

Ez a *hiedelēm* és avval együtt a *hit* szó eredete, története, jelentés-ágazásai, széles rokonsága. Azon alaktanilag kétség-telenül egyeztethető szavak, melyeket e cikkben tárgyaltam, jelentéstani szempontból is mind egymás rokonának bizonyúlnak — minden különösebb phantasia nélkül. Ahhoz már inkább kellene képzelő-erő, hogy elhiggyem a mordvin *Keēmems* és a magyar *hisz* közös eredetét. (*Budenz*: MUSz. és *Wichmann*: FUF. XI, 207, *Mark*: MNy. XXIV, 89.). De ebben a hitetlenségben nem is maradok magamra (vö. *Lewy*: FUF. XXI, 164. és *Toivonen*: FUF. XXII, 141.). Ama mordvin szó alapszavának eredeti jelentése az, hogy: 'kemény'!

Mészöly Gedeon.

## Szóhangulat és kifejező hangváltozás.

— Nyelvezztétikai tanulmány. —

Negyedik közlemény.\*)

e) Rítmus és numerus.

Hiába minden csinált dísz, hiába cseng a nyelv polifóniája, ha a remekül fölszerelt költeményből hiányzik az érzés ereje.

(Ábrányi Emilnek Ady verseihez írt előszavából, 1899.)

A par excellence szabályos ismétlődésnek, a rítmusnak kérdése sokkal jobban ki van dolgozva a stílisztikában, semhogy itt hosszasan kellene időznünk. De a hang és hangulat viszonyának szempontjából érdemes lesz revízió alá venni az ismert tényeket.

Mi az az akusztikai sajátosság, ami a rítmusban tetszetős és mit lehet a rítmus segítségével kifejezni?

\*

A rítmus mindenk előtt a beszéd természetes folyásától eltérő akusztikai elemeket visz bele a nyelvbe. (Ez áll a görög-latin ritmikára is; a természetes beszédritmushoz legközelebb áll a modern francia vers.) Az arsisok és thesis-ek szabályszerű — még a numerikus prózában is belső szükségszerűséggel előtörő — ismétlődése zenei lüktetéssé emeli a zeneiség kü-

\* V. ö. Szegedi Füzetek II: 18, 82, 180.

szöbén szunnyadó nyelvet. Dinamikus, hangerősségi hatások jelentkeznek, a beszéd erősebben tagolódik, a mondatmelódia hozzáalkalmazkodik az új hangsúlyhoz. Ebben a mozzanatban van a ritmus legművészibb hatása: a szóhangsúly, mondathangsúly, vershangsúly hármass divergenciája és konvergenciája.<sup>88</sup> A háromféle dinamika interferenciája hol erősíti, hol gyöngíti egymást és ehhez a hullámzó játékhoz negyedeknek még hozzávehetjük a jelentéstartalmat, amely összhangban vagy szándékos diszharmonióban van a lüktetés variációival. Ötödik tényező volna a hangok megfelelő kombinációja, amiről a „nyelvek szépsége“ c. fejezetben megemlékeztünk.

Példának vehetjük az ismert sort KISFALUDY Károlytól, amelyben a szóhangsúly így oszlik meg:

*Hős vértől pirosult gyásztér sőhajtva köszöntlek.*

A mondathangsúly — figyelmen kívül hagyva a kisebb mellékhangsúlyokat — nagyobb egységeket fog össze egy hang-súly alá:

*Hős vértől pirosult gyásztér sőhajtva köszöntlek.*

A hexameter ritmusa pedig a következő iktusokat mutatja:

*Hős vértől pirosult gyásztér sőhajtva köszöntlek.*

Ha ezt a háromféle ritmust megfigyeljük, mindemelőktt találunk olyan szótagokat, amiken semmiféle hangsúly nem nyugszik. Számokkal jelzem, hogy hány hangsúly ill. nyomaték esik egy-egy szótagra:

3 1 1 1 0 1 2 1 2 1 0 2 1 0

*Hős vértől pirosult gyásztér sőhajtva köszöntlek.*

A sornak ez az erős hangsúly-hullámzása a vers következő sorában nem ismétlődik pontosan, csupán a hexameter keretei állandóak: állandóságon belül a variáció gyönyörködött. . . A hangsúly hullámzása szinte kimeríthetetlen variációt nyújt. Példánkban a *hős*, a *gyász* és a *sőhajt* szótagok alkotják a vers

<sup>88</sup> W. Christ szerint (*Metrik der Griechen und Römer*, 1879:58) az alkaiosi versben leginkább esik össze a vershangsúly a természetessel: „Odi profanum vulgus et arceo“. A természetes hangsúly és a metrum ellenkezéséről v. ö. még: Franz Saran, *Deutsche Verslehre*, München 1907: 204.

kiemelkedő csúcsait: ugyanaz a három rész, amely a mondat-hangsúllyal vagyis az értelmi kiemeléssel is egybevág. A ritmus itt konvergál a jelentéssel. De csak nagyvonalúságában, mert a részleteknél egymás ellen torlódik kétféle nyomaték. A „só-hajtva“ és „köszöntlek“ szavakban a metrum a szó közepét emeli ki, ami homlokegyenest ellenkezik a magyar ereszkedő szóejtéssel. Itt a természetes szóhangsúly igyekszik is gátat emelni a mesterséges lüktetésnek, elnyomni kissé a scansio dinamikáját és épen ez a küzdelem az, ami megmenti a hexamétert a monotonitástól. Az ellentét még kirívóbb a „vértől“ és a „pirosult gyásztér“ eseteiben, ahol az iktus a szó végére esik, magyar fülnek szokatlan módon. Az értelmes olvasás le is tompítja ezeken a helyeken a hangsúlyt és így jön létre a hexaméter három fonálból szőtt hullámszála. A hangulat, amely ezekhez az akusztikai mesterkedésekhez fűződik, merőben formaöröm, de épen ez teszi a verset verssé. A hexaméternek egész karaktere — ereszkedő, majd a cezura után ismét emelkedő, közben lebegő, gyors arsisokkal — ellentétben látszik lenni az elégia hangjával. Ez maga is külön forrása a hangulatoknak, amikbe ezuttal már tárgyi elemek is vegyülnek. A hexaméter ritmusa egyébként könnyen illik nemcsak a páthoszhoz, hanem a humor álpáthoszához is. Az *Elveszett alkotmány* a hősi eposzra emlékeztető ritmust modern politikai témára alkalmazza. A *Reinecke Fuchs* kedélyes fabuláit, naiv-csalafinta kalandjait épúgy tudja illusztrálni a hexaméter, mint a *Hermann und Dorothea* nyárs-polgári-idillikus milieujét.

\*

A ritmus és költői tárgy viszonya külön tanulmányt igényelne, de ezt a kérdést valamennyi stilsztika és költő-monográfia behatóan vizsgálja. Csak néhány találmányra kiragadott példát említünk.

Minden versforma és sor-hosszúság bír valamilyen zenei jelleggel, de ez a jelleg nem tisztán akusztikai elemekből áll, hanem beléjeshöződik azoknak a közismert költemény-tartalmaknak asszociatív emléke is, amiket az irodalmi hagyomány az illető versformákkal szinte azonosít. A magyar és a francia alexandrin nem százszázalékig azonos, de a nyers akusztikai különbség nem olyan nagy a kettő között, mint amekkora stílushangulati különbség van a Zrínyi-vers lejtése és egy RACINE-

sor ritmusa között. A magyar fül nehezen tűrné el tragédiájában az alexandrint, mert ehhez a formához a népies epika stílus-hagyományja fűződik. Viszont számunkra a rímtelen ötös-ötödfelés jambus jelenti a történelmi és romantikus tragédiát: ez a forma — egyéb verstani okok miatt is — semmi hagyománnyal nem bír a francia irodalomban és alkalmazása nem is képzelhető el. Lehet, hogy a magyar alexandrin epikus, népies jellege is egyik oka annak, hogy a francia klasszikus tragédia nem tudott meggyökerezni a magyar talajon, ahol pedig SHAKESPEARE nemzeti klasszikussá lett.

Érdemes szembeállítani egymással két drámai szöveget. Egy izgatottabb menetű alexandrinust BESSENYEIBŐL és egy jambikus részletet a *Bánk bán* Petur-jelenetéből. Az eredmény előre megmondható: KATONA dikcióját mozgalmasítja a jambus, *Agis* tragédiája pedig bölcselő tankölteménnyé szélesedik a tizenkétszótagos keretekben:

(Ámfares.)

.....  
A fő-rendek közt is sok Király hatalmat  
Nem nézhet;' s mutatja a' morgó unalmat,  
A' népet ingerli ez-fel szabadságra,  
Melly nem tudja, hol jut kínosabb rabságra.  
Köztök nagy rendeink a' fő méltóságot  
El-osztni, úgy szülnek kínos Királyságot.  
Alattok a köznép, meg-nyomatva szenyved,  
S nyögő rabságába, alatta elsenyved.

(Leónidás, megilletődéssel.)

Ámfarés! lehet-é Spárta illy el-fajult?  
Hiheted-é, hogy már Királyságom el-mult?  
Ah kínos hivatal!... gyötrelmes méltóság!  
Embertelen község!... veszélyes uraság!

(Tiborc.)

.....  
Törvénytudó felírja a panaszt: ki írja-fel keserves könnyeinket? hogy jó Királyunk megláthassa azt. —

(Bánk.)

Te Isten!

(Tiborc.) Elkellene pirulniok, mirdön ezüst-arannyal vartt övek verődnek a' Lábszáraikra; mert véres verejtékünk' gyümölcse az. Lelkemre mondom: egyj halotti fátyolt  
kőtnének inkább a' hasokra — legalább csak úgy külsőkép is mutatnák  
a gyászt azon szegény Nyomorultakért  
kiket kiálthatatlan sajtólásokkal a sirba döntenek. —

(Bánk.) Türi békeséggel —

Amfares hallgass-meg; keservembe (Tiborc.) Tűrj békeséggel, ezt pa-  
mondok polta az  
Néked olyan dolgot, mit régen Apát-Urunk is sokszor; boldogok...  
tanulok.  
Kevéssé érdemlik, hidd el az em- (III. föl.)  
berek,  
Hogy legyenek Köztük Kegyes Fe-  
jedelmek.

(I. 2.)

KATONA szövege minden darabossága és döcögős ritmusa ellenére is — sőt talán épen ezért — drámaibb hatású, mint a BESSENYEI szabatos, higgadt verselése. Az alexandrinus kettős tagolódása meglasztja a lüktetést és bőbeszédűsége csábít. A jambus könnyebben széttöredezhet, egy sor három beszélőt is felölel. A francia alexandrinusban ritkák az ilyen sorok:

(Oenone.)

...  
Cet Hippolite...

(Phèdre.)

Ah, Dieux!

(Oenone.)

Ce reproche vous touche?  
(Phèdre, I, 3.)

\*

Versforma és tartalom viszonyát nemcsak a ritmusfajta önmagában vett akusztikai jellege befolyásolja, hanem az a körülmény is, hogy a formakényszer eltéríti a beszéd egymásutánját a „természetes“ szórendtől. Nem az emfázis mondatszerkezetére és szó-mozgatására kell itt gondolnunk, mert hiszen minden érzelem-kifejeződés „természetes“ a nyelvben és csak praktikus okokból tartjuk normának a logikus, higgadt beszédformákat; — hanem arra a mesterkéltségre, amely a ritmushoz való igazodás folytán előáll. Az úgynevezett magyaros versalakok kevésbé bolygatják meg a szórendet, mert hiszen ez a típus a nyelv természetes ritmikájából fakad. De a klasszikus formák a ritmus erősebb zeneiségének palástja alatt könnyű inverziókra, szóátcsoportosításokra csábítanak. Már a latinban így volt ez, ahol — prózában lehetetlen volna — csak a ritmusra-fűzöttség és a betűkkel való leírás teszi lehetővé, hogy az összetartozó szavakat sokszor egész sorok válasszák el:

Eheu! fugaces, Postume, Postume,  
Labuntur anni...

A magyar hexameter, de különösen a görögös lírai formák átvették ezt a hagyományos licentiát és néha vissza is éltek vele. Legklasszikusabb klasszikus verselőnk, BERZSENYI, még az ilyen szétválasztásokat is elfogadtatja a ritmus mindent-legyőző erejével:

Más az Átridák ragyogó dagályát  
Tarka pórázon mosolyogva nyögje,  
S Tantalus-szájjal magas asztaloknál  
Üljön epedve.

(A Jámborság s középszer.)

A szórendnek ez a köznapiságtól eltérő formája a ritmus hatásával egyesül és szinte tartozékává válik magának a versformának is. A hangulatnak forrása tehát kettős: maga a ritmus és a ritmus következményeként előállott szórend.<sup>89</sup>

\*

A ritmus dinamikus ereje szempontjából nagy különbség van az egyes versidomok között. A latin és magyar időmértékes verselés inkább melodikus hatású. A német vers-hangsúlyozás erősen kiemeli a szavak természetes nyomatékát, ami gyakran pattogóvá teszi a költeményt: a forma túltengése árt a tartalomnak. Leghalkabb melódiájú a francia vers, amely teljesen negligálja az időmértéket, sőt majdnem a hangsúlyt is. A franciában a vers iktusa egybeesik a természetes accent-nal, amely azonban kevésbé dinamikus, mint a magyar vagy német. A verselés ilyenformán alig áll egyébből, mint szótagszámlálásból, de annál nagyobb kárpótlást nyer a természetes melódiában és a legkülömbözőbb mesterséges modulációkban. . .

A magyar verselésnek is volt egy dinamikus korszaka — körülbelül a tizenhetedik század óta, a múlt század közepén kulminálva — de ADY Endrével új korszak kezdődött, az elhaladó ritmus, a merev időmérték megszűnése, a természetes hangsúly előnyomulása, az iktusok számának állandósága mellett a hangsúlytalan részek szabadabb csoportosulása, mértéket és nyomatékot összekomplikáló labilis ritmika.<sup>90</sup> Keverte a ritmust a régi zeneiség legnagyobb virtuóza, ARANY János is. De ő

<sup>89</sup> V. ö. a ritmus és szórend viszonyáról még: R. Lehmann, *Deutsche Poetik*, München 1908: 95.

<sup>90</sup> Ez az „új zeneiség“ többszörös vizsgálat tárgya volt. Itt csak Sík Sándor összefoglaló tanulmányára utalok: Gárdonyi; Ady, Prohászka, 267. l.

a tökéletes magyar versidomot cifrázta hibátlan lebegésű cho-riambusokkal... Ennek a túltengő zeneiségnek ideálja az ilyen-fajta sor volt:

Honnan kicsi szellő, ég vándora, jöttél...

ADY ritmusa „mélyebbről jön és gyökösebben“, — hogy saját szavaival jellemezzük őt — de széthullóbb is ez a ritmus, dekadens disszonanciákat, fáradt melódiákat hozó. HORVÁTH János írta ADY dallamosságáról: „Vannak fülbemászó sorai, melyek egy meg-megújuló hallucináció makacsságával üldöznek, fülünkbe csengenek, mint valami új, meglepő dallam jellemző részletei“.<sup>91</sup>

\*

Az ütemes-hangsúlyos ritmus bizonyos fokig illusztrálni tudja a gondolati tartalom „lassú“ vagy „eleven“ jellegét. Az emelkedő tendenciát mutató francia verselésben rövid metrum úgy jön létre, hogy a hangsúlyos szótag vagy a sor elején, vagy a cezúra után áll és ilyenformán egymaga alkot ütemet: a szótag megnyúlik és — hangsúly-előző hiányában — a sor ereszkedővé válik, miáltal a ritmus lassúdó karaktert ölt:

Et le pâ|le désert // rou|le sur son enfant...

(Musset.)

Rou|le, déjà poussé // par la main / des hivers.

(Lamartine.)

A magyarban fordítva áll a dolog. Az egytagú ütem, a magyar ritmusérzék természete szerint csak a vers végén állhat, amikor már nincs utánna semmi. Így emelkedő és gyors-meneti-űvé lesz a ritmus, mert a sor vége kapja a legnagyobb nyomatékot:

Uccu bizony / megérett a / meggy...

A hosszú ütemek, minthogy a hangsúly nem esik okvetlenül egybe az ütemkezéssel, a magyarban nem bírnak különösebb jelentőséggel, legfőljebb kivételes konvergencia esetében. Egy ilyen PETŐFI-sorban:

Hová lett a / tarka // szivárvány az / égről? —

<sup>91</sup> Ady s a legújabb magyar lyra, 1910:53. — A Horváth János- említette „dallamosság“, „zeneiség“, amely a hangzók akusztikai hatásá- ból és a ritmusból adódik, nem azonos a beszéd-melódiával, amely az expresszivitásnak egy jelentősebb eszköze. V. ö. erről alább, III, 4. fej.

a ritmust inkább lassúnak, mint gyorsnak érezzük. A francia hosszú ütemek azonban, minthogy hangsúlytól hangsúlyig terjednek és több hangsúlytalan szótagot ölelnek föl: könnyen konvergenciában lehetnek a „gyors cselekvés“ jelentésképzeteivel. Ilyen példák GRAMMONT-nál (i. m. 20):

A travers les rochers // la peur / les précipite ...  
J'en/ire: le peuple fuit, // le sacrifice cesse ...

\*

Bármennyire eltér is a ritmusos beszéd a mindennapi prózától, nem lehet azt mondani, hogy a nyelvnek mesterséges, erőszakolt dísz a hangsúlyos és hangsúlytalan részek hullámozása. Maga a próza is ösztönszerűen fölvesz bizonyos ritmust, *numerust*. Ennek az ismert kérdésnek tárgyalására itt nem terjeszkedünk ki. Az akusztikai érzékkel bíró prózaíró mindent elkövet, hogy a mondatok, szólások és szavak kellemes ütemekbe sorakozzanak. Különösen fontos ez a hosszabb mondatok végén, ahol az előkészítő, sokszor döcögős menet után akusztikai érzékünk megkívánja a ritmikus lezáródást.<sup>92</sup>

Hogy ez a ritmikai ösztön benne él a nyelvben, azt talán fölösleges is bizonyítani. A-priori igaznak látszik ez a tétel, hiszen ha nem így volna, a ritmus nem alkothatná a beszéd ünneplésformáját. Lehet, hogy ez a ritmikai ösztön beleszól a hangváltozásokba is: ezt még meg kellene vizsgálni. Egy ilyen jelenségre F. de SAUSSURE utalt,<sup>93</sup> azt állítva, hogy a görög nyelvérzék nem tűr meg három rövid magánhangzót egy szóban és ilyenkor pótlónyujtással segít magán: *ὀπερέτης* > *ὀπηρέτης*. Ha ezt a „ritmüstörvényt“ ebben a konkrét esetben ma talán nem fogadja is el a görög nyelvészet, az elv helyes és semmi módszertani akadálya nincs annak a föltevésnek, hogy a nyelvfejlődést bizonyos ritmüstörvények befolyásolhatják.

A próza-ritmus<sup>94</sup> — amit nem kötnek fönnálló verssza-

<sup>92</sup> V. ö. Körmondat és tiráda c. tanulmányomat, Pécs, 1929.

<sup>93</sup> Idézi Jak. Wackernagel, *Das Dehnungsgesetz der griechischen Composita*, Basel 1889: 1.

<sup>94</sup> V. ö. a kérdés bibliográfiáját: R. M. Meyer, *Deutsche Stilistik*. 1913: 65. — Néhány adata álljon itt: Burdach, *Über den Satzrhythmus der deutschen Prosa*, *Sitzungsber. d. Berliner Akademie*, 1905. — Wundt, *Völkerpsych.* II, 2: 375. — Vischer, *Ästhetik*, 5: 1235. — Marbe, *Über den Rhythmus der Prosa*, 1904. — J. Minor, *Metrik*, 103. — Sievers, *Rhythmisch-melodische Studien*, 1912. — A kérdés francia irodalmára von. v. ö. André



bályok, hagyományos sorok és a ritmus állandósága — ösztönös stílusalakító tulajdonsága az író mondanivalójának. Ez mintegy belső formája a nyelvnek. Eduard ENGEL írja: „Strömt im Wohl laut der Sprache das Empfinden aus, so gibt der Satzschritt (Rhythmus) die innere Bewegung wieder... Der echte Herzschlag des Satzes lässt sich so wenig künstlich erzeugen wie das echte Gefühl... Es gibt einen prosaischen Rhythmus, aber für jedes Buch und jeden Autor einen andern und ungesuchten (Jean Paul)... Nur ein Gesetz gibt es, für den Schritt des Satzes wie für den Stil überhaupt; sie sind der Ausdruck des Empfindens und Denkens des Menschen“.<sup>95</sup>

Paul PIERSON, aki könyvet írt a nyelv „természetes“ ritmusáról,<sup>96</sup> annyira fontosnak tartja ezt a jelenséget, hogy még a hangváltozásokat is erre vezeti vissza. Utal arra az egyébként ismert tényre, hogy a szó akusztikailag absztrakció, mert a beszéd nem szavakra, hanem más egységekre tagolódik. Henri BRÉMOND<sup>97</sup> hivatkozik Antoine LEMAÎTRE-nek, a Port Royal egyik mesterének prózatörvényére, amely szerint a legszebb ritmus-egysége a mondatnak az 5 vagy 7 szótagú: az a szólam, amely szótagszámban megközelíti a legnagyobb verssor felét; de nem azonos vele. Egy másik szabálya LEMAÎTRE-nek, hogy a mondat végén nőnemű szó előzze meg a hímneműt, hogy változatosság legyen a mondatlejtésben: „sur la *montagne* de Sinaï“. Ezek a jótanácsok és precíz megfigyelések annál meglepőbbek egy janzenista részéről, mert épen a Port-Royal harcolt a stílusnak világi ékességei ellen... A kérdésnek a francia nyelvkultúrában nagyobb fontossága van, mint bárhol másutt, mert a francia verset csak árnyalatok választják el a prózától. BRÉMOND abbé arra a konklúzióra jut, hogy a prózában — főleg a mondatok elején és végén — kerülendő olyan szólamozás, amely emlékeztet a versritmusra. Valóban: vers és próza itt tér el egymástól. A próza numerusában nem szabad kiéreződni a szándékosságnak. Különösen az alexandrin csábítása veszedel-

Monglond cikkét a „prose poétique“-ről: *Revue de Littérature Comparée* 1923:264. — Gárdonyi próza-ritmusáról: Sík Sándor, *Gárdonyi-Ady-Prohászka*, 122. l.

<sup>95</sup> Ed. Engel, *Deutsche Stilkunst*, 1922:466.

<sup>96</sup> *La métrique naturelle du langage*, Paris 1884:137 és 238.

<sup>97</sup> *Les vers dans la prose*, Correspondant 1919, 241:860-887.

mes (a magyarban is): ennek a formának a keretei olyan kényelmesek, hogy a prózai beszéd minden erőszak nélkül bele tud helyezkedni. Bárki megpróbálhatja a tréfát: alexandrinusban, hatos félsorokban fog beszélni. . . Ez magyarázza a próza könnyű versbe-szökését:

Quidquid tentabam dicere versus erat.

(Ovidius.)

\*

A próza ritmusát nemcsak a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok, kisebb-nagyobb szólamok váltakozása alkotja, hanem fontos tényezőként szerepel benne a mondatok közötti szünetek száma is. Sok hosszú mondat kevés, jelentőségtelen szünetekkel: a tudományos próza expresszivitás nélküli stílusára jellemző. Rövid mondatok egymásutánja sok és jelentőségteljes szünettel — *style coupé* — valamiféle kedélyállapotot illusztrálhat. Például az izgatottságot:

Ezzel eltávozott. Apafi nem maradhatott szobájában. Ki kellett jőnie a friss levegőre. Valami agyon akarta fojtani oda benn, oly nyomasztó volt a lég, vagy tán a lélek? Kijött a tornácra.

(Jókai, Erdély aranykora, XIX.)

A rövid mondatnak általában nincs specifikus hangulata, de lehet hangulata, mert a rövidség utal valami különleges belső tartalomra. „Kifejezhet” például — a jelentéssel konvergenciában — szentimentális szituációkat is:

Időnként zörögtek az ablaküvegek. Sivító, messze füttyülés repült a tetők fölött. Mögötte a várakozás agysorvasztó csendje. Az emberek számoltak. A csend megüvegesedett és törékenyen rezgett a levegőben.

(Tormay Cécil, Régi ház, 1920: 55.)

\*

Van még egy akusztikai sajátága a ritmusnak, ami aztán hangulati következményekkel is jár: a szövegrögzítő erő. Mint-hogy a ritmus bizonyos alvázat ad a nyelvnek és ez az alváz szilárd és bizonyos fokig — legalább is a költemény egy-egy egységén belül — állandó; a versritmus alkalmas lesz epigrafikus szövegek támogatására. A ritmus megnehezíti a szövegvariációt, megköti a másoló és recitátor szabadságát, sőt ezen túlmenőleg, azt a benyomást kelti, mintha az írótól elszakadva végérvényes formába lenne öntve, amin maga az író sem változ-

tathat. Ha egy téglát megbolygatunk a ritmus falában, talán egy egész pillért újra kell építeni az egy téglá kedvéért. Mint az alliteráció esetében láttuk, a ritmus is népies szövegek, közmondások megrögzítésére szolgál: Ki mint veti / Ágyát // Úgy alussza / Álmát. A primitív jogformulák szivesen öltöznek ritmikus ruhába<sup>98</sup> sőt a memóriának pedagógiai eszközéül is felhasználják a ritmust...

\*

A mondottakból már nyilvánvaló, hogy milyen hangulatok kifejezésére alkalmas a ritmus. Mindenekelőtt: jelentést semmiképpen nem lehet módosítani szabályos ismétlődések segítségével. A ritmus járuléka a nyelv akusztikai alkotottságának és minden bizonytalansággal módosítja a nyelv akusztikai testét. Ez a módosítás aztán visszahat a szóhangulatra is, amelyet már maga az a tény is alterál, hogy a ritmikus beszéd eltér a mindennapi, vagy a tisztán explikatív nyelvtől. Ez a különbség bennünk azt a benyomást kelti, hogy a beszéd affektív jellegű, érzelmekifejező célzattal bír. Nincs olyan ritmus, amely közömbös hatású volna. A ritmus különlegességei mögött emóciót érzünk és ezt az emocionális hatást fokozhatják a vele konvergenciában — vagy szándékosan divergens viszonyban — levő egyéb elemek, mint: szituáció, jelentéstartalom, nyelvszépség, rím, alliteráció stb. Ilyenformán a ritmus fölkeltheti bennünk az erősebb megindultság hangulatát (*September végén*) vagy a beszéd kényelmes, terjengős, epikai menetének lehet hangulati kísérője (*Toldi*); lehet mellékzenéje, dinamikus hullámozgatója az energikus drámai dikciónak (*Bánk bán*); állhat gyökeres ellentétben a nyelv természetes hangsúlyozásával és ilymódon fölidézhet klasszikus reminiscenciákat (*A magyarokhoz*); „irodalmi“ örömeiket, másodlagos könyvélményeket okozhat (pl. egy modern Balassi-ritmus); az ünnepélyesség érzetének méltó keretét szolgálhat (*Széchenyi emlékezete*); végleges megformulázási váza lehet egy-egy gondolatnak és a prózát is kiemelheti egyhangúságából. A ritmus: zeneiség a nyelvben és a zeneiség mindig egyúttal valami homályos hangulatot is éreztet. Ez a hangulat nehezen definiálható és végtelen variációval bír. Azt lehet mondani: minden versnek megvan a maga ritmus-hangulata. Egy

<sup>98</sup> V. ö. Thienemann Tivadar, Irodalomtörténeti alapfogalmak, Bp. 1930: 47.

költeményen belül a ritmus megváltozása; belső, tartalmi szükségyszerűség is (v. ö. pl. az *Egy gondolat bánt engemet* meggyorsuló és ismét jambusra visszahulló ritmusát).<sup>99</sup>

Ez a ritmushangulat pedig — amint láttuk — részben formai, részben tárgyi elemekből szövődik; mindkét elem lehet elsődleges, az élet közvetlen hangulatait fölidéző és lehet másodlagos, amikor nem az életre utal vissza, hanem irodalmi reminiscenciákat, vers- emlékeket idéz föl.

### f) Cezura, enjambement, strófa.

Que toujours, dans vos vers, le sens coupant les mots,  
Suspende l'hémistiche, en marque le repos.

Boileau, l'Art poét. I: 105.

A ritmusnak speciális — külön is megvizsgálható — tényezője az a szünet, amely megakasztja az ismétlődések folyamatát és maga is újabb ismétlődési egységeket teremt: félsor, sor, strófa, strófa-szerkezet. Ennek a ritmus-végződésnek is megvan a maga hangulata és művészi hatása.

Anélkül, hogy a verstan speciális formai kérdéseit teljes egészükben itt újra fölvetni akarnók, tisztán akusztikai szempontból nézve a c e z ú r á t; annyit konstatálhatunk, hogy ennek a rövid szünetnek pusztán akusztikai-formai jelentősége van a versben. A cezúra pillanatnyi nyugalmat jelent, a ritmus rohanásának fölfüggesztését, de ez a szünet nem jelentős szünet. Nem azért állunk meg, hogy — mintegy magunkba szállva — elmélkedjünk a hallottakon, mint a mondatok között a pont után. Ez a szünet csak a ritmus számára zökkenő, de nem jelent időzést: a mondat folyik tovább:

Én itt, az elzárt / béke homályain,

Itt é romános / Tempé vidámjain,

Öntöm ki szívem / gerjedését

Szocrat ölébe / Anacreonnal.

(Berzsenyi, Melisszához.)

Összeeshetik természetesen a cezúra az értelmi szünettel — az alexandrinusban ezt követelte az ész-költészet BOILEAU-

<sup>99</sup> Grammont (i. m. 141.) Lafontaine-nál mutatja be a versforma szükségyszerű változásait.

ja<sup>100</sup> — de ilyenkor már maga az értelmi szünet veszi át a hatószerepet és a cezúra fölöslegessé válik: cezúra és jelentéspihenő konvergenciáinak és divergenciáinak változásából újabb ritmus áll elő... Mennél élesebben belevág a cezúra a mondatszerkezetbe (pl. jelző és jelzett szó közé), annál erősebb hatásu.

A cezúra alterálja magát a ritmust is. Ismeretes, hogy a hexameter cezúrája megfordítja a ritmust: ereszkedő sorból emelkedő lüktetés lesz és ez a variáció egyike a hexameter kellemes akusztikai benyomásainak. Ez az önmagában is hatásos áthangolódás konvergenciában lehet a jelentéssel, ami bizonyára — észrevétlenül is — erősíti a hatást; a sor eleje jelentésben is lassúbb cselekvést ábrázol, mint az emelkedő sorvég:

Párduca messze repült / suhogó szélszárnyon utána,  
S fenn a bús levegőt / rezgő lobogója hasítja.  
(Zalán futása, X.)

A pentameter cezúrája sokkal szélesebb szakadék, mint a hexameteré. Szinte két önálló sorrá szakítja szét a verset és a két fél mintha felelne egymásnak, mintha ügyelne a paritás, az egyenrangúság megtartására:

Ter centum Fabii // ter cecidere duo. (Ovidius.)  
Kit hagyja, hogy hallgass, / kit hagyja, hogy Te kövess.  
(Sylvester János.)

Nézd az eget, még él, / él az egeknek ura.  
(Baróti Szabó Dávid.)

A cezúra tulajdonképpen a klasszikus stílus és nyelvideál szimboluma. A formakényszer eleven tilalomfája, amely előtt szívesen és lojálisan megállapodik a klasszikus mérséklet és a szabályozottság ritmikus lejtése... Fritz STRICH-nek pregnáns és találó szavainál nem lehetne jobban jellemezni ezt az akusztikai játékot: „Die klassische Zäsur ist nichts anderes als der Augenblick, in welchem sich der unendlichen Bewegung des Rhythmus die gegenwirkende Kraft entgegengestellt, um durch solche Begrenzung den strömenden Vers zum ruhenden Gebilde zu verwandeln und ihm in sich selber Gleichgewicht und Selig-

<sup>100</sup> Ez a költemény persze a gyakorlatban nem valósult meg. Kimutatták például, hogy a Britannicus verseinek 20 %-ában a hangsúly függetlenül a cezúrától. Thieme, i. m. 102.

keit zu geben“.<sup>101</sup> Mihelyt romantikus törekvések mutatkoznak az irodalomban, a cezúra kényszere alól szabadulást keres a ritmus. A hexameter persze nem ad módot erre, legföljebb, ha a ritmus teljesen leráz magáról minden igát és a ditirambikus prózába torkollik, ahol korlátlanul élhet szabadságának: a *Sturm und Drang*-nak ez volt az ideálja. Az alexandrin cezúrája már engedékenyebb és az óvatosabb francia romantika meg is elégedett azzal, hogy kevésbé előre vagy hátra tologassa a versfelezőt.

\*

Az enjambement maga is romantikus szabadosságnak tekinthető: az értelem nem elégszik meg a verssor-adta szűk keretekkel, hanem tovább nyújtózik, mint ameddig a takarója ér. Akusztikai szempontból ez a jelenség nem más, mint egy divergencia a jelentés-egység és a ritmus-egység között; divergencia, amely lehet kellemetlen, ha az akusztikai szünet erőszakosan belevág a mondat, szöveg, vagy pláne a szó testébe, de lehet kellemes is, noha sok sebet ejt a szabályosságon, mert épen ezáltal változatosságot visz a monotóniába. Ez a változatosság néha olyan meglepő, hogy komikus hatást kelthet. (Ismét egy alkalom, amikor akusztikai játékkal formai érzelmeket ébreszthetünk.) A francia romantika hőskorában forradalmi cselekvést jelentett a *Hernani* (1830) merész enjambement-ja, az a hírhedt sor, amely valósággal közüggé vált, pro és contra heves demonstrációkra adott alkalmat:

C'est bien à l'escalier  
Dérobé...

A romantikusok, Victor HUGO, nyilván új kifejezési lehetőséget, kiemelési eszközt láttak ebben az új sorba dobott jelzőben, amely a „klasszikus“ ízlésűeket hahotára fakasztotta. PETŐFI szelid humorával konvergenciában van a mesterkelt szónyesdelést létrehozó enjambement:

Nyugodjék kegyelmed csendes békességgel!  
Appetitusomat ha korcsmagyarok el-  
Rontják...

(A régi jó Gvadányi.)

A klasszikus versformák több enjambement-t tűrnek el,

<sup>101</sup> Deutsche Klassik und Romantik, 1922: 156.

mint a magyar ütemű sorok. Már a klasszikus versláb átmetszi a szót (a magyar ütem csak ritkán végződik szóközépen): a klasszikus sor sem kívánja meg a mondat befejeződését, sőt annál artisztikusabb a vers hatása, minél komplikáltabb a mondatok és a köztük kanyargó egyenlőtlen sorok viszonya. A primitív népdal nem tűr enjambement-t, mert ez az egyszerűség rovására menne. BERZSENYI azonban a Parnasszus magaslatain nem is fejezhette ki magát enjambement nélkül a görög sorok szűk kothurnusaiban. Még a strófák végződéseit is feldönti a tekervényes mondatokban terjeszkedő értelem:

Nem gondom. Így volt, így marad a világ,  
 Forr, mint az ádáz tengerek, a midőn  
 A szélvésznek bércodvaiknak  
 Vas kapujit s reteszeit leszórván

A bús haboknak zúgva rohannak és  
 A képtelen harc itt hegyeket temet,  
 Ott új világot hoz fel; — egymást  
 Váltja örök romolás s teremtés.

Nyolc sorban öt enjambement és épen ez teszi kellemes folyásúvá a verset, mert így letöredeznek a sorvégek korlátai és a sorvégek úgy hatnak mintha belső cezúrák volnának... Mennél intellektuálisabb a vers szövege, annál jobban harmonizál vele az enjambement, amely hol a mesterkéeltség benyomását kelti, és akkor ezért illik a szöveghez, hol meg a természetes prózához közelíti a dikciót, amely amúgy is kerüli a fölösleges páthoszt. A humoros eposz, ARANY *Bolond-Istókja* szinte otthonosan érzi magát a sok egymásbanyuló verssor légkörében:

Kedvem van énekelni (ritka kedv  
 Egy idő óta!) s ami több, vigat,  
 Vagy vig-szomorkást, melyben játszi nedv  
 (Humor) nevetet s olykor szívre hat.  
 Ám lássa muzsám, hogyha belekezd  
 Bolond Istókként, és belészakad  
 A legderekán, vagy már kezdetin is,  
 Mielőtt alányomhatta volna: finis.

Nyolc sorban négy átnyulás. A modern szabadvers még ennél is intellektuálisabb formát mutat, aminek egyik tünete az enjambement-ok túltengése. Azt lehet mondani, hogy a modern versben egyenesen szabály, hogy az értelem ne végződjék

a sorok végén. Ezáltal a soroknak egyébként merev akusztikai egysége föloldódik egy végtelen ritmikus folyamatossággá:

Une ombre bleue  
Traçait des cônes dentelés  
A l'Orient des meules,  
Sur l'éteüle;  
La plaine rose pantelait  
D'un souffle maternel;  
On tassait l'or réel  
Des lourds blés fauves,  
Sous le soleil de Dieu.

(Francis Vielé-Griffin, La moisson.)

A franciában annál föltünőbb az effajta átvitelek alkalmazása, mert ott a szórend szigorúbb összetételű és a vers szórendje is közelebb áll a természetes beszédéhez: összetartozó részek elszakítása tehát erősebben hat. De épen ez a játék az, ami kellemessé teszi a ritmust: a sorvég hol pihenő, hol meg továbbutaló az akusztikai kiejtés számára is. COMBARIËU<sup>102</sup> a verssorok értelmi egymásbefolyásában a gyöngéd, lágyabb érzelmek adaequat kifejeződését látja:

Cependant, la tendresse inexprimable et douce  
De l'astre, du vallon, du lac, du brin de mousse  
Tressaillait, plus profond à chaque instant autour  
D'Eve, qui saluait du haut des cieux le jour.

A magyar modern szabadvers az enjambement végletekbe vitt alkalmazásával visszatérni látszik az óklasszikai sorvégek szabadságához:

Nem maradok veled; pajtás kentaurokhoz  
indulok a vadonba s a mezei nők vig  
lakában este cimboráimmal a tűznél  
leheveredve telt tömlők és duda mellett  
dalolok nekik, én, kacagó Dionysos!

(Szabó Lőrinc, Föld, erdő, Isten, XXXIII.)

Mintha valóban valami titkos *genius rhythmí* vezérelné a költőt: a szabadvers nemcsak formában, hanem témában is visszakanyarodik az apollói és dionysosi művészethez. A belső zene — melyről az első fejezetben szólottunk — ösztönös inspiráló erejével a klasszikus stílushoz téríti meg a romantikus-

<sup>102</sup> Les rapports de la musique et de la poésie, Paris 1894: 34.



szabados költőt. Romantika és klasszicizmus úgylátszik ugyanegy körön fekszenek és az önmagába visszatérő görbén minden előreút visszavezet a kiindulóponthoz.

Az ilyen modern enjambement-vers a sorokat orthographiaailag sem választja el egymástól: fölöslegessé vált a nagybetű a sorok elején,<sup>103</sup> mert hiszen az új rész csak a több sort magába ölelő mondat befejeződése után következik el. Ez a pont pedig eshetik a sor közepére is... Értelem és verssor divergenciája mindenestre ébreszt bennünk valamiféle hangulatot. Talán a nyugtalanság, a soha-be-nem-fejezettség hangulatát, amely merőben ellentéte annak, amit az ARANY-féle Sándor-vers sorhangulata kifejez:

Mintha pásztortűz ég őszi éjtszakákon,  
Messziről lobogva tenger pusztaságon:  
Toldi Miklós képe úgy lobog fel nékem,  
Majd kilenc-tíz emberöltő régiségben.

Verssor és mondatfűzés eresztékei pontosan egymásba illelenek. Kényelmesre, de szigorúan ki van szabva az értelem ágya és az epikus-népies lelki-alkat nem is szenvedné el a szabálytalan kilengéseket, határátlépést, ami megzavarja a vers lezárulását és függőben tartja mértéken túl is a hangsúlyt... A sorompó lezárul a sor végén és a legnagyobb ritkaságok közé tartozik az ilyenfajta sor, ami előtt sokáig szabadra áll a háttér:

.....  
Úgy bolyonga Miklós.

A strófa szintén fölfogható akusztikai jelenségnek. A gondolati-érzelmi tartalom strófánkénti megoszlása mellett hangzásbeli egységet alkot a strófa és ez az egység ismétlődésével kelthet bennünk valamiféle speciális hangulatot.

Nyilvánvaló, hogy mennél kurtább ez az egység, annál természetesebbnek tűnik föl, annál közelebb áll a beszéd önként adódó egységeihez, tehát annál inkább konkrét, komplikálatlan tartalomra utal. Ha nagyon rövid a strófa, — mondjuk pl. kétsoros, amihez járulna még a verssorok rövidege is — akkor a zeneisége élénkebb, de egyszerűbb is, tehát ilyen tartalommal

<sup>103</sup> V. ö. A látható nyelv c. dolgozatomat, 1926: 38.

tud leginkább konvergenciában lenni. Filozófiai vagy „nagyobb-lélegzetű“ epikus költemény nem öltheti magára például a *Mátyás anyja* könnyedebb strófa-ruháját. Ez a „ballada“ — ha egybeírjuk a drámaiság kedvéért széttördelt sorokat — tulajdonképen kétsoros szakokból áll:

„Hamar a madarat!... El kell venni tőle!“  
Szalad a sokaság, nyomba, hogy lelője.

A háromsoros stanza még mindig elevebb a négysoros Sándor-verseknél. Szélesen terjengő, lassú melódiája van a *To'di* vagy a *Széchenyi emlékezete* nyolc sorból álló egységeinek. Ennél hosszabbra ritkán nyulik a strófa, legalább is egynemű verssorokkal ritkán.

Itt eljutottunk a belső strófaszerkezet kérdéséhez, amely a hosszúság mellett szintén szerepet játszik — specifikus hangulatkeltésével — a nyelv akusztikájában. Ha egynemű sorokból áll a strófa, más lesz a hangzása, mint ha különböző ritmus és sorhosszúság érvényesül az akusztikai egységen belül. A klasszikai strófák akusztikai kereteibe — nemcsak az idegen ritmus, hanem a verssorok mesterkélt változásai és kiszámított egyenlőtlenségei miatt is — lehetetlen volna népdali tartalmat behelyezni. Mennél komplikáltabb a strófa belső szerkezete, annál inkább alkalmas „műköltői“ játékok és gondolatmenetek befogadására. A Balassi-strófa, Himfy-strófa nem a nép egyszerű ajkán születtek és zeneiségük sem a primitív népiesség körébe tartozik. VILLON 10—12 soros strófái tudós verstörletítés hangulatát keltik, annak ellenére is, hogy ezt a középkor-végi vagabundus poétát a kritika kizárja a „klasszikus“, renaissance-latin hagyományból. Az ilyen strófa akusztikai hangulata nem egyszerű summája az egyes sorok specifikus csengésének. A különböző hatások eredője függ az egymásutániság milyenségétől is: a sapphoi versszak nem kezdődhetik adonisi sorral, amelynek akusztikai szerepe a melódia rövid lezárása:

En is éreztem s tüzesen szerettem,  
Éltem a föld szép örömit Barátim!  
Barna fürtim közt szerelem s vidámság  
Myrtuszi nyiltak.

(Berzsenyi, Barátimhoz.)

Idézhetünk erre a strófa-záró sorra modern, közismert példát is LAMARTINE-ből:

Ainsi, toujours poussés vers de nouveaux rivages,  
 Dans la nuit éternelle emportés sans retour,  
 Ne pourrons-nous, jamais sur l'océan des âges  
 Jeter l'ancre un seul jour?

(Le Lac.)

A disztichon akusztikai hangulatát is a két sor ellentétesége teszi jellegzetessé. Az első sor terjengősebb melódiája után következik a pentameter pattogó ritmusa és a két sor nemcsak külsőleg, hanem hangzásában is egy melódikus egységet alkot, amelynek belső szerkezete nem változtatható meg — pl. a sorok fölcserélése útján — anélkül, hogy az epigrafikus verspár egész jellege meg ne változzék. KAZINCZY írt egy kis költeményt *A distichon feltalálása* címmel, amelyben Amor és Apoll párbeszédét adja: Apoll lantot ígér Amornak Psycheért cserébe; Amor azonban nem tart igényt költői lantra, minthogy van neki már hangszere, a zengő nyíl; el is röpíti nyílát

S a mint zengve repül az Olympusig, hexameter lesz,  
 A mint zengve leszáll, oh csuda! pentameter.

Az elrepülés és a leszállás találóan érzékelteti a disztichon karakterét: a nyíl leszállásával a költői zengés be is van fejezve.

A strófa azonban gyakran maga is magasabbra vágy. Nem elégszik meg a maga egységével, hanem beleilleszkedik egy nagyobb, zárt kompozícióba, ahol az egész költemény strófák monoton sorozata helyett — egy komplikáltabb melódia-vázra készül. Ilyen strófa-kompozíciók a ballada, melynek három strófáját a befejező ajánlással a végsorok refrainszerű ismétlődése is összeköti: a *chant royal*; az öt négysoros, versszakból álló *rondeau redoublé* stb.; legfőképen pedig a ma is használatos *sonett*, valamennyi kész vers-séma között a leginkább artisztikus szerkezetű. Érthető, hogy BERZSENYI lelkesedni tudott a KAZINCZY által új életre hozott szonettért:

Cyprisz rózsá lehelleté  
 Nemzett Laura ölén téged alak Sonett!  
 Zengvén lelkes ezüst szavad,  
 Megnyilt a buta kor százados éjjele.

(A Sonetthez.)

A szonett belső melódiája egy előre készen álló váz, amely mégis megadja a lehetőséget a variációkra. A formá, amelybe önteni kell az anyagot, nagyjában változatlan (a rímelhelyezés

lehet egyéni), de az anyag mindig más és más. Néha ez a tartalom nehezen szorítható a zárt falak közé, szinte szétfeszíti a kényszert; egészen más művészi hatás jön létre, ha a mondánivaló természete önként kívánkozik ilyen szűk formába. De általában a szonett természete magával hozza a kifejezés pregnáns tömörségét. Epigrammatikus jellege alkalmassá teszi intellektuális témák befogadására. Irodalmi problémák szonettekbe öltöznek (RACINE és PRADON, GOETHE; VÖSS, ARNIM stb.)<sup>104</sup> W. SCHLEGEL, JUHÁSZ Gyula művész-portrékat írtak szonett-formában. Ha különbségét teszünk dionysosi és apollói költészet között, a szonett az utóbbinak, a tudós poézisnek (ποίησις = csinálmány) ruhája. BABITS Mihály egyik szonettjében klasszikus jellemrajzát adja a szonett „klasszikus” jellegének:

Ezek hideg szonettek. Mind ügyesség  
és szenttelen, csak virtuóztatás.  
Bár munkában manapság nincs nemesség,  
ez csupa munka, csupa faragás.

Ha költő, ki lázát árulja: tessék!  
itt állok cédán levetkőzve! láss!  
ez nem költészet; de a r a n y m ű v e s s é g!  
s bár nem őszinte, nem komédiás.

Minden szonett egy miniatűr oltár,  
ki vérigéket, pongyolán szeret,  
az versemet ezentúl ne olvassa.

Ki hajdan annyi szívek kulcsa voltál,  
Szonett, aranykulcs, zárd el szívemet,  
erősen, hogy csak rokonom nyíthassa:

(Szonettek.)

Az általam kiemelt szavaknál jobban megmutatja a szonett tömörségét egy kísérlet: próbáljuk átírni prózába pl. a második strófát. A próza nem tud elférni ilyen kevés helyen: „Ha költő (az), (a)ki lázát árulja (azt) mondván az olvasónak, hogy): tessék! itt állok cédán, levetkőzve! láss! (— akkor) ez (amit én nyujtok nektek) nem költészet; de aranyművesség (igen)!

<sup>104</sup> J. Minor, *Neuhochdeutsche Metrik*<sup>2</sup>, Strassburg 1902: 490. l. Megtörténhetik, hogy a zsufolt mondánivaló nem fér be a szonett négy strófájába. Ilyenkor, főleg a humor kedvéért, a vers megtoldható egy függeléssel: sonetti colla coda.

s bár nem őszinte (mert nem mutatja magát meztelenül, — azért mégsem hazudik), nem komédiás.“

Még egy akusztikai kérdés vehető föl a szonettel kapcsolatban. Miképen lehetséges, hogy épen ennél a „szabályos“ versszerkezetiél olyan gyakori az enjambement, a sorok, sőt versszakok korlátainak túlhágása? A felelet könnyű: a szonett enjambementja nem kivételes áthágása a formaszabálynak, hanem maga a formaszabály. Azáltal, hogy a zárt versszerkezetben belül egybefonódnak a sorok és versszakok: ez a zártság megnyhül és kényelmesebb mozgási lehetőséget ad a költőnek. A formakényszer túltengése megkötné a kifejezések kibontakozását. Ez az egyik motivum, amely szükségessé teszi a szonett enjambement-jait. A másik mozzanat: az átnyuló mondat és a verssor divergenciája, amely — ezt már láttuk — a legváltozatosabb művészi, „mesterkelt“ hatásokra, interferenciákra ad alkalmat. A szonett enjambement nélkül rideg sorokba-skatulyázása volna a mondatóknak.

\*  
\*   \*  
\*

Összefoglalásul az eddig mondottakhoz a következőket fűzhetjük. A Hang és hangulat c. fejezetben azokat az eseteket vizsgáltuk, amikor a nyelvben adva vannak az akusztikai hangulatok. Ezek részben primär adottságok, részben pedig úgy jönnek létre, hogy az emberi mesterkedés érvényre juttatja a nyelvben szunnyadó hangzásbeli lehetőségeket. Az eddig tárgyalt nyelvtényeknél nem szerepel nyelvalkotás vagy hangalak-módosítás. A hatás úgy áll elő, hogy a meglevő nyelvanyagot a beszélő vagy az író úgy kombinálja és variálja, hogy akusztikailag „hatásos“, azaz hangulatkeltő, érzelmi asszociáció-ébresztő legyen. A nyelv zenei, szépen hangzó, hangulatos elemeit nem a beszélő teremti, csak él velük. A szóismétlés, a refrén, az alliteráció, a rím, a ritmus és a verselés variációi nem új alkotások, csupán a hangbeli nyelvkincs virtuóz alkalmazásai.

Lehetnek azonban olyan nyelvi tények is, amelyek az akusztikai ösztönnek köszönhetik létrejöttüket. Olyan nyelvalakok, amik egyenesen abból a célból nyerik hangalakjukat, hogy bizonyos hangulatot vagy pláne jelentést kifejezzenek. Vagy arra is gondolhatunk elvben, hogy a meglevő nyelvalak megváltozik — szándékosan, vagy ösztönösen — abból a célból,

hogy az új hangalak közelebb álljon a jelentéshez, vagy hogy az új hangalak hangalakjánál fogva szükségszerűen kifejezzen valami jelentésmódosulást.

Míg az eddigi példákban a hangalak hangulati hatása lényegileg nem érintette a hangalak jelentését, a következő fejezetben igyekezni fogunk olyan eseteket összegyűjteni, ahol a hangalakhoz szükségképen fűződik valamiféle jelentés.

### III. Kifejező hangok.

Un beau vers qui ne signifie rien est  
supérieur à un vers moins beau qui si-  
gnifie quelque chose.

(Flaubert)

A jelentéskifejező, a priori jelentéstartalommal bíró hangok — most már fölösleges kétségbevonnunk, hogy vannak ilyenek — sokfélék lehetnek. A spontán érzelmenyilvánulás kifejező hangjait az indulatszók gyűjtőneve alatt tárgyalhatjuk.<sup>105</sup> A hangutánzó szavakban a hangalak bizonyos fokig előre meghatározza a jelentést. Vannak azonban a hangutánzóknál ősbibb szavak is, amikben bizonyos kapcsolatot lehet fölfedezni hangzó és jelentés között (*hangmetafora*). A hangsúly és a nyelvmelódia nyilvánvalóan értelemközvetítő funkcióval is bír. Vannak azután a nyelvfejlődés folyamán észlelhető olyan hangváltozások, — a reduplikáció és egyéb expresszív módosulása a hangalaknak — amikor ez a változás kétségkívül abból a célból jön létre, hogy valami új jelentésárnyalatot vagy hangulatot fejezzen ki.

#### 1. Indulatszó.

Une interjection  
Qui de douleur fait mention.

(Macé de La Charité.)

Az indulatszavaknál két elimináló mozzanatra kell tekintettel lennünk. Az egyik kategóriába azok a látszólagos indulatszavak tartoznak, amiknek nyelvtörténete azt mutatja, hogy valamikor konvencionális és nem-spontán jelentésű szavak vol-

<sup>105</sup> Gombocz Zoltán írja: „Csak hangutánzó és hangfestő szavainknál s hangmetáforáinknál van bizonyos mértékben reális kapcsolat hangalak és jelentés között“. (Nyelvtörténeti módszertan, 1922: 24.) Az indulatszavak egyrészét szintén ide vehetjük.

tak. Viszont gyakori a másik irányú fejlődés is: a spontán indulatszóból konvencionális, eltanult szó lesz.

\*

Konvencionális jelentésű szavak — amiket alkalmasan fölkiáltó szavakként, interjekciókként használnak<sup>106</sup> — a sok pongyola és emfatikus használat folytán lerövidülhetnek és „expresszív“-nek látszó indulatszavakká válhatnak.<sup>107</sup> Ilyen a magyar *ni! né!* (< nézd) a *jé!* (< Jézus), *hadd!*, az idegenből kapott *kuss* (< kussti < kusch dich < couche-toi), *mars* (< marche) stb. A németben: *herrie!* < Herr Jesus!<sup>108</sup> Ezek csak látszólag — formájuk szerint — spontán kitérései az indulatnak. Valójában semmi ősi kapcsolat nincs a *kuss* hangcsoport és az indulatot kifejező jelentés között: a szó eredete visszamegy a latin *collocare* igére, amelyben semmi érzelemkifejező elem nincs. A *marcher* eredetében (lat. *marcare?* = kalapálni) talán van valami hangutánzás, de ennek semmi köze sincs az elutasító indulathoz. Másrészt viszont kétségtelen, hogy a konvencionális jelentésű szavaknak ilyen interjekciókká rövidítésében a nyelv akusztikai ösztöne közreműködik. Csak olyan szavak, illetőleg hangcsoportok válhatnak utólagosan indulatszókká, amiknek akusztikai karaktere alkalmas erre. (A *kuss!* esetében: egyszótagúság, jelentésnélküliség, amely megengedi a szónak tisztán affektív alkalmazását; *hess, huss* analogiája). A nyelvösztön addig rövidíti a szót, míg hasonlóvá lesz az érzelmi kitérések spontán hangcsoportjaihoz.

Indulatszavaink — most már az előbb említett utólagos, *post-expresszív* szavakat leszámítva — maguk is kétfélék. Vannak minden alkalommal spontán eltörő affektív hangcsoportok, amik egyéni és pillanatnyi nyelvalkotások, de egymástól függetlenül is megegyezhetnek egymással. Az ausztráliai néger esetleg

<sup>106</sup> Ilyen a német „Donnerwetter“ a magyar „ebadta“ stb., amik már affektív beszédben elhomályosult jelentéssel szerepelnek az indulat levezetésére.

<sup>107</sup> V. ö. Cassirer, i. m. 136. — Az íráskultúra elterjedésére jellemző, hogy kezdőbetűkből származtatnak indulatszót. Amennyiben a magyarízű elfogadható (Tolnai Vilmos, Magyar Nyelv 1917: 304 és 1918: 151) a zsidó-gúnyoló *Hep! Hep!* a Hierosolyma Est Perdita betűszava lenne...

<sup>108</sup> V. ö. még: Ernst Schwentner, Die primären Interjektionen in den indogermanischen Sprachen, Heidelberg, 1924: 5.

ugyanazt a hangot hallatja fájalmában, vagy örömeiben, mint a művelt francia polgár. Ezek az igazi indulatszók — WUNDT (Völkerps<sup>9</sup> I, 1: 319) műszava: *unartikulierte Schreilaute* — amikben az ősi, állandó nyelverteremtő erő nyilatkozik meg ma is. Persze az ilyen alkalmi szó állandósulhat és elterjedhet. Így jön aztán létre a valódi indulatszavaknak az a kategóriája, amely már intellektualizáltabb jelleget mutat: a konvencionális indulatszó, amely — épúgy mint némely gesztus — kész kliséje egy-egy nyelv szókincsének.<sup>109</sup> A *jaj!* a *hujuj!* a magyar nyelv sajátja és az idegen *au weh!* indulatszóra elhárító reakcióként keletkezett az *óbéga!* igénc. Magyar ember nem „óbéga“, hanem „jajga!“ és ha „óbéga“, — pejoratív értelemben használjuk ez a szót — akkor is *jaj!*-jal óbéga. (Egyébként meglepő, hogy a magyarban mennyi az idegen eredetű, eltanult indulatszó).<sup>110</sup> Olasz vagy francia indulatszavak jelentésárnyalatait (pl. *ouais!*, *ouf!*) az idegennek meg kell tanulni; nem spontán érthető, általános emberi diszpozíciókon alapul az ilyen konvencionális, „nemzeti“ indulatszó. A hívószavak (*hé!* *hallo!*) minden nyelvben mások. A félreértés lehetősége nemcsak árnyalatokra nézve áll fönn, hanem diametrálisan elhibázott is lehet az értés: fájdalom gyanúsítása öröm helyett. Tapasztalatból tudom, hogy valaki az élénk csodálkozást kifejező *ó-la-la!* francia indulatszót fájdalomkifejezőnek akarta interpretálni. A kisiklás könnyű, hiszen a fájdalomnak ehhez közelálló hangzású konvencionális indulatszava is van a franciában: *holà!*

\*

Ami az ösztönszerű indulatszavakat illeti, nyilvánvaló, hogy ezek együtt születnek az érzelemmel. Mennél kevésbé tisztán artikulált az indulatszó, annál természetibb, ősbibb kapcsolatban áll az indulattal. Itt már az állati érzelem-hangokkal és a gyermek gügyögésével egy nivóra jutottunk. Ezek az explóziós hangadások — amiknek legprimitívebb kifejező formája a sírás és a nevetés — közérthetővé és egy nyelvre nem korlátozható jelentéssel bírnak. Voltak — például ADELUNG,

<sup>109</sup> V. ö. az indulatszavak eltanulásáról: H. Paul *Prinzipien der Sprachgeschichte*<sup>3</sup>, 179.

<sup>110</sup> Két oszmánli eredetű indulatszavunkra Németh Gyula mutatott rá (Magyar Nyelv 1926: 284). Nem érdektelen, hogy mindkettő közömbös és jelentős szóból lett indulatszóvá.



MÜLLER Miksa<sup>111</sup> — akik a nyelv keletkezését ezekből az indulathangokból magyarázták.<sup>112</sup> Az expresszivitást nem is lehet kétségbevonni az artikulátlan hangadásoknál. Érzelmet hangra soha sem lehet tökéletesen lefordítani, de viszont a halálordítást, csatakiáltást sem lehet félreérteni és a szerelem örömhangjai nincsenek nyelvismerethez kötve. A fölkiáltás, mint az érzelem spontán megnyilvánulása, általában úgy szerepel a nyelvészttikában, mint valami 'a-priori' nyelvteremtő erő,<sup>113</sup> amelyben az intellektusnak és a konvenciónak semmi szerepe nincs. Számbavéve az indulatszók hangalakját, ezt a kérdést is megvizsgálhatjuk. Az eredmény nem lehet más, mint amit COMBAREIU megállapított, hogy az érzelem sokkal több, mint a rendelkezésre álló indulatszó: „Le même cri peut exprimer la peur, la colère, la surprise, le désespoir, la haine. Le même soupir peut être celui d'un malheureux vaincu par la douleur, d'un épicurien abîmé dans la volupté, d'un saint en extase, d'un fou, d'un malade qui renaît à l'espérance, d'un agonisant...“

Ha elfogadjuk Ernst SCHWENDTNER fölosztását (i. m. 6) akkor az ő kategóriáiban egyuttal bizonyos gradatio-t is láthatunk, fokozatos emelkedést a legprimitívebb, de már konvencionális artikulációtól az asszociációs-intellektuális jelentéstartalmú indulatszavakig. A legegyszerűbb hangadás a pusztá magánhangzó. SCHWENDTNER felsorolásában valamennyi magánhangzó szerepel, a legkülönbözőbb, egymásnak ellenmondó jelentéssel. A latin *a!* kifejezője lehet a következő érzelmeknek: öröm, bosszúság, csodálkozás, fájdalom, részvét.<sup>114</sup> Ez a

<sup>111</sup> V. ö. Thienemann Tivadar Egyet. Philol. Közl. 1912: 80. — Horger Antal, A nyelvtudomány alapelvei, 1926: 21.

<sup>112</sup> Erre vonatkozólag egy modern nyelvpszichológus, H. Delacroix is azt az álláspontot képviseli, hogy a nyelv szavai a „kezdőhangokból“ (sons initiaux) keletkeztek. Ezek pedig nem mások, mint a szükségletek és érzelmek ösztönszerű kifejeződései (extériorisation spontanée des besoins et des sentiments). V. ö. H. Delacroix, Le langage et la pensée, 1930: 83. Ezek szerint indulathang és a jelzett fogalom között nem hasonlósági, a-priori, hanem lelki és pillanatnyi kapcsolat van.

<sup>113</sup> V. ö. J. Combarieu, Les rapports de la musique et de la poésie, Paris 1894: 25 és 51. A spontán és konvencionális indulatszókról v. ö. Bally, Le langage et la vie, 1926: 156.

<sup>114</sup> Természetesen az *a* betűvel jelzett hang a legkülönbözőbb *a*-variációk írásjele lehet. De az árnyalatváltozás mindig egyuttal jelentésváltozást is involvál.

jelentésbeli chaosz, amely ellenkezik az indulatszó spontán-ságával, csak úgy magyarázható, hogy konvencionális motívumok és a környező mondat intellektuális elemei játszanak közre a primitív indulatszó jelentésbeli sokféleségének létrejöttében. A közösség mindezekben a jelentésekben nem lehetett más — és ebben kereshetjük az indulatszó ősi, primitív jelentőségét — mint valami erős benyomás, amelyre a beszélő hanggal reagál. A magyar *a!* indulatszónak (EtSz.) szintén háromféle jelentése van: a figyelem fölkelése (ott *a!*); meglepetés; bosszúság. Mindez arra vall, hogy nehéz definiálni azt a homályos és sokféle irányban változéképes értelmi elemet, amit a „spontán” indulatszó kifejezni akar.

SCHWENDTNER adatgyűjteményében, amely az indogermán nyelvekre terjeszkedik ki, az összes magánhangzók szerepelnek, a legkülönbözőbb variációkban. Nyilvánvaló, hogy a magánhangzó nemcsak szótagképző szerepénél, tehát fiziológiai kényelmességénél fogva főeleme a „spontán” interjekciónak, hanem azért is, mert zeneisége az érzelmek hullámozásait könnyebben követi, mint a zöreijhangok vagy akár a folyamatos mássalhangzók. A magánhangzó képzése közelebb áll az artikulátlan hangadáshoz és a gyakorlatban nem is szakad el ezektől a primitív képződményektől: az írás által visszaadható szimbolikus kép csak halvány fogalmat ad a magánhangzós indulatszavak hangmodulációiról. Egyébként elképzelhető és a gyakorlatban állandó alkalmazást nyer a csukott szájjal való artikulátlan zöngés hangadás, mely a magánhangzós indulatszavak melódiáját igyekszik utánozni és így megértésre talál. Egész konverzációkat lehet ilyen módon folytatni, tetszést-nemtetszést, örömet-fájdalmat, tagadást-igenlést, kérdő-elhárítást kifejezni.

A tisztán konsonantikus mássalhangzó-indulatszavakról SCHWENDTNER is megállapítja (15), hogy ritkábbak, mint a magánhangzós interjekciók. Ezek a konsonantikus indulatszók persze csak az írás számára konsonánsak, mert a kiejtésben útát törnek mindenféle mellékszöngék, amint a német eredetű magyar *pszt*-ből képzett ige is mutatja (*pisszeg*). Ebben az utóbbi esetben meglepő, hogy a hallgatásra való fölszólítást az indogermán nyelvek ilyen kellemetlen mássalhangzó-torlódással fejezik ki, ami — itt is — ellenemond az indulatszók spontán-

ságára alapított elméletnek. Hogy a konsonantikusnak tartott indulatszók mennyire nem tisztán mássalhangzói jellegűek, arra példának azt a hangadást idézzük, amelyet az írás a *hm* betűkkel ad vissza. (Német eredetű ez is, de magyarrá lett, mint a *hümmög* mutatja, bár ez szintén irodalmi eredetű, „tudós” szó.) Ezt a tudákos indulatszót magyar beszédben mindenki magánhangzó nélkül és csukott szájjal, tehát nem beszédhangon ejti.

\*

A reduplikációs indulatszókról<sup>115</sup> egy alábbi fejezetben szólunk. De már itt levonhatjuk a következtetéseket az interjekciók expresszivitását illetően.

Kétségtelen, hogy az indulatszóknak nem csupán hangulatuk van, hanem értelmük is, — akár spontán, akár konvencionális ez a jelentés. Ezt az értelmet konvencionális körülmények szabályozzák. Ez a konvenció legkirívóbb az olyan állathívó vagy állat-irányító indulatszavaknál, amelyek nem hangutánzók: *hó! gyi! kuss! putz!* Az állat nyilván csak szoktatás útján „érti” meg a parancsot. (A francia ló a *dia* biztatásra balra kanyarodik, a magyar előre megy, gyorsabb ütemben...) De ugyanezt mondhatjuk a hangutánzókra is, mert ha ezeknek „utánzó” jellegét az állat föl is fogja, nem sokra megy vele. A baromfiaknak szóló *pi-pi* csak az ételosztás miatt válik „értelmessé”. A kutyaugatás utánzása nem közvetít semmiféle értelmet. A macskanyávogás utánzása megtévesztheti a macskákat, de ez már nem indulatszó, hanem a természethang puszta utánzása. Ebből is kitűnik, hogy az indulatszó lényeges kelléke az ember által beleérezett hangulat vagy jelentés: de ez nagyon sok esetben nem ősi „nyelvteremtés”, hanem közmegegyezésen alapuló asszociáció.

Ősi-nyelvteremtő jellegét kölcsönöz az indulatszavaknak az a tény, hogy ma is lehetséges eszközei a szóalkotásnak és megvan a lehetőség rá, hogy spontán fölkiáltás elterjedjen és eltanult, konvencionális szóra színtelenedjék. Az indulatszók túltengése persze nem válik előnyére a nyelv fogalmi anyagának, de másrésről viszont állandó fölfrissülést jelent a primitív megnyilatkozási formákhoz való visszatérés. Épen ezért szeretik a költők az indulatszókat és efféléket csinálni maguk

<sup>115</sup> V. ö. Schwendtner, i. m. 28.

is próbálnak. T u d ó s i n d u l a t s z ó k n a k nevezhetnők ezeket, mert részben a meglévők analógiájára készülnek, részben pedig tudatos jelentés-beleértést követelnek az olvasótól. ROSTAND *Chanteclair*-jének egyik állata a haragját így fejezi ki: *Rrr...*<sup>116</sup> ARANY refrénje: *Tillaárom haj!*; ritmusával  $\underline{\text{L}} \text{ } \underline{\text{U}} \text{ } \underline{\text{L}} \text{ } \underline{\text{L}} \text{ } \underline{\text{L}}$  értelmetlen és mégis hangutánzókra emlékeztető hangcsoportosításával (*tilla* ~ *trilla*, i + a + á) és személyragozott végződésével (*tillaárom*): sajátos és újszerű vegyülékét adja a primitív lelkendezésnek és a humoros-intellektuális szójátéknak, ami kitűnően illik a költemény gúnyos hangjához. ADYNál is a primitív interjekció-teremtő hangulat keveredik irodalmi reminiscenciákkal:

Ihaj, evoé Tavasz.  
(Nóta a halott szűzről.)

A népi *ihaj*-t ADY hozta be a nem-népies, szimbolikus költészetbe és a klasszikus görög *evoé* mellett még bizarabb hatást tesz a népdali motívum. ADY egyik verscíme és refrénje:

Tararrarom, hajh tararrarom.

KISS József szellemi rokona ADYNak az új indulaszavak alkotásában:

Fekete vizeken — hali-hé — hali-hó!  
(Knyáz Potemkin, 1906.)

Mintha valami új páthosz jelentkezett volna a század elején a magyar lírában. Páthosz, amely az addigi sablonos csatakiáltások helyébe idegenszerű-új expresszióit dobja az átalakulását élő magyar léleknek.

Persze KISS Józsefnél még a régebbi népieskedő-játszi indulatszóalkotás is megvan: *éta-téta*-paksaméta, *sóri-moria-moribusz* (Viki néni, 1914). Józan racionalizmus: nyilatkozik meg ebben a játékosságot affektáló „nyelvteremtésben“.

A modern szimbolikus líra tudatossága, amely szabadon rendelkezik a nyelvtéremtés primitív eszközeivel, egészen más lelkialkatból fakad. A dekadens-komplikált lélek menekül az absztrakciók világából:

Do! gente Yvonne, do!

Do! Do!

(P. N. Roianard, Berceuse.)

<sup>116</sup> V. ö. Kr. Nyrop, Gramm. hist. IV, 1913: 10.

Ez a *do* lehet a hangskála egyik hangja, vagy egy tetszés szerint választott szonorikus altató-szó, vagy pedig a *dors* igealak lefokozása a gyermeknyelv nivójára. Mindegyik esetben „tudós“ indulatszó. Alkalmi-expresszív indulatszókat a népköltészet maga is ismer, bár az alábbi példában nyilván nem kollektív, hanem tudákos nyelvteremtésről van szó:

Kutyahitü Kátai  
Nem kell a lányt —  
Libizárom ripszom  
Zátyerityi zatyitom  
Bántani.<sup>117</sup>

Tudákos népi dalok refrénjeiben szerepelnek hasonló játékos-értelmetlen, de hangulatkifejező hangkreációk:

Tulli tuli tullá allá tuli tum,  
Tulé alá tulle tulli tulá allá tuli tum tule alá...<sup>118</sup>

Az indulatszók életközelsége lehetővé teszi, hogy a belőlük képzett igék is megőrizzék érzelmi gazdagságukat és konkrét asszociációkat, amint a *jajgat* (obéogat) és a *siránkozik* különbsége mutatja.

\*

Szólni kellene még arról is, hogy az indulatszavak milyen hangokat kedvelnek, illetőleg: minő kapcsolat állapítható meg az indulatszó hangalakja és jelentése között. A zenei jellegű magánhangzók túltengésére már utaltunk. De annál többet itt sem állapíthatunk meg, amit dolgozatunk I. fejezetében megállapítottunk. H. DELACROIX azt írja egyhelyütt (i. m. 397), hogy a rikító és éles hang alkalmasabb az-élénk-érzelmi kitörések kifejezésére mint a tompa, fátyolozott érzelmek ábrázolására. Ez igaz, de ezen belül aztán alig lehet valamit körülhatárolni. Az „éles hang“ egyformán kifejezhet fájdalmat és örömet: az intenzitás magas fokán fájdalom és kéj ugyanazokat az indulathangokat produkálják. Ugyanaz az „ösztonszerű“ fölkiáltás (pl. *óh!*) az előzmények és körülmények szerint a legkülömbözőbb dolgokat fejezheti ki.

(Folyt. köv.)

*Zolnai Béla.*

<sup>117</sup> M. Népkölt. Gyűjt. II. 223; idézi Csernátóni Gyula, A refrén, Erd. Múz. 1886: 166.

<sup>118</sup> Nyelvőr 1911: 91.