

# A VERSRITMUS SZEMANTIKÁJA

(Az elvont formák tartalmi problémáihoz)

SZERDAHELYI ISTVÁN

## I

E dolgozat – Lukács György problémafelvetéseihez kapcsolódva – a következő ellentmondás feloldására tesz kísérletet. Lukács egyik alaptétele, hogy „lehetetlen egy meghatározott művészi technikát általánosan alkalmazni, sőt csak még egyszer is készen, teljesen változatlanul átvenni. Az ok magától értetődően abban rejlik, hogy a művészi forma egy meghatározott tartalom formája, hogy ezért nem enged meg általánosítást azon a különösségen túl, amely mindenkor statuálva van benne. A különösség mint az esztétika központi kategóriája egyrészt meghatározza az életjelenségek pusztá, közvetlenül adott egyediségének általánosítását, másrészt azonban a maga területén megszüntet minden általánosságot; meg nem szüntetett, rajta túlnyúló általánosság épp a műnek művészi egységét feszítené szét”.<sup>1</sup>

E másutt is nyomatékosan hangsúlyozott alaptétel<sup>2</sup> érvényét Lukács némiképp korlátozza, amikor gondolatmenetét így folytatja: „Kérdés azonban, nem lehetséges-e, hogy a művészi technikában mindamellett bizonyos, e különösségen túlmenő általánosságra irányuló tendenciák rejlenek? A kérdés jogosult. Mert kétségtelenül minden művészet technikájának vannak elemei (metrika, a márvány, a bronz anyagkezelése stb.), amelyek nemcsak megtanulhatók, hanem kizárólag a tanulás nehéz munkájával szerezhetők meg s amelyeknek tapasztalatai át is vihetők egyik emberről a másikra.” Végül úgy találja, hogy az ilyen általánosságra irányuló tendenciák mellett is „a művészi technika csak eszköz a valóság amaz alakító visszaadásának lehetőleg tökéletes kifejezésére, amelyet a formának mint meghatározott tartalom formájának elvében, egy minden műalkotás számára specifikus különösségszínvonal szerző szerepében foglaltunk össze”.<sup>3</sup> Vagyis: a művészi technikának vannak ugyan olyan elemei, amelyek általánosan alkalmazott mesterfogások, eljárások, de ezek az általánosság jegyével rendelkező elemek egy összességét tekintve különös formaszervezetbe épülnek be.

Későbbi, részletesebb elemzésében Lukács úgy konkretizálja ezt az elgondolást, hogy az úgynevezett elvont formákra – a ritmusra, a szimmetriára, az arányra stb. – nem áll, hogy egy meghatározott tartalom formái: ezek önmagukban véve „világnélküliek”, „tartalom nélküliek” és „szubjektum nélküliek”. A világnélküliség – írja Lukács – „annyit jelent, hogy a ritmus mint a világ egyik formális mozzanatának visszatükröződése,

<sup>1</sup> Lukács György: *A különösség mint esztétikai kategória*. Bp. 1957, 156. o.

<sup>2</sup> Vö. főként Lukács Gy.: *Adalékok az esztétika történetéhez*. Bp. 1953, 474. o.; uő.: *Az esztétikum sajátossága*. 1, Bp. 1965, 359–360. és 736–744. o.

<sup>3</sup> Lukács Gy.: *A különösség*, i. m. 156–157. o.

tartalmilag a világot nem tudja magába fogadni. Bizonyos értelemben tartalom nélküli, vagyis – elvontan nézve – formálisan tetszés szerinti tartalomra vonatkoztatható. Azonban először is e tartalomra való vonatkoztatás lehetősége egyúttal parancsoló szükség-szerűség is; e vonatkozás nélkül nincs esztétikai értelemben vett ritmus. Másodszer a tetszés szerinti tartalomra való vonatkoztathatóság elvont meghatározását oly módon kell konkretizálni, hogy egy magáértvaló ritmus elemzéséből sohasem lehet ugyan kikövetkeztetni, hogy milyen tartalmakra alkalmazható, de a tartalom minden egyes konkrét esetben világosan és egyértelműen vonzódik egy meghatározott ritmushoz. A világnélküliség tehát tartalomnélküliséget jelent az itt kifejtett értelemben, és ehhez járul még egy meghatározott és megszüntethetetlen, noha a priori meg nem határozható, passzív, a tartalomból kiinduló szándék, amely egészen konkrétan meghatározott ritmusra tör.

A ritmus szubjektumnélküliségével is nagyon hasonlóan áll a helyzet. A visszatükröződésnek ez a fajtája itt is olyan forma, amely magában véve független az alkotó és a befogadó szubjektumától. De ez a függetlenség itt sem ismeretelméleti jellegű, mint a tudományban, hanem szintén magában foglal egy bizonyos szubjektivitásra törő szándékot: bizonyos konkrét érzéseket, érzelmeket stb. akar felidézni, mégpedig mind az alkotó, mind pedig a befogadó szubjektumban. Ez a szándék azonban nem közvetlen, a megformálendő tartalom közvetíti, de úgy, hogy a forma nem olvad össze maradéktalanul az általa megformált tartalommal, mint a voltaképpen mimetikus formák esetében, hanem a konkrét és szerves egység szükségszerűsége, a tartalomból kinövő forma élményszerű kényszere ellenére mégis megőrzi magában egy bizonyos – felidéző hatású – önállóság mozzanatát. A formának és a tartalomnak az esztétika számára döntő egysége tehát módosultan, korlátozottan jelenik meg. Ez lényeges ismérve minden elvont formának, amely a valóság meghatározott, elszigetelhető, formális mozzanatait tükrözi vissza”.<sup>4</sup>

Minthogy a funkcionális verstan eredményei<sup>5</sup> ma már meglehetősen szilárd támpontokat nyújtanak ahhoz, hogy az elvont formákra vonatkozó általános művészetelméleti tételeket konkrét anyagon ellenőrizhessük, az alábbiakban Lukács megállapításait a versritmus tartalmi-formai sajátosságaival szembeítem. Ezt az eljárást igen megkönnyíti, hogy – amint a fenti idézet is mutatja – az elvont formákra vonatkozó koncepcióját Lukács maga is elsősorban a ritmus példájával mutatta be.

## II

Előjáróban megjegyzendő, hogy a Lukácsnál mutatkozó dilemma párhuzamai megtalálhatók a verselméleti szakirodalomban is. A két szélső véglet: a szerzők egy része úgy ítéli, hogy a versritmus merőben formális elem, amelyben hiába keresünk bármiféle tartalmi mozzanatot, itt még érzelmek kifejezése sem mutatkozik – mások viszont

<sup>5</sup> A hazai szakirodalom áttekintését lásd Péczely L.: *Tartalom és versforma*. Bp. 1965, 10–12. o.; uő.: *Bevezetés a műelemzésbe*. Bp. 1973, 247–250. o. Az ott nem említett források közül l. még: Faludy Gy.: A versformák pszichológiájához. *Szép Szó*, 1937; Devecseri G.: Jegyzet a versformák

<sup>4</sup> Lukács Gy.: *Az esztétikum sajátossága*, i. m. 1, 257–258. o. Dolgozatomban Lukácsnak az elvont formákra vonatkozó korábbi koncepcióit nem tárgyalom, ezeket lásd Szerdahelyi I.: *A magyar esztétika története. 1945–1975*. Bp. 1976, 56–57. és 104–105. o.

minden egyes verslábformához pontosan meghatározott tartalmat rendelnek, s így pl. a jambus eleve és mindig heves, agresszív, a trocheus erőtlen, puha, a spondeus és molosszus nyugodt, fenséges stb.

E vita az ókori metrikusoktól kezdve napjainkig folyik;<sup>6</sup> újabban az információelméleti megközelítések divatosak, de ezek ugyanilyen végletek felé vezethetnek. Az információk hírértéke, mint ismeretes, annál nagyobb, minél kevésbé kiszámítható a szöveg, s minden ismétlés redundanciának, az információ megértéséhez nem feltétlenül szükséges mozzanatnak minősül. E vizsgálatok fényében tehát a versformák a maguk periodikus ismétlődésével „kétségtelenül – a szó köznapi értelmében is – redundans, terjengős formák a költői nyelvben”.<sup>7</sup> Ezzel szemben mások úgy látják, hogy a verslábformák eleve adott érzelmi tartalmára vonatkozó intuitív-szubjektív megállapítások igazolhatók objektív kritériumokkal az információelmélet alapján; nevezetesen úgy, hogy információs energiájuk szerint csoportosítjuk őket. A különböző verslábformákban a nyomatékos és nyomaték nélküli szótagok előfordulásának valószínűsége matematikailag kifejezhető, s e számból egy képlet segítségével kiszámítható a lábforma információs energiája; a jambus, trocheus, jónikus, antiszpasztus esetében ez 1/2, a daktilus, anepesztus, amphibrachisz esetében 5/9, a spondeus, pirrichius, molosszus, tribrachisz esetében 1 és így tovább.<sup>8</sup>

Anélkül, hogy az információelmélet esztétikai-művészetelméleti hasznosítását általában tagadnám, úgy látom, hogy az itt szóban forgó probléma megoldásában ez a megközelítés aligha vezet célhoz. A hírérték mértékével ugyanis csupán a jelstatisztikai értelemben felfogott információmennyiséget lehet meghatározni, azt, hogy a jelkombinációk alakzatai mennyire kiszámíthatók, előre láthatók, illetve milyen mértékben keltenek meglepetést, mennyire újszerűek. Ilyen értelemben a helyettesítő lábakat mellőző, tisztán jambikus lejtésű szöveg ritmusának semmiféle információja nincsen, hiszen e kombinációban a nyomaték nélküli és nyomatékos szótagok abszolút szabályosan váltakoznak. Más viszont a helyzet, hogyha a szemantikai információmennyiséget vesszük tekintetbe, hiszen a versben a szöveg jelentéstartalma (amint erre később részletesen is kitérek) mintegy megkétszereződik: a szavak prózai jelentése mellett a ritmikus hangalak is rendelkezik egy

---

kérdéséhez. *Szép Szó*, 1937; Elek I.: Adalékok egy versesztétikához. *Esztétikai Szemle*, 1938; Szerdahelyi I.: *Költészetesztétika*. Bp. 1972; Egri P.: *A költészet valósága*. Bp. 1975. A külföldi eredmények összefoglalása: J. Levý: Preliminaires to an Analysis of the Semantic Functions of Verse. In: *Teorie verše I – Theory of Verse I – Tyeroija sztyiha I*. Sborník Brněnské Versologické Konference 13–16. Května 1964. Szerk. J. Levý. Brno, 1966. Az ott említetteken kívül lásd még: V. A. Zareckij: *Ritmus és értelem a szépirodalmi szövegekben*. Helikon Világirodalmi Figyelő, 1967.

<sup>6</sup>A főbb álláspontok ismertetését lásd Fónagy I.: *A költői nyelv hangtanából*. Bp. 1959, 123–135. o.; Péczely L.: *Tartalom és versforma*, i. m., 26–46. o.; Szerdahelyi I.: *Költészetesztétika*, i. m. 321–346. o. Az ott említett koncepciókon kívül nevezetes még A. G. Huber (*Ethos und Mythen der Rhythmen*. Strassburg–Zürich, 1974) okfejtése, aki az antik verslábak pontosan meghatározható jelentéstartalma mellett emel szót; a magyar szakirodalomból figyelemre méltó Kecskés A. (A komplex ritmuselemzés elvi kérdései.) (*Irodalomtörténeti Közlemények*, 1966/1–2. sz. 133–134. o.) vázlata, amely a ritmustényezőket négy funkcionális kategóriába (imitatív, expresszív, strukturális, közömbös) osztja.

<sup>7</sup>Fónagy I.: A hang és a szó hírértéke a költői nyelvben. *Nyelvtudományi Közlemények*, 1960 1. sz. 98. o.

<sup>8</sup>Vö. S. Marcus: Versmértéktípusok és információs energiájuk. In: uő.: *A nyelvi szépség matematikája*. Bp. 1977, 233–238. o.

sajátos – zenei – jelentéssel. A jambus példájánál maradva: az „egyenletesen lüktető jambusok árasztják a déli tájak lágy nyugalmát Goethe *Mignonjában*”, érzékeltetve azt, amit a szöveg szószerint nem közöl, hogy „az enyhe szélben rezgő narancsfák lombjának ritmikus rezgését semmi sem zavarja meg”.<sup>9</sup>

Ami pedig a verslábformákhoz eleve és általánosan rendelt érzelmi tartalmaknak az információs energiára épülő „objektív” bizonyítását illeti, ez bizony nem több valamiféle intellektuális tréfánál, hiszen az „intuitív” elgondolások mindegyike szembeállítja az emelkedő és az ereszkedő lábformákat, itt pedig a jambus a trocheussal, az anapesztus a daktilussal azonos kategóriába kerül, aminthogy az elképzelhető legellentéteesebb karakterű proceleuzmatikus és dispondeus is egymás mellett áll. Így hát legfeljebb az „intuitív” megfontolások cáfolatára szolgálhatna az információs energia-számítás; ám erre is csak olyatén „matematikai” alapon, ahogyan azt állíthatnánk, hogy a csirkecsipogás és Akhilleusz csatakiáltása is egy kategóriába tartozik, mert mindkettőt kétféle lábú lény hallatja. (A cáfolás törekvése mindenestre legalább tendenciáját tekintve helyes lenne, hiszen köztudott, hogy igen ellentétes érzelmi tartalmú költemények szólhatnak meg azonos versformákban; a ritmus és jelentés viszonya sokkalta bonyolultabb, mint ahogyan a kettő között eleve és általánosan érvényes kapcsolatokat feltételező teoretikusok elképzelik.)

### III

Tanácsosabb tehát a kevésbé matematizálható, de a pontosság értelmében azért mégis egzaktabb tényekhez fordulni. A legelső kérdés, amellyel így szembe kell néznünk: igaz-e, hogy – amint Lukács állítja – a ritmus a világ egyik formális mozzanatának visszatükröződése, s így tartalmilag a világot nem tudja magába foglalni.

A félreértések elkerülése végett bizonyára nem árt megjegyezni, hogy természetesen Lukács is jól tudja, hogy a ritmikus folyamatok nemcsak tudati visszatükröződések, hanem a valóság objektív tényei;<sup>10</sup> itt azonban „a ritmusról”, az emberi tudatban a konkrét folyamatoktól elvált, általánosított érzéki visszatükröződéstről van szó.<sup>11</sup> Erről bizonyos értelemben valóban elmondható, hogy formális és nem tudja tartalmilag a világot magába foglalni. A ritmus ugyanis szabályos (sorozatos) ismétlődés: ez önmagában véve formai keret csupán, amelyben a legkülönbélebb térbeli vagy időbeli folyamatok jelenségei térhetnek vissza; meghatározott benne a folyamat jelenségeinek rendje, az ismétlődés egyenletes vagy szaggatott, lassú, vagy gyors, monoton vagy változatos, egyszerű vagy bonyolult stb. jellege, de meghatározatlan, hogy milyen folyamatról, milyen jelenségek ismétlődéséről van szó.

E helyen nyilvánvalóan sürgősen a tartalom és forma dialektikájának, viszony-fogalom-jellegének részletesebb tárgyalása ahhoz, hogy világossá váljék: a ritmus e formális jellege csak meghatározott aspektusban igaz, s más nézőpontról vizsgálva (amikor is a mozgásalakzat a lényeges, és lényegtelen, hogy mi vett fel ilyen alakzatot) éppenséggel a ritmus is magába foglalja a „világ”, a valóság bizonyos tartalmi vonatkozásait, csak éppen más visszatükröződésekhez képest az érzéki teljességet erősen absztraháló módon.

<sup>9</sup> Fónagy I.: *A költői nyelv hangtanából*, i. m. 140. o.

<sup>10</sup> Vö. Lukács Gy.: *Az esztétikum sajátossága*, i. m. 1. köt. 230–241. o.

<sup>11</sup> Vö. uo. 1. köt. 242. o.

Jól tudjuk, hogy a valóságban semmi nincsen, ami csak formális vagy csak tartalmi (merő forma vagy pusztá tartalom) lenne, s az is ismeretes, hogy ugyanannak a dolognak – más és más összefüggésben – más és más tartalma van. Minthogy itt a ritmus esztétikai – azaz eleve antropocentrikus – problémáiról van szó, kérdésfeltevésünket szerencsére erősen leszűkíthetjük: van-e az önmagában vett ritmusnak valamiféle emberi tartalma?

A válasz a verstani szakirodalomban K. Bücher nevezetes okfejtése<sup>12</sup> óta (amelyre Lukács is nagymértékben támaszkodott<sup>13</sup> közismert: az ősi munkadaloknak fontos, a csoportos tevékenységet egységessé szervező funkciói lehetnek, ritmusaik elősegíthették az ember célmegvalósító tevékenységét, növelhették szabadságát (bár valamennyi ritmikus műforma aligha vezethető vissza közvetlenül a konkrét munkatevékenységekhez).<sup>14</sup> A ritmuselméletek e tény említésével általában kimerítettnek is tekintik a ritmikus formák emberi tartalmának tárgyalását, holott nyilvánvaló, hogy ez a dolognak egyik oldala csupán.

Céljaink elérését ugyanis nemcsak az segíti elő, ha saját tevékenységünket ritmikussá tesszük, hanem az is, ha a velünk szemben álló folyamatok ilyen jellegűek. A szabályosan ismétlődő jelenségek egyfelől könnyebben megismerhetők, az ilyen alakzatokat jobban át tudjuk tekinteni, kevesebb energiával emlékezetünkbe tudjuk vésni, másfelől pedig megfigyelésüket, felhasználásukat (vagy éppen leküzdésüket) is rendkívül megkönnyíti, ha ritmikus ismétlődésük kiszámíthatóvá teszi őket.

A versritmus vonatkozásában mindebből az emlékezetbevését, a memorizálást megkönnyítő szerep fontos, az úgynevezett mnemotechnikai funkció. A kultúra fejlődésének kezdeti, az írásbeliség térhódítása előtti korszakainak szembeütő vonása, hogy jóformán minden fennmaradásra, továbbhagyományozásra szánt szöveget versbe szedtek, még a naptárakat és törvényeket is; ennek oka alighanem az lehetett, hogy a verseket könnyebb megjegyezni.<sup>15</sup> Ez a gyakorlati szerep azonban – amint erre alább kitérek – automatikusan esztétikai minőségűvé is tette ezeket a szövegeket (jóllehet – természetesen – nem mindet művészivé is), és egyfajta szemantikai funkciót is betöltött: jelezte a szöveg „beszédhelyzetét”, „mutatómezőjét”, értelmezési tartományát, azt, hogy az adott esetben nem akármilyen köznapi közlésről, hanem valamiféle maradandó és szélesebb körű nyilvánossághoz szóló közleményről van szó.

Még kevésbé szoktak a ritmuselméletek felfigyelni arra a tényre, hogy a ritmikus folyamatok nemcsak pozitív, hanem negatív szerepet is betölthetnek az emberi világban. V. Levi pl. úgy véli, hogy a magas fokú ritmikai szervezettség mindig pozitív érzelmeket kelt és az inger ismétlésére való törekvést váltja ki, szemben a ritmikai szervezetlenséggel,

<sup>12</sup> Vö. K. Bücher: *Arbeit und Rhythmus*. Leipzig–Berlin 1909. A munkadalok szerepéhez lásd még Tamás A.: *A költői műalkotás fő sajátosságai*. Bp. 1972, 36–41. o.; V. Zsirmunzskij: *Tyeorija sztyiha*. Leningrád 1975, 15–16. o.

<sup>13</sup> Vö. Lukács Gy.: *Az esztétikum sajátossága*, i. m. 1. köt. 234–242. o.

<sup>14</sup> Vö. Ujfalussy J.: *A valóság zenei képe*. Bp. 1962, 19. o.; Lukács Gy.: *Az esztétikum sajátossága*, i. m. 1. köt. 241. o. Voigt V.: *A folklór esztétikájához*. Bp. 1972, 94–105. o.; Tókei F.: *Sinológiai műhely*. Bp. 1974, 156. o.

<sup>15</sup> Vö. Ritoók Zs.: *A görög énekmondók*. Bp. 1973, 9–29. o.

amely negatív érzelmek és menekülési attitűdök forrása.<sup>16</sup> Valójában pedig a túlságosan pontos ismétlődés gépies monotonája idegen az embertől, ha az életet börtönfegyellemmel, kaszárnyarenddel szabályozó erőként jelenik meg, s ez nemcsak az egész életvitelünket szabályozó életritmus esetében van így; az emberre szabott méretek között örömet szerző ritmikus tevékenység menten fáradtságos nyűggé, kellemetlen ingerré válik, ha automataként kell mozognunk, gépiesen zakatol a fülünkbe stb.

A ritmusnak tehát, bármennyire „formális” mozzanata is a világnak, mindig van emberi tartalma: az emberi szabadság kiterjesztését, növekedését elősegítő vagy azt gátló, az ember alávétettségét, korlátozottságát fokozó tényező lehet a társadalmi életben. S ezen a ponton már eleve kapcsolódik a valóság esztétikai szférájához, hiszen ha egy érzéki jelenség formájában kifejeződik az emberi lényeg, a szabadság vagy alávétettség, akkor e jelenség – a „társadalmi iskola” közismert definíciójának értelmében – egyben esztétikai minőségű is.<sup>17</sup> A ritmuselméletek, esztétikák és verstanok általában csak a ritmusok szépségéről szoktak megemlékezni, holott a szabályos ismétlődés térbeli és időbeli alakzatai valamennyi esztétikai minőség hordozói lehetnek, fenségesek éppúgy, mint komikusak vagy bájosak, tragikusak stb.<sup>18</sup>

#### IV

Ami a különféle ritmusok közül a versritmust illeti, ez az esztétikai minőségek közül igen gyakran kétségtelenül a homogén szépség jegyeit ölti magára, azt a feladatot vállalja, hogy a prózai kötetlenséggel szemben – Hegel szavait idézve – „szilárdabb körvonalat és csengő keretet rajzoljon meg” a költő „konceptiói s szerkezetük és érzéki szépségük számára”.<sup>19</sup> Legnyilvánvalóbban ez a funkció az irodalomnak abban a „szépművészeti” válfajában<sup>20</sup> mutatkozik meg, amelyik – a díszítőművészethez hasonlóan – a nyelv eszközeit a szépség értékkritériumához igazodó alkotások létrehozására használja fel. Ide sorolnám az olyan költői ornamenseket, amelyek Weöres Sándor formaművészetét is jellemzik:

Égi csikón léptet a nyár,  
tarka idő ünnepe jár,  
tánkra való, fürdeni jó,  
nagy hegy alatt hűsöl a tó.

Hogyha kijössz, messzire mégy,  
hogyha maradsz, csípdes a légy.  
Habzik az ég, mint tele tál,  
tarka idő szőttese száll.

(*Magyar etűdök*, 54.)

<sup>16</sup> Vö. V. Levi: Voproszi pszichobiologii muziki. *Szovjetszkaja Muzika*, 1966/8. sz. 40. o.

<sup>17</sup> Vö. Szerdahelyi I.: *A magyar esztétika története*, i. m. 506–512. o.

<sup>18</sup> Bővebben lásd Garai L.–Szerdahelyi I.: Az ismétlődés és az esztétikai minőségek. In: *Ismétlődés a művészetben*. Szerk. Horváth I.–Veres A. Bp. 1980.

<sup>19</sup> G. W. F. Hegel: *Esztétikai előadások*. 3. köt. Bp. 1956, 225. o.

<sup>20</sup> A kategória értelmezéséhez lásd Szerdahelyi I.: Realizmus, pártosság, népiség. In: *A realizmus az irodalomban*. Szerk. uő. Bp. 1979, 8–11. o.

A dierézisekkel tagolt choriambikus forma ritka, virtuóz teljesítmény, a nyelven uralkodó költői tehetség szabadságának igen szemléletes kifejeződése: a ritmus szépsége itt a mű egyik alaptényezője. Van-e azonban ennek jelentése?

Attól függ, mit nevezünk jelentésnek. Ha ezt úgy fogjuk fel, hogy az a dolog, amire a jel utal, az az információ, amit a jel közöl, az a tartalom, amit ábrázol vagy felidéz stb., akkor e choriambusoknak nincsen jelentésük, hanem egyszerűen szépek, amiként a költemény egésze sem tükrözi vissza a társadalmi valóságot olyan értelemben, ahogyan az ún. „autonóm művészeti” alkotások teszik. E nyelvi ornamentals nem igazságokat közöl velünk, nem döbbsent rá arra, hogy világpünk korrigálandó, hanem „csak” szép, s befogadása „csak” örömtelibbé teszi életünket – ami, természetesen, nem kevésbé fontos számunkra.<sup>21</sup> Weöres choriambusainak jelentéshordozóvá magyarázatára csak akkor nyílik némi lehetőség, ha a jelentést – más definíciókhoz igazodva – a jel által a befogadóból kiváltott hatással azonosítjuk, hiszen e ritmus kétségtelenül hatástényező. Ugy látom azonban, hogy ezt a lehetőséget is el kellene vetnünk, mert e choriambusok nem jelei a szépségnek (mint valamely platóni ideának), nem helyettesítik a szépséget, nem utalnak rá, felidéznek stb., hanem tulajdonságuk a szépség, s ez a viszony a szemiozisz viszonyaitól alapvetően különbözik.

Valóban jelentéshordozóvá válik viszont már az effajta „csak szép” versforma is az „autonóm művészeti” költészetben, ahol – mint már említettem – a közlés mutatómezejét jelezheti áttett módon, hiszen igazuk van azoknak a szerzőknek, akik úgy találják, hogy „a versforma már eleve arra int, hogy rezervátumba léptünk, mesevilágban, betűvilágban járunk, a valóság ’égi mását’ látjuk”<sup>22</sup> – amelyen én a realista művészi visszatükrözés jegyeivel rendelkező fiktív költői világot érteném, s megjegyezném, hogy ez az „intés” a törvénykönyvek és naptárszövegek esetén másra is vonatkozhat. Ám ha ilyen módon a versritmus szépsége itt egyértelműen szemantikai funkciójának mutatkozik, ez természetesen nem igazolja a hedonista esztétika álláspontját, amelyet nálunk Négyesy László verstana is vallott, mondván, hogy a versritmus kifejezetten „akkor művészi, ha szépek érezzük”, mert „a művészet célja a gyönyörködtetés”.<sup>23</sup>

## V

Annál is kevésbé, hiszen az esztétikum művészeti szférájához más síkon is kapcsolódhat a ritmus: „metametrikus funkciójával”,<sup>24</sup> felidéző jellegével, azzal a képességével, hogy – bár igen elvont módon – tükrözni tudja a valóságot. Erre két lehetősége is van. Az egyikről már volt szó, amikor felhívtam a figyelmet arra a tényre, hogy a ritmus csak abban az értelemben formális valami, hogy meghatározatlanul marad benne, mi az a

<sup>21</sup> Vö. Szerdahelyi I.: Realizmus és szépség a vizuális kultúrában. In: *A realizmus a képzőművészetekben*. Szerk. uő. Bp. 1979, 18–27. o.

<sup>22</sup> Fónagy I.: Viccel a bácsi. *Magyar Nyelvőr*, 1970/1. sz. 37. o.

<sup>23</sup> Négyesy L.: *Magyar verstan*. Bp. 1886, 9. o.

<sup>24</sup> Vö. S. Petrović: The Metametrical Function of Verse Forms. In: *Teorie verše II – Theory of Verse II – Tyeorija sztyiha II*. Sborník Druhé Brněnské Versologické Konference (18–20. Října 1966). Szerk. J. Levý–K. Palas. Brno 1968.

konkrét folyamat, ami ismétlődik, de meghatározott az ismétlődés rendjének jellege; ennek megfelelően a ritmusok magától értetődően alkalmasok arra, hogy felidézzék a külső vagy a belső, a lelki valóság különböző folyamatainak mozgásformáit.

A versritmus esetében ez úgy is jelentkezhethet, hogy a szavak értelme által konkretizált jelenségek mozgásformái vagy fontos érzelmi mozzanatai nyelviileg meghatározatlanul maradnak, s csak a szöveg ritmusa által válnak meghatározottá: ilyenkor a versforma olyannyira tartalmi, jelentésmeghatározó funkciójú, hogy nélküle a szöveg egészen más értelművé válik. Ezt a tényt legszemléletesebben azok az eljárások bizonyítják, amelyek során a verses szövegeket – minimális szórendi változtatásokkal – prózává alakítják, s kiderül, hogy Goethe *Wanderers Nachtliedje* ilyen formában nem mond többet, mint egy thüringiai erdősz hétköznapi kijelentése vagy egy kirándulásról hazaküldött képeslap szövege,<sup>25</sup> az *Iliász* seregszemléjének feszülten harcias hangulatú képei pedig gúnyrajzzá torzulnak.<sup>26</sup>

A vers ilyen típusú felidéző lehetőségei közé tartoznak a ritmusváltás és ritmustörés bizonyos válfajai is. Mielőtt azonban ezeket bemutatnám, egy igen fontos különbségre kell felhívni a figyelmet: a (ma már az élő irodalom perifériájára szorult) epikus nagyformák és a lírai rövid formák verselésében megfigyelhető kettősségre.

Az epikus nagyformák metrumai általában többalakúak, azaz a ritmikai megvalósítás több, egymástól lényegesen eltérő lehetőségét is megengedik, mint ugyanazon képlet egyenértékű realizációját. Ilyen a híres indiai „eposzok”, a *Mahábhárata* és *Rámájana* alapképlete, a slóka is, melyben 16 szótag közül csak 6 időértéke kötött, a többi helyen egyformán állhat hosszú vagy rövid szótag:

$$\bar{u}\bar{u}\bar{u}\bar{u}\bar{u}\bar{u} \text{ --- } \bar{u} \parallel \bar{u}\bar{u}\bar{u}\bar{u}\bar{u}\bar{u} \text{ --- } \bar{u} \text{ --- } \bar{u}$$

Ha nem is ennyire, de meglehetősen nagy mértékben variábilis az európai klasszikus eposzi mérték, a hexameter is:

$$\text{--- } \bar{u}\bar{u} \mid \text{--- } \bar{u}\bar{u} \mid \text{--- } \bar{u}\bar{u} \mid \text{--- } \bar{u}\bar{u} \mid \text{--- } \bar{u}\bar{u} \mid \text{--- } \bar{u}$$

E sorfaj metruma rendkívül ellentétes karakterű ritmikai megvalósításokhoz égyforma lehetőséget nyújt; a sorvégi láb kivételével mindenütt daktilust (– u u) formázó ún. holodaktilikus hexameter izgatott, zaklatott vagy lelkesülten mozgalmas jellegével szemben a spondeusokra (– –) épülő sor, s különösen ennek rendhagyó, holospondaikus hexameternek nevezett változata (ahol – az alapképlettől eltérően – mindegyik láb, az utolsó előtti is spondeus) különlegesen lassú, vontatott vagy fenségesen kiegyensúlyozott. A metrum tehát megengedné, hogy a ritmus a szöveg értelméhez-hangulatához igazodjék a maga kifejezési eszközeivel. Mi több, az eposzok elmélyült tanulmányozói fontos bizonyítékokat is fel tudnak mutatni, amelyek arra vallanak, hogy ez a törekvés létezik,

<sup>25</sup> Vö. Fónagy I.: *A költői nyelv hangtanából*, i. m. 260. o.

<sup>26</sup> Vö. Szerdahelyi I.: *Költészetesztétika*, i. m. 324–326. o.

aminthogy az *Odüsszeia* Sziszüphosz-epizódjának híres holodaktilikus sora (XI. ének, 598. sor) –

s újra a völgybe gurul le rohanva a szikla, az átkos

– világosan érzékelteti, hogy „Homérosz vers-zenéje a legurulást közlő sornak a megelőzőktől és a következőktől egyaránt elütő tiszta daktilikussá válásával nemcsak elmondja, hanem ábrázolja is a guruló sebességet”.<sup>27</sup>

A – rendszerint figyelmen kívül hagyott – probléma csak az, hogy az ilyen példákkal szemben sokkalta nagyobb számban lehet ellenpéldákat felsorakoztatni. Hiszen ugyancsak az *Odüsszeiában* a sirályként suhanó Hermész képét élénk rajzoló sorokban (V. ének, 49–54. sor) átlagosan 1,8 spondeus található, az átlótt torokkal felbukfencező Antinoszt ábrázoló, hasonló terjedelmű szövegben (XXII. ének, 15–20. sor) pedig átlagosan 1,1 spondeus; vagyis a sima suhanás és a fuldokló rángatózás képe gyakorlatilag teljesen azonos ritmussal párosul (a görög eredetiben). Sokkalta valószínűbbnek látnám tehát azt, hogy a szöveg és ritmus eposzbeli megfelelései egyszerűen véletlen egybeesések. A döntő kérdés azonban voltaképpen nem ez. Abból ugyanis, hogy Homérosz és a többi eposzköltő netán tudatos szándékkal alakította így a versformát, s hogy akadtak olyan műértők is, akik ki tudták olvasni e forma jelentését, még nem következik, hogy ez a jelentés társadalmi értelemben véve is objektíve létezik. Az effajta objektivitáshoz az szükséges, hogy a jelentésnek – Garai László szavaival – a „szupraindividuális szerveződések struktúrájában” legyen „valóságos létezése”,<sup>28</sup> azaz a jelnek társadalmi dimenziójú tevékenységben kell funkcionálnia. Az epikus nagyformák kommunikációs gyakorlata pedig semmiképpen nem tette lehetővé azt, hogy a közönség az egyes verssorok ritmikai megvalósítását olyan koncentrált figyelemmel kísérje, hogy a daktilusok és spondeusok arányát is élménnyé tehesse magában: az aoidoszok a hőseket aligha adták elő olyan tempóban, hogy ez a minőségileg más befogadói magatartást – lassú, szabadon asszociatív olvasást<sup>29</sup> – igénylő átélés lehető lett volna.

Világos, hogy ugyanez a helyzet a drámai nagyformákban egykor használt verselés esetében is. Másfelől viszont mindez nem jelenti azt, hogy e nagyformák verselése minden szemantikai funkciót nélkülözött vagy csupán a közlés általános „mutatómezőjét” jelezte. A hexameter és a többi „hősi vers” (a franciában az alexandrin, az olaszban az endecasillabo stb.) nem csupán arra utalt, hogy itt „a valóság égi másáról” van szó, hanem arra is, hogy egy „hősi valóságról”, a blank verse és más drámai formák pedig egy „drámai valóság” jelzései voltak. S ez nemcsak a műfajra utaló konvenció szerepét töltötte be, hanem a műfajjal együtt járó érzelmi-hangulati töltést is biztosította; így nyerhetünk magyarázatot az *Iliász* seregszemléjének fentebb említett példájára.

A lírai és epikolirai költészet rövid formái viszont – különösen az újkor óta, amióta az énekelt–szavalt verset végképp kiszorította az olvasott vers – természetesen semmi akadályt nem támasztanak az intenzívebb típusú befogadással szemben. Tizennégy soros szonettekben s más, hasonló terjedelmű formákban alkalom nyílik arra, hogy az olvasó érzékeldesse, tisztán vagy helyettesítő lábakkal szólal-e meg a ritmus, és ebből milyen

<sup>27</sup> Devecseri G.: *Műhely és varázs*. Bp. 1959, 144. o.

<sup>28</sup> Garai L.: Tézisek az agyról, a jelentésről és a dualizmusról. *Magyar Tudomány*, 1979/8–9. sz. 626. o.

<sup>29</sup> Vö. Th. Munro: Irodalom, próza, vers, költészet. *Helikon*, 1968/3–4. sz. 381. o.

hangzaskarakter rajzolódik ki. Különösen pedig olyankor, amikor a szabályos lejtést váratlan ritmustörés zökkenti meg, mint Arany János *V. Lászlójának* első strófájában:

--- -- U --- | U ---  
Sűrű setét az éj,  
U --- | U --- | U ---  
Dühöng a déli szél,  
--- Ú | U --- | U ---  
Jó Budavár magas  
--- -- | U --- | U ---  
Tornyán az érckakas  
U U | U --- | U ---  
Csikorog élesen.

Az egyebütt mindehol szabályos ritmus maga is – pirrichiussal – megcsikordul, amikor az érckakas hangját említi a költő.

Még kevésbé jellemző az epikus költészetre a kifejező jellegű ritmusváltás. Az európai klasszikus eposz hagyománya az egysorfajú hexameter-vers; az ind epika ennél változatosabb verselésű, amennyiben a slóka mellett tristubh-betéteket is alkalmaz, továbbá – ritkábban – más mértékeket is (vansaszthát, rucsirát). A ritmusváltásnak azonban itt sincsen semmiféle evokatív jellege, teljesen esetleges, hogy melyik részlet slóka, s melyik tristubh, vagy a dialogikus részekben melyik hős szólal meg ebben vagy abban a metrumban. Nemelegyszer pedig a párbeszéd egy-egy monológján belül váltanak ritmust, minden indokoltság nélkül, mint pl. a *Mahábhárita* I. könyvének *A kígyó-áldozat* c. részében:

Az áldozárok szóltak:

Föld ura, ím hatalmadba kerül Taksaka, már zuhan,  
hallatszik, hogy sziszeg, s félve szörnyű félelmesen süvölt,  
Elhagyta már őt a magasztos Indra,  
lehullt öléből erejét elvesztve  
a bűvigéktől; pörög és zuhan már  
felénk a kígyók ura nyögve-sírva.

Folyik, királyok Indrája, szertartásod szabályosan,  
s e bráhmanok-bikájának most meg kell add a kért kegyet.

A Dzsanamédzsaja királyt megszólító áldozárok szövegének első két sora slóka, majd négy tristubh-sor után ismét slókában fejezik be beszédüket (Dzsanamédzsaja pedig tristubhban felel nekik, s az elbeszélés slókában folytatódik).

Más jellegű az a ritmusváltás, amely pl. Arany János *A fülemüle* c. versében a szöveg tartalmi fordulatait követi. A költemény felező nyolcasokkal indul:

Hajdanában, amikor még	4 + 4
Így beszélt a magyar ember:	4 + 4
Ha per, úgymond, hadd legyen per!	4 + 4

a fülemüle énekénél azonban a dallamosabb hetesekre vált át a költő:

Megköszönve a napot,	4 + 3
Melyre, ím felvirradott.	4 + 3
A sugárt és harmatot,	4 + 3
A szellőt és illatot;	4 + 3

majd egyre rövidebb párrímes sorokkal imitálja a madár trilláit:

Azt a pompát, fényt és színt,	4 + 3
Mely dicsőség	4
– Semmi kétség –	4
Ő érte	3
Jött létre	3
Csupán őérette, mind!	4 + 3

a madárdal végén pedig a vers is visszatér a felező nyolcasok eredeti kerékvágásába.

Ha a versritmus ilyen jelentéshordozó–jelentésmódosító lehetőségeit jeltipológiai szempontból vesszük szemügyre, viszonylag kézenfekvő, hogy itt – Ch. Peirce kategorizálását alapul véve – a vers ikonikus jelként funkcionál: a dallamosabb hetesek a tényleges hasonlóság alapján idézik fel a madárdal hangjait, a hármasok „triolái” ugyanígy a trillákat stb. Megjegyzendő azonban, hogy e jeltipológiai egységen belül kétféle szemantikai funkció él. Fónagy Iván fontos tényre hívja fel a figyelmet, amikor rámutat, hogy a versformákra is jellemző „költői jelátvitel” nemcsak olyan módon lehet jelentéshordozó, hogy szövegében „a hang kétszeresen kapcsolódik ugyanahhoz a tárgyhoz” (tehát a vers együtt csikorog a szavakban is megjelölt vaskakással, s dalolni kezd, amikor a fülemüle dalol), hanem „olyat is sejtethet a hangalak, ami a szóban nem jutott kifejezésre”.<sup>30</sup> Fónagy nem ritmikus – tehát a szó szoros értelmében véve nem a vers fogalmkörébe tartozó – példákkal mutatja be ezt a lehetőséget; figyeljük meg azonban Kiss József *Tüzek* című versének jambusait:

-- U | UU | UU | -- -- | U -- | U  
Ismeritek a vidám rőzselángot  
UU | -- -- | U -- | -- -- | U --  
S ropogását a vályogtűzhelyen?  
U -- | -- U | UU | -- -- | U -- | U  
A nyílt arcokat, a nyájas világot,  
-- -- | U -- | U -- | -- -- | U --  
Hol tréfa és dal önként megterem?

A szöveg szavai idillien harmonikus–békés világot festenek, a pirrichiusokkal és spondeusokkal szinte aritmikussá tördelt ritmus viszont (zenei előrejelzésként, „deviza”-ként) érzékelteti azt, amit a költő csak később mond ki, hogy tudniillik ez a világ már széttört, darabokra hullt, semmibe veszett.

<sup>30</sup> Fónagy I.: *A költői nyelv hangtanából*, i. m. 261. o.

Funkcionálhatnak azonban a versformák másként, – a peirce-i jeltipológiánál maradván – nem ikonikus, hanem szimbolikus jelként is, azon jelek módján, amelyeknél a jelölt és a jelöltet csupán a társadalmi konvenció köti össze. A ritmus tehát ebben az esetben nem „hasonlít” arra a jelenségre, amelyet felidéz, hanem a csupán tanulás útján elsajátítható közmegegyezés kapcsolja össze – asszociatív úton – az utóbbival.

Amiről itt szó van, az egy sajátos történelmi képzettársítás „holdudvara”: a versforma igen sok esetben fel tudja idézni bennünk annak a világnak a hangulatát, életérzéseit, eszményképeit, amelyben keletkezett vagy virágzott. Ennek alapja az, hogy a verselési gyakorlat (s természetesen a verstan, a verselési elmélet is) együtt változik, fejlődik az irodalom fejlődésével, az irodalmi korszakok, irányzatok változásával. Egy átfogó verstörténeti elemzés könnyen kimutathatná, hogy az ábrázolási módszernek azok a fejlődési szakaszai, amelyek alapján antik, középkori, reneszánsz, barokk, romantikus irodalmi korszakokról – vagy még tágabban, művészeti korszakokról – beszélünk, nemcsak eszmetörténeti, témátörténeti, stílustörténeti, hanem verstörténeti ismérvekkel is jellemezhetők. S amiként az irodalmi alkotásokban is szerves egységet alkot a mű struktúrájának valamennyi eleme az eszmei mondanivalótól a nyelvi – s ezen belül ritmikái – formáig, ugyanígy összefonódnak az irodalmi-művészeti köztudatban is a korszakokra jellemző tartalmak (világnézeti, életérzésbeli vonások) és versformák. A hexameter, a szapphói strófa ugyanúgy szimbólumává vált az ókori görög és latin kultúrának, mint a korinthuszi oszloprend vagy a timpanon, a szonett és a tercina a reneszánsz Itáliájára utal, mint a motetta vagy a madrigál, s az ütemhangsúlyos verselés jellegzetes formái „magyaros ízt” kölcsönöznek a költeményeknek, mint egy pusztai gémeskút motívuma vagy egy stilizált tulipán.

Az alkotók igen gyakran élnek az ebből adódó kifejezési lehetőségekkel is, és így mind az irodalomtörténeti korszakokra, mind pedig az egyes költők pályájának különböző szakaszaira igen jellemző lehet, hogy a verstörténet melyik hagyománykincséhez nyúlva építik fel versszerkezeteiket. Amikor Radnóti Miklós a *Hetedik eclogában* így ír:

Fekszem a deszkán, férgek közt fogoly állat, a bolhák  
ostroma meg-megújul, de a légyesereg elnyugodott már.  
Este van, egy nappal rövidebb, lásd újra a fogság  
és egy nappal az élet is. Alszik a tábor. A tájra  
rásüt a hold s fényében a drótok újra feszülnek,  
s látni az ablakon át, hogy a fegyveres őrszemek árnya  
lépdél a falra vetődve az éjszaka hangjai közben

– akkor a költőnek nem szükséges szavakkal is kimondani, hogy milyen ideálok nevében áll szemben a lágerélet szörnyűségeivel; mindent elmond helyette az európai kultúra szülőhazáját idéző antik hexameter metruma. Hangsúlyoznám, hogy az ilyen eljárások nemcsak a költészetben gyakoriak, hanem valamennyi művészeti ágban; amikor pl. Chiricio *Itáliai tér* c. festményén egymás mellé helyezi a mozdony és az ókori márványszobor motívumát, ugyanígy szembesíti a XX. századot az antikvitással. S az irodalmon belül sem csak a versformák alkalmasak ilyen asszociatív–szimbolikus tartalomkifejező

funkciók betöltésére, hanem – az elvont formák körén belül maradván – pl. a stílusfajták is. Ahogyan a magyar ütemhangsúlyos verselés reprezentatív formái – mint említettem – „magyaros ízt”, népi motivációt képviselhetnek, „Whitman pl. nem utolsósorban a Biblia nyelvére és a nagyvárosi slangre támaszkodva érte el a maga költészetének sajátos népi hangoltságát. Becher vagy Aragon számára a nemzeti irodalomnak egy mindenki szívéhez hozzánőtt eltűnt fénykora – a német, illetve a francia klasszicizmus – szolgált elsősorban a népiesítés alapjául. Brecht a városi régiséget, a hajdani vágáns lírát, Villon örökét ébresztette újjá a maga közösségi hangját keresve. Majakovszkij pedig mindenekelőtt a körülötte levő forradalmi korszak nyelvére, az új rendet készítő utca nyelvére támaszkodott: így kívánta elérni, hogy művészetét ne csak a tartalom, de a nyelvi zene révén is sajátjaként ismerje fel a nép.”<sup>31</sup> E nyelvi zene, stílus természetesen csak a szójelentésekhez viszonyítva „forma”, önmagában vizsgálva – amint ezt bevezetőben kifejtettem – ugyanúgy tartalom-forma-egység, mint a műalkotás minden más komponense.

Hogy pedig a versformák ilyen felidéző lehetőségei milyen mértékben a pusztán közmegegyezésre, konvencióra épülnek, ennek legszemléletesebb példája a magyar ütemhangsúlyos verselés. A magyar köztudatban – s nemcsak a laikus, hanem a tudományos köztudatban is – mindmáig él az a hiedelem, hogy ez a verselési mód – Arany Jánost idézve – valamiféle sajátosan „magyar nemzeti versidom”, s ennek megfelelően kell érvényesítenünk „a nemzet kára nélkül el sem idegeníthető jogait”.<sup>32</sup> Ez a nézet sokáig azzal a gondolattal is párosult, hogy az időmértékes verselés – főként pedig a jambusvers – voltaképpen idegen a magyar nyelvtől, magyar ritmusérzéktől,<sup>33</sup> s csak az 1970-es évek elejére vált elismertté, hogy az ütemhangsúlyos és az időmértékes verselés a magyarban „egyforma természetességgel megvalósítható, azonos esztétikai értékű” forma.<sup>34</sup> Összehasonlító verstani kutatásaink elmaradottsága miatt ma sincs azonban kellő áttekintésünk a hangsúlyos verselés különböző rendszereiről, s így ismeretlen az a tény, hogy a csehek, szlovákok, finnek és észtek is ugyanezt a „nemzeti versidomot” használják, sőt, a franciától az örményig mindenfelé megtalálható ennek – csak a szóhangsúly helyében különböző – számos változata.<sup>35</sup>

Am ezek a tények önmagukban semmiképpen nem cáfolhatják Horváth János megállapítását, mely szerint az ütemhangsúlyos verselés, amelyet „minden idegenből behozott versrendszerrel szemben magunkénak, magyarnak tudunk és vallunk”, akkor is sajátos helyzetben van irodalmunkban, ha egyezik más népek verselési módjával, pusztán azért, mert „ezt a versidomot az egész magyarság magáénak vallja”.<sup>36</sup> A versköltészet sajátosságai nem a maguk önmagában vett mivoltában, hanem társadalmi értelemben objektívek. Ez a törvényszerűség a jelen esetben úgy mutatkozik meg, hogy a hagyományos és közismert ütemhangsúlyos formák akkor is „magyaros ízt” képesek felidézni, a sajátosan nemzeti formákhoz tapadó érzelmi-hangulati tartalmakat tudják közvetíteni a hazai közönség számára, ha e formák más irodalmakban is világszerte megtalálhatók. Amíg a

<sup>31</sup> Király I.: *Ady Endre*. Bp. 1970. 2. köt. 341–342. o.

<sup>32</sup> Arany J.: *A nemzeti versidomról és az asszonánról*. Bp. 1905, 7. és 63. o.

<sup>33</sup> E viták áttekintését l. Kardos L.: *Író, írás, irodalom*. Bp. 1973, 179–188. o.

<sup>34</sup> Kecskés A.: Verselméletünk néhány vitás kérdése. *Irodalomtörténeti Közlemények*, 1972/4. sz. 521. o.

<sup>35</sup> Vö. Szerdahelyi I.: *Hogyan fordítsuk Majakovszkijt?* *Szovjet Irodalom*, 1980/2. sz.

<sup>36</sup> Horváth J.: *Vitás verstani kérdések*. Bp. 1955, 4. o.

magyar társadalmi köztudat egyedülálló nemzeti sajátosságként tartja számon az ütemhangsúlyos verselést, addig ez az érzelmi-hangulati tartalom a társadalmi gyakorlat által determinált módon objektíve létezik is e formákban, s ezen mit sem változtat az a tudományos tény, hogy e köztudat téves információkra épülő illúzió. A helyzet itt is analóg azzal a törvényszerűséggel, amelyet már Lifsic is felismert, rámutatva, hogy „az esztétikai jelentőség nem természetes tulajdonsága a dolognak. Anyagisága szemernyit sem tartalmaz abból, amit szépségnek nevezünk”<sup>37</sup> – s amely törvényszerűséget a szovjet „társadalmi iskola” képviselői (mindenekelőtt L. N. Sztolovics) okfejtései nyomán a marxista esztétika nagyobb része ma már axiómaként alkalmaz.

## VII

Ez a párhuzam azonban abban az értelemben is érvényes, hogy amiképpen az esztétikai minőségek e társadalmi objektivitása is mindig történetileg és szituatíve konkrétan értelmezendő, tehát ugyanaz a jelenség más történelmi korszakban vagy más szituációban objektíve más és más esztétikai minőségű lehet,<sup>38</sup> ugyanúgy változhat a versformák jelentéstartalma is koronként és a szöveg kontextusától függően is. A jambikus vers pl. az i. e. VII. században a görög gúnyköltészet formájaként keletkezett, s ennek megfelelő érzelmi színezettel ötvözte a szövegeket. Az idők múltával azonban más műfajokban is olyannyira elterjedt, hogy már csak egyik sorfaja, a choliambus őrizte meg a komikus jelleget (amelyet „sántító” ritmusa is aláhúzott), s pl. negyedfeles változata a satirikus hangtól igencsak elütő szerelmi és bormámor dalformájaként rögződött. Ezek az elvont formák a klasszicizáló költészeti törekvések révén az újkorban is megtartották érzelmi színezetüket, elvont jelentéstartalmukat, egy másik hagyomány viszont a rímtelenül váltakozó ötös és hatodfeles jambust, a blank verse-t jó néhány évszázadra a drámai formával kapcsolta össze. A XIX. században meginduló jambusáradat azután annyira devalválta ezt a versformát, hogy végül minden evokatív jellegzetessége megszűnt.

Ugyanaz a képlet tehát más és más jelentést hordozhat. Ha Kazinczy és Csokonai korában született versről van szó, az ötös és hatodfeles jambus nyilvánvalóan az „anakreonteus versezetre” asszociáltat akkor is, ha ezt szövege nem mondja ki egyértelműen. Egy mai költő esetében e „verstani célzás” már egyáltalán nem valószínű, s ha netán szándékában állt volna az alkotónak, közönsége akkor sem fogja fel; az irodalmi köztudatban megszűnt az a konszenzus, amely ezt a jelentést egykor biztosította.

Hasonló a helyzet természetesen a ritmustörésekkel is. A metrum és a ritmikai megvalósítás egybeesésének mértékét szabályozó konvenciók szintén történetileg változóak, s hogy ugyanaz a szigorú vagy laza ritmuskezelés evokatív, jelentéshordozó momentum-e, vagy pedig átlagos – és mint ilyen, a jelentés szempontjából közömbös – jelenség-e, ezt csakis az adott kor konszenzusának összefüggésében lehet megállapítani. Az a töredezett jambus, ami Kiss Józsefnél még szembetűnő újítás, és ennek megfelelően tartalomszínező, expresszív forma, Szabó Lőrinc óta a jambus szabványformája, s ma az az evokatív megoldás, ha a költő a klasszikus jambus metrikai alapformáját követi. Am itt

<sup>37</sup> M. Lifsic: *Marx és az esztétika*. Bp. 1966, 146. o.

<sup>38</sup> Vö. Szerdahelyi I.: *A mindennapi élet esztétikája*. Bp. 1974, 202–220. o.

alighanem még konkrétabb összefüggések is szerepet játszhatnak, nevezetesen a költőre egyénien jellemző ritmuskezelés – amely dialektikus viszonyban áll a kor konvencióival –, s legfőképpen a konkrét költemény ritmusa, a versegész. Egy általában laza ritmusú költeményben a ritmus lazaságának lehet evokatív szerepe, de egy-egy ritmustörésnek ezen belül nemigen, hiszen nem üt el a versegész lejtésrendjétől, míg egy szigorúan metrikus versben ugyanez a ritmustörés feltűnő, erőteljesen expresszív jelleget nyerhet. Kiss József *Tüzek* c. versében van pl. egy sor, ahol három pirrichius sorozata aprózza a ritmust:

— — | UU | UU | UU | U — | U

Mint macska teszi a madarat üzve.

Egy másik versben, ahol csak az általában használatos licenciák jellemzik a ritmikai megvalósítást, a funkcionális elemzés meggyőzően mutathatna rá, hogy a szavakkal ábrázolt képet –

Hideg van . . . Fázom . . . Friss szenet a tűzre!  
 Gyilkos melegét hadd fűjja reám,  
 Mint macska teszi a madarat üzve,  
 Akit felvert gyanútlan éjszakán

– e pirrichiusok azzal a képzzel egészítik ki, hogy a macska villámgyors szökelléssel iramodik a madár után. Ám ezen a versegészen belül – én úgy látom – e megállapítás vitatható lenne; a költemény ritmusa a maga egészében annyira töredezett, hogy ebben az összefüggésben a sor nem rendelkezhet külön felidéző erővel.

Döntő mértékben határozza meg végezetül a versritmus jelentését a szavak jelentése. S itt nemcsak arról van szó, hogy a ritmus önmagában véve igen meghatározatlan tárgyiaságú jelentését konkretizálja a szöveg, ahogyan iménti Arany-példánk, az *V. László* esetében a pirrichiussal megtört jambikus lejtés akármilyen aritmikus–diszharmonikus jelenségre utalhat (botlásra, zavarra, hirtelen fellobbanó-öröme vagy feltörő fájdalomra, ijedtségre stb. egyaránt), s e rendkívül tág értelmezési tartományon belül a szöveg közli a konkrét értelmet, azt, hogy itt egy ércakas csikorog. Ha ugyanis a szöveg jelentése és ritmusa között ellentmondás van, akkor – kivételes esetektől eltekintve – a szövegjelentés konkrét tartalma megsemmisíti a ritmus elvont tartalmát. Az *V. László* példájánál maradvá: amennyiben a strófazáró sor szövege „Csikorog élesen” helyett „Muzsikál édesen” lenne, a soreleji pirrichiushoz nem lenne semmiféle „mondanivalója”, jelentése, hiszen az édes muzsikálás tartalmával összeegyeztethetetlen az aritmikus–diszharmonikus törés; e pirrichius így nem lenne több véletlen és figyelemre nem méltó költői szabadoságnál.

Az említett kivételes esetek akkor adódnak, amikor a szövegjelentés és ritmusjelentés között nemcsak inkongruencia, hanem világosan érzékelhető, erőteljes kontraszt van. Példát erre már láttunk: Radnóti *Hetedik eclogájában* a koncentrációs tábor és a klasszikus hexameter motívuma olyan éles ellentétben áll egymással, hogy ütközésük nyilvánvalóvá teszi a felidéző szándékot. Az ilyen típusú esetek azonban meglehetősen ritkák, és sokkal gyakoribb, hogy a ritmus és szöveg inkongruenciája megfosztja a versformát evokatív lehetőségétől, a „csengő keret” funkciójához szorítja vissza, mint a

*Zalán futásában* a hexametert a romantikus motiváció,<sup>39</sup> vagy pedig kifejezetten művészietlen hatást kelt, mint Petőfi *Bánk bán* c. költeményében, ahol – amint ezt Fónagy Iván kimutatja<sup>40</sup> – a tragikus téma és a táncos ritmus együttese naiv önparódiaként hat.

Ha ilyenformán magam is alapvető fontosságúnak látom azt a szerepet, amelyet a szöveg játszik a versritmus jelentésének alakulásában, másfelől igencsak vitathatóknak mutatkoznak számomra egyes verstani koncepciók, amelyek a szöveg és a ritmus ilyen kapcsolatait abszolutizálják. Mintapéldájuk az a funkcionális elmélet, amelyik valószínűleg a XIX. századi angol költőtől, Gerard Manley Hopkinstól ered,<sup>41</sup> s a modern irodalomtudományban igen elterjedt;<sup>42</sup> a lényege az, hogy a rímeknek (egyreszerzőknél pedig az azonos képletű szövegegységeknek is) nemcsak ritmikai funkciójuk van, hanem ezek „vertikális metaforák”, az egybecsengetéssel összekapcsolt szavak (vagy azonos képletű egységek) jelentéseit is összekötik, „tükröztetik egymásban”. E – jobbára csak deklarált – tételt Gáldi László így próbálja igazolni:

„Ha Arany Jánosnak e négy sorát olvassuk (Összel):

Ott kéken a Zeusz-lakta *domb*;  
Itt zölden a nyájas *sziget*:  
Fölötte *lomb*, alatta *lomb*,  
Árnyas berek, zengő *liget*, –

az olvasó tudatában – nem utolsósorban az összecsengések hatására – valósággal vizuális képzettársítás támad egyrészt a *domb* és *lomb*, másrészt a *sziget* és *liget* fogalom közt, s egyszersmind valamelyes összképzet is keletkezik, hiszen ezek az egymásba kulcsolódó rímek együttesen is sugalmazzák egy *dombos* és *lombos*, kisebb-nagyobb *ligetekkel* benőtt, derűs görög *sziget* érzékletes képét. Maga a vers is, de még inkább annak legzengőbb része, a rím, valóban varázslat: a ritmikai egységet lezáró összecsengés egészen új fénybe vonja az összecsengést alkotó szók 'száraz', tehát merőben elvont, logikai értelmét.”<sup>43</sup>

E koncepció cáfolatához semmi mást nem kell tennünk, mint folytatni Arany strófáját:

Hullám-mosott *gazdag virány* –  
Fehér juhak s *tulkok sereggel* –  
Minő kép ez! . . . *Jer Osszián*,  
Ködös, homályos *énekeddel*.

<sup>39</sup> Vö. Szerdahelyi I.: *Költészetesztétika*, i. m. 338–339. o.

<sup>40</sup> Vö. Fónagy I.: *A költői nyelv hangtanából*, i. m. 258–259. o.

<sup>41</sup> Vö. G. M. Hopkins: *The Journals and Papers*. London, 1959.

<sup>42</sup> Vö. V. Turčány: Zamecsanyija k voproszu vzaimovszjazej razlicsnih elementov poetyicseszkoivo proizvegyenyija. In: *Teorie verše I.*, i. m.; K. Hausenblas: Sémantické kontexty v básnickém díle. In: *Teorie verše II.*, i. m.; R. Jakobson: *Hang – jel – vers*. Bp. 1969, 239–241. o.; J. M. Lotman: *Vorlesungen zu einer strukturalen Poetik*. München 1972, 74–86. o.; Egri P.: *A költészet valósága*, i. m. 232–233. o.; Hankiss E.: *Érték és társadalom*. Bp. 1977. 97–101. o.

<sup>43</sup> Gáldi L.: *Ismerjük meg a versformákat*. Bp. 1961, 121. o.

Ha a „rím varázsa” valóban asszociációs kapcsolatot létesít a rímshavak között, akkor Osszián is valamely „összképzetet” alkot a gazdag viránnyal, s ez még nem lenne baj, de ha az éneke is a tulokseregire asszociálnék, akkor az emelkedett hangú költemény gúnydallá torzulna. Erről természetesen szó sincs, minthogy az elgondolás alaptalan.

## VIII

Összegezőként megállapítható tehát, hogy a versritmus önmagában, elvont formai alakjában is rendelkezik tartalommal, ez a tartalom azonban

1. rendkívül elvont, a valóság érzéki teljességét a mozgásformák legáltalánosabb jelle-  
gére absztraháltan tükrözi;

2. az ebből adódó ikonikus jelként való funkcionálása mellett azzal a lehetőséggel is rendelkezik viszont, hogy

3. szimbolikus jelként működve történeti asszociációkkal gazdagítsa a jelentést.

4. E jelentés nem egyszer s mindenkorra adott az egyes ritmusalakzatok számára, hanem történetileg változó és alighanem költőegyénségenként is módosuló,

5. döntően befolyásolja a versegész ritmikái karaktere, legfőképpen pedig

5. a szöveg, amelyhez kapcsolódik. E kapcsolódásnak három típusa lehetséges: a ritmus aláhúzhatja, nyomatékossíthatja a szöveg egyes motívumait, de olyan kiegészítő képze-  
teket is kelthet, amelyekről a szövegben nincsen szó, sőt, arra is alkalmas, hogy a szöveggel kontrasztban álló jelentéssel gazdagítsa a költeményt.

6. Adott esetekben viszont – mindenekelőtt a drámai és epikai nagyformákban – a versritmus funkciója nem több, mint az, hogy dekoratív-szép keretbe foglalja a szöveget, s e mellett jelezze annak műfaját, művészi intencióját vagy pedig azt, hogy maradandó rögzítésre szánt és szélesebb körű nyilvánosságnak szóló, közérdekű szövegről van szó.

Az itteni keretek között nincsen mód arra, hogy e megállapításokat más elvont formai szerkezetekre – a műfaji konvenciókra, a kompozíciós modellekre, az arányosság–arány-  
talanság, harmónia–diszharmónia, szimmetria–aszimmetria érvényre juttatásának külön-  
féle módozataira, a stilisztikai–retorikai alakzatokra stb. – kiterjesztve vizsgálhassuk. Eléggé kézenfekvő azonban, hogy a ritmusokban oly fontos szerepet játszó arány-,  
harmónia- és szimmetria-viszonyok a nem ritmikus – és nem is irodalmi, hanem egyéb  
művészeti – formákban is hasonló természetűek, s a történeti asszociációkat keltő  
szimbolikus jelekről szólva igyekeztem is nem irodalmi példákkal érzékeltetni, hogy itt is  
általános, az elvont formák összességére jellemző törvényszerűségek működnek. Számos  
erre valló mozzanatot tartalmaz az az elemzés is, amelyet Hermann István nyújt a belső és  
külső forma elemeiről.<sup>44</sup> Munkahipotézisként bizonyára feltételezhető tehát, hogy –  
mutatis mutandis – a többi elvont forma is ilyen elvont tartalmakkal gazdagítja-árnyalja a  
műalkotások jelentését.

<sup>44</sup>Vö. Hermann I.: *A szfinx rejtvénye*. Bp. 1973, 382–388. o.

## RESUMÉE

### *István Szerdahelyi: Semantik des Versrhythmus (Zur Inhaltsproblematik der abstrakten Formen)*

Die Studie macht sich – mit den Fragestellungen von Georg Lukács sich verknüpfend – den Inhaltsproblemen abstrakter Formen aufgrund derjenigen Belehrungen heran, die man von der Prüfung des Versrhythmus ziehen kann. Die Analyse poetischer Texte ergab, daß der Versrhythmus auch an sich, in seiner abstrakten Formation über einen Inhalt verfügt, doch ist dieser.

1. überaus abstrakt, er widerspiegelt die sinnliche Totalität der Wirklichkeit auf den allgemeinen Charakter der Bewegungsformen abstrahiert;

2. verfügt er aber – neben seinem sich daraus ergebenden Funktionieren als ikonisches Zeichen – über die Möglichkeit, daß er

3. die Bedeutung durch sein Fungieren als symbolisches Zeichen mit geschichtlichen Assoziationen bereichere.

4. Diese Bedeutung ist für die einzelnen Rhythmusformationen keineswegs ein für allemal gegeben: sie wechselt geschichtlich, auch dürfte sie je nach Dichterpersönlichkeit modifiziert werden; und wird auch

5. durch den rhythmischen Charakter des gesamten Verses entscheidend beeinflußt, vorwiegend aber

6. durch den Text, an welchen sie sich anknüpft. Es gibt drei Typen dieser Anknüpfung: der Rhythmus vermag einzelne Motive des Textes zu unterstreichen, zu betonen, aber auch ergänzende Vorstellungen zu erregen, über die der Text nicht aussagt, und ist sogar geeignet das Poem mit einer Bedeutung zu bereichern, welche mit dem Text kontrastiert.

7. Dafür aber ist die Funktion vom Versrhythmus in gegebenen Fällen – insbesondere im Falle dramatischer und epischer Großformen – nichts mehr, als dem Text eine dekorativ-schöne Umfassung zu verleihen, unterdessen die Gattung, die künstlerische Intention zu signieren, oder aber anzugeben, daß es sich um einen Text allgemeinen Interesses handle, welcher bleibend zu fixieren sei und die weitere Öffentlichkeit anzusprechen hätte.