

Jurij Tinyanov

A versnyelv problémája*

Előszó

A *vers* kutatása az utóbbi időben jelentős eredményeket ért el; ezek a vizsgálódások kétségkívül már a közeljövőben széles kutatási területté fognak fejlődni, noha a tervszerű munkálatok csak nemrégiben kezdődtek meg.

Ezek a kutatások azonban nem érintették a költői nyelv és stílus kérdését. Ezek kutatása elszakadt a vers vizsgálatától; úgy tetszik, mintha maga a költői nyelv és stílus se lenne kapcsolatban a verssel, nem függene tőle.

A „költői nyelv” fogalma, mely csak nemrég került előtérbe, máris válságban van, melyet kétségkívül e pszicholingvisztikai alapon nyugvó fogalom túlságosan tág terjedelme és szétfolyó tartalma váltott ki. A „költészet” terminus, melyet a köznyelv és a tudomány alkalmaz, napjainkban elveszítette konkrét terjedelmét és tartalmát, és értékelő árnyalata van.

Jelen könyvemben a *vers* konkrét fogalmát – mint a *próza* fogalmának ellentétét –, s különösképpen a *vers* nyelvének (helyesebben a *versnyelvnék*) a sajátosságait fogom elemezni.

Ezeket a sajátosságokat a vers mint konstrukció elemzése alapján kell meghatározni, mely konstrukcióban valamennyi elem kölcsönösen függ egymástól. Egyszóval a stíluselemek vizsgálatát, mely eddig elkülönülten folyt, itt megkísérlem összefüggésekbe ágyazni.

A költői stílus vizsgálatának legjelentősebb kérdése a *költői szó jelen- [END-p135] tésének és értelmének* kérdése. Alekszandr Potyebnya hosszú időre meghatározta a kérdés tanulmányozásának útjait, amikor kidolgozta a *kép* elméletét. Ennek az elméletnek a válságát az okozta, hogy hiányzott a *kép* fogalmának meghatározása. Ha egyaránt képnek tekintjük a köznyelv fordulatait és az Anyegin egész fejezeteit, felvetődik a kérdés: mi ez utóbbinak a specifikuma? Ez a kérdés pedig kiszorítja és érvényteleníti mindazokat a kérdéseket, melyeket a *kép* elmélete eddig fölvetett.

Jelen munka célja azoknak a *specifikus* változásoknak az elemzése, melyek a *szó jelentésében és értelmében* bekövetkeznek a *versen* mint konstrukción belül.

Ez a célkitűzés megkövetelte a vers mint konstrukció fogalmának megalapozását; ezt a megalapozást végzem el e munka első részében.

Jelen munka részletei elhangzottak a Költői Nyelv Elméletének Tanulmányozására Alakult Társaságban (Opojaz) és az Orosz Művészettörténeti Intézet mellett működő Szépirodalmi Tudományos Társaságban. Ezúttal mondok köszönetet e társaságok tagjainak, akik részt vettek tanulmányaim megvitatásában. Különös hálával tartozom Sz. I. Bernstejnnek értékes útmutatásaiért. E munka megírása óta megjelent néhány könyv és cikk e tárgykörben, melyeknek bizonyos köze van tanulmányom tárgyához. Ezeket csupán részben volt módom figyelembe venni.

J. T.

Razliv, 1923. VII. 5.

A ritmus mint a vers konstrukciós tényezője

1.

Az irodalom tanulmányozásánál kétfajta nehézségbe ütközünk. Az egyik maga a megformálандó anyag, melyet legegyszerűbben nyelvnek, szónak nevezhetünk. A másik nehézség a művészet konstrukciós elvéből következik. [END-p136]

Ami a megformálандó anyagot illeti, vizsgálódásaink tárgya olyasmi, ami roppant szoros kapcsolatban

van köznapi tudatunkkal, sőt, néha egyenesen e kapcsolat szoros voltán alapul. Hajlamosak vagyunk figyelmen kívül hagyni, hogy miféle, milyen jellegű ez a kapcsolat, s ehelyett önkényesen beemeljük kutatásunk tárgyába mindazokat a viszonyokat, amelyeket köznapi létünkben megszoktunk, és ezekből indulunk ki az irodalom tanulmányozása során.¹ Közben azonban nem vesszük észre, hogy az anyag – szerepétől és rendeltetésétől függően – nem egynemű, nem egyrétű. Figyelmen kívül marad, hogy a szó, funkciójától függően, különféle nem egyenrangú mozzanatokat tartalmaz; az egyik mozzanat előtérbe kerülhet a többi rovására, ennek következtében a többi deformálódik, néha teljesen jelentéktelen rekvizitummá válik. Potyebnya grandiózus vállalkozása, hogy felépítse az irodalom elméletét, kezdve a szón mint egyszeri jelenségen egész a bonyolult művészi alkotásig mint egészig, eleve kudarcra volt ítélve, mivel az egész viszonya az egyszerihez lényegét tekintve nem más, mint az egész különféle funkcionális jelentései, válfajai. Az „anyag” fogalma nem esik kívül a forma szféráján, maga is megformált; hibát követünk el, ha konstrukción kívüli mozzanatokkal keverjük össze.

A második nehézséget a konstrukciós, formáló elv természetének hagyományos *statikus* megközelítése okozza. Világítsuk meg a dolgot egy példával. Csak nemrég hagyunk fel a kritikának azzal a típusával, mely a regény hőseit úgy ítéli meg – és ítéli el –, mintha eleven emberek volnának. Nem kétséges, hogy végleg eltűnnek a regényhősökről készített életrajzok meg az olyan kísérletek, hogy ezeknek az életrajzoknak az alapján rekonstruálják a történelmi valóságot. Mindez a *statikus hős* előfeltevésén alapul. Hadd emlékeztessünk itt Goethe szavaira a művészi funkcióról, a Rubens-képek kettős megvilágításáról és a tények megkettőzéséről Shakespeare-nél. „A művészi alkotás magasabb régióban, ott, ahol a kép valóban képpé válik, itt [a művésznek] szabadabb keze van, itt még a *fikcióig* is elmehet... A művész valamilyen egész útján akar szólni a világhoz...” Ez az oka, hogy a fény megkettőzése, bár „kétségkívül erőszakos beavatkozás” és „természetellenes”, mégis „magasabb rendű a természetnél”. Lady Macbethnek, aki egy helyütt [END-p137] így szól: „... Szoptattam s tudom mily / Édes a csecsemő az anya keblén” (Szabó Lőrinc ford.), de akiről utóbb azt mondják: „Nincs gyereke!” – igaza van, mert Shakespeare „gondoskodott minden adott kijelentés erejéről”. „Egyáltalán, ne közelítsünk oly szigorúan és kicsinyesen a festő ecsetvonásához vagy a költő szavaihoz”; „a költő mindig azt mondatja szereplőivel, ami az *adott helyen* éppen szükséges, hatásos és jó, és nem sokat aggályoskodik arra ügyelve s azt számítgatva, hogy e szavak netán látszólagos ellentmondásba kerülnek egy másik részlettel.” Goethe ezt a jelenséget a Shakespeare-dráma konstrukciós elvének szemszögéből magyarázza meg: „Egyáltalán, darabjai írása közben Shakespeare aligha gondolt arra, hogy nyomtatott betű lesz belőlük, és végigszámolják, összehasonlítgatják, méricskélik őket; ő inkább a színpadot tartotta szem előtt, amikor írt; mozgó, eleven lényeknek tekintette darabjait, amelyek leáradván a deszkáról, hamar elillannak a szemekből és fülekből, amelyeket nem lehet fogva tartani és részleteiben megbírálgatni, s amelyekben pusztán az a fontos, hogy mindig csak a jelen pillanatban legyen hatásuk és jelentőségük.”²

Egyszóval, a hős statikus egysége (s egyébként minden statikus egység az irodalmi alkotásban) roppant ingatagnak bizonyul; ez az egység, teljes egészében a konstrukció elvétől függ, és szüntelenül változhat a mű folyamán úgy, ahogy esetről esetre a mű általános dinamikája megkívánja; elegendő, hogy létezzen az egység jele, egy olyan kategória, mely igazolja az egység legkirívóbb tényleges megsértéseit is, és biztosítja, hogy ezeket is az *egység ekvivalenseinek* tekintsük.³

Csakhogy az ilyen egység már nyilvánvalóan nem azonos a hős naiv módon elképzelt statikus egységével; a statikus egész jele helyett a dinamikus integráció, az egységesülés jele érvényes rá. Nincs statikus hős, csak dinamikus. És elegendő a hős jele, a hős neve, hogy helyettesítse az egyes adott esetekben magát a hőst.⁴

A hős példája jól megmutatja: a tudat statikus szokásai mennyire szilárdak, tartósak. Ugyanez a helyzet az irodalmi alkotás „formájának” kérdéseivel is. Csak nemrég sikerült kiirtani a köztudatból azt a híres analógiát, mely szerint: forma-tartalom=pohár-bor. A forma fogalmára alkalmazott térbeli analógiák azért fontosak mégis, mert csupán [END-p138] analógiának látszanak; valójában a forma fogalmába ilyenkor mindig becsempészünk valamilyen statikus tulajdonságot, mely szorosan összefügg a térbeliséggel (ahelyett hogy a térbeli formákat is *sui generis* dinamikus

formákként értelmeznék). Ugyanígy áll a helyzet a terminológiával. Merem állítani, hogy a „kompozíció” szó tíz eset közül kilencben a formához mint statikus formához való viszonyt fejezi ki. A „verssor” vagy a „strófa” fogalmát is észrevétlenül kivonták a dinamikus fogalmak sorából; az ismétlés vizsgálatakor eltekintenek attól, hogy különböző körülmények között megjelenő, különböző erejű, különböző sűrűségben és mennyiségben előforduló mozzanatokról van szó; megjelenik a „kompozíciós tényezők szimmetriájának” veszedelmes fogalma; veszedelmes ez a fogalom azért, mert egyszerűen szó sem lehet szimmetriáról ott, ahol fokozódás van.

A mű egysége nem zárt szimmetrikus egység, hanem kibontakozó dinamikus egységesülés; elemei közt nem lehet statikus egyenlőségjel vagy összeadásjel, hanem csakis a korreláció és az integráció dinamikus jele.

Az irodalmi mű formája kizárólag dinamikájában fogható fel.

Ez a dinamizmus megmutatkozik először is a konstrukciós elv fogalmában. A szónak nem minden eleme egyenértékű; a dinamikus forma nem ezek egyesítésével, összeolvasztásával jön létre (lásd a „megfelelés” gyakran használatos fogalmát), hanem kölcsönhatásuk révén, mely együtt jár a tények egyik csoportjának kiemelésével egy másik csoport rovására. Ennek során a kiemelt tényező deformálja az alárendelt tényezőket. Másodszor megmutatkozik abban, hogy a forma érzete mindig a fölérendelt konstruktív tényező és az alárendelt tényezők kölcsönviszonyában beálló folyamat (vagyis változás) érzete. E folyamat, e „kibontakozás” fogalmához nem feltétlenül tapad az *időbeliség* árnyalata. A folyamatot, a dinamikát vehetjük önmagában, időn kívül is, mint tiszta mozgást. A művészetet ez a kölcsönhatás, ez a harc élteti. Ha nincs meg ez az alárendelés, ha hiányzik a konstruktív szerepet játszó tényezőtől kiinduló, az összes többi tényezőt deformáló hatás, akkor szó sem lehet művészi tényről. („A tényezők *összehangoltsága* – a konstrukciós elv sajátos negatív jellemzése.” – Viktor [END-p139] Sklovszkij.) De ha elmúlik a tényezők *kölcsönhatásának* érzete (amely szükségképp két mozzanat – az alárendelő és az alárendelt – jelenlétét feltételezi), a művészi tény mint olyan megszűnik – automatizálódik.

A „konstrukciós elv” és az „anyag” fogalmába itt lép be a történetiség árnyalata. De éppen az irodalomtörténet győz meg bennünket *a konstrukció és az anyag fő elveinek állandóságáról*. Lomonoszov metrikus-tonikus verselésének rendszere mint konstruktív tényező körülbelül Kosztrov idejében összeforrott egy meghatározott szintaxissal és lexikával, fölérendelt deformáló szerepe meggyengült, a verselés automatizálódott, és Gyerzsavin forradalma kellett ahhoz, hogy a vers ismét kölcsönhatássá, küzdelemmé, formává változzék.

A legfontosabb mozzanat itt az új kölcsönhatás, nem pedig egyszerűen valami új tényező beépítése. Ha például veszünk egy elkoptatott metrumot (amely éppen azért kopott el, mert erősen összenőtt bizonyos mondathangsúly-rendszerrel és lexikai elemekkel, és megszokottá vált), és kölcsönhatásba hozzuk bizonyos új tényezőkkel, akkor ezáltal megújítjuk magát a metrumot, felfrissítjük konstrukciós lehetőségeit. (Ez a történelmi szerepe a költői *paródiának*.) Ugyanígy frissül fel a konstrukciós elv a metrumban új metrumfajták beiktatása révén.

A költői forma alapvető kategóriái megingathatatlanok; a történelmi fejlődés nem keveri össze a kártyákat, nem tünteti el a különbséget a konstrukciós elv és az anyag között, hanem ellenkezőleg: még jobban kiemeli. Ez – magától értetődően – nem szünteti meg az egyes konkrét esetekben a konstrukciós elv és az anyag egyedi kölcsönviszonyának, az egyedi dinamikus formának a problémáját.

Hadd említsek egy példát egy bizonyos verselési rendszer automatizálódására és arra, hogyan mentette meg a metrum konstruktív jelentőségét e rendszer szétrombolása. Az érdekes az, hogy a rombolás eszköze itt épp az a bizonyos *stanza* volt, amelyet Apollon Majkov a „versharmónia” mintaképeként emleget.⁵ A harmincas években a négyütemű jambus automatizálódott. Lásd Puskin *A kolonnai házikó* című művét: [END-p140]

Unom a négyes jámbus-sorokat
(Gáspár Endre fordítása)

1831-ben a *Tyeleszkopban* jelent meg Sevirjov értekezése arról, *Hogyan lehetne bevezetni az itáliai*

stanzát az orosz verselésbe? mely tartalmazza *A megszábadított Jeruzsálem* VII. énekének fordítását. A fordításrészlet 1835-ben jelent meg a következő bevezetővel: „E kísérlet... szerencsétlenségére, a *harmonikus* monotónia időszakában született, mely eluralkodott Poézisünk világán, betöltvén a füleket, és apránként kezd unalmassá válni. Ezek a stanzák, melyek *megsértik prozódiaánk összes konvencióját*, felrúgják a hím- és nőrímeik rendjét, ahol a jambusok közé trocheusok vegyülnek, ahol két magánhangzó egy szótagnak számít – vajon ezek a stanzák, melyek tele vannak riasztó újításokkal, számíthattak-e kedvező fogadtatásra olyan időben, amikor *fülünket egyhangú lüktetés gyönyöre zsongítja*, amikor *gondolatunk nyugodtan alszik a dallam kíséretében, nyelvünk pedig hangokká oldja a szavakat?*...⁶

Ez az idézet kitűnően jellemzi azt az automatizáltságot, mely a metrum és a nyelv szokványossá vált kapcsolatából ered; ahhoz, hogy a vers dinamikája helyre álljon, meg kell törni „minden szabályt”. A stanzák irodalmi vihart keverték. Ivan Dmitrijev így írt Vjazemszkij hercegnek: „Sevirjov professzor meg az az exegyetemista Belinszkij már rég eltemette a magamfajta öregembert, de – már ne haragudják – Önt is, Batyuskovot is, sőt Puskind is. G. professzor kijelentette, hogy a mi *nehézkés* (ez ma divatos szó) metrumunk és a mi *nehézkés* nyelvünk alkalmatlan a költészetre, túlságosan *monoton* (ez is felkapott szó), és mintakép gyanánt kiadta a *Nabljudatyelben A megszábadított Jeruzsálem* hetedik énekének stanzákban készített fordítását. Szeretném, ha összevetné ezt a fordítást a Rajicséval, és elmondaná, érzi-e Ön Sevirjov metrumában és költői nyelvében azt a zeneiséget, erőt és kifejezőképességet, mely az ő szavai szerint hiányzik korunk orosz költészetéből?... De hát... nehéz apáink nyelve után nekifogni újra az ábécének!”⁷

Ebben a panaszban minden jellemző: az öreg költő viszonya a „ze- [END-p141] neiséghez” és a vershez mint megmerevedett *rendszerhez* általában, az az állítás, hogy Sevirjov forradalma visszatérés az *ácébéhez* (a legelemibb alapokhoz), mint ahogy jellemző Sevirjov törekvése is, aki az elkopott „zeneiség” feláldozása árán akarja visszaállítani a vers tényezőinek dinamikus kölcsönhatását.

Maga Sevirjov kiadott egy stanzáira utaló provokatív epigrammát is.

Volt egy orosz költő, kit verselésünk
Elégedetlenséggel tölte el.
Fellázadt hát, s dühében minden rímünk
Szentségtörő kezekkel dúlta fel,
A trocheus és jambus rendje eltűnt,
S e bűnök által, vajh, mit ére el?
Támadt vihar, sívítva, zúgva, bögve,
S harmóniáink világát összetörte.⁸

Puskin „kanapénak” nevezte az automatizálódott verselést, a dinamikus új verselést viszont a buckákon futó szekér *zötyögéséhez* hasonlította. Az „új verselés” nem azért volt jó, mert „zeneibb” vagy „tökéletesebb” volt a réginél, hanem azért, mert helyreállította a tényezők viszonyának dinamikáját. Ily módon menti meg a forma dialektikus fejlődése – a konstruktív és az alárendelt tényezők kölcsönhatásának megváltoztatása – a konstrukciós elv szerepét.

2.

Az elmondottak arra kényszerítenek bennünket, hogy átgondoljuk, mi is az irodalomtudomány kutatásának anyaga. Ez a kérdés cseppet sem lehet közömbös a kutató számára. Az anyag megválasztása óhatatlanul magával vonja, hogy a kutatás egy bizonyos irányba megy, és ezzel részben meghatározza magukat a következtetéseket is, vagy legalábbis behatárolja érvényüket. Nyilvánvaló, a magát *művészetkutatásnak* nevező vizsgálódás tárgyának annak a specifikumnak kell lennie, amely [END-p142] a művészetet az intellektuális tevékenység más területeitől elkülöníti, s ez

utóbbiakat anyagként vagy eszközként alkalmazza. Minden művészi alkotás sok tényező bonyolult kölcsönhatásán alapul; következésképp a kutatás feladata e kölcsönhatások specifikus jellegének meghatározása. Ugyanakkor, ha az anyag mennyisége korlátozott, s ha emellett nincs lehetőség kísérleti módszerek alkalmazására, könnyen előfordulhat, hogy egyes tényezők másodlagos tulajdonságait, melyek a tényezőknek az *adott esetben* betöltött helyzetéből fakadnak, *fő* tulajdonságoknak véljük. Az így levont hibás általános következtetéseket azután hajlamosak vagyunk olyan jelenségekre is alkalmazni, melyekben az adott tényezők nyilvánvalóan alárendelt szerepet játszanak.

Ebből a nézőpontból az a terület bizonyul a legbonyolultabb és leghálátlanabb kutatási anyagnak, amely a legkönnyebbnek és legegyszerűbbnek látszik: a *motivált művészet* területe. A motiváltság a művészetben nem más, mint valamely tényező igazolása az összes többi révén, összehangolás az összes többivel (Viktor Sklovszkij, Borisz Eichenbaum); minden tényezőt motivál a többihez fűződő kapcsolata.⁹

Ilyenkor a tényezők deformációja egyenletes, a mű konstrukciós síkjában érvényesülő belső motiváció mintegy elsimítja a tényezők *specifikumát*, „könnyűvé”, elfogadhatóvá teszi a művészetet. A motivált művészet csalóka; Karamzin azt tanácsolta: adjunk a régi szavaknak „új értelmet, tálaljuk őket új összefüggésben, de oly ravaszul, hogy becsapjuk az olvasót, és elrejtjük előle a kifejezés szokatlanságát”.¹⁰

De éppen ez az oka, hogy egyes tényezők funkciójának tanulmányozását a legnehezebb a „könnyű” művészetben folytatni. E funkciók kutatása nem a mennyiségileg tipikus, hanem a minőségileg jellemző tulajdonságokra irányul, arra, hogy az intellektuális tevékenység más területeivel közös elemekben kimutassa a művészet specifikus többletét. Ezért a motivált művészi alkotások fő jegye maga a motiváltság (=a többlet elhalványulása) mint sajátos negatív jellegzetesség (Sklovszkij), a tényezők elhalványult funkciói viszont nem lehetnek az általános irodalomtudományi kutatás kritériumai.

Ezt igazolja az irodalom története is. A karamzinisták motivált [END-p143] „pontos” és „könnyű” művészete dialektikus ellentámadás volt a lomonoszovi elvekkel szemben, mely az önértékű nyelvet kultiválta az „értelmetlen”, „harsány” ódában; ez a művészet irodalmi vihart támasztott, mivel a simaság, a motiváltság itt nyilvánvalóan negatív tulajdonságként értékelődött.¹¹ Így született a „nehéz könnyűség” fogalma: Batyuskov, amikor az óda hangsúlyozottan „nehéz” verselésével szembeállítja a „poésie fugitive” „könnyű” verselését, kijelenti, hogy a „könnyű vers a legnehezebb” (vö. *későbbi* szavait: „Ki nem ír ma könnyű verseket”).

Ahhoz, hogy értékelni tudjunk valamilyen egyensúlyt, ismerni kell az egymást kiegyensúlyozó tényezők funkcióit. Ezért a legtermékenyebb azoknak a jelenségeknek a tanulmányozása lesz, ahol az adott tényező kiemelten szerepel (nincs motiválva).

Idetartoznak az olyan jelenségek is, melyek egy – belülről motivált – sor tényezőinek egy másik, idegen – de belülről ugyancsak motivált – sor tényezőivel való kombinációjából, *összefonódásából* jönnek létre, vagyis a vegyes sorok jelenségei. Az ilyen kombináció legegyszerűbb példája a költői *paródia*, ahol például egy bizonyos (meghatározott) sor metruma és szintaxisa kerül kölcsönhatásba egy másik sor lexikájával és szemantikájával. Ha a két sor közül az egyik ismerős, korábban szerepelt már valamilyen műben, akkor az ilyen paródia tanulmányozása során mintegy szemtanúi lehetünk egy olyan kísérletnek, melyet úgy hajtának végre, hogy egyes feltételek megváltoznak, miközben a többi változatlan marad. A feltételek csoportosítása és a megváltozott tényezők megfigyelése révén következtetni lehet a tényezők közötti kapcsolatra, függésre (egyes tényezők kombinatív funkciójára). A költészet története a jelek szerint maga is igazolja ezt. A költészetben végbemenő forradalomról, ha közelebből szemügyre vesszük, rendszerint kiderül, hogy két sor összefonódásából, kombinációjából jön létre (lásd a „fiatalabb hajtásokhoz”, részint a komikus műfajokhoz fordulás jelenségét, melyre Sklovszkij hívta fel a figyelmet). Például az ún. „trimet”, mely a XVII. század francia költészetében komikus versformaként használatos, a romantikusoknál egyesül az „emelkedett” stílus szókinccsével, szemantikájával stb., és „hősi vers” lesz belőle (Grammont). [END-p144] Egy közelebbi példa:

Nyekraszov az „emelkedett” líránál megszokott (balladai) metrumot egy ettől idegen sor – tág értelemben felfogott – lexikai és szemantikai elemeivel ötvözi,¹² napjainkban Majakovszkij a komikus verselés formáját (vö. verselését, valamint P. Potyomkin és más „szatirikonosok” műveit) ötvözi grandiózus képeinek rendszerével.

Ahhoz tehát, hogy elkerüljük a helytelen elméleti következtetések kockázatát, olyan anyaggal kell dolgoznunk, amely érzékelhető formával rendelkezik. Az irodalomtörténet feladatai közé tartozik egyebek között a forma feltárása is; ebből a szempontból az irodalomtörténet, mely az irodalmi alkotások és tényezők jellegét vizsgálja, afféle dinamikus archeológiaként fogható fel.

Magától értetődik, hogy valamely tényező vizsgálata funkciójának tisztázása nélkül, pusztán önmagában, vagyis olyan izolált vizsgálata, amely figyelmen kívül hagyja a konstruktív tényezőt, könnyen elvégezhető – bármekkora terjedelmű anyagon. Voltaképpen ugyan itt is vannak bizonyos határok, melyek végül is egy tágan felfogott konstrukciós jeggyel rendelkező sor hallgatólagosan elfogadott határai. Így például a metrum mint olyan kutatása nem végezhető el egyenlő joggal verses anyagon és újságcikkek anyagán.

Valamennyi tényező konstrukciós funkciójának vizsgálatát kiemelt vagy kevert (nem motivált) sor irodalmi anyagán a legcélszerűbb elvégezni; a motivált (vagy negatív jegyekkel rendelkező) fajták kevésbé alkalmasak arra, mint ahogy a szó formális elemeinek funkcióját is nehezebb megfigyelni azokban az esetekben, ahol a szó negatív formális jegyekkel rendelkezik.¹³

Még egy előzetes megjegyzés. A konstrukciós elv szilárd asszociációkkal kapcsolódhat alkalmazása tipikus rendszeréhez: Ugyanakkor a konstrukciós elv fogalma nem esik egybe azoknak a rendszereknek a fogalmával, amelyekben alkalmazásra került. Az irodalmi jelenségek végtelen sokféleségével a tényezők kölcsönhatási rendszerének végtelen sokaságával van dolgunk. De ezekben a rendszerekben vannak generalizáló vonalak, vannak óriási jelenségmennyiségeket átfogó választóvonalak. [END-p145]

Az a tényező, az a feltétel, amely a sor legszélsőségebb jelenségeiben is megőrződik, s amely nélkül a jelenség egy másik sorba megy át, az adott sor konstrukciós elvének szükséges és ellenséges feltétele.

Ha nem vesszük tekintetbe ezeket *a sor határán mozgó szélsőséges* jelenségeket, könnyen megeshet, hogy azonosítjuk a konstrukciós elvet alkalmazásának rendszerével.

Holott ebben a rendszerben korántsem minden nélkülözhetetlen egyenlő mértékben, és nem is minden elegendő egyenlő mértékben ahhoz, hogy egyik vagy másik jelenséget egyik vagy másik konstrukciósorhoz lehessen sorolni.

A konstrukciós elv nem az őt megalapozó feltételek maximuma, hanem minimuma esetén ismerhető meg; hisz nyilvánvalóan ezek a minimális feltételek kapcsolódnak leginkább az adott konstrukcióhoz, következésképpen bennük kell keresnünk a választ a konstrukció specifikus jellegének kérdésére.

Hogy mennyire fontos a konstrukciós mozzanat, s hogy fogalma mennyire nem esik egybe annak a rendszernek a fogalmával, amelyben alkalmazásra kerül, az nyilvánvaló abból a tényből, hogy ez a rendszer lehet túlméretezett is. A legegyszerűbb példa: *a véletlen rím*.

Zsukovszkij, a XVIII. századi megszokott stílusból kiindulva, korai verseiben olyan szavakat rímeltet, mint *nyebes* – *szergyec*, *pogibnyet* – *vozniknyet*, *gorit* – *cstyit* (*Az erény*, 1798); *szini* – *Ivi*, *velikoszernij* – *prevoznjeszjonnij* (*A béke*, 1800); *nyeppravoszudnoj* – *nyeprisztupnoj*, *voznjeszty* – *perszty*, *mecsom* – *sznom* (*Az ember*, 1801), és ezek teljes jogú rímek, ha „pontatlanok is” (az adott esetben akusztikusan is teljes jogúak). Ugyanakkor nem fogadjuk el rímnek a *következőket*: *szosztavljajet* – *oszvescsajet* (*Oroszország dicsősége*, 1797); *szooruzseni* – *oblozseni* (*Az erény*, 1798); *rek* – *breg* (*Oroszország nagysága, híre és dicsősége*, 1799) – mivel ezek a kifogástalan rímpárok *rímtelen verssorokban* fordulnak elő. Konstrukción kívüli tényezőként vizsgálva ezek rímek; mint a ritmus ténye, vagyis mint a konstrukció tényezője az ilyesfajta „véletlen rím” *sui generis* olyan jelenség, amely konstrukciós feladatai és következményei tekintetében roppant távol áll a közönséges rímtől. [END-p146]

Az utóbbi évtizedekben lezajlott költészeti forradalmak rendkívüli erővel vetették fel a költészet konstrukciós elvének kérdését – talán éppen azért, mert az irodalmi forradalmak útja a nem motivált és kevert fajtákon keresztül vezet. Ebben a periódusban döntő szerepet játszott a vers akusztikus mozzanatának fokozódása. Az úgynevezett *Ohrenphilologie* („hallásfilológia”) iskolája, mely kijelenti, hogy a vers csakis hangzó formában él, törvényszerű kapcsolatban áll a költészet általános fejlődésével. A költészet fejlődésében, úgy látszik, van egy sajátos periodikus hullámváz: azokat a periódusokat, amikor a versben fokozott nyomatékot kap az akusztikus mozzanat, olyan periódusok váltják fel, amikor a verselésnek ez az akusztikus jellege érezhetően csökken; helyette a vers más oldalai kerülnek előtérbe. Mind az egyik, mind a másik periódusra jellemzőek bizonyos, az irodalmi élet területén fellépő kísérőjelenségek: a versmondás rendkívüli fejlődése az utóbbi tíz esztendőben (Németországban és nálunk), a versmondó művészet szoros kapcsolata a költészettel (a költők szavalatai) stb.¹⁴ (Ezek a jelenségek már kezdenek gyengülni, és idővel valószínűleg teljesen visszafejlődnek.)

Ez a periódus – mind a költészetben, mind a költészetéről szóló tudományban – elősegítette egy roppant fontosságú tény felszínre bukkanását: felvetette a *ritmus* konstrukciós jelentőségének problémáját.

Wundt így írt a kilencvenes években: „Az ősi versben a ritmikus forma nagyobb mértékben hat a nyelvi tartalomra; napjainkban viszont ez utóbbi maga vesz fel egyfajta saját ritmikus formát, amely ebben az esetben egyre szabadabb mozgásra tesz szert, úgy, hogy képes időről időre alkalmazkodni az affektushoz. E forma nem abban különbözik a köznapi nyelvtől, hogy bizonyos metrikus törvényeknek van alávetve, hanem inkább abban, hogy a szavak elrendezésével elért ritmus pontosan megfelel e szavak és gondolatok emocionális színezetének.”¹⁵

De már Potyebnya kimondta, hogy „a tevékenységek elhatárolása nem vezet elcsökevényesedésükhöz”. „Az indoeurópai nyelvekben [END-p147] a szavak egyes zenei tulajdonságai (mint... az emelkedő és ereszkedő hangsúly különbsége, az elnyújtottság, mely a közönséges beszédet a recitatívhoz közelíti, a hang emelkedése és ereszkedése, erősödése és gyengülése mint az egyes szavak elhatárolásának eszközei eltűnőben vannak. Ugyanakkor létezik, sőt növekszik egyfelől az összefüggő beszéd és a vers eufóniája, másfelől fejlődik a dal és a vokális zene... Ily módon a korábbi fejlődési fokok nyomai általában nem tűnnek el – ellenkezőleg: elmélyülnek.”¹⁶

Wundt igen szerény szerepet tulajdonított az új költészetben a ritmusnak (melyen ő a hangsúly ismétlődésének törvényszerűségeit érti), Potyebnya viszont rámutat, hogy a növekvő differenciálódás – a beszélt nyelv zenei, vagyis tág értelemben vett ritmusképző elemeinek csökkenésével egyidejűleg – fokozza ugyanezen elemek jelentőségét a költészetben. (Ez a megállapítás egyébként nem állt kapcsolatban Potyebnya általános rendszerével.) A vers mint hangzó jelenség megközelítése elősegítette e mélyülő különbség tisztázását, és rendkívül fontos következményekre vezetett, melyek azonban már nem tartoznak az *Ohrenphilologie* feladatai és lehetőségei közé.

Már Meumann¹⁷ két ellentétes versmondó tendenciát különböztet meg a csoportosítás módja – következésképpen egyúttal tárgya – szerint: „A versmondásban két tendencia érvényesül, melyek hol harcolnak egymással, hol egyesülnek, összhangba kerülnek, hol mindkettő külön-külön magára vállalja a ritmusélmény létrehozásának feladatát. Az egyiket ütemező tendenciának (*taktierende Tendenz*), a másikat értelem szerint, tagoló (csoportosító) tendenciának (*gruppierende, phrasierende Tendenz*) fogom nevezni. Az előbbiben a voltaképpeni ritmikai igény (*Bedürfnis*) fejeződik ki, ami nem más, mint az időben egymás után lejátszódó élményeink ritmikus jellegű körülményeinek, a fő ritmikai mozzanatok közötti egyenlő időszakoknak a figyelembevétel. A másodikban a *tartalom* iránti önálló érdeklődés nyilvánul meg. Minthogy pedig a fogalmak mozgásának jellege nem engedi meg lefolyásának teljes sematizálását, ezért az értelem szerinti tagolás a versmondásban minduntalan a ritmus elvének megszüntetésére kényszerít bennünket.”¹⁸ [END-p148]

Az egyesített ritmikus csoportok kiemelésére irányuló tendencia feltárta a vers specifikus lényegét, mely abban nyilvánul meg, hogy az egyik sor egyesítő elve alárendelődik a másik sor

egyesítő elvének. A vers ily módon nem pusztán *összekapcsolt, hanem bonyolult kölcsönhatásban álló elemek rendszerének bizonyult*; képletesen szólva kiderült, hogy a vers lényege a tényezők harca, nem pedig békés egymás mellett élése. Világossá vált, hogy a költészet specifikus többlete éppen ebben a kölcsönhatásban keresendő, melynek alapja a ritmus konstruktív jelentősége és deformáló hatása a más sorhoz tartozó tényezőkre (az ütemező versmondás kezdetben épp a *deformáció* erőteljes érzékelése miatt hatott komikusan). Feltárult a vers problémájának bonyolultsága, tág értelemben vett motivátlansága.

De a versmondás mint verselésfeltárás másik, ellentétes tendenciája is szerepet kapott (igaz, negatív módon) a vers specifikus konstrukciójának meghatározásában. A tisztán értelmi tagolás, amely nem esett egybe a ritmosos tagolással, óhatatlanul felvetette a ritmus funkciójának kérdését. Erről az oldalról a ritmus felesleges, fékező, zavaró elvnek látszik. A költészet ebben a megközelítésben elrontott prózának tűnik, és kérdéssé válik a vers *raison d'être*-je (értelmes alapja). Az értelmi tagolás során az enjambement például nemcsak mint ritmuseszköz szűnt meg létezni, hanem mint művészi eszköz egyáltalán: az a tendencia, melynek kizárólagos célja az értelmi csoportok kiemelése, itt megsemmisítette magát az enjambement fogalmát, melynek lényege a ritmikai csoport és a szintaktikai-szemantikai csoport *egybe nem esése*; ha egyedül a szintaktikai-szemantikai tagoló elv (vagyis a grammatikai egységek kialakításának igénye) érvényesül, akkor miféle egybe nem esésről lehet szó egyáltalán?

Természetes, hogy e tendencia védelmezői szükségképpen a *vers libre* „szabadabb” ritmikai konstrukciójának a híveivé válnak (Meumann).

Eközben szem elől tévesztették azt a specifikumot, amely a *vers libre*-t. mégiscsak verssé teszi, és megkülönbözteti a prózától. E specifikum szükségképpen áttevődött egy más sor – a sajátos, választékos költői szókinccs, a költészetre jellemző szintaktikai csoportosítóeszközök [END-p149] stb. – területére. Ennek során természetesen elmosódtak a vers és a művészi próza közötti különbségek. *A ritmus mint fő, meghatározó tényező kiküszöbölése a vers specifikumának megsemmisítésére vezet, s ezáltal újfent igazolja e tényező konstruktív szerepét a versben.*

Ugyanakkor a vers akusztikai megközelítése lehetővé tette a ritmus fogalmának kiszélesítését, mely eredetileg általában a hangsúlyrendszer szűk területére korlátozódott. A ritmus fogalma rendkívül bonyolulttá vált, és szerteágazott, s ez kétségtelenül a vers akusztikai szempontú megközelítésének következménye, mivel ez a megközelítés a jelenség rendkívül finom megfigyelését tette lehetővé. Ebben a tekintetben igaza van Sarannak, amikor azt mondja, hogy „a korábbi korszak satnya metrikája, papírizú meghatározásai és roppant sematikus, skandáló megközelítési módjai Sivers munkái óta elvesztették létjogosultságukat”.¹⁹

Ily módon a vers akusztikai megközelítése feltárta a kiegyensúlyozottnak és egysíkúnak látszó költői mű antinomikus jellegét.

De a vers akusztikai megközelítése, mely belső ellentmondásoktól terhes, nem képes megbirkózni az általa felvetett problémákkal.

4.

Az akusztikai megközelítés egyfelől nem meríti ki a művészi alkotás valamennyi elemét, másfelől többet nyújt a szükségesnél.

A vers hangzó jelenségként való felfogása mindenekelőtt abba ütközik bele, hogy a költészet bizonyos tényei nem merülnek ki a vers akusztikai jelenségeiben, sőt, ellentmondanak nekik.

Ilyen mindenekelőtt a *szövegekiválasztás* ténye. A költői szöveg ekvivalenseinek nevezem mindazokat a nem nyelvi elemeket, amelyek valamiképpen *helyettesítik* a szöveget mindenekelőtt a szöveg részleges elhagyását, részleges helyettesítését grafikus elemekkel stb.

Hadd hozzak néhány példát.

Puskin *A tengerhez* című versének XIII. szakaszát rendszerint így szokták olvasni: [END-p150]

A föld kihalt... Hová sodorna
hívásod ismét, óceán?
Mindenütt egy az ember sorsa:
jólét mögött strázsál mogorva
zsarnoki gőg, vagy tudomány.

Ég áldjon, tenger!...

(Fodor András fordítása)

Holott amikor ez a strófa már tökéletesen kész volt, a költő érdekes változtatást hajtott végre rajta; az 1824-es szövegben csak két szó maradt:

A föld kihalt.....
.....
.....
.....

A továbbiakban három és fél sor pont következett, ezzel a megjegyzéssel: „E helyen a szerző három és fél sor pontot tett. Ezen vers eredeti kéziratát P. A. Vjazemszkij herceg bocsátotta a kiadó rendelkezésére, és abban a formában került kinyomtatásra, ahogy magának Puskinnak a tolla alól kikerült” stb. Az 1826-os kiadásban e három sor helyett:

Mindenütt egy az ember sorsa:
jólét mögött strázsál mogorva
zsarnoki gőg, vagy tudomány

– két sor pont áll, az 1829-es kiadásban pedig, mely az utolsó volt Puskin életében, a költő ismét csupán az első mondatot hagyta meg:

A föld kihalt [END-p151]

– majd újra három és fél sor pont következett. Nem kíséreljük meg itt nyomon követni a versszak viszontagságait, hogyan torzították el, egészítették ki a költő halála után, majd végül hogyan „állította helyre” a Puskin-kutatás. Elvetjük azt a feltételezést is, mely szerint Puskin a cenzúra miatt hagyta ki az említett sorokat, mivel ha így lenne, megtehetette volna, hogy csak az utolsó sort vagy az utolsó sorpárt hagyja el, de akár az egész strófát is kihagyhatta volna – egyszóval egyetlen cenzúrába ütköző sor nem lehetett oka azoknak a kihagyásvariációknak, melyeket maga Puskin végzett; nem valószínű az sem, hogy Puskin a strófa művészi fogatékosságai miatt hagyta ki ezeket a sorokat, mivel semmi nem látszik igazolni ezt a feltevést. Számunkra maga az a tény érdekes, hogy Puskin egyszer az első mondatot megtartva négy és fél sor szöveg helyre három és fél sor pontot tett, másszor két sor szöveget hagyott meg, a három hiányzó sor helyére pedig két sor pontot tett.

Mi lett az eredmény? Egy strófa finom árnyképe. Az egész vers 15 strófából áll; ezek közül – a vizsgálon kívül – csak kettő ötsoros, és ez a két strófa is hatstrófányi távolságban van a vizsgált versszaktól; ezenkívül nem szabad elfelednünk, hogy a négy soros versszak – megszokott, tipikus strófa, mondhatni, par excellence strófa. A négy sor, amelyből három és fél sor pontokból áll, a *strófa ekvivalenseként* szolgál, és teljesen nyilvánvaló, hogy Puskin nem egy meghatározott kihagyásra utal (hiszen különben a megfelelő mennyiségű pontsort iktatta volna a helyébe). Hangzással és jelentéssel itt csupán az első sor töredéke rendelkezik.²⁰

A pontok itt, magától értetődően, nem utalhatnak még csak távolról sem a szöveg szemantikájára és hangzására, mégis épp elegendő támpontot adnak ahhoz, hogy a *szöveg ekvivalensei* legyenek. Adva van – lendület hatásaként – a strófaelrendezés által megszabott *metrum*; s bár a metrikus egység távolról se esik egybe a szintaktikaival, s bár ily módon a szintaktikai egységekre semmiféle utalás nincs, mégis, az előző sorok szövege nyomán kifejeződhetett, stabilizálódhatott a szintaxis strófán belüli elrendeződésének egy bizonyos tipikus formája, ennek következtében pedig mégis sejthetünk bizonyos célzást [END-p152] a szintaktikai egységek mennyiségére. Lásd Potyebnya megállapítását: „A zenei periódus részeinek mennyiségéből következtethetünk a szakasz szintaktikai egységeinek számára; de hogy ez utóbbiak mifélék lesznek, azt lehetetlen eltalálni, mivel például ugyanaz a zenei frázis egyik esetben jelzős szószerkezetnek (cservonaja kalinonyka), másutt egy határozó, alany + állítmány szerkezetnek felel meg (tam gyivcsina zsurlaszja). Lehetetlen a dal dallamának és a szöveg lexikai jelentésének pontos egybeesése.”²¹ Magától értetődik, hogy a metrikus elemek újraegyesítése és tagolása, valamint a szó szoros értelmében vett összekapcsolása nem történik meg; a *metrum jelként*, alig érzékelhető *potenciaként* van jelen, mégis az előttünk levő sortöredék és a többi sornyi pont egy teljes strófának felel meg, olyannyira, hogy lehetővé teszi, hogy a következő strófát („Ég áldjon tenger!”) épp hogy *következő* strófaként fogjuk fel. Következésképpen a vizsgált strófát kezdő sortöredék és a következő strófa eleje közt *eltelt egy strófa*, és e strófa teljes metrikus energiája átruházódik erre az egy sortöredékre. Így jelenik meg az ekvivalens hatalmas értelmi töltése. Ismeretlen szöveg van előttünk (melynek ismeretlensége azonban mégis kissé korlátozott, félig nyitott), a vers folyamatos konstrukciójába iktatott (szemantikai tekintetben *tetszőleges*) ismeretlen szöveg szerepe pedig összemérhetetlenül erősebb a meghatározott szövegénél: az ilyen részleges ismeretlen helyet a hiányzó – de potenciálisan adott – elemek maximális feszültsége tölti ki, és ez a lehető legerőteljesebben dinamizálja a kifejlődő formát.

Ez az oka, hogy az ekvivalensek jelensége nem ernyeszti, gyengíti a szöveget – ellenkezőleg; kidomborítja a fel nem használt dinamikus elemek feszültségét.

Nyilvánvaló egyúttal a különbsége a *pauzától* is: a szünet a beszéd homogén eleme, amely nem foglalja el egyetlen más elem helyét sem, csupán a sajátját, a szövegek ekvivalens esetében viszont heterogén elemmel van dolgunk, mely éppen funkciói tekintetében különbözik azoktól az elemektől, amelyek közé beépül.

Ez a tény eldönti, hogy a vers akusztikai megközelítése nem esik egybe a szövegek ekvivalens jelenségeinek vizsgálatával: *az ekvivalens akusztikailag nem adható vissza; akusztikailag csak a szünet fejezhető ki.* [END-p153] Bárhogyan ejtjük is ki a kihagyással határos részeket, bármilyen hosszú szünettel érzékeltetjük is az üres helyet, a részlet akkor is részlet marad; hiszen a szünet nem jelölhet strófát, a szünet *szünet* marad, mely semmi másnak a helyét nem tölti be, nem is szólva arról, hogy képtelen kifejezni a metrikai periódusok mennyiségét és az ekvivalens konstruktív szerepét. Tegyük hozzá, hogy az idézett példa nem egyszeri, és nem véletlen. Hadd idézzek még néhány példát. Erősen érzékelhető az „ekvivalens” szerepe *A mozdulatlan őrszem* (1824) című versben, mely az óda kanonikus strófájában íródott.²²

Az óda III. strófájában Puskin letisztázott kéziratában négy hiányzó sor helyében három sor pont áll.²³

A strófa így olvasható:

„Megtörtént! – szól. – Hiszen nemrégén ünnepelték
A világ népei a nagy bálvány ledőlését.

.....
.....
.....

Figyelembe kell venni a kanonikus, bonyolult és zárt strófa következtében kialakult metrikus megszokás erejét, hogy fel tudjuk becsülni a *metrum* automatizmusát megtörő ekvivalens erejét.

Ugyancsak Puskindól, *A hadvezér* című versből származik az alábbi szövegekvivalens:

Elaggott hős vezér! mint ifjú katona,
Kinek nem ismerős még a golyó szava,
Halált keresve úgy mentél a tűzbe, vérbe
Hiába –

.....

.....

Ó, emberek! Kacajt s szájalmat érdemeltek!
Ti, hódolói a percnyi könnyű sikernek!

(Lothár László fordítása) [END-p154]

(A „kidolgozatlanságra” való hivatkozás ismét nem sokat magyaráz, és nem is alkalmazható olyan műre, melyet maga a szerző adott közre „kidolgozatlanul”. A „kidolgozatlanság” itt esztétikai tényé válik, és az ekvivalenst nem a „kihagyott” szemszögéből, hanem a „kihagyás?” szemszögéből kell felfogni.)²⁴

Ily módon Puskin ebben a strófában: *a)* kiemelte a „Hiába” sortöredéket és a *szünetet*, mely az üresen hagyott helyen mintegy betölt egy verssort, *b)* egy strófa ekvivalensét adja. Az előbbi lehetővé tette a sortöredék rendkívüli erejű kiemelését, a második – a konstrukció ténye. Itt még szemléletesebben látható, mennyire elégtelen az akusztikus megközelítés az ekvivalensek esetében: a *sortöredék* s a mellette levő *szünet* érzékeltethető, viszont semmivel se lehet érzékeltetni a *strófa ekvivalensét*.

Részben az ekvivalensek dinamikus jelentőségén alapul a „töredék”, a „fragmentum” mint műfaj művészi jelentősége is.

Lásd az „Esős nap estelén...” kezdetű költeményt, melyet Puskin *Töredék* címen adott közre:

A széles menny alatt nem nyújtja senkinek
Hófehér kebelét, mely harmattól hideg...

.....

.....

.....

Senki sem jó az ő mennyei szerelmére!
Egyedül vagy... zokogsz... Én megnyugodtam végre.

.....

De ha.....

(Weöres Sándor fordítása)

Jóval bonyolultabb jellegük van az *Anyegin* úgynevezett „kihagyott strófáinak”, melyekre itt nincs módunk kitérni. Ez az eset különösen érdekes, mert vele kapcsolatban határozottan leszögezhetjük a következőket: 1. a szöveg részleges hiányait kizárólag belső, konstrukciós [END-p155] okok váltották ki, 2. a jelek nem meghatározott kihagyások jelei, s gyakran semmiféle meghatározott szöveget sem jelölnek (M. Gofman nem egészen sikeres meghatározása szerint: „meg nem írt strófák kihagyása”).

Az *Anyeginben* találunk a strófákban olyan szöveghiányos részeket is, melyek a fentebb bemutatott esetekhez hasonlítanak, de találkozunk dinamikus jelek (számok) használatával *egész* strófák helyett is. Ezek a dinamikus jelek kettős jelentéssel rendelkeznek: egyfelől strófák, másfelől szüzsélemek ekvivalensei; itt a strófa elve a fontos; a strófában mint egységben a metrikus-szintaktikai periódusok mennyisége többé-kevésbé rögzítve van; ily módon a jelnek verselésbeli szerepe van. Ez a szerepe erősen bonyolítja a második rendeltetését, hogy tudniillik a szüzsé egy

láncszemének jele, mintegy a szüzsé „álideje” legyen. Ez a bonyolultság és kettősség magának az *Anyeginnek* mint „*verses regénynek*” a bonyolultságából ered.

Az ekvivalensek, mint kimutattam, nem gyengülést, nem ernyedést, nem pihenést jelentenek a kifejeződő formafolyamatában, hanem ellenkezőleg: fokozódást, erősödést.

Ez egyebek között a következő tényen alapszik. A forma dinamikája nem más, mint az automatizmus szakadatlan megtörése, a konstrukciós tényező szakadatlan kiemelése és az alárendelt tényezők deformációja. A forma antinomikus jellege az adott esetben abban áll, hogy a kölcsönhatás (=harc) szakadatlansága, időbeli lefutásának egyhangúsága esetén maga is automatizálja a formát. Ezért a konstrukciós tényező és a többi tényező közötti kölcsönviszony megváltoztatása egyike a dinamikus forma áthághatatlan követelményeinek. Ebből a szempontból a forma nem más, mint a dinamizmust fokozó különféle ekvivalensek szakadatlan létrehozása. Ennek során az *anyag* addig *a minimumig változhat, amely a konstrukciós elv jeléhez még elengedhetetlen*. Ahogy a középkori színházban az erdőt ábrázoló díszlethez elengedő volt egy „erdő” feliratú tábla, úgy a költészetben is elegendő lehet valamely elem helyén egy őt helyettesítő felirat: elfogadjuk a strófa gyanánt még a strófa sorszámát is, s amint láttuk, ez a szám a konstrukció szempontjából egyenértékű magával a strófával. Tegyük hozzá, hogy a minőségi- [END-p156] leg másféle anyagban jelentkező ekvivalens csaknem mindig fokozott erővel fedí fel a konstrukciós elvet; az idézett helyeken például az ekvivalens a vers metrikus oldalát fedte fel.²⁵

5.

A szövegekvivalensek példája azt igazolja, hogy az akusztikus megközelítés *nem meríti ki* a vers minden oldalát, más példából viszont látni fogjuk, hogy ez a megközelítés felesleges mozzanatokat visz bele.

Az *Ohrenphilologie* óriási érdeme a ritmus fogalmának kitágítása. Vizsgáljuk meg azonban az akusztikai megközelítésből következő ritmusfogalom tartalmát és terjedelmét. A ritmus tényezői Saran (korai munkája) szerint²⁶ a következők: „1. A metrum, vagyis azok a szilárd kapcsolatok, melyek az egymással különböző osztályokká egyesülő hangkapcsolatok hosszúságát (*Dauermerite*) jellemzik. A metrum ily módon a hangok mozgásában megnyilvánuló, matematikailag állandó időtartamarányokat jelenti. Ezt a fogalmat nem szabad összetéveszteni a ritmussal. 2. A dinamika, vagyis a bizonyos hangokban tapasztalható erősségi fok fogalma (*Stärkeabstufungen*). 3. A tempó. 4. Az *agogika*, vagyis azok az apró nyújtások és rövidülések, melyek egy egység (*ein Wert*) normális hosszát módosítják, anélkül hogy az alapvető arányok érzete megszűnne. 5. A hangzásbeli artikuláció (*legato, staccato* stb.). 6. A holt szünet, vagyis a választóvonalként használatos irracionális üres idő. 7. A melódia, jelentéssel bíró intervallumaival és lezárásaival. 8. A szöveg, mely a hangsúlyos és hangsúlytalan szótagok váltakozásával lényegesen hozzájárul a ritmikai csoportok kialakulásához. 9. A szöveg eufóniája (például a rím, az alliterációk stb.), mely szintén a ritmus alapjául szolgál.”

A ritmusfogalom terjedelmének ilyen meghatározása kétségkívül túlságosan tág. (Mellesleg, ellentétre sarkall a ködös „szöveg” terminus is: a szöveg szintaktikai kapcsolatai kétségkívül fontosak a ritmust képező tényezők összefüggésében; de már a szöveg hangsúlyos és hangsúlytalan szótagjainak váltakozása teljes egészében a metrum fo- [END-p157] galmába tartozik.) Roppant tanulságos az *akusztikai* és az *artikulációs* szempont keveredése az „erősség fokának” fogalmában, melyet Saran a későbbiekben is megtart.²⁷ Sokkal nagyobb kételyt vált ki azonban az *agogikának*, vagyis azoknak az apró nyújtásoknak és rövidüléseknek a ritmikai funkciója, melyek az egység normális hosszát módosítják, *anélkül hogy az alapvető arányok érzete megszűnne*. Itt a következetesen végigvitt akusztikai megközelítési mód alaptalanul kiszélesíti a ritmus tényezőinek körét; ezek az apró változások ugyanis, amelyek következtében nem szűnik meg az alapvető arányok érzete, csupán mint az akusztikai mozzanat jegyei lényegesek, viszont teljesen nyilvánvalóan nem tartoznak a ritmus tényezői közé. Ugyanakkor ez a kitágítás nem véletlen; a ritmus fogalmának túl tágra fogott terjedelme törvényszerűen a fogalom tartalmának szűkös meghatározásához vezet: „A ritmus – az elsődleges akusztikai mozzanat esztétikailag kellemes formája.”²⁸

Nem szólok most a meghatározás durván hedonisztikus jellegéről (mely Sarannál a

későbbiekben is megmaradt); a meghatározás leszűkítését az adott esetben főként a ritmusnak az akusztikus mozzanathoz való kötése, akusztikus rendszerként való kezelése okozza.

A tényezők kölcsönhatásának kérdésével kapcsolatban Saran megjegyzi: „Csak a tényezők összességének vagy legalábbis többségének együttes hatása hozza létre a ritmust. Nem szükséges azonban, hogy valamennyi egy irányba hasson. Előfordulhat, hogy néhányuk ellenhatást gyakorol; ezt azonban kompenzálnia kell a többi tényező erősebb hatásának. Ezekben az esetekben – vagyis az esetek többségében – az ideális ritmikai rendszer többé-kevésbé elhomályosodik (*verschleiert.*) Éppen az ellentétes tényezők mesteri alkalmazásában rejlik a ritmizálás művészete.”²⁹

Kétségkívül ezek a ritmus *maximális* feltételei; kérdés azonban, melyek a *minimális* feltételek.

A ritmus minimális feltétele azt jelenti, hogy azok a tényezők, amelyeknek kölcsönhatása a ritmust képezi, nemcsak a rendszer formájában, hanem a rendszer jelének formájában is megjelenhetnek. Más szóval a ritmus megadható a ritmus jelének formájában, s ez egyúttal jele [END-p158] a metrumnak is, mely a ritmus mint dinamikus anyagcsoportosítás nélkülözhetetlen tényezője. A metrum mint szabályos hangsúlyrendszer hiányozhat is. A metrum lényege nem is annyira a rendszer maga, mint inkább a rendszer elve. A metrum elve a nyelvi anyag hangsúlyjegyek alapján történő dinamikus csoportosítása. A legegyszerűbb és legfőbb jelenség egy bizonyos metrikus csoport mint *egység* kiemelése lesz: ez a kiemelés egyúttal a következő hasonló (nem azonos, hanem csupán hasonló) csoport dinamikus előkészítése is lesz; ha a metrikus előkészítés feloldódik, metrikus rendszerrel van dolgunk; a metrikus csoportosítás a következőképp megy végbe: 1. dinamikus-szukcesszív metrikus előkészítés, 2. dinamikus-szimultán metrikus feloldás, mely a metrikus egységeket magasabb csoportokká, metrikus egészekké egyesíti. Ezen belül természetesen az előbbi lesz a csoportosítás progresszív, az utóbbi a regresszív mozgatója. Az előkészítés és a feloldás (és ezzel együtt az egyesítés) irányulhat befelé, ekkor az egységeket részekre (metszetekre, verslábakra) bontja; de lejátszódhat magasabb típusú csoportokban is, és ekkor a *metrikus forma* (a szonett, a rondó stb. mint metrikus forma) tudatosulásához vezet. A progresszív-regresszív tulajdonság egyik oka annak, hogy a metrum a ritmus *legfőbb* komponense; a hangszerelésben csupán a regresszív mozzanattal van dolgunk; a rím fogalma pedig, bár magában foglalja mindkét mozzanatot, feltételezi a metrikus sor előzetes meglétét.

De mi történik, ha a dinamikus előkészítés nem oldódik fel a megfelelő, következő csoportban? A metrum ebben az esetben már nem létezhet szabályos rendszerként, de mégis létezni fog – más formában. A „fel nem oldott előkészítés” szintén dinamizáló mozzanat; a metrum a metrikus impulzus formájában is megőrződik; minden „feloldatlanság” metrikus átcsoportosítást von maga után: ez lehet az egységek együttes alárendelése (ami progresszíven megy végbe) vagy egyenkénti alárendelése (ami regresszíven valósul meg). Az ilyen vers metrikailag szabad vers, *vers libre*, *vers irrégulier* lesz. Itt a metrumot mint rendszert felváltja a metrum mint dinamikus elv; voltaképpen a metrum tendenciája, a metrum ekvivalense.

Éppen ezért itt egészen kivételes jelentőségre tesz szert a *versegység* [END-p159] fogalma és kiemelésének mozzanata. Ebben különleges szerephez jut a vers grafikai alakja, mely a ritmus jelével együtt a metrikus egység jeleit is megadja. A grafika itt a verssor, a ritmus jele, következésképpen a metrikus dinamikának – a ritmus nélkülözhetetlen feltételének – is a jele. Amíg a rendszerként létező verssorban mércéként egy bizonyos, a verssorból kiemelt apró egység szolgál, itt az alapot, a mércét maga a verssor jelenti, emellett a dinamikus előkészítés kiterjed a sor egészére, és az előkészítés feloldatlansága a következő verssorláncolatban olyan mozzanat, mely a maga egészében dinamizálja ezt a láncolatot. (Nincs kizárva emellett a *vers libre* mint rendszerben létező verssorok keveredése sem, de éppen mint különböző rendszerek keveredése, mégis az egészre vonatkozó megoldatlanság következtében a verssor a maga egészében lesz a mérce, természetesen nem az első, hanem valamennyi megelőző verssor.)

Ily módon a szabad vers egyfajta „váltakozó” metrikai forma. Az egység alapvető jelentőségéből következik, hogy ebben a formában fontos szerepet kell tulajdonítani a szintaktikai tagolásnak. Mégse tudok egyetérteni Zsirmunskij megfogalmazásával, aki szerint „a szintaktikai szerkezet rendezettsége képezi a szabad vers kompozicionális tagolásának alapját”.³⁰ Először is a szabad versnek távolról se valamennyi

formájára alkalmazható a szintaktikai szerkezet rendezettségének fogalma (lásd Majakovszkij); másodsor, a szintaktikai tagolásoknak a szabad versben betöltött fontos szerepe nem homályosíthatja el a metrum mint dinamikus elv mozzanatát. Érdekes a fentiekkel szembeállítani Wundt nézetét az óhéber költészetéről, melyben a szintaktikai tagolás – mint ismeretes – rendkívül fontos szerepet játszik. „A parallelismus membrorum (a mondatrészek párhuzama) itt – éppúgy, mint másutt – egyáltalán nem helyettesíti a ritmust, mint korábban feltételezték, hanem kíséri, megerősíti, de már kifejlődése is a ritmus alapján történik, és feltételezi ennek meglétét.”³¹

Nem nehéz felismerni azt sem, hogy míg a metrikus rendszer szabályossága – a túl könnyen elérhető feloldás – a verselés túlságosan gyors automatizálódásához vezet, addig a metrikus ekvivalens mozzanata dinamizálja a verselést. [END-p160]

Egyszóval a vers vers mivoltát az adott esetben nem a ritmus tényezőinek szisztematikus kölcsönhatása (a maximális feltétel) határozza meg, hanem a rendszer tendenciája, elve (minimális feltétel); egyre megy, hogy *adva van-e* a rendszerszerű csoportosítás, vagy csupán törekszünk rá, és törekvésünk hatására *sui generis* csoportosításokat hozunk létre – végeredményben egyaránt a beszéd dinamizálását érzük el. Ha a *vers* fogalmában a lényeg a vers jele, dinamizáló elve, nem pedig érvényesülésének módja, akkor hallatlanul gazdag lehetőségek nyílnak az ekvivalencia alkalmazása előtt. Azokban a korokban, amikor a tradicionális metrum képtelen dinamizálni az anyagot, mivel kapcsolata az anyaggal automatikussá vált, bekövetkezik az ekvivalensek korszaka.

Napjainkban a *szabad vers* nagy győzelmeket arat. Ideje kimondani, hogy a *szabad vers* – korszakunk jellegzetes versformája, és mind történeti, mind elméleti szempontból tévedés kivételes versformának vagy még inkább a prózával határos versformának tekinteni.

A *vers libre* voltaképpen nem más, mint a „fel nem oldott előkészítés” metrikus egységekben érvényesülő elvének következetes felhasználása. Más metrikai organizációk csak részlegesen, kisebb metrikai egységekben alkalmazzák a „fel nem oldás” elvét. A metrikus egység kiemelése után következik az egységen belüli kisebb metrikus alapegységek kiválasztása, és a továbbiakban ezek képezik a metrum folytatódásának alapját. A rendszerszerű vers ily módon bizonyos kisebb alapegységek kiemelésén alapul; az előkészítés minden részleges feloldatlansága ezen az alapegységen belül dinamizálja a kötött verset. Ebben gyökerezik a „szünettartó versnek” nevezett jelenség, amelyben a részleges előkészítés feloldatlanságának mozzanatával találkozunk.

A *vers libre* jelensége Oroszországban valószínűleg a hatvanas évekre megy vissza, Fet és Polonszkij nevéhez kapcsolódik (lásd Turgenyev 1859. évi paródiáit), gyökereit és csiráit pedig már Zsukovszkijnál felfedezhetjük (*Rusztém és Zorab*; a rím hiánya és a három-, négy- és ötütemű jambus szabálytalan váltakozása mint a mennyiségi feloldatlanságra irányuló törekvés) – a tágabb értelemben vett „szünettartó vers” a XVIII. század végén jelenik meg, és a XIX. század elején fej- [END-p161] lődik ki (Burinszkij, 1804, Zsukovszkij, 1818). Figyelemre méltó, hogy amikor a rendszerszerű verselés (főképp a négyütemű jambus) kimerülése különösen érzékelhetővé vált, kísérlet történt a „szünettartó vers” elméleti megalapozására. Lásd *Az olasz verselés*³² című cikket, amely az „itáliai rímtelen dal” és a „szünet” bevezetését hirdeti: „amiképpen a zenében a hangjegyet gyakran helyettesíti idő (tempo) és megállás, amit szünetnek neveznek – írja a szerző –, azonképpen az itáliai verslábak közt is gyakran megesik, hogy az ütemet megállás egészíti ki, amely a pauza nevet kapja.” Ehhez a helyhez a szerző a következő lábjegyzetet fűzi: „A régi orosz dalokban gyakran találni efféle pauzát. Sajnálatos, hogy verselési szabályaink összeállítója, Lomonoszov, nem figyelt fel erre; a pauza felhasználásával könnyű lenne az itáliai költők fordításakor megőrizni költeményeik dallamosságát.”

6.

Az ekvivalencia jelenségét a ritmus más tényezőin is megfigyelhetjük. Hadd mutassam be itt a rím ekvivalenseit is.

Sz. I. Bernstejn *A rím fonetikai tanulmányozásának módszertani jelentőségéről* írott érdekes cikkében³³ arra a végkövetkeztetésre jut, hogy a nem tiszta rímek két csoportra tagolódnak. Az elsőbe

azok a pontatlan rímek tartoznak, melyeket akusztikailag ható művészi eszközként alkalmaznak. A „nem tiszta” rím a hangzás szempontjából csakugyan hatásos művészi eszköz lehet. Szerepet játszik ebben az is, hogy a rímelő tagok nem esnek pontosan egybe, s ezáltal feszültség keletkezik. Hadd emlékeztessenek rá, hogy az akusztikus mozzanat Karamzin korában bekövetkező halványodásával egyidőben küzdelem folyt a pontatlan „rímek csörömpölése” ellen és a tiszta rímek bevezetéséért. A XVIII. századi óda – a szónoki költészet egyik válfaja, melyben az akusztikai mozzanat *eo ipso* nagyon lényeges szerephez jutott – már Gyerzsavin irodalmi tudatában összekapcsolódott a nem tiszta rímekkel, melyek akusztikai tekintetben nyilván hatékonyabbnak látszottak.³⁴ A nem tiszta rímek másik fajtája viszont a tiszta rímek „ekvivalense”, még- [END-p162] pedig oly módon, hogy eltérés keletkezik a vers fonikus „síkja” és materiális hangzása (azaz az ideálisan elvárható és a ténylegesen megvalósuló hangzás) között.³⁵

Itt a tiszta rím egyfajta „ekvivalensével” van dolgunk. Tegyük hozzá, hogy amitől a „fonációs sík” különbözik, az itt nem is annyira a „materiális hang” általában, hanem annak akusztikus oldala.

Hivatkozhatunk más példákra is, amelyek bár a rím ekvivalensei, akusztikus megközelítés esetén mégsem minősülhetnek rímnek. Ilyenek például a *távoli* rímek. Vizsgáljuk meg Tyutcsjev következő strófáját:

1. Koncsen pir, umolkli hori,	Némult a dal, zárt az ünnep,
2. Oporozsnyeni amfóri,	az amforák kiürültek,
3. Oprokinuti korzini,	gyümölcskosár dőlve bontva,
4. Nye dopiti v kubkah vini,	poshadt lé a kupa alja,
5. Na glavah venki izmjati;	dúlt füzérek lankadoztak,
6. Lis kurilisz aromati	nehéz párák, hervadó szag...
7. V opusztyevsej szvetloj zale,	Éjfélre járt, végre mentünk...
8. Koncsiv pir, mi pozdno vsztali,	A ragyogó terem eltűnt
9. Zvjozdi na nyebe szijali,	s felettünk a magas égnek
10. Nocs dosztyigla polovini.	forgó csillagezre égett.
	(Szabó Lőrinc fordítása)

Az utolsó, 10. verssor a 3-4. sorral rímel, melyektől 5 sor választja el. A rímekben mint a ritmus tényezőjében két mozzanatot különböztethetünk meg: egy progresszív mozzanatot (a rímhívó tag) és egy regresszívet (a második, rímelő tag). A rím, akárcsak a metrum, egy dinamikus progresszív előkészítés és annak dinamikus regresszív feloldása eredményeképpen jön létre. Ily módon a rím legalább olyan, ha ugyan nem nagyobb mértékben függ a progresszív mozzanat erejétől, mint a regresszív mozzanatótól. Ez az oka, hogy a rím függ egy sor tényezőtől, mindenekelőtt a szintaxistól; a 3. és 4. rímelő sor egy-egy *befejezett* mondatot képez, ezért (továbbá az *aabb* rímszerkezet kohéziója folytán) *progresszív* erejük nulla. Ez az oka, hogy a 10. sorban előbukkanó rím alig érezhető.³⁶ [END-p163]

Tehát mivel a progresszív mozzanat teljesen hiányzik, a vizsgált esetben csak a regresszív mozzanat van jelen – vagyis a szó (és vele együtt a metrikai sor) viszonyulása a korábbi csoportokhoz. Mégis, ez a regresszív mozzanat elég erős, hogy rímet eredményezzen. Az akusztikai megközelítés itt elégtelennek bizonyul: olyan „rímekkel” van dolgunk, amely a rímelő tagok távolsága miatt akusztikusan alig vagy egyáltalán nem érzékelhető.

Ami a „hangszerelést” illeti, jel formájú ekvivalenseiről nem beszélhetünk. A metrum is, a rím is, mint ritmikai tényező, két dinamikus mozzanattal – egy progresszív és egy regresszív mozzanattal – rendelkezik: a metrum ekvivalense a progresszív mozzanat lehet (a regresszív mozzanatot viszonylag másodrendű szerepre kárhoztatva), a rím ekvivalense pedig a regresszív (miközben a progresszív mozzanat viszonylag háttérbe szorul). A „hangszerelés” fogalma viszont nem, vagy csak minimális mértékben tartalmaz progresszív mozzanatot: a hangok nem követelik meg, hogy utánuk azonos vagy hasonló hangok következzenek – és minden olyan hangzás, amely

valamely előzőhöz hasonló, regresszív képez csoportot.³⁷

A metrum és a rím ekvivalensei az akusztikus megközelítéssel nem adhatók vissza: a szabad vers az ilyen megközelítésben összemosódik a ritmikus prózával, a távoli rím pedig egyszerűen elvész. Holott mindkettőt művészi eszközként, nem pedig a rendszertől való eltérésként kell felfogni.

A szövegek ekvivalensek ténye arról is meggyőzhet bennünket, hogy helytelen a nyelvi művészet egységes és oszthatatlan elemeként a szót feltüntetni, helytelen az a felfogás, mely szerint a szó „tégla, melyből a ház felépül”. *Ez az elem tovább bontható jóval finomabb „nyelvi elemekre”.*³⁸ [END-p164]

7.

Jegyezzük meg, hogy a ritmus mint rendszer, a funkcionális szerepétől elszakított ritmus fogalma csupán akkor válik egyáltalán lehetségessé, ha előfeltételként létezik a ritmus a maga funkciójában, vagyis a ritmus mint konstrukciós tényező. Természetesen már rég megállapították, hogy a művészi próza korántsem közömbös, szervezetlen tömeg a ritmus mint rendszer tekintetében. Ellenkezőleg: bátran állíthatjuk, hogy a próza fonetikai szervezetsége nem csekélyebb (bár más) szerepet játszott és játszik, mint a költészeté. Az orosz próza Lomonoszov óta fonetikailag egyre csiszolódik (Lomonoszovnál a legnagyobb szónoki hatás érdekében; lásd *Retorikájából* „A szó áramlása” című fejezetet, mely teljes egészében a prózára vonatkozik, s amely számtalan kötelező érvényű ritmikai és eufóniai utasítást tartalmaz.)³⁹

A próza minden forradalmi változása forradalmat jelentett a próza hangállományában is; érdemes itt felidézni Sevirjov megjegyzését, aki szerint a népdal a maga daktilikus végződéseivel hatással volt Karamzin prózájára, hozzájárult daktilikus klauzulái kialakításához – bár ez a megállapítás természetesen ellenőrzést igényel.⁴⁰

Néha (különösen a próza és a költészet közeledésének időszakában) a költészet valószínűleg hajlott arra, hogy átvegye a próza egynémely fonetikai művészi eszközét. Ugyancsak Sevirjov így ír Puskinról: „Karamzin ódon szavakkal erősített nyelvéből öntötte a maga ötös jambusait, az orosz drámának ezt a csodálatos versformáját.”⁴¹

És senki nem kételkedik abban, hogy Flaubert vagy Turgenyev prózája „zeneibb” (sőt „ritmososabb”), mint egynémely *vers libre*.⁴²

Az orosz próza és költészet a fejlődés legújabb stádiumán mintha összebeszélt volna, hogy „ritmikus”, sőt „metrikus” ruhát cserélnek: Andrej Belij prózája például velejéig „metrikus”, számos vers viszont metrikus rendszer nélkül épül fel.

Ezzel függ össze az a számtalan naiv kísérlet, mely a különböző nyelvekben igyekszik meghúzni a határt a próza és a *vers libre*, vagyis a vers között. Ismeretesek Guyot kísérletei Rabelais, Zola és mások szövegének metrikus tagolására. Grammont így ír Rénier és Souze *vers libre*- [END-p165] jének ürügyén: „Ezek a versek tulajdonképpen lehetnének rímtelenek is, talán akkor is »versek« lennének, bár akkor semmiben se különböznének a ritmikus prózától, például Flaubert bizonyos rövid mondataitól a *Bouvard és Pécuchet*-ban... Ami ezt a költészetet ettől a prózától elkülönítené, az mindössze annyi, hogy Flaubert rövid mondatait ugyanolyan rövid mondatok előzik meg és követik, melyek csak ritmus tekintetében különböznek tőlük, a költészetben viszont mindegyiket egyformán lehetne ritmizálni.”⁴³

Valamivel odább Vielé-Griffin és Gustav Kahn verseit már nem csupán Flaubert prózájával (*Bouvard és Pécuchet, Szalambó*) veti egybe, hanem Zoláéval is (*Germinal*), mégpedig Guyot-ra hivatkozva, aki korábban hasonló módon járt el.

Jules Legras, Heine kutatója így írt a költő *freie Rhythmen*jeiről a *Nordsee*ben: „Nem tudni, vajon maga Heine versnek tekintette-e ezt a szabad verset, de érdemes megjegyezni, hogy ezt a verset minden nehézség nélkül írhatnánk egy sorba is, ahogy a prózát szokás, és a költő egész biztosan készséggel beleegyezne. Nagyon is lehetséges, hogy ez a ritmikus próza Novalis ritmikus prózájának hatására keletkezett.”⁴⁴

(Csak csodálkozhatunk, hogy maga Heine nem jött rá erre, és nem írta a *Nordseet* folyamatos sorokba; akkor – mivel Heinének Legras véleménye szerint tökéletesen mindegy volt, vers-e ez vagy próza – nem beszélhetnénk Heinénél *freie Rhythmen*ről. A kérdés, mint látjuk, könnyen megoldható.)

Nálunk többek közt Belij, Grosszman, Sengeli, Engelgardt kísérletezett ebben az irányban.

Ez természetesen nem nagy ügy: annál is inkább, mert a próza kifinomult fonetikai szervezetsége kétségtelen tény.

Próbáljuk meg például egybevetni Andrej Belij prózáját (például az *Ofeirát* vagy az *Epopeiát*), mondjuk, Neldihen szabad versével. Ez a próza sokkal „metrikusabb”, mint ezek a versek, sőt eufónia tekintetében is sokkal finomabban szervezett.

Egyébként már Tregyakovszkij is elég messze jutott a *vers specifi-* [END-p166] *kumának* versrendszerektől független meghatározásában; lásd *Az orosz versek készítésének új és rövid módját:*

„2. §. Mindaz, amiben a Versek közösek a prózával, nem különbözteti meg őket emettől. És mivelhogy a Betűk, Szótagok, a Hangsúly és Nyomaték, amely csupán csak egyszer esik minden szóban, és annak egy meghatározott szótagjára esik, s azonképpen maguk a szavak, de még a Periódusok tagjai és a Periódusok is közösek a Prózában és a Versben, ennek okaként ezek alapján nem különíthetők el egymástól.

3. §. A szótagok meghatározott száma... sem különbözteti meg a Verset a Prózától: mivelhogy az úgynevezett Retorikus *Izokolon* tagjai is meghatározott számúak; mégsem a Vers tagjai...

5. §. A Rím... hasonlóképpen nem különbözteti meg a Verset a Prózától: mivelhogy a Rím nem is lehet Rím, ha nem kapcsolja egyik Verssört a másikhoz, vagyis nem létezhet Rím két Verssor nélkül (de a Verssorok mindegyike önmagában is az, és ha egyedül áll, akkor is Versnek kell lennie)...

7. §. Az emelkedett stílus, a merész képek, az eleven alakzatok, a lendületes mozgás, a megbontott szórend és hasonlók sem különböztetik a Verset a Prózától; mivelhogy mindezeket némelykor a Rhetorok és Historicusok is alkalmazzák.”⁴⁵

E sorok máig sem avultak el. Csupán a „metrikusságot” kell hozzátennünk a felsoroláshoz – mivel Andrej Belij prózájának és a szabad versnek az összehasonlítása kellően meggyőzhet bennünket, hogy napjainkban már a hangsúlyrendszer se tekinthető a vers specifikus és elégséges ismertetőjegyének (bár a hangsúlyelv szükségszerű következménye a verskonstrukciónak). Ha mi mégis versnek tekintünk olyan verseket, melyekből hiányzik a versszándék grafikus jele (azaz írásmódja nem jelzi, hogy a szerző versnek szánta), akkor ezek rendszerint olyan versek, melyekben a feltételek maximuma teljesül, a feltételeké, melyek valamilyen módon rendszerré kristályosodtak; elegendő egybevetni a teljesített feltételek e maximumát a feltételek minimumával – a jellel, hogy megállapíthassuk, a lényeg nem a rendszerben keresendő, hanem azokban a feltételekben, amelyeket a vers jele megmutat. Már [END-p167] csak azért is így van ez, mert a *szabad verset* legfeljebb a vitacikkekben nevezik prózának. Belij prózáját viszont senki se tartaná versnek.

Bármilyen nagyfokú is a próza tág értelemben vett fonetikai szervezetsége, ettől még nem válik verssé; másfelől, bármily közel kerül is a vers a prózához ebben a tekintetben, attól még nem válik prózává.

A „ritmizált próza”, másfelől a *szabad vers raison d'être*-je végül is nem más, mint hogy az előbbi prózai soron belül, a másik viszont verssoron belül létezik. (Ha *vers libre*-jeinket prózai sorokra tagolnánk, jó részüket aligha olvasná bárki.) A prózavers és a „verses regény” mint műfaj ugyancsak a két jelenség közti mély különbségen, nem pedig közelségükön alapul: a „prózavers” mindig a próza lényegét mutatja, a „verses regény” viszont a vers lényegét. „Nem regényt írok, hanem *verses regényt* – pokoli különbség” (Puskin). Tehát a vers és próza mint fonetikailag szervezett, illetve szervezetlen beszéd közötti különbséget maguk a tények cáfolják; a különbség a *ritmus funkcionális szerepében* rejlik, és ez a funkcionális szerep a döntő, nem pedig a rendszer, amelyben megnyilvánul.

Mi történik, ha a *szabad verset* prózasorokban írjuk le?

Két eset lehetséges: a *szabad vers* verssortagolása vagy egybeesik a szintaktikai tagolással,

vagy nem. Vizsgáljuk meg előbb a második esetet. Itt a versszerű írásképben a versegység nem esik egybe a szintaktikai-szemantikai egységgel; ha a versegységek közti határok nincsenek hangsúlyozva és rímmel összekapcsolva, akkor az egységek a prózai íráskép esetén összemósódnak. Ily módon szétromboljuk a verssor egységét; ezzel együtt azonban megszűnik egy másik jegy is: az a szoros kapcsolat, melyet a versegység alakít ki a benne egyesített szavak között, vagyis felbomlik a *verssor feszessége*. Márpedig a *versritmus objektív jegye nem más, mint a sor egysége és feszessége*; e két jegy szoros kapcsolatban áll egymással: a feszesség fogalma már feltételezi az egység fogalmát; de az egység is kapcsolatban áll a nyelvi anyag sorainak feszességével; ez az oka annak is, hogy a verssor mennyiségi tartalma korlátozott: a mennyiségileg túl nagy egység vagy elveszíti körvonalait, vagy maga is egységekre bomlik, vagyis mindkét esetben megszűnik egység lenni. E két említett jegy – a verssor egy- [END-p168] sége és feszessége – hozza létre a harmadik megkülönböztetőjegyet: a *nyelvi anyag dinamizálását*. A beszédegység itt nagyobb mértékben egységes és feszes, mint a köznyelvben; a vers kifejlődése során okvetlenül kialakít magának bizonyos mértékegységet; láttuk, hogy a kötött versben ilyen mértékegység lesz a verssor egy része, a metszet (vagy akár a versláb), hogy a szabad versben az egység változik, és minden előző sor egységként szolgál a következőhöz viszonyítva. Ily módon a nyelvi anyag dinamizálása a kötött versben a kis egység kiemelésének elve szerint megy végbe, a szabad versben viszont úgy, hogy minden sor mércének minősül (néha a kis metrikus egység is megjelenik, azonban a következő verssor nyomban megállítja a folyamatot, mert nem lehet ugyanilyen egységekre tagolni). A kötött vers esetén tehát a *szavak* dinamizálásával van dolgunk: minden szó egyidejűleg több beszédkategóriához tartozó objektum (nyelvi szó – metrikai szó). A *szabad vers* esetében viszont rendszerint (ugyanezen okokból) a csoportok dinamizálásával találkozunk, amikor is lehetséges, hogy egyetlen szó alkot csoportot (például Majakovszkij). Tehát a verssor egysége és feszessége átcsoportosítja a szintaktikai-szemantikai tagolódásokat és kapcsolatokat (vagy – ha a verssor és a grammatikai egység egybeesik – hangsúlyozza, kiemeli a szintaktikai-szemantikai kapcsolatok és tagolódások mozzanatát), a nyelvi anyag dinamizálása viszont éles határt von a versnyelv és a prózanyelv között. Döntő szerepet kap az a kölcsönhatás-rendszer, mely a verssor tendenciái és a grammatikai egység tendenciái, a versszak és a grammatikai egész, a beszélt nyelv (szlovo recsevoje) és a metrikus nyelv (szlovo metricseszkoje) között fennáll. A nyelv (szlovo) ilyenformán kompromisszum eredménye, két sor eredője; s ugyanígy a mondat is. Ily módon a nyelv megnehezül, a beszéd folyamat szukcesszív válik. Ennek felel meg a költő tudatában az, hogy a metrum a beszédet *megnehezítő* tényező (lásd a 38. jegyzetet).

A gyakorlati beszédre – ideális esetben – a beszédcsoportok *szimultaneitása* (vagy pontosabban az efelé való törekvés) jellemző; ez az oka, hogy a külső jel mozzanatainak viszonylagos a jelentősége („Nicht Teile sondern Merkmale” – nem részek, hanem ismertetőjegyek – [END-p169] Wundt; lásd még Scserba: *Az orosz magánhangzók*; továbbá Jakubinszkij, Sklovszkij). (Mellesleg, most válik világossá, miért helytelen a költői nyelvet valamiféle sajátos dialektusként felfogni. Egyetlen dialektusban sincsenek olyan sajátos feltételek, melyeket a konstrukció támaszt a nyelvvel szemben.)

Ismerünk olyan szubjektív feltételeket, amikor a szemantikai képzetek jelentéktelen szerepet játszanak, s a súlypont ennek megfelelően a beszéd szukcesszív mozzanataira tevődik át (vagyis a Wundt-féle *Teilekre*, vö. Benno Erdmann, Jakubinszkij, a *Knyiznyij ugol*ban megjelent cikk). De nem szükséges, hogy a költészetet (illetve szűkebben: a verset) ilyesfajta jelenségnek tekintsük, és a normális beszédjelenségektől való eltérésekhez kössük, s így a szubjektív nyelvi feltételekben keressük a megoldást. A megoldást a vers mint konstrukció objektív feltételeiben kell keresni, például a nyelv dinamizálásában, mely annak eredménye, hogy a vers alapvető elveit – a verssor egységét és feszességét – a versanyag kibontására használják fel. Tegyük hozzá: itt nem az a lényeg, hogy a szemantikai elem háttérbe szorul, jelentéktelenné válik, hanem az, hogy *alárendelődik* a ritmus mozzanatának, azaz *deformálódik*.

Tehát ha az olyan szabad verset, amelyben a verssor nem esik egybe a szintaktikai sorral, prózáként kezeljük, megsértjük a verssor egységét és feszességét, s így megfosztjuk a nyelv

dinamizációjától. Ekkor a próza konstrukciós elve kerül előtérbe; a verskapcsolatok és -tagolódások kiszorulnak, s helyüket szintaktikai-szemantikai tagolódások és kapcsolatok foglalják el.

Most próbáljunk meg prózában visszaadni egy olyan *szabad verset*, amelyben a verssor egybeesik a grammatikai egységgel (vagy egésszel); tehát amelyben a verssor egysége megsemmisül, de megmarad a vele egybeeső szintaktikai egység: a verssor feszességének mozzanata elvész, de megmarad a szintaktikai egység tagjai közötti lényeges kapcsolat. S mégis, a prózaként való visszaadás megsemmisíti a verset, mivel elvész a *nyelvi dinamizáció mozzanata*: a verssor, ha nem veszíti is el teljesen határait, többé nem verssor; az anyag kibontakozásában nem nyilvánul meg semmiféle versmérték, alapegység, s ezzel együtt meg- [END-p170] szűnik a szó és a szócsoportok dinamizációja, minek következtében a versbeli szó szukcesszív jellegét is elveszti.

Ez a finom határvonal világosan megmutatja, hogy egyfelől a ritmus még nem elegendő a vers konstrukciós elvének meghatározásához, s a versbeszédet nem elég azzal jellemezni, hogy a szó külső jelére támaszkodik, másfelől a próza konstrukciós elvének meghatározásához nem elég annyit mondani, hogy a szó szemantikai elemeinek szimultán felhasználásán alapul.

A lényeg: az egyik mozzanat *alávetése* a másiknak, az a *deformáló hatás*, amelyet a ritmus elve gyakorol a nyelvi elemek (szavak és szócsoportok) szimultán egyesítésének elvére a versben, és megfordítva – a prózában. Ezért a „próza ritmusa” funkcionálisan messze van a „vers ritmusától”. Ez két különböző dolog.

Minden sor konstrukciós elvének bizonyos asszimiláló ereje van: maga alá rendeli és deformálja a másik sorhoz tartozó jelenséget. Ezért van az, hogy a „ritmikusság” nem ritmus, a „metrikusság” nem metrum. A ritmust a prózában asszimilálja a próza konstrukciós elve, melyben a nyelv szemantikai rendeltetése dominál, s ekkor a ritmus kommunikatív szerepet tölthet be – pozitív értelemben (aláhúzza és megerősíti a szintaktikai-szemantikai egységeket) vagy negatív értelemben (elterelő, fékező szerepet játszik). Épp ezért a próza túl erős „ritmusossága” különböző korokban és különböző irodalmakban számos ellenvetést váltott ki: az ilyen „ritmusosság”, mely azonban nem vált „ritmussá”, zavaróan hatott. Jean Paul így írt: „Érdekes, hogy a tolakodó eufónia – nem a költészetben, hanem a prózában – jobban akadályozhatja a megértést, mint a képek alkalmazása, mivel a képek eszmét fejeznek ki, s a kellemes hangzás csupán kíséri őket. De ez csak akkor következhet be, ha az eszmék nem eléggé jelentősek és erősek ahhoz, hogy fölemeljenek bennünket, és visszatartsanak attól, hogy belemerüljünk jeleik, vagyis a hangok ízlelgetésébe és szemlélésébe. Minél több erő van a műben, annál inkább elviseli a hangok csengését; a visszhang a nagy termekben zeng igazán, nem a kis szobákban.”⁴⁶

Ez az idézet helyesen állapítja meg, hogy a ritmus, mely a vers konstrukciós tényezője (Jean Paul szerint „ábrázolja, kifejezi az esz- [END-p171] mét”), a versben nem hat zavarólag, a prózában viszont épp ellenkezőleg: eltereli a figyelmet, zavar. I. Martinov a következőket írta a XIX. század elején: „A próza legyen próza; jogában áll parancsolni a szavaknak, oda tenni őket, ahová jónak látja, hogy kellőképpen hatásosak és erősek legyenek. Bármiféle mérték elviselhetetlen benne. Ez abból is kitűnik, hogy a jó Író mindenképp óvakodik attól, hogy művében versre emlékeztető kifejezések forduljanak elő; és ha véletlenségből valamely prózában versmértéket találunk, akkor az bizonyos ellenszenvet vált ki belőlünk.”⁴⁷ Ez az ellenszenv természetesen a korra jellemző vélekedés, mely azonban senkire nézve nem kötelező; de ugyanakkor a prózai konstrukció specifikumának pontos felismerését bizonyítja. Felvetődik természetesen a probléma, hogyan ítéljük meg a ritmust a prózában a prózai konstrukció szempontjából, hogyan ítéljük meg a ritmus funkcionális szerepét. Hadd idézzek még egy jellegzetes véleményt – Andrej Belij prózaritmusról. Eszerint a prózai ritmus olyan, mint a spaletták csattogása álmatlan éjjelen: az ember várja, mikor csattan újra. A „spaletta csattogása” – az egységek elkülönülése; a szukcesszív versnyelvben nélkülözhetetlen, hisz ez a vers alapja, a ritmus olyannyira magától értetődő konstrukciós alapja a versnek, „nehezsége” annyira konstrukciós jellegű, hogy semmiképp se lehet „zavaró tényező”, s az anyagtól függetlenül nem is merül fel a ritmus érzete.

Ily módon két zárt konstrukciós láncolattal van dolgunk: egyik a vers, másik a próza láncolata. Minden bennük lezajló változás belső változás. A próza felé közelítő vers a láncolat

egységét és feszességét egy szokatlan objektumra viszi át, és épp ezért nem mossa el a vers lényegét, hanem ellenkezőleg: még jobban kiemeli. Éppen ezért a szabad vers, melyről egyesek úgy vélik, hogy „átmenet a prózához”, valójában szokatlan erővel emeli ki a vers konstrukciós elvét, mivel az egy tőle idegen, nem specifikus anyagban realizálódik. A vers láncolatába épülve minden prózai elem másik, funkcionálisan kidomborított oldalát fordítja felénk, s ezzel egyszerre két mozzanatot emel ki: a konstrukciós mozzanatot (a vers mozzanatát) és a szokatlan objektum deformációjának mozzanatát. Ugyanez vonatkozik a prózára is, ha [END-p172] verselem épül belé. Az egységeket elválasztó prózai klauzulák és versbeli metszetek meghatározott szisztematikus jellege deformálódásra kényszeríti a szintaktikai-szemantikai egységeket; de míg a jelző és a jelzett szó inverziója a sor végén – mely napjainkig változatlanul alkalmazott művészi eszköz – alig érzékelhető inverzióként, addig a hasonló inverziót alkalmazó prózai klauzulának nyomban kidomborodik a szintaktikai-szemantikai oldala. Ez az oka, hogy a próza és a költészet mindenfajta közeledése valójában nem közeledés, hanem szokatlan anyag bevitele egy specifikus zárt konstrukcióba.

Az elmondottakból következik: a próza, illetve a vers ritmusrendszerét, bármily hasonlónak tűnjenek is, nem lehet azonos módon vizsgálni. A prózában valami olyan jelenséggel van dolgunk, amely élesen eltér a versritmustól, mivel funkcionálisan deformálja a konstrukció egésze. Ezért a próza ritmusát és a vers ritmusát nem vizsgálhatjuk úgy, mintha azonosak lennének, hanem tekintetbe kell vennünk funkcionális különbségüket.

De vajon nem ugyanígy áll-e a helyzet a vers szemantikai vizsgálatával? Ha a ritmus elve deformálódik a prózában, és a ritmus „ritmusossággá” változik, vajon a versben nem deformált szemantikával van-e dolgunk, melyet épp ezért nem lehet úgy tanulmányoznunk, hogy a nyelvet elszakítjuk konstrukciós elvétől? És vajon ha a versben szereplő szó szemantikáját a verset mint olyat figyelmen kívül hagyva vizsgáljuk, nem követjük-e el azoknak a naiv kutatóknak a hibáját, akik Turgenyev prózáját versbe, Heine *freie Rhythme*it pedig prózába öltették át?

8.

Itt olyan ellenvetésbe ütközünk, mely Meumann szerint a következőképpen fogalmazható meg: a ritmizálendő nyelvi anyag „értelme” elvonja a figyelmet a ritmustól. A fentebb elmondottak után magától értetődik, hogy magának a ritmizálendő fogalmának az alkalmazása a versre belső ellentmondást tartalmaz. A „ritmus” és az „anyag” [END-p173] itt két statikus rendszerré degradálódik, melyek pusztán egymásra vannak illesztve, a ritmus az anyag felszínén úszik, mint az olaj a víz tetején. Meumann ezzel tökéletes összhangban így folytatja: „...van egy általános tendencia, mely fékezi a ritmus kidomborítását a költészetben, s ez a következő: a ritmus képes mellékhatásokat kiváltani (verseléssel való »ábrázolás«), a ritmus viszonylag önálló jelentésre tehet szert a vers értelme mellett. Egyszóval kidomborítását mindig bizonyos sajátos esztétikai hatásoknak kell motiválniuk.”⁴⁸

Vagyis a konstrukciós elv és az anyag kettősségét itt nem úgy kell érteni, hogy az anyag alá van vetve ennek az elvnek, s ezen elv szerint van csoportosítva, elrendezve – tehát általa deformálva –, hanem úgy, hogy az anyag a ritmustól mint konstrukciós elvtől független formában létezik, mint ahogy a konstrukciós elv (a ritmus) is az anyagtól függetlenül létezik, és időnként bizonyos „mellékhatásokkal” gazdagítja az anyagot. Már Schlegel is tiltakozott a „forma és anyag” ilyesfajta felfogása ellen. A *Berliner Vorlesungen*ben így ír a szonett formájáról: „Az a vélemény, hogy a szonett formája gúzsba köti a költőt, és afféle Prokrusztész-ágy, melyen megnyújtják vagy megcsonkítják a gondolatot, válaszra sem érdemes, mert ugyanez állítható mindenfajta versről, s ezen az alapon minden verset afféle tollgyakorlatnak kellene tekinteni, mely először forma nélküli prózában íródott, majd utólag versbe szedték.”⁴⁹ A ritmizálendő lényegében véve fikció; a versben nem olyan anyaggal van dolgunk, melyet meg kell ritmizálni, hanem már megritmizált, deformált anyaggal. Ez nem „vonhatja el a figyelmet” a ritmusról, mert már maga is a ritmus hatása alatt áll.

Ezáltal a versben szereplő szemantikai elem kérdése is más szempontból vetődik fel: mi a

versbeli szó specifikuma? Miben különbözik a ritmizált anyag prózai ikertestvérétől?

Sokan magától értetődőnek tartják a választ, hogy a versbeli szó különleges emocionális színezetével különbözik a prózaitól. De ez a válasz a művészet emocionális hatására vonatkozó általános kérdéssel függ össze, melyre itt nem térhetünk ki, s még kevésbé válaszolhatunk rá a maga egészében. Ami a versbeli szó emocionális színezetének specifikumát illeti, bizonyos megfontolások alapján el kell vetnünk ezt a [END-p174] kérdésfeltevést. Az a helyzet, hogy maga a ritmus fogalma – mely az adott esetben döntő jelentőségű – egyáltalán nem mindig függ össze az emocionalitással. „A ritmus intellektuális folyamatai – írja Meumann – gyakran mindenfajta határozott kísérő emóció nélkül is jelen vannak (a közömbös taktusokban is csoportosítunk, alárendelünk, belsőleg dinamizálunk [betonen innerlich]) – függetlenül az emocionális változásoktól. A belső kapcsolatok energiája éppen akkor a legnagyobb, amikor (lassú ritmusok esetén) az emóciók igen gyengén hatnak.”⁵⁰

A „művészi emóció” hibrid fogalom, mivel az empirikus emóció helyett a „művésziesség” fogalma válik benne lényegessé, következésképpen mindenekelőtt ez utóbbi fogalom megalapozását igényli, s újra a konstrukció tényeihez utasít bennünket. A konstrukció tényei és feltételei között kell keresnünk a választ a bennünket érdeklő kérdésre.

A szavak mint jelentéshordozók szempontjából döntő az a körülmény, hogy ritmikai egységek tagjaiként szerepelnek. Ezek a tagok erősebb és szorosabb kapcsolatban állnak egymással, mint a köznapi beszédben; lényegessé válik a szavak *egymáshoz viszonyított helyzete*; aminek egyik legsajátosabb eredménye az, hogy a szó dinamizálódik, s ennek következtében szukcesszív jelleget ölt.

A ritmikai tényezők tehát a következők:

1. a verssor egysége;
2. a verssor feszessége;
3. a nyelvi anyag dinamizálása és
4. a nyelvi anyag a versen belül.

[END-p175]

forrás: Jurij TINYANOV, Az irodalmi tény, Gondolat, Budapest, 1981, 135-175.

* Eredeti címe: *Problema sztyihotvornovo jazika*. Első ízben 1924-ben jelent meg önálló könyvként. Válogatásunkban a könyv előszava és első része szerepel. (A II. rész címe: A versszó értelme.) Mint N. L. Sztjepanov szovjet irodalomtudós megállapítja: „*A versnyelv problémája* nagy és értékes anyagot ad ahhoz, hogy konkrétan megértsük a forma és a tartalom egységét, a stílus különféle elemeinek összhatását... Nem könnyű olvasmány, megkövetel bizonyos felkészültséget, személyes kapcsolódást a benne szereplő problémákhoz. Ám bőséggel kárpótolja és gazdagítja azokat, akik értékelik a szerző megfigyeléseinek finomságát és tartalmasságát, a versnyelv és a költői szó elemzésének pontosságát.”

¹ Ugyanakkor természetesen nem tiltakozom az „élet és irodalom” kapcsolata ellen. Csupán a kérdésfeltevés helyességében kételkedem. Beszélhetünk-e „művészetről és életről”, amikor a művészet maga is élet? Vajon kell-e valami különleges hasznosságot keresni a „művészetben”, ha nem keresünk ilyet az életben? Más kérdés, mi a művészet belső sajátossága a köznapi élethez, a tudományhoz stb. képest. Mennyi félreértést okozott a kultúrtörténészeknél az, hogy egy „művészi jelenséget” a „köznapi élet” jelenségének tekintettek! Hány olyan történelmi „tényt” rekonstruáltak, melyekről kiderült, hogy hagyományos irodalmi tények, melyekbe csak a szájhagyomány helyettesített történelmi neveket! Ha a köznapi lét beépül az irodalomba, maga is irodalomná válik, és mint irodalmi tény kell értékelni. Érdemes megfigyelni a művészi jellegű köznapi tények szerepét az irodalmi válságok és forradalmak korszakában, amikor az irodalom általánosan elismert uralkodó volta elmosódik, kimerül, az új irány pedig még nem kitapintható. Ilyen időszakokban a művészi jellegű köznapi tények ideiglenesen irodalomná válnak, elfoglalják az irodalom helyét. Karamzin korában, miután a Lomonoszov-féle „emelkedett” irodalomnak bealkonyodott, a házi használatú irodalmi jellegű apróságok – baráti levelek, könnyed tréfák – irodalmi ténnyé váltak. Csakhogy a jelenség lényege éppen az volt, hogy a köznapi tény az irodalmi tény rangját nyerte el!

Az „emelkedett” műfajok uralmának időszakában ugyanez a házi levelezés pusztán a mindennapi lét ténye volt, amelynek nem volt közvetlen kapcsolata az irodalommal.

² J. P. Eckermann: *Beszélgetések Goethével*. Magyar Helikon 1973. 265. és köv. 1.

³ Lásd Gogol *Az orr* című művét, melynek lényege a hős ekvivalenseivel való játék: Kovaljov őrnagy orrát időnként felváltja az Orr, „aki” a Nyevszkij proszpekten sétál stb. Az Orr Rigába akar szökni, de amikor postakocsiba ülne, egy rendőrtiszt letartóztatja, majd – papírba csomagolva visszajuttatja tulajdonosának (!). Ami ebben a groteszkben csodálatos, az a hős szüntelen helyettesíthetősége ekvivalenciával, az orr azonossága az Orral. Groteszk hatást csupán e két szinten folyó játék vált ki; maga az egység elve nem szenved sérelmet, hisz éppen ezen alapul a hatás, úgyhogy a mű groteszk jellegére való hivatkozás nem fosztja meg a példát tipikusságától. Különbözik a goethei példák nem is vonatkoznak a groteszk területére.

⁴ Gyakran maga a jel, maga a név a legkonkrétabb a hősben. Lásd Gogol onomatopoeitikus neveit; az a konkrétság, melyet a név artikulációjából származó rendkívüli kifejezőerő okoz, nagyon erős; de a konkrétság specifikus jellege nyomban kiütözik, mihelyt megpróbáljuk lefordítani egy másik specifikus konkrétság nyelvére; a Gogol-illusztrációk vagy a domborművek Gogol emlékművén agyoncsapják a gogoli konkrétságot. Ez nem jelenti azt, hogy ezek önmagukban nem lehetnek konkrétak.

⁵ Az orosz stanza történetének példáján nyomon követhetjük, mennyire más funkciót tölthet be egy és ugyanazon irodalmi jelenség különböző korszakokban; a húszas években az archaista Katyenyin áll ki a stanza mellett, neki a nagy epikus műfajok strófájaként van szüksége rá. A harmincas években a stanzára már nem műfaji, hanem tisztán stilisztikai feladatok hárulnak.

⁶ *Moszkovszkij nabljudatyel*, M., 1835. III. rész. 6. 1.

⁷ I. I. Dmitrijev levele P. A. Vjazemszkijhez. *Sztarina I Novizna*. Szpb., 1898. II. k. 182. 1.

⁸ N. Barszukov: *Zsizny i trudi M. P. Pogogyina*. SzPb. 1890. III. k. 304-306. 1.

⁹ V. Sklovszkij ezért joggal használja a motívaltság fogalmát arra az esetre, amikor a szüzsébe valamilyen – a többi motívummal egyeztetett – új motívum kerül. (Például V. Sklovszkij: *Razvjortivanyije szjuzseta*. Opojaz, Pg. 1921.

¹⁰ Karamzin: *Polnoje szobranijje szocsinyenij*. III. k. Szb., Izd. Szmirgyina, Szb., 1848. 528. 1.

¹¹ Lásd Sz. Marin Karamzinnál: „Tőlem akár a szolgálati lajstromot is poémának nevezheti.” (*Cstyenyije v Beszegeje Ljubityelej Russzkovo Szlova*. Szb., 1811. III. 121. I.)

A karamzinisták pontos nyelvét, épp pedantériája miatt, szolgálati lajstromnak érezték a kortársak: maga a szó csiszoltsága formai elem volt, még ha negatív értelemben is. Még jellegzetesebb P. Makarov, az egyik tekintélyes karamzinista véleménye Dmitrijevről: „Ahhoz, hogy méltóképp tudjuk becsülni kedves Költönket, éreznünk kell a leküzdött nehézségeket, látnunk kell, hogyan igyekezett könnyedséggel leplezni őket: fel kell fedezni azokat a helyeket, amelyek más tolla alatt rosszabbul sikeredtek volna...” (*Szocsinyenijja i perevodi Pjotra Maharova*. I. k. II. rész. M., 1817. 74. 1.) Csak a körülmények megszűntével, a művészet automatizálódása után tűnhetett ez a csiszoltság magától értetődőnek, és ekkor eshetett meg, hogy a költői nyelv e negatív jellemzése pozitív jellemzésnek tűnt.

¹² Lásd *Sztyihovaja forma Nyekraszova* (Nyekraszov versformája) című tanulmányunkat (*Letopisz Doma Lityeratorov*, 1921. 4. sz.). A tanulmány szerepel kötetünkben is.

¹³ Hogy milyen fontos ez utóbbi követelmény, az kiderül egyebek közt Grammont *Le vers francais, ses moyens d'expression, son harmonie* című klasszikus munkájából, mely a vers kifejező funkcióját igyekszik tisztázni. A szerző, aki kizárólag motívalt anyagból indul ki, alapvetően vitatható következtetésekre jut.

Ezek a következtetések főképp a ritmus és a harmónia illusztratív szerepére vonatkoznak: a ritmus és a harmónia csak akkor tekinthető kifejezőeszköznek, ha aláhúzzák a vers szövegének értelmét, vagyis amikor motiváltak. Világos azonban, hogy a ritmus expresszivitása teljes egészében egybeesik a szöveg expresszivitásának mozzanatával, úgyhogy lehetetlenség megfigyelni. Ily módon lényegét tekintve nem a ritmus expresszivitásának kérdéséről van szó, hanem arról, mennyire igazolódik a ritmus a szemantika oldaláról (sőt, talán inkább arról, milyen mértékben követel meg egy bizonyos jelentés egy meghatározott ritmust, lásd Hugó I. *Napóleon* című versének elemzését). Grammont, aki a motivált esetet tipikusnak veszi, ezt teszi meg normának; ezért a nem motivált ritmus eseteit helytelennek, hibásnak nyilvánítja. Hibának véli például az újabb idők *szabad versét* a maga egészében, mivel itt a ritmikai csoportok változásai nem esnek egybe a szemantikai változásokkal. Az ilyen kérdésfeltevés esetén természetes, hogy a versritmus már eleve olyan funkciókkal ruházódik fel, amilyenekkel a ritmus a közönséges beszédtevékenység során rendelkezik (emocionalitás és kommunikativitás).

¹⁴ Lásd erről B. M. Eichenbaum *O zvukah v sztyihe* (A versbeli hangok) című cikkét. *Szkvoz lityeraturu*. L., 1924.; Sz. I. Bernstejn: *Golosz Bloka* (Blok hangja) (kézirat).

¹⁵ W. Wundt: *A fiziológiai pszichológia alapjai*. III. k. XVI. fejezet. 187.1.

¹⁶ A. Potyebnya: *Iz zapiszok po tyeorii szlovesznosztyi* (Irodalomelméleti jegyzetek). Harkov, 1905. 103. 1.

¹⁷ *Untersuchungen zur Psychol. und Aesthetik des Rhythmus. Philos. Stud.*, Lpzg., B. X. 94. 1.

¹⁸ I. m. 408. 1. Nálunk Oroszországban szinte általánosan az a helyzet, hogy az egyik tendencia a költők, a másik pedig a színészek szavalatában érvényesül. (Lásd B. M. Eichenbaum: *O cstyenyii sztyihov* [A versmondásról].)

¹⁹ Fr. Saran: *Deutsche Versiekre*. München, 07, VIII.

²⁰ Ez a sortöredék jellemző, mert analóg a VII. és a VIII. strófa kezdetével:

Ti zsdal, ti zval...

O csom zsalety...

melyek a mondatok strófán belüli eloszlásának sajátos rendszerével együtt bizonyos fokig előkészítik e strófa csonka kezdetét.

²¹ A. Potyebnya: *Iz zapiszok po tyeorii szlovesznosztyi*. Harkov, 1905. 15. 1.

Ez az oka, hogy a kihagyás a prózában sokkal kevésbé rendelkezik jelentéssel. A versben a kihagyásnak (=„bármilyen szöveg”) metrikus jellege van, s ez mennyiségileg sokkal pontosabb színezetet, dinamikai meghatározottságot kölcsönöz neki, és ebben az értelemben sokkal meghatározottabb irányba mutat, mint a prózában. Ebből a szempontból érdekes Kulk, a német futurista meghökkentő kísérlete, aki 1920-ban olyan kötetet bocsátott ki, amely interpunkciós jelek grafikailag versszerű elrendezéséből állt, s amely ilyenformán bizonyos, „versre” emlékeztető intonációrendszert adott.

Ha jól emlékszem, Hlebnyikovnak is voltak hasonló kísérletei. Egyébként meg kell jegyeznünk, hogy az íráskép a prózában is képes oly fokra tökéletesedni, hogy mennyiségi szintaktikai összefüggések illúzióját keltheti. Lásd Heinénél:

...Der Satan, wenn er meine Seele
verderben will, flüstert mir ins
Ohr ein Lied von dieser ungewein-
ten Trane, ein fatales Lied mit
einer noch fataleren Melodie, – ach,
nur in der Hölle hört man
diese Melodie! –

..... (1843)

(*Ideen – Das Buch de Grand*)

²² Lásd J. B. Rousseau: *L'oda aux princes Chrétiens sur l'armement des Turcs* stb. Lásd továbbá Nyelegyinszkij-Meleckij *Az időre* című ódáját:

Felmérte a teret Urániának karja,
De néked, ó idő, lelkem örökre rabja.
Ó, századok, napok és évek, gyors sereg,
Míg el nem nyelt a föld, míg nem zuhantam sírva
Hová te vonsz: a sírba –
Riadt tekintetem kíséri röptödét.

²³ Lásd a L. N. Majkov-gyűjtemény leírását a *Puskin i jevo szovremennyiki* (Puskin és kortársai) című kötetben. IV. SzPb., 1906. 5. 1. 14. sz. A P. O. Morozov-féle kiadásnak az a jegyzete (Puskin: *Szobr. szocsinyenij*. Pg., 1915. 345. 1.), mely szerint „Ez a strófa befejezetlenül maradt”, teljesen megalapozatlan és felesleges.

²⁴ Az állítólag kihagyott sorok „rekonstruálása” még akkor is jogtalan, ha a költő által kitett pontok helyén eredetileg saját sorai álltak volna. Az ilyen kiegészítés olyasfajta elképzelésből születhet, mely szerint a művészi alkotás titkokat rejtő

kulcslyuk.

²⁵ További példák az ekvivalensekre a verses dráma szövegébe épített színpadi utasítások: sok szimbolista drámában az olyan színpadi utasítások, melyeknek nincs valódi utasításértékük, csupán a cselekmény ekvivalenseként szerepelnek a szövegben (lásd L. Andrejev: *Az Ember élete*).

²⁶ Az egyszerűség kedvéért itt az akusztikai megközelítési mód szélsőséges és következetes alkalmazását vizsgálom, ezért választottam Fr. Saran e tekintetben tipikus korai munkáját (*Ueber Hartmann von Aue. Beitr. zur Gesch. d. deutsch. Sprache und Lit.*, XXIII. k. 1898.). A későbbiekben (*Deutsche Versiekre*. München, 1907.) az akusztikai megközelítés e szélsőségei tompítottabban jelentkeznek.

A ritmus fogalmának kitágítása nálunk Borisz Tomasevszkij nevéhez fűződik (*Problema sztyihotvornovo ritma. Lityeraturnoj Miszl*, 1923. II.) (A versritmus problémája.)

²⁷ Lásd *Deutsche Versiekre*. 97. 1.: „Verschiedenheiten der Artikulation”.

²⁸ Korai műve 44. 1. Jellemző, hogy Saran későbbi ritmusmeghatározásából hiányzik az „akusztikai” jelző. (*Deutsche Versiekre*. 132. 1.)

²⁹ *Ib.*, 46. 1. Itt figyelemre méltó a ritmustényezők közötti ellenhatás gondolata (melyet Sievers is felvet *Rhythmisch-melodische Studien* című munkájában). Ha figyelembe vesszük, hogy Saran ritmusfogalmának terjedelmébe beletartozik a „szöveg” is, akkor itt arról van szó, hogy a verset számtalan tényező dinamikus kölcsönhatásaként definiálja. Érdekes, hogy Puskin a metrikus monotonia elkerülése végett, mintegy figyelemelterelésül szívesen alkalmaz tiszta rímelést és „hangszerelést” (*Mese Szaltán cárról*). Jellemző továbbá, hogy az új ritmikai eszközök keresése idején, a ritmikai erjedés időszakában már rég felismerték, hogy a vers számos eleme kölcsönösen összefügg egymással. Szemjon Bobrov például a rímek helyébe a vers általános eufóniáját ajánlotta: „Ha eredetiben olvassuk Pope verseit, azt tapasztalhatjuk, hogy a kellemes hangzás és összhang inkább származik a magánhangzók és mássalhangzók művészi és helyes megválogatásából beszéd közben, semmint csupán a rímekből, mivel azon önmagukban nem is elégségesek a zenei hatás kiváltásához.” (Sz. Bobrov: *Herszoniada*. Szpb., 1804. 7. 1.) Ebből a szempontból figyelemre méltó, hogyan forr össze a rím a ritmus többi tényezőjével, hogyan épül be szervesen a ritmus rendszerébe. Így például Kjuhelbeker 1820-ban három versmértékfajtát különböztetett meg, ezek között „a második, melyet Lomonoszov a németektől kölcsönzött, a szavak hangsúlyán vagy a verslábakon alapul, valamint a verssorok végének ama összecsengésében, melyet minálunk rímnek szokás nevezni; a harmadik – ugyanez a mérték, csak hogy rím nélkül, az Ókoriak időmértékes verselésének utánzása.” (*Nyevszkij Zrityel*, 1820. 1. rész. 2. könyv. 112. 1.) *Vzgljad na tyekuscuju szlovesznoszty* [Napjaink irodalmának áttekintése].

³⁰ V. Zsirmunszkij: *Kompozicija liricseszkih sztyihotvorenij* (A lírai költemények kompozíciója.) Opojaz Pb., 1921. 90. 1.

³¹ Wundt: *Völkerpsych.* III. k. 346. 1.

³² Galatea. M., 1830. 17. szám, 20-31 1.

³³ *Puskinszkij szbornik pamjatyi professzora Sz. A. Vengerova* (Puskin-tanulmányok Sz. A. Vengerov professzor emlékére). M-Pg.

1923. 329-354. old. (Sz. Bernstejn: *O metodologicseszkom znacsenyii fonyetyicseszkoivo izucsenyija rjfm*). (A rím fonetikai vizsgálatainak metodológiai jelentőségéről)

³⁴ Vö. Gyerzsavin: *Rasszuzsnyenija ob ogye*. VII. k. Izd. Grot. (Elmélkedések az ódáról.)

³⁵ Sz. Bernstejn: I. m. 350. 1.

³⁶ Hogy milyen fontos a rím szempontjából a szintaktikai tényező, az kiderül, ha összevetjük az idézett vers első strófájában levő gyenge (3-4)-10 rímet a második strófában levővel:

1. Kak nad beszpokojnim gradom,
2. Nad dvorcami, nad domami,
3. Sumnim ulicsnim dvizensyjem,
4. Sz tusztklo rgyanim oszvescsenyjem
5. I bezumnimi tolpami, –
6. Kak nad etyim dolnim csadom
7. V csornom viszprennyem pregyele
8. Zvjozdi csisztije goreli,
9. Otvecsaja szmertnim vzgljadam
10. Nyeporocsnimi lucsami.

Szabó Lőrinc fordításában:

Város, kastély s ház felett, a
vad utcák s a ház felett, a
dárídókon, száz bajon túl,
rőt s fehér fény és a füst és
a sok szennyes földi nyüzsgés

izgalmán, a zsvivajon túl,
szűz sugárral, mely szívig hat,
lángolt a sok tiszta csillag:
örök fények integettek
sírbanéző szemeknek.

A második strófa (2-5)-10 rímje sokkal érzékelhetőbb, mint az első strófa (3-4)-10 rímje; itt kétségkívül egyszerre több tényező is hat: 1. a belső rím az első rímelő tagban – „nad dvorcami, nad domami”; 2. a második strófa (2-5)-10 sorának nagyobb közelsége, mint az első strófa (3-4)-10 sora esetében; 3. a második strófa rímhívó tagjának (2), melyre csak két sorral később következik a rímválasz (5), nagyobb a progresszív ereje, mint az első strófában, ahol a rím mindjárt a következő sorban feloldódik (3-4); 4. az *ab..ab...* típusú rím lendületének hiánya.

Mégis aligha tévedünk, ha a távoli rím nagyobb progresszív erejét nem tulajdonítjuk kizárólag ezeknek a tényezőknek, hanem ugyanilyen – ha nem nagyobb – mértékben a strófa szintaktikai felépítésében mutatkozó különbségnek, mely az első esetben egyenletes elbeszélő jellegű intonációt ad a metrikus sorokkal egybeeső mellérendelt kijelentő mondatok miatt; a másodikban viszont egy összetett mondat feszült intonációját, melyen belül ráadásul a második rímelő tag épp az intonáció tekintetében legfeszültebb ponton helyezkedik el: ott, ahol megváltozik a hanglejtés.

³⁷ Bizonyos mértékig természetesen az egész felhasznált hangállomány is hozzájárulhat egyes hangok különleges szerepéhez, de ez a progresszív szerep rendkívül jelentéktelen. A progresszív és regresszív mozzanatok egyenlőtlenségében, a regresszív mozzanat túlsúlyában megmutatkozik a „hangszerelés” és a rímek ritmikai funkcióinak teljes különbözősége, mely az „eufónia” fogalmában már-már egybemosódott. Ez az oka annak is, hogy a „hangszerelés” a ritmus másodrendű – a metrumhoz képest másodrendű – tényezője.

Tehát az ekvivalencia itt abban mutatkozik meg, hogy az alapjául szolgáló ismertetőjegy fonetikai szempontból igen tág: az ismétlések ritmikai szerepének felismeréséhez a legtávolabbi fonetikai rokonság is elég (tegyük hozzá: az íráskép itt még nagyobb szerepet játszik, mint a rím esetében).

³⁸ Az ekvivalencia ismertető tényei, melyek ellentmondanak a vers és a ritmus akusztikai megközelítésének, nem mondanak ellent a motorikus-energetikai megközelítésnek. A ritmus objektív jegye: a nyelvi anyag dinamizációja, akár rendszer formájában, akár a rendszer tendenciájának formájában jelenik meg. Minden olyan kísérlet, mely a ritmus alapját időbeni mozzanatra igyekszik visszavezetni, szükségképpen kudarcot vall. Már Lotze kimondta azt a „paradoxont”, hogy az idő semmiféle szerepet nem játszik a versritmusban (Lotze: *Gesch. d. Aesth.* 300. 1.). A kísérleti kutatások az izokronia teljes tagadásához vezetnek. (Lásd Landry kutatásait, nálunk pedig Sz. I. Bernstejn munkáit.) Ott, ahol az időbeni rendszer alapján korábban szünetet láttak (a „szünettartó vers” fogalma), a legújabb kutatások nagyobb energiabefektetést állapítanak meg. (Lásd B. V. Tomasevszkij: *Problema sztyihotvornovo ritma. Lityeraturnaja Misl.*, 1923. II.) Rousselot az izokronia lehetetlenségének kapcsán a következőket írja: „Ami engem illet, szerintem a ritmus hallható elemei közt a magánhangzók a legfontosabbak, de úgy vélem, hogy a költő számára nem ez az egyetlen bázis. Vajon nem lenne-e helyes a ritmus alapján a költő szervi érzeteiben keresni? A költő artikulálja (*articule*) verseit, és érzékelhetővé teszi hallása számára, mely ilyenformán meg tudja ítélni a ritmus minéműségét, de nem a hallás teremti a ritmust. És ha a költő néma lenne, a hangok akkor is érzékelhetők volnának számára abból az expirációs erőfeszítésből, mely a hangot létrehozó szervmozgások erőfeszítésének felel meg... Ebből arra következtetek, hogy a ritmus nem az akusztikai, hanem az artikulációs időn alapul.” (*Principes de phonétique expérimentale par l'abbé J.-P. Rousselot.* II. 307. 1.)

A probléma felvetésének helyességében nem kételkedünk, annál inkább a megoldás helyességében. Az „artikulációs idő” – tüneti orvosság, mely nem szünteti meg az izokronia hiányának jelentőségét, sőt még bonyolultabbá teszi a kérdést – A „szubjektív idő” természetesen segít valamelyest, de tüzetesebb elemzés során kiderül, hogy bonyolult, származékos jelenség, melynek alapját egy energetikai mozzanat – „a befektetett munka” – képezi. Máskülönb a szabad vers, vagy még inkább verses mese (*básznya*) verssorait nem éreznénk egyaránt teljes értékűnek. Világos, hogy az egyetlen szóból álló sor és a többi hosszú szóból álló verssor nem lehet egyenértékű, bármennyire „szubjektívnek” tekintjük is az időt.

Ugyanakkor e verssorok lényege éppen az, hogy mint verssorok valamennyien egyenértékűek, óriási időtartambeli különbségük ellenére is, mivel mindegyikbe egyenlő munkát fektetünk be (vagy kell hogy befektessünk).

Nem az idő akusztikai fogalmán, hanem a befektetett munka motorikus-energetikai fogalmán kell alapulnia a ritmusvizsgálatnak. A beszédanyag megszokott csoportosítása a ritmizált beszédben szokatlan csoportosításnak adja át a helyét. Megalapozatlannak látszik Wundtnak az állítása, hogy a versritmus mintegy a közönséges beszéd ritmusának kihangsúlyozása, sűrítése. A közönséges beszéd ritmusa egyike azoknak a tényezőknek, melyeknek nem a nyelv a dinamizálása (illetve bonyolultabbá tétele) a feladata, hanem kommunikatív funkciót töltenek be. A közönséges beszéd ritmusának kihangsúlyozásáról, sűrítéséről talán csak a művészi próza ritmusának elemzése során lehet beszélni. A mondatritmus a versben a ritmus dinamikus rendszerének, vagyis kölcsönhatás-rendszerének egyik tényezője: itt fokozatosan összeütközésbe kerül a metrikus tagolással; a versritmus számos tényező eredője, melyeknek egyike a közönséges beszédritmus. (A két mozzanat esetleges egybeesése speciális eset, mely nem mond ellent az általános szabálynak.) Ezért a versbeli szó mindig egyszerre több kiejtési kategória objektuma, s ez a körülmény rendkívül bonyolítja és deformálja a kiejtést. Épp ezért minden egybeesés a kiejtés könnyebbségének érzetét kelti; az eltérés viszont a kiejtés

nehézségének érzetét (lásd B. V. Tomasevszkij: I. m.)

Ez a fajta bonyolultság nem csupán a beszélő, hanem a hallgató szempontjából is fennáll (lásd a *Stärkeabstufungen* terminus makacs alkalmazását az akusztikai jelenségekre Sarannál).

A ritmus motorikus energetikai felfogása megfelel a ritmikai elemek hierarchiájának is. A ritmus fő komponense a metrum; a „hangszerelés” egyes tényezői, a rímek stb. hiányozhatnak, de ha egyszer jelen van a ritmus jele, akkor vele együtt adva van a metrum mint a ritmus nélkülözhetetlen feltételének jele is. Ez részben azzal is összefügg, hogy a metrum deformálja a mondat hangsúlyát, bizonyos mértékig átrendezi nyomatékviszonyait, és ezzel minden más komponensnél erőteljesebben bonyolítja a beszédet, és kidomborítja motorikus-energetikai oldalát (ez feltehetőleg különösen érvényes az orosz hangsúlyrendszerre). Erről tanúskodnak a költők vallomásai a metrikus versbeszéd megnehezítettségéről. Zsukovszkijnak, amikor az „ifjúságnak szánt elbeszéléseket” készült írni, gondja volt rá, hogy „az elbeszélés a metrum okozta megnehezülés ellenére úgy folyjék, mint a közönséges fesztelen beszéd” (Pletnyov, III. 123-124. 1.), s ennek érdekében minden módon igyekezett gyengíteni a metrum érzékelhetőségét.

Valószínű, hogy az egyes metrikai rendszerek markáns, egyéni motorikus-energetikai jellemzőkkel rendelkeznek. Talán éppen itt, a különböző metrumok motorikus-energetikai színezetében keresendő a válasz arra a jelenségre, hogy bizonyos metrikai rendszerek meghatározott melódiával kapcsolódnak össze. Ez az, amit Borisz Eichenbaum a „tükrözött dallam” jelenségének nevez (B. Eichenbaum: *Melogyika sztyiha*. Opojaz, Pg., 1927. 25-96. 1.). Valószínűleg az egyes metrumok motorikus-energetikai jellemzői okozzák, hogy a metrumok meghatározott dallamhoz kapcsolódnak. Hadd idézzek egy érdekes vallomást egy XIX. század eleji költőtől: „Egyes írók azt állítják, hogy az efféle pásztoridillekben (az idill amebeikus, félkórusok által felváltva előadott formájáról van szó - J. T.) nem csupán a verssorok strófékénti számának, hanem mértéküknek is tökéletesen egyformának kell lennie mindkét énekesnél. Az előbbi követelményt ugyan betartottam, ám az utóbbitól eltérést engedélyeztem magamnak, mivel bizonyos vagyok benne, ha a dal mértéke (olvasás közben) bizonyos fokig képes helyettesíteni a hangot vagy dallamot, akkor ez a különbség lehetőséget nyújt arra, hogy különböző dallamot adjak a két különböző személy szájába.” (*Igyillii VI. Panajeva*. SzPb. 1820. 96.1.) (V. Panajev idilljei.)

A hangszerelés mint a ritmus tényezője szintén összhangban van a vers motorikus-energetikai felfogásával (Lásd B. Eichenbaum: *Anna Ahmatova*. Pg., 1923.; B. V. Tomasevszkij: I. m.)

A beszédhangok bonyolult egységek, és azonosításuk a zenei hangokkal már pusztán ezért is hiba, ezt a tévedést egyébként az utóbbi időben a szimbolisták irodalomelmélete is elkövette. Éppen ezért maga a „hangszerelés” terminus eleve halálra van ítéltve. A „hangszerelés” fogalma nem új: a XVIII. századra megy vissza; igaz, a XVIII. század elmélete elsősorban a „hangutánzás” fogalmát használta (Lomonoszov, Gyerzsavin, Siskov), nem pedig a „jó hangzását” (Batyuskov).

Érdekes ugyanakkor, hogy a hangutánzás akusztikai elméletét már a XVIII. század végén bonyolítja az artikulációs-kiejtési mozzanat fontosságának felismerése, és a „hangmetafora” elméletéhez közelíti. Vö. Sz. Bobrov: „A költői szózat és a parnasszi összhangzás ösatyját, Homért olvasván, de kiváltképp azokat a helyeket, ahol az eredetiben tengeri vihart, vitorlák szakadtát, a hajó darabjainak recsegését, s magát a hajótörtést vagy csata közben a harci szekér futását, a hős kezéből kiröppenő nyíl suhanását ábrázolja; azonképpen, az ékesszólás és dalengés Fejedelmének, Virgilnek e felsorát olvasván: »Vorat Aequare vortex«; vagy Horac e táncos verslábait: »ter pede terra«, nyomban érzem a magánhangzó betű tiszta és szabad iramodását, vagy a rövid verslábét magánhangzó előtt, vagy egy mássalhangzóét, vagy egy hosszú verslábét, vagy fordítva, és ezzel az iramodással együtt azt a titkos harmóniát is, mely természetesen a betűk hangjainak okos megválogatásából fakad, amire egyedül a nyelv mechanizmusának ismerete tanít meg. Egyszóval magában a kiejtésben érzékelem, miképp süvit a vihar, kavargog az örvény, és süllyed a hajó, vagy hogyan zúg a hős erős kezéből kiröppenő nyílvesző a levegőben, stb.” (Sz. Bobrov: *Herszoniada*. SzPb., 1901. 9.1.)

Figyelemre méltó Román Jakobsonnak az a megjegyzése, mely szerint az orosz költészetben csupán a mássalhangzók ismétlődésének van jelentősége (*Novejsaja russzkaja poezija*. Prága, 1921. 48. 1.). Ha ez így van, akkor ez a jelenség természetesen összefügg azzal, hogy az „ismétlődésekben” előtérbe kerül az artikulációs mozzanat; a magánhangzó akusztikai természete általában gazdagabb, mint a mássalhangzóké, és a mássalhangzóknak általában csupán artikulációs jellemzői gazdagabbak a magánhangzókéknál.

A magam részéről feltételezem, hogy ez az alapjában helyes kérdésfeltevés finomításra szorul: az az óriási artikulációs különbség, mely egyfelől az explozívák és a szonánsok, másfelől az olyan magánhangzók között van, mint az « és az á, arra utal, hogy helyesebb volna nem magánhangzók és mássalhangzók, hanem bonyolult artikulációjú, illetve szegényes artikulációja hangok szembeállításáról beszélni. Mindenesetre semmi kétség afelől, hogy az ismétlések mint ritmikai tényezők rendszere egybeesik a ritmus általános motorikus-energetikai alapjával.

A vers motorikus-energetikai természetének elfogadásával megmagyarázhatóvá válnak az ekvivalensek tényei, melyekről kimutattuk, hogy ellentmondanak az akusztikai megközelítésnek. Az ekvivalensek bizonyos kiejtési potenciaként válnak lehetővé. Különösen jellemzőek ebből a szempontból a metrumra utaló szövegkihagyások. Az ekvivalens lehetősége, az a lehetőség, hogy a kihagyás a szöveggel egyenértékű verssor legyen, egyebek között azon alapul, hogy a kihagyásnak (ténylegesen vagy csak potenciálisan – mindegy) bizonyos (nyelvi anyagon kívüli) mozgást biztosítunk, ami nélkül a következő verssorokat nem lehetne úgy felfogni, hogy nem közvetlenül következnek az előző szövegrész utolsó sora után, hanem elválasztja tőlük az ekvivalens (és nem a szünet!).

A ritmus motorikus-energetikai természete megmagyarázná a vers írásképeinek fontos szerepét is. A láncolat és a csoport egységének jelölésén kívül az írásképeknek van saját jelentősége is. A futuristák forradalmát a versbeli szó (illetve a ritmus) területén a grafika forradalma is kísérte (lásd erről N. Burljuk cikkét). Lásd még az olyasfajta jelenségeket, mint Mallarmé versképe stb. Az a helyzet, hogy a szokásos grafika megtörése révén olyan hangzásbeli és motorikus képzetek jönnek létre, melyek közvetítő szerepet játszanak a graféma és a jelentés között (ezek a képzetek a megszokott írásmód esetén elmosódottak). Vö. H. Paul: *Prinzipien*. 381-382. l. A ritmus motorikus-energetikai alapjainak fogalma nem esik szükségképpen egybe az empirikus pszichológiai kutatások adataival. Az akusztikai, vizuális vagy motorikus típus mennyiségi túlsúlya a legkevésbé se döntheti el a kérdést. A befogadási típusok különbözőek, és valamennyinek egyenlő létjogosultsága van; de ha sikerülne is bebizonyítani például a vizuális típus túlsúlyát, ez cseppet se érvénytelenítené Lessing vagy Th. Meyer megállapításait, melyek lényegében azt mondják ki, hogy milyen konstrukció korlátozza a vizuális típus lehetőségeit a költészetben. Egyes típusok itt valóban korlátozott lehetőségekkel rendelkeznek; a befogadás menete és az asszociációk játéka kapcsolatban áll a konstrukcióval, és meghatározott irányba tart.

³⁹ Érdemes megemlíteni, milyen érzékenyek voltak a XVII. század írói a próza hangállományára. Lásd Hrapovickij 1786-os feljegyzését II. Katalinról: „Szó esett az újabb színdarabok kádenciájáról, és megkérdezte tőlem, mi az oka ennek.” (*Dnyevn. A. V. Hrapovickovo*. Red. N. Barszukova. SzPb., 1874. 20. 1.); Gyerzsavein is ír a kádenciás prózáról (VII. 573. 1.)

⁴⁰ *Moszkvityanyin*, 1812. II. rész. 3. sz.

⁴¹ Uo.

⁴² Lásd a Goncourt-fivérek naplójából (a *Szevernij vesztnyik* című folyóirat kiadványa. SzPb., 1889. 19. 1.) Flaubert szavait: „Érthetetlen ostobaság: azért küszködni, hogy ne legyen kellemetlen magánhangzó-összecsengés egy sorban vagy szóismétlés egy oldalon. Kinek kell ez?” Hogy mégis mekkora szerepet játszik a „ritmikusság” (nem a ritmus) a prózáírók számára, azt megítélhetjük a következőkből. „Képzeld – kiált fel Gautier –, a napokban Flaubert azt mondta: Kész, legfeljebb tíz lapot kell még írnom, de a mondatok vége már kész. Egyszóval ő már most hallja a le sem írt mondatok zenei végződését! Már kész mondatzárásai vannak! Nevetséges, nem? Azt hiszem, a mondatnak mindenekelőtt külső ritmusának kell lennie. Például a nagyon terjedelmesen kezdődő mondatnak nem szabad túl röviden, túl hirtelen befejeződnie, hacsak nincs ennek valami sajátos hatása. Meg kell azonban jegyezni, hogy Flaubert ritmusa gyakran csak az ő számára létezik, az olvasó nem érzi. A könyvek nem fennhangon való olvasásra készülnek, ő viszont üvöltve diktálja saját magának. Akadnak mondatai közt olyan harsány effektusok, melyeket ő harmonikusnak vél, de rikácsolni kell, hogy ezt a hatást el lehessen érn.” (29:1.) Itt Gautier – Goncourt közvetítésében – kitűnően jellemzi az olyasfajta kérdésfeltevés tarthatatlanságát, melynél a súlypont a szerző oldaláról való megközelítésre tevődik át, és ebben – ti. a szerzőnek a műhöz való viszonyában (a szerző „művészi szándékában”) – keresik a kutatás támpontjait. „A könyvek (ti. a regények) nem fennhangon való olvasásra készülnek”, még akkor se, ha maga Flaubert „üvölti őket”.

⁴³ Grammont: I. m. 475. 1.

⁴⁴ J. Legras: *H. Heine poéte*. 165-166. 1.

⁴⁵ V. Tregyakovszkij: *Szocsinyenyija*. 1. k. Színirgyin, SzPb., 1849. 123-125. 1. (Művei)

⁴⁶ Jean Paul: *Vorsckule d. Aesth*. Hempel, II. 336. 1.

⁴⁷ Longinosz: *A fenségesről*. I. Martinov fordítása. SzPb. 1826. 290. 1.

⁴⁸ Meumann: I. m. 397. 1.

⁴⁹ A. Schlegel: *Berl. Vorlestungen*. III. 208-209. 1. Heilbronn, 84.

⁵⁰ Meumann: I. m. 272. 1.