

SZEMPONTOK A CSONGOR ÉS TÜNDE  
VERSELÉSÉNEK ELEMZÉSÉHEZ

Hogy irodalmunk e nagy drámai költeményének verstani elemzéséhez szempontokat jelölhessünk meg, a mű egészéből kell kiindulnunk, hisz a versforma ennek csupán egyik, bár nem jelentéktelen, ellenkezőleg: feltétlenül figyelembe veendő komponense.

A műre figyelve elsősorban azokat a vonásait emeljük ki, amelyeknek verstani megfelelőit is meg tudjuk mutatni. Elsőül azt hangsúlyozzuk, amire többen, elsősorban Vörösmarty nagy művével foglalkozó újabb kutatóink mutattak rá: így pl. a Vörösmarty-monográfiát író Tóth Dezső. Az a vonás ez, amely elsősorban az élet legnagyobb kérdéseit feszegető nagy filozófikus drámai költemények lényegét jelenti; ez az élet értelmének, céljának lényeges problémáit magába foglaló totalitás. Lényege ezeknek – utalva Horváth Károly szavaira – az egyén érzelmi problémáinak az egyetemesség kérdéseivel való összekapcsolása.<sup>1</sup> Erre mutat rá Tóth Dezső a hármas úttal kapcsolatban, mikor ezt „az emberiség fórumának” nevezi, melyre fellépve Csongor „az egész, emberekkel benépesült világot látja”.<sup>2</sup> Majd e műről szóló fejezet egy másik helyén: „S a

<sup>1</sup> Horváth Károly: *A klasszikából a romantikába*. Bp., 1968. 440.

<sup>2</sup> Tóth Dezső: *Vörösmarty Mihály*. Bp., 1974<sup>2</sup> 143. – Horváth János is hangsúlyozza egyetemi előadásában a mű emberi gazdagságát, komplex voltát. (Horváth János: *Vörösmarty drámái*. It. Füz. 63. Bp., 1969. 38.) – Taxner Ernő meg arra mutat rá, hogy Csongor totalitáscéljaival (a teljes boldogság) szemben a három vándor céljai partikulárisak. (Taxner Ernő: *Hármas utak a Csongor és Tündében*. In: *Ragyog-*

helyzeteknek, hangulatoknak (...) sokneműsége, sokszínűsége mintha az ábrázolás valamely teljességének tenne eleget.”<sup>3</sup>

Talán felesleges külön hangsúlyozni – kifejtették ezt is –, hogy az életábrázolásnak ez a teljessége mennyire nem független a szereplők rendszerének széles körétől, amelyben a démonian gonosztól a tündériesen fennköltig az emberi jellemvonások, érzelmek, indulatok, törekvések képviselőinek egész skálája található meg.

A fenti megállapítás átvezet ahhoz a vonáshoz, mely a *Csongor és Tündét*, mint a magyar romantika nagy alkotását alapvetően határozza meg. Ez a kontraszt, amelynek szerepe a művészetek összességében jól ismert; egyes korstílusok, így a romantika is különösképpen kedveli, Horváth Károly a romantikáról írt tanulmányában erre utal, amikor vele kapcsolatban az „ellentétes hangulat, az ellentétes jellemek clair-obscur-jé”-re kiemelten mutat rá.<sup>4</sup> Az ellentétek rendszere és döntően meghatározó szerepe a *Csongor és Tündé*ben nagyon jól ismert, tömör összefoglalását olvashatjuk Tóth Dezső monográfiájában a 147. lapon, de szinte valamennyi, a művel foglalkozó, azt elemző tanulmány kitér rá. Néhányat talán nem felesleges kiemelni. Horváth János a három vándor és Csongor ellentétére utal. Az utóbbival szemben „ezek hárman tisztára a földön, a földi életben mozognak, életcéljukat a földön óhajtják megvalósítani, tisztán magukban bízva, semmi magasabb hatalom támogatását nem kérve, nem is élvezve”.<sup>5</sup> Bécsy Tamás szerint a kontrasztszerűség a kétszintes dráma-modellből adódik, ha ez esetben nem is egymástól elszigetelten mint pl. a középkori drámában, hanem egymást át-meg átjárva.

---

nak tettei. *Tanulmányok Vörösmarty Mihályról*. Székesfehérvár, 1975. 204.)

<sup>3</sup>I. m. 156.

<sup>4</sup>Horváth Károly: *A romantika*. Bp., 1965. 51.

<sup>5</sup>I. m. 62.

A kétszintűségből következik a szereplők két csoportja is: az evilágiaké és a nem evilágiaké.<sup>6</sup> Taxner Ernő tanulmányának szinte középponti problémája a műben fellelhető ellentétek rendszere. Ezek összefonódásában látja a dráma „lenyűgöző hangulati hullámzását”.<sup>7</sup> Külön jelentősége tanulmányának, hogy Csongor–Tünde, Balga–Ilma ellentétet főképp stilisztikai oldalról világítja meg,<sup>8</sup> de egész kis részletekig menően is rámutat az ellentétekre.<sup>9</sup> Végül az ellentéteknek az egész művet meghatározó szerepét így foglalja össze:

„A *Csongor és Tündét* az teszi különösen nehézé, hogy minden mozzanata, minden utalása csak önmaga ellentétével együtt érvényes: a szép a rúttal, a fiatalság az öregséggel, a szárnyaló álom a pusztulást, bűnt, szörnyűségeket hordozó valósággal, a fennkölt a fennköltség ironikus paródiájával, a finomkodás a kirobbanó, vérbő jókedvvel és így tovább.”<sup>10</sup>

Végül említsük meg Fónagy Ivánt, aki nevezetes művében a kontraszt-jelleget a *Csongor és Tünde* két részletében hangtani téren mutatja ki.<sup>11</sup>

Nem ok nélkül időztünk el kissé a mű e néhány általánosan jellemző és lényegében meghatározó vonásánál, mert a totalitás, a hangulati árnyaltság gazdagsága, a mű sokrétűsége és a kontrasztszerűség azok a tényezők, amelyek verstani kihatása a legszembetűnőbb.

Mielőtt a verstani vizsgálat szempontjait ismertetnők, két megjegyzést kell tennünk. Az egyik az, hogy vizsgálataink a

<sup>6</sup> Bécsy Tamás: *A Csongor és Tünde drámai modellje*. Itk. 1973/5. 566. és kk.

<sup>7</sup> I. m. 196–197.

<sup>8</sup> I. m. 197.

<sup>9</sup> Indokoltan lát pl. ellentétet a három vándor kétszeri szereplése között: először öntelten bíznak vágyaik teljesülésében, másodsor bukásuk, kiábrándultságuk tanúi vagyunk. (I. m. 205.)

<sup>10</sup> I. m. 212.

<sup>11</sup> Fónagy Iván: *A költői nyelv hangtanából*. It. Füzetek, 23. Bp., 1959. 38.

funkcionalitás elvére épülnek. A másik az, hogy ez a dolgozat egy részletesen elvégezhető vagy elvégzendő verstani elemzés alapjait jelöli meg csupán.

1. A fent említett totalitásnak, sokrétűségnek, hangulati gazdagságnak a verselési elvek teljessége felel meg, hisz minden, irodalmunkban honos verselési rendszer megtalálható benne. a) a rímes-időmértékes vers több metruma, elsősorban a spanyol dráma trocheusi formájának sok helyütt rímes változata, továbbá rímes daktilusok (Nemtők jelenete) és rímes anapestusok (Záróének); b) rímtelen időmértékes formák (igaz, nem antik verselési értelemben, hanem mint nyugat-európai metrumok); rímtelen trocheusok és a rímtelen drámai jambus (blank verse); c) a hangsúlyos vers, ugyancsak néhány dalbetétben, a trocheus azonban – az alább kifejtett módon és elvek szerint – sok helyen elnyomva a trochaikus lejtést, pregnánsan hangsúlyos jelleget ölt; d) az időmértékes és a hangsúlyos verselési elv interferenciája révén nagymértékben előálló ún. „kettős ritmus”.<sup>1 2</sup>

2. Elsősorban a *trocheus* szerepét vizsgáljuk meg a drámában, mert egyrészt 8 és 7 szótagos változatokban, gyakran periódussá szerveződve döntő mértékben ez a mű metruma, másrészt a *Csongor és Tünde* ennek a metrumnak irodalmunkban legmonumentálisabb képviselője.

A már említettek értelmében alapvető problémaképp merül fel: a trocheusnak milyen változatai és milyen mennyiségben fordulnak elő. Két egymással szorosan összefüggő oka van e problémafelvetésnek: egyrészt a változatok kiküszöbölik az

<sup>1 2</sup> A „kettős ritmus”-sal és a vele összefüggő fogalmakkal kapcsolatosan felhasználtuk e kérdés legjobb ismerőjének, Szuromi Lajosnak a tanulmányait, elsősorban: *Ady szimultán ritmusa* (Itk. 1969/1.) és *Kettős ritmus Vajda János verseiben* (Kossuth Lajos Tudományegyetem, Debrecen, *Studia Litteraria* VIII. 1970. 15–41.) c. írásait.

egyhangúság veszélyét, másrészt a fent vázolt sokrétűségnek, gazdag hangulati árnyaltságnak funkcionálisan eleget tudnak tenni. A verstan nyelvén szólva így merül fel a kérdés: a metrumnak milyen ritmikai konkretizációi lehetségesek?

Többen is rámutattak, hogy a trocheusnak – miként a jambusnak is – több változata van, amely ugyanakkor a lejtés érvényre jutásában intenzitásbeli fokozatot is jelent. A trocheus mint kis rendszer (szisztéma) eredetileg egy hosszú és egy rövid szótag kapcsolata: – ∪. Annyira jól ismert tény ez, hogy felesleges volna említenünk, ha nem ez volna a kiindulásunk. E versláb és lejtése a leghatározottabban akkor érvényesül ugyanis, ha az arison (a hosszú szótagon) egyúttal valamilyen hangsúly is van (szó-, szólamhangsúly, dinamikus hangsúly, fő- vagy mellékhangsúly): ∴ ∪. Előfordul gyakran (bár verselésünkben az előbbi alighanem gyakoribb), hogy a trocheus csupán időmérték szerint van jelen: – ∪ (ez az ún. „prozódikus” trocheus). Mindjárt jegyezzük meg előljáróban, hogy az ütemesre való átritimizálás lehetőségeiben az előbbi játszik szerepet, egyúttal a funkcionalitás esélyeit is ez hordozza magában. De erős funkcionális lehetőség rejlik a harmadik változatban is, amikor mind az arison, mind a thesisen hangsúly van (∴ ∪). Trochaikus lejtése lehet, leginkább érzékelhetően a két első trocheusfajta környezetében, a spondeusnak is, ha első hosszú szótagja hangsúlyos: ∴ –. Végül nem tűnik el a trocheus, de a lejtés érzékelhetőségének ellensúlyozója az az eset, mikor a thesisre esik a hangsúly: – ∪.

Ha a felsoroltakhoz hozzávesszük a trocheusnak más verslábakkal való helyettesítési lehetőségeit is (spondeus, a pirichius szerepelhetnek ilyenekül, de ritkább esetben a szintén ereszkedő jellegű daktilus is, mint ciklikus daktilus), már ezek szerint is a trocheusi metrumnak rendkívül gazdag variálási lehetőségeivel kell számolnunk. E ritmikai konkretizációk számát tovább növeli annak számbavétele, hogy a *Csongor és Tünde* verselése (mint általában a trocheus) nem egyszerűen a fenti módon variálható, hanem egy speciális trocheusnak nagy-

arányú megvalósítója: a hangsúlyos és az időmértékes verselési elv egybehangzása révén előálló ún. „kettős ritmus”-nak, aminek a lényege az, hogy a trocheusi versek hangsúlyosan is ritmizálhatók. Mi teszi ezt lehetővé? Másképp megfogalmazva a kérdést: miért a trocheussal kapcsolatban lép fel leginkább a kettős ritmus? A válasz egyszerű: a trocheus ugyanúgy ereszkedő jellegű versláb, mint a hangsúlyos „magyaros” verselés üteme. Két trocheus, egy trocheusi dipódia tehát, különösen, ha az első szótag hangsúlyt is kap, teljes dipódia esetében 4, csonka dipódia esetében 3 szótagos hangsúlyos ütemmel azonos, mint pl. Mirigy monológiájában a III. felvonás elején. Különösen fennáll e jelenség, ha ún. licenciával is él a költő, mint az alább idézett részletnél a „palotája” és a „szemeim” szavaknál, ahol a hosszú szótagot szó elei (hangsúlyos) rövid helyettesíti. Íme a részlet, végig hangsúlyosan ritmizálva:

Itt van Hajnal / palotája  
 És a tündér / tömkeleg,  
 Tünde s Csongor – / úgy mutatják  
 Meselátó / szemeim –  
 Erre jőnek, / az pihenni,  
 Ez mint árnyék / őt követni;  
 S a manók is – / mely szerencse!  
 Üldözésem / tárgyai,  
 Erre jőnek. / E határon  
 Most én kővé / változom,  
 Rút varacskos / régi kővé,  
 Hogy, mit önkényt / elbeszélnek,  
 S fúrt agyokban / végezének,  
 Majd ha mind ki- / hallgatom,  
 Meg lehessen / rontanom.

Ha a mű egészéből kiszakítva olvassuk vagy halljuk e részletet, eleinte nem is gondolunk trocheusokra, s csak a tüzetesebb vizsgálat dönti el, hogy itt valójában „kettős ritmus”-sal állunk szemben. Egyúttal mennyire beszédszerű, s természetesnek hat az egész, mily hibátlanul illenek bele a szólamok a magyaros

ütemekbe! Ilyenkor a hangsúlyos elvé a vezető szerep („vezérritmus”), a trocheusé alárendelt („moduláló”).

Mert ennek az ellenkezője is fennállhat, s így a trocheusi „kettős ritmus” egy másik változatával állunk szemben, mint Csongornak I. felvonásbeli e szavaiban is:

Szép fa, kertem új lakója,  
Mely mint nem várt ritka vendég,  
Félig föld, félig dicső ég.

Itt a kéttagú szavak vagy két egytagú összekapcsolódása is erősíti a trocheusi lejtés hatását, s a metszeteltakarás is elősegíti ezt, s ellenszegül a hangsúlyos ritmizálásnak, mint a fenti idézet harmadik sorában.

Számos példát idézhetnénk a trochaikus vezérritmus funkcionális szerepére. Ilyenek Csongornak I. felvonásbeli szavai, melyek egyenletes hullámozást érzékeltetnek, ringatózást, a hattyú repülésének képzetét segítik felidézni:

Hattyú száll a távol égből,  
Lassú dal volt suhogása,  
Boldog álom láthatása,  
S most mint ébredő leány,  
Ringató szél lágy karján,  
Úgy közelget andalogva;  
Ah, tán ez, kit szívdobogva  
Vártam, anyyi hajnalon?

Mily pompás kifejezése a részlet jelentésének! Természetesen nem szabad megfélekednünk a csodálatos nyelv-zene szépségeiről sem.

A trocheusi vezérritmusnak hangsúllyal erősített lüktetése gyakran a logikai és az érzelmi nyomatékosítás funkcióját tölti be, mint az alábbi III. felvonásbeli részletekben is:

*Tünde:* Ilma, Ilma, Csongor eljött (. . . )  
Oh örömmek, fájdalomnak  
Kínos, édes érzeménye!

Valamivel később, amikor a lefátyolozott Tünde, annak ellenére, hogy Csongor esdeklő szavakkal letérdepel előtte, nem válaszol neki, mert a Hajnal birodalmában tilos kedveséhez szólni, hanem Ilmával együtt elmegy, Csongor panaszsra fakad:

Semmi szép szó, semmi kéret  
 Meg nem tartja; elmegy, itt hágy.  
 Szólj te tőke, szólj te szikla,  
 Szólj te Békasó! mivel  
 Bánthatám, hogy nem felel?

Az elkeseredés érzelmi nyomatékosítást nemcsak az éles trocheusi ritmus szolgálja, hanem az ismétlések és alliterációk is erősítik.

Még egy példát idézünk az éles trocheusi ritmus funkcionális szerepének illusztrálására. Csongor virrasztani akar az aranyalmát termő fa alatt. Ekkor hangzik el az ismert betétdal:

Álom, álom  
 Édes álom,  
 Szállj a csendes föld fölé;  
 Minden őrszem  
 Húnyjon, csak nem  
 A várt s váró kedvesé.

A költő a 8–7-es periódusokból álló sorok egyikét, a 8-ast kettébontja, s a félsorokat rímelteti. Így dalszerűbbé, könnyedebbé válik az álomhoz intézett dal; zeneiségét fokozzák a sűrű rímek: a a b – c c b. A trocheusnak ez a funkcionális ringatózása folytatódik Csongor szavainak első sorában is, melynek azonban lágyan hullámzó zeneiségét a rá következő sor metszeteltolódása és az egymás niellé eső erős nyomatékok csökkentik:

Álom, álom, édes álom,  
 Ah, csak most ne légy halálom.

A kettős ritmus harmadik lehetőségére, a kétféle ritmuselv egyenlő intenzitású érvényesülésére megint az I. felvonásból idézünk. Először Balga szavait:



Úgy van, úgy lesz, / azt teszem

Itt sem árt rámutatnunk a ritmus funkcionális szerepére: egyrészt a sor első felének iktus és hangsúly egybeeséséből, továbbá az ismétlésből eredő erős lüktetésére, majd az ütemes metszetet követő „azt” szó pozíciós kiemelésére.

Az egymás mellé eső erős dinamikájú hangsúlyok funkcionális szerepének megmutatására utolsóul egy példa az I. felvonásból:

Rejts el, éjfél, / szív ne dobbanj,  
El ne árulj, / el ne rontsad  
A szerencse / útjait.

A trocheusi kettős ritmus variánsainak kombinálására, egyúttal e jelenség változatosságának, sokarcúságának megvilágítására mintegy összefoglalásul a III. felvonásnak azt a részletét idézzük, amelyben Csongor elbeszéli Balgának légi útját (híres egyébként Balga válaszában az előbbivel való éles kontrasztja, de erre a jelenségre később térünk vissza):

*Nem tudom. / Mint gondolat,  
Mint sugár, mely ; egyik égből,  
Más világba / szökve hat,  
Jöttem, vagy csak álmodám,  
És alattam, / és fölöttem  
oldalattam / és köröttem  
A világot / láthatám  
Egy nagy arc volt / végtelen,  
Rajta millió szemek;  
Mind oly ékes, / oly remek,  
Hogy beszédem / képtelen,  
Méhdongás, szunyogzene,  
Elbeszélni, / amit lártam,  
Ahogy forrt fenn / s alattam  
A világok / mindene*

Felsoroljuk a ritmus változatosságának tényezőit. Íme: 1. a 8-as és a 7-es sorok változatos hullámszáma, 2. a trocheus időnkénti felerősödése és egyenlővé válása a hangsúlyossal, 3. a

hangsúlyos ritmus uralkodóvá (vezérritmussá) lép elő, 4. a két-féle ritmusnyelv szerepének megcserélődése a trocheus javára, 5. metszet utáni dinamikus hangsúly, 6. éles ritmus mindkét ütemben, 7. csak az egyikben, 8. ugyancsak a lehetőségek a tompa ritmussal kapcsolatosan, 9. egymás mellé eső hangsúlyok.

Nem zárhatjuk le az ütemes verselési rendszerbe könnyen átvihető és éppen ezért a hangsúlyos verselési elvhez legközelebb álló időmértékes metrum *Csongor és Tünde*-beli tárgyalását anélkül, hogy ne mutatnánk rá, mennyire megfelel e jelenség a nagy mű *nemzeti* jellegének. Tóth Dezső szerint „nyelvével, alakjaival, népiességével mélyen nemzeti alkotás”.<sup>13</sup> S ennek a jellegnek nagyon jól megfelel a fent jellemzett, a felmondásban (drámai dikcióban), olvasásban egyaránt hangsúlyosan magyarosnak ható, többnyire rimes trocheus.

3. Míg a trocheus imént jellemzett sokféle változata és szinte kimeríthetetlen kombinálási lehetősége a meseszerű vagy groteszk-humoros-parodisztikus-földiesen vaskos, esetlen vagy józanságot sugalló részleteinek, jeleneteinek, gazdag sokszínűségének a metrumkerete, addig a *jambus* az egyetemesebb emberi, a filozófikusabb, az inkább gondolati verselési kifejezője. Legkonkrétabban ezt Horváth János fogalmazta meg a három vándorral kapcsolatosan:

<sup>13</sup> I. m. 142. – Horváth Károly hangoztatja, hogy a Csongor név és a mesedráma időmegjelölése („A pogány kúnok idejéből”) valami ősmagyar mellézköngét is éreztet” (i. m. 442). Ugyanitt „a magyar romantika első korszakában érvényesült tendenciák, a tündérezés, a romantikus népiesség, a nemzetiességre való törekvés és a filozófikusság szintézis”-ének minősíti. – Horváth János valamivel óvatosabban összegez: szerinte a műben vannak bizonyos nemzeti színezetre utaló elemek, de „mindez csak sejtet *magyar lélkört*, de nem teremt. (. . .) A magyar íz e szétszórt cseppjei a darab derűs eleméhez tartoznak (. . .)” (i. m. 50.)

„Ők legbizonyosabb ösztönzőink a darab nemzetfölötti, bölcséleti értelmezésére. Beszédük tele is van élet-értelmező gondolattal, bölcselkedéssel; s formája (drámai jambus!) is jelzi, hogy a mesejáték könnyedén futó, játszi verszenéjéből a szemlélődés komolyabb, ellassudó, vesztgelőbb, értelmezőbb, halkabb dallamvilágába léptünk át”.<sup>14</sup>

Ugyancsak elsősorban ő mutatott rá több verstani művében is arra, ami átment már a verstani köztudatba, ezért csak röviden utalunk rá: a jambus, mivel emelkedő, lejtésénél fogva benne ritkábban található iktus és hangsúly, ritmikai megvalósulásában kevésbé dallamos, ellenben beszédszerűbb, mint akár a hangsúlyos verselés, akár a hozzá közel álló időmértékes trocheus. Így a gondolatiság vele jobban érvényesül, a metrum zenéje kevésbé vonja magára a figyelmet, mint a másik kettő. Egyébként a trocheussal kapcsolatosan felsorolt változatok a jambusban is megtalálhatók, tehát itt is fennáll a metrum ritmikai megvalósulásának a szinte kimeríthetetlen sokszínűsége. A három drámai jambusi rész (a hármas út vidéke a II. és az V. felvonásban a három vándorral és az Éj királynőjének jelenete az V. felvonásban) elemzéséhez tehát ugyanazok a szempontok adódnak gazdag változatosságban, mint amelyeket a trocheusnál már felsoroltunk. Itt most csupán egyet említünk meg: a metszet után következő szavaknak nyomatékkal való kiemelését, a metszet utáni helyzet ugyanis nyomatékosító szereppel bír, mint az alábbi idézetben is, amikor is Csongor a II. felvonásban először találkozáva a három vándorral, összefoglalja, amit beszédükből tanulságul leszűrt:

Egyik mint bálványt, / *hit*vány port ölel,  
 A másik rommá / tenné a világot,  
 Csakhogy fölötte / *ő* lehessen úr.  
 S ez a legszörnyűbb / *mind*enek között:  
 Mint a halál jár / *élő* lábakon,  
 Ez pusztá sírt hord / *hő* kebel helyett.  
 Oh szerelem, gyűjts / *utam*ra világot,  
 S te légy vezérem / *Tündér*hon felé.

<sup>14</sup> I. m. 63.

A fenti okok miatt a kettős ritmus ritkább a jambusban, mint a trocheusban, a *Csongor és Tünde* drámai jambus-részleteiben azonban gyakori, s többek között azzal a funkcionális szereppel is bír, amire az imént utaltunk.

4. A versforma vizsgálatának egy másik szempontját szolgáltathatnák a *versmondattani jelenségek*. Itt csupán egyre mutatunk rá: a ritmikai keret és a mondatok viszonyára. Különbéle zeneiség és funkció hordozója az, amikor sorozatosan egy-egy sor egy-egy mondat, vagy amikor a mondatok félsorok keretét töltik ki, avagy amikor enjambement révén a mondat több sorra terjed. Az utóbbiak általában ünnepélyes, emelkedett stílus velejárói, az előbbi kettő, de különösen az utolsó előtti elevebb, pattogó, gyorsabb tempójú, pergő párbeszéd forrása. Erre a kérdésre a verselési kontrasztjelenségekkel kapcsolatosan később még kitérünk. A sorok terjedelmének (még a 8-as és 7-es sorok egy szótagnyi különbsége esetében is!) tempóbeli, stílári és hangulati hatására már utaltunk.

5. Szintén megvizsgálandók volnának a *rímelés* problémái a *Csongor és Tünde*-ben. Említettük, hogy a mű alapmetruma a spanyol dráma formája, a 8 és 7 szótagos rímtelen trocheus. Vörösmarty azonban elég gyakran alkalmaz rímekeket. A vizsgálat szempontjai lehetnének e téren: a rímelés alkalmi, a rímek minősége, a rímképletek és ezek kapcsolata a gondolati-mondattani egységekkel. Röviden csak annyit, hogy a mű rímei rímshótári szempontból elenyésző mennyiségben „jó minőségűek”, ellenben gyakori az asszonánc, sőt a rímillúzió, továbbá az egytagú és a ragrím, s a szóismétlésből fakadó rím. Ami a rímek sűrűségének funkcióját illeti, megemlíthetjük, hogy ez nem egyszer a zeneiség fokozásával a drámai dikció ünnepélyességének egyik velejárója. De lehet más funkciója is: pl. különösen sűrű a rímelés a III. felvonásbeli kútjelenetben. A rímelés sűrűsége (páros és ölelkező rímek) és egyhangúsága a népi ráolvasások titokzatosan ható monotoniját idézi fel,

alliterációkkal és ismétlésekkel fokozva e hatást. Íme Mirigy szavai:

Forrj, kút habja, forrj,  
Tajtékot sodorj,  
Csalfa eskü vérrel írva,  
Bűnös színtől lángra gyúlva,  
Mély vizedbe hull le hamva.  
Forrj, kút habja, forrj,  
Csillag, mellyen a halál,  
Csonton, embercsonton áll,  
Felhő, mely a sírra száll,  
Ahol vérzik a fűszál,  
Szél, mely tűzben lángolál,  
Bennlevők siralminál.  
Szálljatok le, szálljatok le.

Még fokozottabban érvényesül a fenti jelleg ugyanitt megint csak Mirigy nevezetes varázsigéiben:

Kút leánya,  
Kút csodája,  
Kelj, ha keltelek,  
Menj, ha küldelek.  
Kút palackja,  
Kút galambja,  
Szállj, ha intelek ( . . . )

S így tovább 22 soron át. Egyetlen kivétellel mindegyik sor rímel. Az egytagú rímek leggyakoribb magánhangzója (11 esetben) az *a*; mellette még csak az *e* és *é* szerepel a rímekben. A rímek a fent említett funkciót nemcsak a hangzók azonoságával biztosítja, hanem a rövid (3 ötöst leszámítva) 4 szótagos sorokkal is, s ettől a tempó válik gyorsabbá, a ritmus gördülőbbé. – Nem mulaszthatjuk el, hogy a kissé hátrább helyet foglaló 12 sorból, a kútból felhangzó, csupa *e* magánhangzós rímekben kicsendülő szózatból három, ritmikájában a nyelvi zeneiségében egyaránt figyelemre méltó sort ne idézünk:

Melyben csillag fénye reng,  
Lába könnyű, mint az est,  
Mely a szellőn játszva leng ( . . . )

6. A varázsos zeneiséget s az általa kifejezett lány ringatózást e három sor a ritmus és a nyelv hangzóságával együttesen fejezi ki, s ez átvezet bennünket a mű verstani elemzésének egy másik szempontjához, a *vers és nyelv* kapcsolatához.<sup>15</sup> Külön tanulmányt érdemelne e terület beható vizsgálata, ez alkalommal egyetlen, talán legszebb és legismertebb példájára hivatkozunk, a Nemtők jelenetére az V. felvonásban. Ismeretesek a *Csongor és Tünde* szereplőinek jelképeként való értelmezései. A Nemtőkre is érvényes a jelképszerűség. Játékukkal azt a légmentesítést meg, ill. készítik elő, amelyben Csongor és Tünde végre egymásra talál, és a földi szerelemben meglelik az élet értelmét. Ők is trocheusokban beszélnek, a légmentesítő énekük azonban rímes daktilus, ill. anapestus:

Játszadózunk  
S az óra halad,  
Régi lakunk  
Van csillag alatt.

Két-két sort egybeolvasva hibátlanul gördülő daktilusi metrumot kapunk. Ha azonban figyelembe vesszük, hogy a költő mindegyik sort rímmel látta el, a daktilus és anapestus váltakozásával állunk szemben. A rövid sorokat követő két hosszú azonban anapestus lebegésű, s a rövid sorok kereszt-rímei után párosrímeikkel zárják a versszakot, s mindez együtvéve kiválóan megfelelő kerete a jelenet tündéren játékos hangulatának, — különösen, ha a ragyogó nyelv zenéjét is figyelembe vesszük, melyről Gyulai Pál ír: „E jelenet mintegy oda van lehelve s oly rendkívül kedves, hogy Vörösmarty önmagát multa itt felül.”<sup>16</sup> Idézzük Gyulai szavainak illusztrálására a 2. versszak zárósorait!

<sup>15</sup> Nevezetes, szakirodalmunkban egyelőre páratlan következtetések megvalósítása az együttes vizsgálatnak Gáldi László két tanulmánya: *Vers és nyelv*. In: *Nyelvünk a reformkorban*. (Szerk.: Pais Dezső). Bp., 1955. és *A magyar vers a szabadságharc korában*. It. 1956.

<sup>16</sup> *Vörösmarty Mihály munkái*. I. Remekírók Képes Könyvtára, Bp., LIII. 1.

Ki hí le, ki hí le, a földre ki hí?  
A menny ragyog, ékes; a föld gyönyörű.

S e tündéri, légi muzsika után mily erős kontrasztként hatnak Mirigy érdesen hangzó, nagyon is földi szavai:

Mit csinál itt e kölyökhad?  
Azt tudom, hogy rá rivaszték ( . . . )

7. A *kontraszt* mint a romantika egyik kedvelt kifejezőeszköze verselési téren is kimutatható e nagy műben, természetesen szoros kapcsolatban a zeneiség egyéb tényezőivel és főképpen a nyelvi stílussal. A dolgozat elején jelzett ellentéteknek, amelyek a drámai költeményt alapvetően meghatározzák, formai megfelelőit szinte vég nélkül előszámlálhatnánk, ez alkalommal ebből is csak néhány bemutatására szorítkozunk.

Egyik példánk a dráma elején Tündének és Ilmának a tündérfánál elhangzó párbeszéde. Az utóbbi férjéről, Balgáról beszél, az előbbi panaszkodik, hogy hiába ültette el a szép fát, amelyen a szerelem gyümölcsei teremnek, nem talál kedvesére. Először Ilma szólal meg. Beszédének, amelyben Balgát jellemzi, jellegzetességét a természetesség, a paraszti humor adja meg, a hétköznapi, földön járó, ízes-zamatos stílus, mely képyszerűségében nem nélkülözi ugyan a megjelenítő erőt, mégis úgy hat, mintha Tünde beszédének paródiája volna:

E nagy föld kenyér ha volna,  
S hozzá sajt a holdvilág,  
Már eddig felfalta volna,  
Hold az égen nem ragyogna,  
S most itt nem járhatna láb.

Megmutathatók e beszéd verstani tényezői is:

Lásd, *nem* ok nélkül beszélek.  
Itt nekem *férjem* maradt,  
Akit *Balgának* neveznek.  
Olyan *istenverte* had

Nincs talán a / fél világon  
 Szomja, éhe / mondhatatlan  
 E nagy föld, kenyér ha volna,  
 S hozzá sajt a / holdvilág,  
 Már eddig felfalta volna,  
 Hold az égen / nem ragyogna  
 S most itt *nem* járhatna láb

Az első, ami feltűnik, hogy a sorok többségükben nem engednek a hangsúlyos versre való átjátszásnak, gyakoriak a szót kettévágó, eltakart metszetek (az ütemeket nem is jelöltük e sorokban). Ezzel csökken a beszéd zeneisége, kevésbé érzékelhető a felmondásban ritmusossága, közelebb kerül a hétköznapi beszéd kötetlenségéhez. Abban az esetben is, amikor a dipódiák szóval végződnek, gyakori az ütem belsejébe eső hangsúly (kiemeléssel jelöltük őket). Gyakori emellett a rímtelen sor, s a rímes sorok is inkább csak az illúzióját keltik a rímnek (*pezseg – kezdett*) vagy rag, ill. önrímek (*volna – volna – ragyogna*). – Tünde emelkedettebb nyelven beszél:

Ah! ne kelts föl / bánatimból,  
 Ilma! Ilma! / messze honból  
 Látod, mily hiába járok.  
 E kies fát / mily hiába  
 Ültetém vad / föld porából,  
 Kedvesemre / nem találok.  
 A fa kincseket terem,  
 A fő kincs a / szerelem ( . . . )

Emellett beszédének sorai nagyobb mértékben engednek a hangsúlyos ütemezésnek, tehát felmondásban ritmikusabbak, s ha a trocheusi ritmus vezérritmussá lép elő, az érzelmi nyomatékosítás funkcióját tölti be, mint ebben a sorban is:

*Ilma! Ilma! messze honból ( . . . )*

A zeneiség tényezője még, hogy az összes sorok rímben csendülnek össze (páros és ölelkező rímek), s ezek a rímek minőségileg jobbak, mint Ilma sorainak rímei.



A kontraszt megmutatására egybevetettünk még két részletet: Csongor és Tünde búcsúszavait az I. felvonásból (49 sor) és az Ördögfiókák jelenetét a IV. felvonásból (40 sor, tehát a két rész terjedelme nagyjából megegyezik). Itt most csak – a számadatokat mellőzve – az egybevetés végső eredményeit rögzítjük. Így az I. felvonásbeli rész lágyabb, a IV. felvonásbeli érdekesebb hangzású. Érdekes tanulsággal szolgál a szavak terjedelmének egybevetése is: a Csongor- és Tünde-jelenetben jóval több a kettőnél több tagú, az ördögfiókákéban pedig az egytagú szó: a szerelmes pár beszéde erről az oldalról tekintve is ünnepélyesebb, nyugodtabb tempójú, ellentétben az ördögfiókák pattogó, gyorsan gördülő párbeszédeivel. Más verstani vonatkozása van a mondatok terjedelmének: az I. felvonásbeli rész 10, a IV-ben helyet foglaló 23 mondatból áll. Szoros kapcsolatban áll ezzel az enjambement-ek számának aránya: 9:1. Egybevetésünk utolsó szempontja az éles és a tompa ritmus előfordulása: az ördögfiókák jelenetében az éles ritmus van túlsúlyban, a másikban a tompa, itt az éles ritmusnak viszont érzelmet kifejező, erősen expresszív funkciója van.

Végül a kontrasztjelenséget nem a szereplők szempontjából közelítjük meg, hanem egyetlen részletben mutatunk rá, az eszmeileg sokat elemzett V. felvonásbeli Éj-monológban. Annál is inkább, mert e nevezetes kontraszt formai tényezőire alig mutattak rá.<sup>17</sup> Most is csak utalunk a refrénként visszatérő *Sötét és semmi voltak – vannak – lesznek* sorok mint három oszlop köré épülő két, egy „ódainak” és egy „elégikusnak” minősíthető rész eszmei-tartalmi ellentétét követő, ill. kifejező akusztikai, verselési, stiláris, szókincsbeli kontrasztjára, viszont egyetlen pár soros részleten megkíséreljük annak a megmutatását, az ellentét mennyire meghatározó, ha tekin-

<sup>17</sup> Nagy vonásokban elvégeztem ezt egységes tanárképző főiskolai jegyzetemben: *Bevezetés a műelemzésbe*. Bp., 1970. 66–67.; részletes verstani elemzését pedig *Tartalom és versforma* c. könyvemben. It. Füzetek, 49. Bp., 1965. 114–118.

tetbe vesszük, hogy a mű legkisebb részleteiben is jelen lehet – verstani szempontból is. A négy sor, amelynek mikropoétikai vizsgálatával zárjuk dolgozatunkat, az, amelyekre Horváth Károly szavai leginkább vonatkoznak: „A monológ a szükség-szerű pusztulás tragikumával szemben nagy lírai erővel sugalmazza az emberi törekvések nagyszerű voltát, fenséges heroizmusát.”<sup>18</sup>

Kiirthatatlan vágygal, amíg él,  
Túr és tünődik, tudni, tenni tör;  
Haladó kézzel halhatatlanul  
Vél munkálkodni ( . . . )

Elsősorban az alliteráció funkcionális szerepét figyelhetjük meg: a két első sorban az egymáshoz közel álló kemény *t*-s explozívák az emberi akarat, a „kiirthatatlan vágy” energiáját, a mulandósággal szembeszegülő emberi heroizmust fejezik ki. A másik idézett két sorban viszont a „haladó kézzel” és a „halhatatlanul” paradoxonjának művészi kifejezése tűnik fel. A gyenge dinamikájú és egymástól távol eső *h*-s alliteráció az energia csökkenését, a küzdelem kilátástalanságát érzékelteti – a „haladó” fogalmát kidomborítva. A „halhatatlanul” szó lebegése viszont a halhatatlanság időfelettségét szemlélteti. Az alliterációk kifejező funkcióját a ritmusé is kíséri: az 1. sor második felében az iktusok és a hangsúlyok egybeesésével az alliterációs szótagokon határozottabb sodrásúvá válik a jambikus lüktetés; a harmadik sorban ismét találkozunk az iktus és a hangsúly („*hal*hatatlanul”), a halhatatlanság fogalmát nyomósítva.<sup>19</sup>

A kis részlet elemzésének tanulságául újra rögzítsük le, hogy a versforma vizsgálata, bár lényeges, önmagában többnyire kevés, össze kell kapcsolni egyéb formai tényezők, főképpen a

<sup>18</sup> I. m. 445.

<sup>19</sup> Vö. *Tartalom és versforma*. 117–118.

verselés közegének, rhythmizomenonjának, a nyelvnek a tanulmányozásával.

Végső tanulságunk pedig az, hogy abban az esetben, ha a dráma verses, semmiképpen sem mellőzhető verselésének vizsgálata. Különösen akkor láthatjuk be ennek szükségességét, ha meggondoljuk, hogy a legtöbb dráma élőszóbeli megszólaltatásra számít, csak ekkor teljesedik ki, jut igazán érvényre akusztikai világa, amelynek lényeges tényezője, kerete a versforma.