

Úgy érzem, elnézést kell kérnem az olvasótól, hogy még mindig kiállok a könyvem körül folyó vitában; hiszen azt már rá kellene bíznom az olvasókra. Ha megoszlanak a vélemények körülötte, akkor úgyis lesz, aki megmutatja a hibákat az érvelésben, ha pedig csak ellenvélemény merül fel, akkor dőljön el a kérdés a könyvemben elhangzott érvek és az új ellenérvek alapján. Ha mégis elfogadtam a szerkesztőség megtisztelő felszólítását, nem azért van, mintha nem tudnám kívánni a vita alakulását, hanem mert úgy érzem, könyvemtől függetlenül is hozzá kell járulnom magának a kérdésnek mielőbbi tisztázásához. Ahol tehát újat tudok mondani, vagy pontosabb megfogalmazásban, ott megjegyzéseket fűznék Oltványi Ambrus fejtegetéseihez.

Ő is az egyik legtöbbet vitatott kérdést veti fel, amikor kifogásolja a zenei és nyelvi tényezők szembeállítását. Pedig itt nem is szembeállításról van szó, hanem pontos szétválasztásról. Hogy erre milyen szükség van, mutatja, hogy mindig a »nyelvnek, a beszédnek az eredendő dallamosságára« hivatkoznak, mint annak bizonyítékára, hogy a zene belejátszik a nyelvi ritmusba. Tisztában kell lennünk azzal, hogy ez az ú. n. »zeneisége« tisztán *nyelvi* tényező: a szavak hangtestének valami olyan ritmikai, vagy hangzási sajátossága, amit mi a *ránk tett hatása alapján*, költői hasonlással zeneiségnak nevezünk, ahogy hangszínről is beszélünk, vagy táncoló ritmusokról, beszédes szemről stb. Azonban ez a verbális kapcsolat nem jogosít fel arra, hogy ezekben a jelenségekben a zenének, dallamnak kívülről jövő hatását lássuk, amely a nyelvnek ilyen vagy olyan tulajdonságot kölcsönöz. Az a megállapítás pedig, hogy »a dallam legősibb formáját nem igen tudjuk a beszédétől elválasztani«, *legalább* olyan mértékben engedi meg a nyelv hatását a zenére, mint fordítva.

Ennek a tényezőknek kikapcsolása után két szerepben kell megvizsgálnunk a dallamnak nyelvre gyakorolt hatását: 1. *formaadásban*, 2. a *forma megvalósításában*. Ezt a két dolgot jól meg kell különböztetnünk, különben továbbra is két malomban fogunk örülni, akárcsak az eddigi viták során. Formák, ritmusképletek, kerülhetnek az énekből a költészetbe, olyan formák, amelyek a nyelv eszközeivel kialakíthatók. Ennyiben a zenének az első szerepét sosem tagadtam. Az a szerepe, hogy »felébreszthet és felszabadíthat olyan képességeket, amelyek a nyelvben addig elrejtve lappangtak...« ugyanide tartozik. Bizonyos formák talán nem fejlődtek volna ki magából a nyelvből, jöllehet lehetségesek; az ilyen lehetőségek csak az idegen — zenei — példa követése közben kerülnek alkalmazásba. Ilyen pl. az antik, időmértékes formák hatása, vagy a XVI. században divatba jött ötös ritmusok, — Szabolcsi Bence szerint gagliarda-eredetűek — melyeknek alapja, a 3 + 2-es ütemkapcsolat nyelvünkben lehetséges, ritmusrendszerünkbe beleillő s azelőtt, mint egyik variáció, elő is fordult, de e nélkül a zenei hatás nélkül valószínűleg sosem alakult volna ki az a gazdag flóra belőle, amely XVI—XVII. századi énekkincsünkben található. *Formaadás* szempontjából tehát mindkét irányban lehetséges a hatás, s itt az én döntésem a szöveg javára csak a *népköltészetben* és csak a *fejlődés nagy vonalaiban* érvényes. Vagyis, ha a népdal történeti útját követjük, legrégebbi típusaitól kezdve, úgy látszik, hogy inkább a szövegek nyelvi sajátosságai hatottak vagy hathattak a zenére, semmint fordítva. S ezt a gagliarda-formák sorsa is igazolja: bármilyen népszerűek voltak is valamikor, bármennyire lehetségesek is nyelvünkben, a népdal saját törvényű fejlődése szinte teljesen kizárította a gyakorlatból, holott a népet sem hagyták hatás nélkül.

Az általam cáfolt elmélet azonban ezen túl, a forma *megvalósításában* s feltételez zenei hatást. Eszerint ahol a nyelvi hangsúly eltér a forma kívánta hangsúlytól, oda a bennünk lévő formaérzék tétet hangsúlyt, s ez a formaérzék zenei örökség nyelvünkben. Azért mondanánk versben, hogy »boldogtalan/-sága«, vagy »Hazamennék, / de nem tudok«, vagy »Szívünkben szent / tűz lángolt«, mert a bennünk élő formaérzék úgy kívánja, annak ellenére, hogy a nyelvi hangsúly nem elégíti ki ictus-igényünket. Ezt már valóban tagadom. A kérdés ugyanis az: kell-e válogatnunk a nyelv elemei közt, hogy akármilyen versforma ictus-igénye hangsúly nélkül is kielégüljön. Jó lesz-e a ritmus, ha akármilyen szavakkal töltjük ki az ütemeket, csak a sor szótagszáma legyen pontos. Mert ha a bennünk zengő forma ad ritmikai ictust olyan helyen is, ahol a nyelv nem ad, ebből az következik, hogy bármilyen szöveg kiadja a ritmust; hogy bármely hat szótag 4 + 2 ütemkapcsolatot éreztet, pl. a következő is: »szívünkben szent / tűz ég;« bármely nyolc szótag 4 + 4-et, tehát pl. »szívünkben szent / tüzek égtek« és hogy az eredeti, hét szótagos mondat jó 4 + 3-as ütem. (Prózaibb szövegrészekről nem is beszélve!) Így nagyon könnyű dolga volna a költőknek! Nem kellene minden sorban jó ritmust írni; elég egy-két sorral felkelteni a ritmusképlet érzetét, azután, már csak a szótagszámra kellene vigyázni, a többi megtenné maga a forma. Nyilvánvaló, hogy válogatni mindig kell, hogy nem minden nyelvi elem ad ritmust egy versformában sem,

tehát a nyelvi elemekben kell valami sajátágnak lennie, ami bennünk ilyen vagy olyan (vagy semilyen) forma érzetét kelti. Ha pedig azok a szövegrészletek, amelyek egy-egy versformában jó ritmusiak, bizonyos esetben megfelelnek a hangsúlyos elmélet követelményeinek, máshol nem, abból nem az következik, hogy az utóbbi esetben a formaérzék, a zenei emlék segít, hanem az, hogy az elmélet nem helyes. Kell lennie olyan magyarázatnak, amely megtalálja a közös nyelvi okot az összes szövegrészekben, amelyek egy bizonyos ritmust érzetnek. Ezt kíséreltem meg könyvemben, s erre várnék cáfolatot, vagy helyeslést.

Nem lehet cáfolat viszont »szabályaim« komplikált volta. A gyakorlat úgysem a szabályokból indul ki; ha így volna, máig nem lehetett volna »hangsúlyos magyar verset« írni, minthogy soha senki sem foglalta szabályba, hogy mikor jó egy ütem, amelyben nincs hangsúly és mikor rossz. »Hangsúlyos vers, ahol nem minden ütemben kell hangsúlynak lennie«, ez egyszerű szabály, még ha hozzávesszük is a különböző sorfajtákat példatárnak. A költői megvalósítás ennél komplikáltabb, de az ösztön pótolja az elméletet. Ilyen egyszerűen én is meg tudom fogalmazni elképzelésemet a gyakorlat számára: szabadszótagszámú ütemek, melyekben a szintaktikai egységek egy vagy két ütemmel esnek egybe. S példatárnak oda-tehetem a Mária-siralmat, a László-éneket, Zrínyi egyes helyeit, a többit végezzé el az ösztön! Én csak az *elmélet* megalapozása miatt mentem bele a bonyolult részletekbe s ez elkerülhetetlen, mivel a jelenségek bonyolultak. A jambus meghatározása is milyen egyszerű: különböző számú rövid és hosszú szótagkapcsolat egymás után. A költők ezen az alapon rendkívül sokféle gyakorlatot fejlesztettek ki, aminek szintén ki lehetne elemezni összes törvényszerűségét. De azt hiszem, minden költőnek belefájdulna a feje, ha tudná, hogy milyen bonyolult »szabályok szerint« kell dolgoznia.

Nem cáfolat az értelmetlen gyermek-mondókák példája sem. Ezekben többnyire csak a magasabb értelem hiányzik, annyi értelem van bennük, amennyi a szintaktikai viszonyok érzetetésére kell. (Pl. Pad alatt, pad alatt pallantyu.) Az olyanfélékben pedig, mint »An-tán-té-nusz, szó-raha-té-nusz« stb. csakugyan nincs semmi, még szó sincs. Azonban még itt sem külső, zenei hatás ad ritmust, hanem annyi nyelvi sajátág, amennyi még itt is van: szótaghosszúság. Ilyenfajta mondóka nyilván nem lehetséges olyan nyelvekben, amelyekben a szótaghosszúságnak nincs fonológiai jelentősége.

A sorozatosság a másik fontos vitapont. Állandóan ismétlődő, azonos ritmusú sorok nélkül tehát »in statu nascendi« volna a vers! Ha ezt a történeti fejlődés szempontjából gondolta Horváth János, akkor annyit jelentene, hogy ő csak a mai, kötött ütemű magyar verseket tartja valódi versnek, a Mária-siralmat például csak a vers-megszületése előtti stádiumnak. Ha a költő szempontjából gondolta, akkor nem jelez vele semmi különbséget nyelvből származó és zenei eredetű, vagy kötött és kötetlen vers között, mert hiszen a leg-szigorúbban ismétlődő ritmusú sorokat is külön-külön létre kell hoznia a költőnek, bármennyire is vannak a versnek »megállapodott szerkezetei, formakeretei«. Ha pedig az olvasó ritmus-élményére vonatkozik kijelentése, akkor vajjon melyik elmélet szerint van in statu nascendi a ritmus: amelyek szerint már az első sorban, annak nyelvi tényezőiből kell megértenem — ha jó a vers! — s azután minden sorát ugyanúgy, önmagában; vagy pedig amelyek szerint bizonyos *ismétlődés* szükséges hozzá, ami tehát önmagában feltételezi a »status nascendi«-t bizonyos számú ismétlődésig, egy egyszerű hét-, vagy nyolcsoros vers esetén is legalább a második sorig, de egy alkaiosi strófa esetén a nyolcadik sorig, amíg a négy különböző sorból álló strófa-képlet legalább egyszer megismétlődött. (S az első hét sorra nézve ez az állapot fennáll egészen a másodszori újraolvasásig.) S hol végződik be a »status nascendi« egy középkori sequentiánál, amelynek versszakpáronként más és más a ritmusképlete?

Egyáltalán minek kell ismétlődnie, hogy sorozatosság létrejöhessen? Azonos szótag-számú, azonos ütemű soroknak? Vannak 7, 6, 7, 6 szótagszámú és hasonló más formák is. — Vagy elég a sorpárnak, vagy négy soros versszaknak ismétlődnie? Hát a strófatlan vers, amelyben különböző hosszú sorok váltakoznak, mint az Apostol? Vagy jambusban ez lehet, ütemes versben nem? Mi az ütemes vers legkisebb eleme, mint a jambus-láb, megadja az azonosság érzését a különböző hosszúságon belül is? Bizonyos állandó ütemkapcsolat? Akkor nem éreznék ritmust a Mária-siralomban. Talán a pusztá ütemszám? Még az új, kötött népdalban is vannak különböző ütemszámú sorok, amelyekben pillanatra sem törik meg a ritmusérvzés. (Példák könyvem 216. lapján.) Nem marad más hátra, mint az, hogy *a ritmus elemi egységének kell állandóan ismétlődnie*. A magyar ritmus legkisebb egysége az ütem; ha az állandóan ismétlődik, bármilyen kapcsolatban, akkor egy pillanatra sem szűnik meg ritmusérvzésünk. (Még klasszikusainknál is van erre példa: Petőfinek Arany Lacihoz írt verse.) Ugyanígy a mértékes versben a »lábak«-nak kell mindig jelen lenni, bármilyen kombinációban (s kevert ritmus esetén valamelyiknek a kettő közül.) Itt jutunk el a próza-ritmus és szabad vers helyes értelmezéséhez: prózaritmus van akkor, ha ritmosos részek ritmustalanokkal váltakoznak, vagyis ha a ritmus alapelemei csak időnként tűnnek fel, nem ismétlődnek állandóan. A szabadversben pedig vagy ugyanez van, vagy még ezen belül

is elmosódik a különbség, mert a »ritmusos részek« is homályosan érezhetők. Az én elképzelésem tehát nem a négyosztagos határ alkalmazásában különbözik a szabadversétől, hanem mert állandó ütemekkel számol, még ha azok szabadon változók is. (A Máriasiralom sem szabad vers!)

Zrinyi ritmusával kapcsolatban felteszi a kérdést bírálóm, hogy miért szabályozódtak volna a sorok csak szótagszámukban, ha általában szabadritmusúak maradtak. Nyilván két összetevő hatott: egyrészt az ütemkapcsolatok szelekciója, ami nagyjából egyenlő hosszú sorokat hozott létre már a Pannóniai énekekben és a László-énekekben, másrészt az európai, kötött sorfajta hatása. Ez a stádium nem szükségszerű, mert az ütemszelekció közvetlenül is létrehozhatja a kötött ütemkapcsolatot, de lehetséges, s amennyiben létrejött, a fejlődésnek csak ezen a szakaszán jöhetett létre.

Nehezen elfogadható az az állítás, hogy Zrinyi nyomtatott kiadása a szerző szándékát híven tükrözi s arra filológiai következtetéseket építhetünk. Eckhardt Sándor Balassinak életében kiadott munkáján mutatja ki az akkori nyomdák önkényes eljárását a költő kéziratával szemben. (Erről bővebben, Zrinyivel kapcsolatban lt 1951. 464. lapon irtam, a 7. jegyzetben.) Különbösen sem jelent e korban a szótagszám-kiegészítés dallamhoz való alkalmazkodást, amikor a Hofgreff-énekeskönyvben (sőt még XVIII. századi kéziratokban is) még a kották alatt sincs mindig a kottafejeknek megfelelő számú szótag. Ami pedig a metszetek »feláldozását« illeti, nem tudom, megvizsgálta-e Oltványi a változtatásokat ebből a szempontból. Ugyanis akár 13-ast, akár 11-est javítottak ki 12-re, nem kellett szükségszerűen megváltoztatni a metszetet is. (6 + 7, 6 + 5 esetén az úgyis »jó« volt s a változtatás után is maradhatott, kivéve, ha az első íélsorban változtattak; 7 + 6, 5 + 6 esetén úgyis »rossz« volt s vagy az is maradt, vagy megjavult.)

Most már csak három elvi természetű állítására szeretnék reflektálni. Az első az, hogy én a fejlődés végén álló jelenséget kisebb értékűnek tartom, mint az elején állót. Ez az álláspont nem is olyan bűnös, ha a fejlődést dialektikusan értelmezzük. Minden fejlődés egy jelenség-sor fokozatos kifejlődését jelenti, de egyúttal egy olyan jelenség-sorral is kapcsolatban, amelynek kifejlődése ellentétes értelmű. Jelen esetben a ritmus egyre élesebb lett, egyre szabályosabb, viszont egyre merevbb is, folyton veszített változóságából. S még abban sem térnénk el a kulturális élet dialektikájától, hogy mikor ez a fejlődés az önmaga ellentétébe fordul, akkor visszanyúlnánk a közvetlen megelőző korszakok túlrá, hogy visszatérjen az, ami a fejlődés előtt volt, csak magasabb formában. (Arról se feledkezzünk meg, hogy az a kor, amelyben ez a fejlődés végbement — Balassitól a nyelvújítás megindulásáig — egyébként sem a költészet emelkedésének ideje.)

A másik az, hogy fejtegetéseimből az utolsó 150 év költészetének legradálása következik. Ez még akkor sem volna igaz, ha teljesen elmarasztaltam volna klasszikusainkat ritmus tekintetében. Attól még remekművek lehetnek alkotásaik! Nem az-e a Vén cigány, vagy az Emberek akkor is, ha rimelése pl. korántsem áll olyan magas fokon, mint Aranyé, vagy a nyugatosoké? Egyik vers egyben nagy, másik másban. De ritmusukról is igyekeztem kimutatni, hogy éppen a legmagasabb ihlet pillanataiban ösztönösen megvalósították a legmagasabbrendű, magyar ritmust. Nem mindig, s azért én sem mindig lelkesedem a jambusért; csak akkor, amikor »magyarul« írják. Akkor viszont már nem igen jambus.

A harmadik kérdés ehhez kapcsolódik. Elszegényedést jelentene-e, ha a költők az általam jellemzett, szabadabb magyar ritmusfajtát alkalmazzák. Nyilván már csak azért sem, mert oly igen egyszerre az úgysem menne, ha elkezdenék is, csak azt jelentené, hogy ez is megjelenne az eddig használt formák között, ez pedig gazdagodás. S ha az idegenszerű és merev jambust költőink olyan sokhúru hangszerré fejleszthették, nem tehetik meg ugyanezt egy szabadabb, anyanyelvyszerű, már önmagában is sokféle lehetőséget megengedő formával? Végül nem vagyok biztos benne, hogy a jambus 150 év óta kiaknázott lehetőségei még mindig gazdagságot jelentenek s bármiféle megoldása az újság ingerével hat-e ma is.

Sajnos, itt már megszűnik a bizonyítás lehetősége s a tudományos vita értelme. Egyet-értek bírálómmal abban, hogy a költői gyakorlat kérdéseit rá kell bízunk a költőkre és az időre.