ú 9a 4+5 ~ 5+4

13. Minden nedves, minden nehéz.
A nyomor országairól
térképet rajzol a penész.
S amott a kopár réteken
rongyok a rongyos füveken
s papír. Hogy' mászna! Mocorog
s indulni erőtlén...



± - ± -1± - ú - 8a (2+2)+(2+2)
ú ú ú ± - ú ú - 8b 3+5
± - -1± ú ú - 8a (3+2)+3 ~ 6+2
ú -1ú ú -1± ú ± 8c 2+(3+3)
± ú ú ± ú ú ± 8c 2+(3+3) ~ 3+(2+3)
ú -1± ± ú ú ± 8x 2+3+3
± - ú ú - ± 6c 3+3

14. Nedves, tapadós szeled mása
szennyos lepedők lobogása,
óh éj!
Csüngsz az egen, mint kötelen
foszló perkal s az életen
a bú, óh éj!
Szegények éje! Légy szemem,
füstölöjj itt a szívemen,
olvaszd ki bennem a vasat,
álló üllőt, mely nem hasad,
kalapácsot, mely cikken pengve,
— sikló pengét a győzelemre,
óh éj!



± - ú ú -1ú - ± ú 9a (2+3)+(2+2)
± - ú ú -1ú - ú - ú 9a (2+3)+4
- ± 2b 2
± ú ú -1- ú ú ± 8c (2+2)+4 ~ (2+3)+3
± - ± -1ú ± ú ± 8c (2+2)+4 ~ (2+3)+3
ú ±1- ± 4b 2+2
ú - ú ± ú ± ú ± 8c (3+2)+3
± ú - ú ú ± ú ± 8c 4+4 ~ (3+2)+3
± - ú ± ú ú ± 8d (3+2)+3 ~ (3+3)+2
± - ± -1- ± ú ± 8d (2+2)+4 ~ (2+3)+3
ú ú - -1- ± - ± ú 9e 4+(2+3) ~ 5+(2+2)
± - ± -1ú ± ú - ú 9e (2+2)+5
- ± 2b 2

15. Az éj komoly, az éj nehéz.
Alszom hát én is, testvérek.
Ne üljön lelkünkre szenvedés.
Ne csipje testünket féreg.



ú ± ú -1ú ± ú - 8a (2+2)+(2+2)
± - - ± -1± - ± 8b 5+3 ~ (3+2)+3
ú - -1± - ú ± - 9a 3+3+3
ú - ú ± - -1± ± 8b 3+3+2