

- Vörös Ferenc 2013. A nyelvi kapcsolatok és a névföldrajz. In: Vörös Ferenc (szerk.): *A nyelvföldrajztól a névföldrajzig IV. A nyelvi kölcsönhatások és a személynevek*. Savaria University Press. Szombathely, 13–41.
- Vörös Ferenc 2014. *Kis magyar családnévatalaz*. Kalligram Kiadó, Pozsony.
- Wellmann Imre 1989. Magyarország népességének fejlődése a 18. században. In: Ember Győző – Heckenast Gusztáv (főszerk.): *Magyarország története 1686–1790*. 1. Akadémiai Kiadó, Budapest, 25–80.

N. Fodor János

egy. adjunktus

ELTE BTK

Magyar Nyelvtudományi és Finnugor Intézet

SUMMARY

N. Fodor, János

Specimen lexical maps from the Atlas of Historical Family Names of Hungary

The results of recent research in geographic onomastics give us quite a few opportunities to make earlier linguistic claims more exact. Data bases containing hundreds of thousands of names from early eighteenth-century Hungary (Atlas of Historical Family Names of Hungary, 1715 and 1720) can be used not only for onomastic but also for historical linguistic (word historical, etymological) investigations. The paper uses particular examples – lexemes meaning ‘baker’ (*sütő, pék*) and the dialect word *cibere* ‘sour soup’ used as family names – to demonstrate the usefulness of onomastic maps in etymological research. The examples show that geographic onomastics has to be included as a kind of novel aspect among our analytic methods to resolve issues that used to be problematic or unresolved. In drawing conclusions, the testimony of cartograms of geographic onomastics is to be taken into consideration.

Keywords: geographic onomastics, etymology, dialect words, historical family names, Atlas of Historical Family Names of Hungary, early eighteenth-century Hungary, national census (1715, 1720)

Az ütemhangsúlyos verselés kognitív poétikai magyarázata¹

1. Bevezetés

Ez a tanulmány arra tesz kísérletet, hogy egy alapvető verstani jelenség, az ütemhangsúlyos verselés alapegysége, az ütem szerveződésének és funkcionálásának újszerű nyelvtudományi magyarázatát kezdeményezze. A vállalkozás több szempontból is szükségesnek tűnik. Mindenekelőtt az elmúlt évek teoretikus megalapozottságú és igényű irodalomértelmezési diskurzusa revideálni látszik a lírai szövegek ritmikopoétikai struktúráinak bevonását az interpretációs folyamatba (l. Horváth–Szitár [szerk.] 2006; Boros–Érfalvy–Horváth [szerk.] 2011), amely egyfelől egyértelműen ráirányítja a figyelmet a ritmus- és hangzástényezők jelentőségére a szubjektumképződés lírai folyamatában, másfelől és ezzel párhuzamosan a vizsgált ritmikai szerkezetek mechanikusan formális verstani leírásának elégtelenségét példázza. A magyar verstani hagyomány formaelemző (azaz alapvetően

¹ A kutatás az Európai Unió és Magyarország támogatásával, az Európai Szociális Alap társfinanszírozásával a TÁMOP 4.2.4.A/2-11-1-2012-0001 azonosító számú „Nemzeti Kiválóság Program – Hazai hallgatói, illetve kutatói személyi támogatást biztosító rendszer kidolgozása és működtetése országos program” című kiemelt projekt keretei között valósult meg. Ezúton köszönöm a kézirat lektorainak, Horváth Kornéliának és Tolcsvai Nagy Gábornak az értékes észrevételeket és a megjelenés támogatását.

formális nyelvelméleti háttérfeltevésekkel operáló) ritmuselmélete nem dolgozott ki olyan magyarázó modellt az ütemekbe szerveződő verselésre, amely sikerrel integrálni tudná az ütemszerveződés szabályos, illetve a szabályosságtól eltérő eseteit, tehát napjainkban is hiányzik a poétikaelmélet azon fejezete, amely kellően rugalmasan, ugyanakkor következetesen modellálná a ritmikai mintázat kialakulását és közreműködését a jelentésképződésben.

Ezen reflexiók részletezése mentén teszek javaslatot az alábbiakban olyan elméleti magyarázatra, amely a kognitív nyelvészet eszközeivel közelít az ütem felépítéséhez és működéséhez, vagyis a funkcionális nyelvelmélet kiindulópontjából, a nyelv megismerésbeli funkcionálásának folyamatai alapján közelíték az ütemhangsúlyos verselés jelenségéhez. A kidolgozott ütemfelfogás egy tágabb horizontú tudományos vállalkozás, a líra kognitív poétikai elméletének kialakításába illeszkedik, megteremtve annak a lehetőségét, hogy a verstani jelenségek szisztematikusan érvényesíthetők legyenek a költői műalkotások verbális szerveződését előtérbe helyező értelmezői műveletekben.

A tanulmány gondolatmenete a fenti észrevételek mentén a következőképpen alakul. Elsőként az irodalomtudományi ritmuselemzés némely példáinak megállapításait és módszertanát vizsgálom, megalapozva egy nyelvészeti ritmusértelmezés szükségyszerűségét (2). Ezt követően a magyar verstanban kanonizálódott ütemfelfogás problémáira irányítom a figyelmet (3). Majd az ütem kognitív nyelvészeti magyarázata következik, először fonológiai szerveződés-ként (4), azután az értelemképzésben is közreműködő szimbolikus struktúráként (5). A tanulmányt egy versszöveg ütemmintázatának poétikai elemzése (6), illetve a legfőbb tanulságok összefoglalása (7) zárja.

2. Az irodalomtudományi ritmusinterpretáció problematikussága

A versszöveg hangzásjelenségeinek poétikai vizsgálata nagy múltra visszatekintő vállalkozás, amelynek keretében rendre megfogalmazzák, hogy a ritmus nem csupán formai konstrukció, hanem a szövegjelentés organizációjában közreműködő elsődleges jelentőségű struktúra (különböző irodalomelméleti iskolákra hivatkozva l. Horváth 2006; Benda 2011; Žilka 2011). Mindazonáltal ezek a megállapítások mégoly alapvető fontosságuk mellett sem mennek túl a ritmus jelentésalakító funkcionálásának elvi rögzítésénél, azaz nem fogalmazódott meg napjainkig sem olyan általános érvényű magyarázó kifejtés, amely a ritmikai szerkezetek (re)szemantizációs működésmódját következetesen alkalmazott fogalmi eszközökkel, ily módon általános érvénnyel mutatta volna be.

A versritmus értelemalkotó aspektusát az elmúlt években leghatározottabban megfogalmazó Horváth Kornélia többek között egy Petőfi-vers részletére irányítja tanulmányában a figyelmet, amely jelen kifejtés egyik fő példájaként is szolgál a továbbiakban.

- (1) A virágnak megtiltani nem lehet,
Hogy ne nyíljék, ha jó a szép kikelet.
Kikelet a lány, virág a szerelem,
Kikeletre viritani kénytelen.

Ritmikai szempontból különös jelentősége a harmadik sornak van, ugyanis a vers ütemhangsúlyos ritmusának 4|4|3-as tagolódása ebben a sorban elüt a sor szintaktikai szerveződésétől. Grammatikai szempontból a sor két egységre osztható: egy öt szótagos és egy hat szótagos elemi mondatra, amelyek határát a központosítás jelzi. A ritmikai csoportosítás azonban fenntartja a hármas tagolást, előidézve ezzel a két mintázat versengését. Horváth (2006: 24) ebben látja a ritmus jelentésképződeményező funkcionálását: a versszöveg ritmikai csoportosítása feszültséget teremt a szintaktikai tagolódáshoz viszonyítva, amely a befogadót a sor újraolvasására készteti, ráirányítva a figyelmet a verssorban megfogalmazódó figuratív innovációra, A LÁNY VIRÁG konvencionális fogalmi metafora átalakítására.

Az elemzés jelentősége, hogy a kutatás középpontjába helyezett jelenséget a nyelv általános működése felől kísérli meg értelmezni, megítélésem szerint azonban hiányossága is ebben rejlik, ugyanis átfogó nyelvelméleti alapok híján a ritmushatás magyarázata csupán a szöveg figuratív szerkezetével történő megfeleltetés-ként bontakoztatható ki. Ezáltal ugyan felismerhetővé válik a rit-

mus jelentősége a szöveg megértésében, ám egyfelől kidolgozatlan marad e jelentőség általános, az eseti intuíciónkon túlmutató igazolása; másfelől az értelmező végső soron a saját maga által problematikusnak vélt elméleti pozícióba lép, hiszen miközben elutasítja azt a felfogást, hogy a ritmus hangzástényezőként eredendően a kialakított jelentés deformálásában működik közre, vagyis e tekintetben a ritmusnak konstruktív funkciót tulajdonít, ugyanakkor fenntartja a ritmus másodlagosságát a befogadásban, hiszen az a szövegben más módokon kialakuló jelentésre irányítja a figyelmet, vagyis episztemológiailag nem elsődleges tényező. (Ugyanezt a reflektálatlan értelmezési gyakorlatot követi más versek elemzésénél is, l. Horváth 2006: 63.) Ily módon Horváth Kornélia elméletére is jellemző az általam retorikainak nevezett megközelítés (l. Simon 2014), amely a hangzás poétikai struktúráit egy elsődleges jelentés másodlagos átalakításával írja le.

Ezen az implicit előfeltevésen az sem változtat érdemben az interpretációs műveletek során, hogy a ritmust a tinyanovi verselméletre hagyatkozva dinamikus tényezőnek tekinti, amely „harcban áll” a versszöveg egyéb jelentésközvetítő struktúráival, ezáltal konstituálva a szöveg jelentését. Bármekkora dinamikát tulajdonítunk is ritmus és szintaxis viszonyának, az előbbi rendre a szöveg retorikai-figuratív felépítésével való viszonyában, arra rámutatva válik szemantikai tényezővé. Ez a felfogás persze megóvja a kutatót attól az előfeltevéstől, miszerint a ritmusnak vagy más hangzástényezőnek a priori jelentés lenne tulajdonítható, a kutatás fő célja pedig ezen jelentés tettenérésére, kimutatására redukálna. Mindazonáltal Horváth elméletében a dinamikus csupán megállapított, nem pedig a szöveg nyelvi szerveződések szintjén bemutatott jellemzője a ritmusnak, és ezen a ponton igazán láthatóvá válik a szisztematikus nyelvelírési kiindulópont hiánya.

Ráadásul a kidolgozott ritmuselmélet szándékosan azokra a ritmikai jelenségekre irányítja a figyelmet, amelyeknél a szintaktikai és a ritmikai csoportosítás nem esik egybe. Jóllehet a ritmust ismétlődésként, visszatérésként értelmezi, a szisztematikus visszatérést alapként, illetve háttérként kezelve az eltérések értelmezése során, ritmuselmélete mégis csak az eltérésekre ad magyarázatot, mintha a ritmikai mintázatnak szisztematikus esetén valóban semmilyen konkrét, specifikus szemantikai funkciója nem lenne.

A fenti kifogások a hivatkozott elmélettel szemben azonban inkább lehetőségként értelmeződnek egy kognitív poétikai ritmuselmélet szempontjából. Horváth Kornélia értelmezései ugyanis alapos megfigyeléseken és következetes gondolatmeneten alapulnak. A kognitív poétika éppen azáltal válhat számottevő résztvevővé napjaink líraelméletének interdiszciplináris megújításában, hogy a nyelvről szerzett részletes és rendszeres ismereteket alkalmazhatóvá teszi a poétikai jelenségek magyarázatában. Másként fogalmazva: a lírai megnyilatkozások korábban is felismert működésmódját, amely meghaladja a pusztán formaként való közreműködést, a humánmegismerés műveletei felől motivált nyelvhasználat specifikus jelenségeiként mutatja be, ily módon lehetővé válik olyan teoretikus modellek kidolgozása, amelyek mind az eseti elemzések, mind az elemzői intuíciónk tanulságain túllépnek, és általános keretét adják a poétikai struktúrákról folyó diskurzus újraalapozásának.

3. Reflexiók a magyar verstani hagyomány ütemelméletéhez

A magyar verstani diskurzusban az ütemhangsúlyos verselésnek két fő magyarázati iránya bontakozott ki a huszadik században (összefoglalóan l. Margócsy 2008: 194; Kecskés 1984: 71): az egyik Horváth János nevéhez fűződik, és a magyar verselés alapelvét a zenei ritmusból vezette le, amely mintegy felülírja a nyelvi szerkezetek konvencionális szerveződését; a másik – mindenekelőtt Vargyas Lajos elméleti munkássága – az ütemtagolódás nyelvi alapjait helyezte a magyarázat középpontjába, a magyar mondat szintaktikai tagolódását tekintette a ritmusalkotás alapvénének. Ez a kettősség összevethető az angolszász prozódia bináris megközelítésével, miszerint egy versszöveg előadásában vagy a zenei metrum emelkedik ki (skandálás), vagy a nyelvi egységek (ez esetben nem érvényesül a ritmikai tagolódás) (Tsur 1997), mutatva, hogy nyelvi mintázat és zenei ritmus szembeállító megkülönböztetése a magyar verselméleti gondolkodásban európai párhuzamokkal rendelkezik.

Mivel a jelen tanulmány egy nyelvtudományi ütemmagyarázat kidolgozását tűzi ki célul, a továbbiakban elsősorban a nyelvi alapú ritmuselmélet részletezésére kerül sor. Vargyas (1985) megközelítésében a magyar verselés alapegysége, az ütem a szólamtagolás elvére épül, vagyis

az ütem egy szóból vagy olyan szavakból áll, amelyek (szintaktikai értelemben) szorosan összetartoznak a mondatban. Kiterjedésének természetes határa négy szótag, ennél nagyobb szerkezetek már tagolódnak, mégpedig vagy felezően (páros szótagszám esetén), vagy olyan módon, hogy az első tag hosszabb, a másik rövidebb (fogyó-aszimmetrikus tagolódás). Vargyas elméletében a ritmus egyik kritériuma tehát az értelmi tagolódás, a másik az időbeli kiegyenlítődség: a verssor ütemekre bontását a sorbeli nyelvi kifejezések értelmi összetartozása határozza meg, ez az alapvetően nyelvi szerveződés pedig akkor válik ritmikussá, ha a létrejövő ütemek arányosak és kiegyenlítettek, vagyis megközelítőleg egyforma hosszúságúak a kiejtésben. Vargyas ugyan elismeri a főhangsúly meglétét az ütem jellemzőjeként, ám ezt nem tekinti elsődleges ritmusszervező tényezőnek.

Elmélete két szempontból, módszertani és értékelő kiindulópontból is kifogásolható. Problémásnak tűnik egyrészt a nyelvi-szemantikai és az időbeli kritérium egymáshoz való viszonya az ütem körülhatárolásában: egyfelől leszögezi Vargyas, hogy a négy szótagnál hosszabb nyelvi egységek ritmikailag tagolódnak, akár szavakat is kettéoszthat ütemhatár, másfelől az általa vizsgált verssorok ütemezése során elutasítja a szemantikailag össze nem tartozó nyelvi szerkezetek egy ütembe kerülését, illetve az összetartozó egységek megbontását. Elemzéseiben, szemléltető példáiban nem követi egyik vagy másik tagolási elv elsődlegességét, tulajdonképpen esetről esetre változik az ütemhatár meghúzásában domináló kritérium, módszertanilag tehát következetlen Vargyas elmélete.

Ezt az inkonzisztenciát némiképp enyhíti az elmélet evaluatív része: Vargyas szerint akkor jön létre jó ritmus, „ha az egymásután következő ütemek olyan egységekre tagolják a szöveget, hogy azok megfeleljenek a természetes beszéd tagolódásának” (Vargyas 1985: 61). Ezen elv alapján a szótagszámlálás mechanikus elvét követnie kell egy szemantikai kiértékelésnek az ütemezés során, és amennyiben az utóbbi művelet eredménye nem megfelelő, a vizsgált szöveghely ritmikailag hibásnak minősül, tehát adatként nem kell figyelembe venni. Komoly problémát jelent ugyanakkor, ha a költői szövegekben az efféle „hibás” megoldások jóval nagyobb arányban fordulnak elő, semhogy kizárhatók lennének egy általános ritmuselmélet perspektívájából. Már József Attila észrevételezte Csokonai Tartózkodó kérelem című verse kapcsán, hogy a szöveg tizenkét sorából nyolcban, azaz a sorok kétharmadában „rossz helyen van a sormetszet” a szótagszámlálás ütemezési elve alapján, vagyis a versszöveg nagy része ritmikailag hibásnak minősül Vargyas elmélete szerint (József 1937).

Még figyelemreméltóbb az angolszász generatív metrika hasonló értékelési elvének próbája: Morris Halle és Samuel Jay Keyser 1971-es generatív prozódiai elmélete szerint (l. Tsur 1997) az angol jambikus pentameter nem tekinthető metrikusnak, ha a főhangsúly gyenge pozícióra (azaz morára, vagyis rövid szótagra, ezek a verssor páratlan szótaghelyei) esik; Reuven Tsur korpusz-alapú vizsgálataival kimutatta azonban, hogy a metrikai elv illetően „megsértése” egyáltalán nem véletlenszerű, hiszen csaknem hatvan „hibás” sort talált a leginkább kanonizált klasszikus angol költők alkotásaiban, amelyek közel kétharmada ugyanazt a mintázatot valósítja meg (a főhangsúly a hetedik szótaghelyre esik).

Belátható, hogy a formális ritmuselv merev alkalmazása kontraproduktív a metrikai kutatásokban: vagy működésképtelenné válik a vizsgált adatok jelentős részénél, vagy – az elméleti következetesség érdekében – ezeket az adatokat egyszerűen kizárja a vizsgálat korpuszából. Ennek hátterében ugyanakkor nemcsak a választott alapelv doktriner végrehajtása áll, hanem a nyelvi és a zenei mintázatot szembeállító háttérfeltevés is: a magyar verselmélet ugyanis egyik vagy másik struktúra elsődlegességéből indul ki, így köztük hierarchiát tételez, amelyből aztán a nem „szabályos” esetek ellentmondásossága következik.

Jóllehet Vargyas elméletének publikálásával egy időben Szöllösy-Sebestyén András (1985: 129) felhívja a figyelmet arra, hogy a versnyelv lényege nem a „formális szabályozottságban” keresendő, hanem valamiféle zenei-ritmikai struktúra megvalósításának a lehetőségében, ezt a felvetést nem követte kifejtő elméletalkotás.

A nyelvészeti alapú ritmuselmélet ellentmondásos pontjait a korábbi eredmények szintetizálására törekvő Kecskés András (1984: 70–118) a következő módon próbálja feloldani. Vargyas Lajos elméletét alapul véve az úgynevezett ütemhangsúlyos verselés ritmuselvének a szólamnyomatékos ritmuselvet tekinti, alapegységként pedig a szólam fogalmát határozza meg: a szólam legfeljebb 2–3, értelmileg összetartozó szóból álló, szóhatárok által meghatározott, egyetlen főnyomatékkal (főhangsúllyal) és lehetséges mellényomatékkal rendelkező „értelmi és hangzati” egység (Kecskés

1984: 76). A szóban forgó metrikai elv lényege tehát, hogy a verssor egy vagy több (általában kettő) szólamra osztható, amelyek főnyomatéka az „első tartalmas szó első szótagjára” esik, Kecskés megközelítésében a verssor metrikai alapstruktúrája a főnyomatékok által meghatározott szólamok elrendeződése. A szólamok belső tagolódására használja Kecskés az ütem fogalmát: olyan ritmikai egység, amely 2–4 szótagból áll, élhangsúlyos, tehát az első szótagjára esik a hangsúly, amely maga köré szervezi a többi szótagot, ugyanakkor az ütemhatárok nem feltétlenül esnek egybe szóhatárokkal, az ütem tehát pusztán „hangzati”/ritmikai egység, jelentésszerkezetként nem értelmezhető (Kecskés 1984: 77).

Kecskés András elmélete tehát sikerrel integrálja a verstanba a magyar hangzó szöveg szupraszegmentális szerveződésének alapelvét, ugyanakkor megítélésem szerint éppen ebben rejlik elmélete legfőbb problémája: a magyar verselés alapegységének nem ritmikai, hanem prozódiai (intonációs) egységet választ, így a versritmust szükségszerűen formai, szótagszámláló módszerrel tudja csak megragadni, a ritmikai struktúrák jelentéskezdeményező funkcionálásáról pedig nem tud számot adni. Másként fogalmazva, a szólamnyomatékos ritmuselv alapegysége, a szólam a hangzó beszéd szupraszegmentális szerkezete, következésképpen prózai hangzó szövegekben is megfigyelhető, ezért nem alapozható rá a versszöveg és prózaszöveg poétikai elkülönítése. Maga a szerző is elismeri (Kecskés 1984: 75–7), hogy a szólam módszertani azonosíthatósága, valamint belső tagolása nem egyértelmű. Poétikai szempontból különösen az utóbbi tűnik problematikusnak: míg szintaktikai és prozódiai alapon a szólamok általában körülhatárolhatóak a verssoron belül, az ütemképzés bizonytalansága éppen a versritmus poétikai magyarázatát bizonytalanítja el. Noha Kecskés implicit jelleggel alkalmazza Vargyas fogyó-aszimmetrikus arányossági elvét (Vargyas 1985: 60), amelynek értelmében a szólamon belül mindig az első ütem a nagyobb szótagszámú, ez a mechanikus elv az ütembeosztásban azzal a következménnyel jár, hogy az ütem ténylegesen mechanikus, vagyis a nyelv funkcionálása felől nem motivált struktúrává redukálódik, amelyre csak azért van szükség a leírásban, mert a szólam nem ritmikai egység, a versszöveg lényege pedig mégiscsak a többé-kevésbé szabályosan visszatérő ritmusban van. Egy funkcionális nyelvelméleti kiindulópontú poétikai leírás, amely a ritmikai struktúrák jelentéskezdeményező potencialitásának magyarázatát tűzi ki célul, az ütem illetően értelmezését nem veheti alapul. Míg a szólam a hangzó beszéd autentikus egysége, addig a versritmus autentikus struktúrája, az ütem Kecskés elméletében kiüresedő fogalomná válik.

Így a bemutatott problémák feloldásához érdemes az angolszász kognitív poétika kezdeményezője, a már idézett Reuven Tsur (1997) magyarázatához folyamodnunk, aki a nyelvi és a zenei mintázat bináris kezelése helyett bevezeti a ritmikai performancia fogalmát. Kiindulópontja, hogy a ritmikusság nem a szöveg bizonyos kritériumok mentén történő szerveződésének az eredménye, hanem a nyelvhasználó azon képességében vagy szándékában gyökerezik, hogy a verssort ritmusosan valósítsa meg, vagyis a metrikalitás nem a szöveg jellemzője, hanem a nyelvhasználó ritmikai (kognitív) kompetenciájának a következménye. Következésképpen a ritmikai performancia, azaz a versszöveg ritmikus realizálása nem a szöveg által felkínált nyelvi vagy zenei mintázat passzív érvényesítéseként értelmezhető, hanem e két mintázat együttes és egymásra vonatkoztatott megvalósításaként, „olyan vokális kondíciók együtteseként, amelyben mind a prózaritmus [a konvencionális nyelvi hangsúlyszerkezet], mind a metrikai mintázat közreműködik az észlelésben”. (A magyar verselméleti diskurzusban hasonló észrevételeket tett Szabédi László és Gáldi László, l. Kecskés 1984: 20–1.) E megközelítés természetesen tekinti egy verssor metrikai megvalósításának alternatív lehetőségeit, amely jelenség nem a ritmikai egységek meghatározásából, valamint a nyelvelméleti előfeltevések artikulátlanságából, hanem a humán-ritmikai kompetencia flexibilitásából következik.

Vegyük sorra ennek a magyarázatnak az előnyeit. (i) Rugalmassá teszi a mértékképződés leírását, megnyitva az utat a hagyományosan deviánsnak tekintett metrikai formációk következetes elemzésé előtt is. Tsur empirikus módszerekkel, laboratóriumi körülmények között igazolja tanulmányában, hogy a nyelvhasználók a deviáns verssorokat is ritmikus mintázatokként valósítják meg vokálisan: különböző vokális manipulációkkal (mint a fonológiai csoportosítás és az egyértelmű artikuláció) élve ritmikai performanciát hoznak létre, vagyis mobilizálják azokat az artikulációs eszközeiket, amelyeket más fonológiai vagy paralingvisztikai célokra sajátítottak el, és kihasználják ezen eszközöket ritmikai performanciastruktúrák létrehozására. Tsur megfigyelései között olyanokról is számot ad, hogy a tapasztalt olvasók keresik a szabályalapú metrikaelméletek által

deviánsnak tekintett mintázatok megvalósítási lehetőségét a ritmikai performancia során, tehát az ő kompetenciájuk magasabb szintűnek tekinthető. (ii) Tsur elmélete feloldja nyelvi és zenei mintázat (azaz mondat és verssor) konfliktusát, amennyiben a két struktúra együttes és egymásra vonatkoztatott megvalósulását mutatja be a vokális performanciában. (iii) Rámutat arra, hogy a ritmikai performancia során a nyelvhasználók emergens fonológiai struktúrákat vesznek alkalmazásba: ilyen a jambikus pentametersor zárata, amelyet Tsur hangsúlyvölgynek nevez, érvényesülését pedig akusztikai paraméterekkel igazolja. Amennyiben a ritmikai struktúrákat ehhez hasonlóan emergens szerkezetekként fogjuk fel, lehetővé válik olyan mintázatok azonosítása is, amelyek nem részei a szabályos metrikai szerkezetnek, vagy eltérnek attól, mégis ritmusegységként funkcionálnak. Ezen keresztül pedig a ritmus figyelemirányító, kiemelő működésmódjának szemantikai következményei is magyarázhatóvá válnak egy egységes kognitív poétikai modellben. A további fejezetekben egy ilyen modell részletei következnek.

4. Az ütem fonológiai meghatározása: unipoláris leírás

Egy nyelv hangsorépítési, azaz fonológiai jellemzőinek bemutatásakor a fonéma, a szótag, a szó, valamint a szupraszegmentális szerkezetek (prozodémák) tárgyalására kerül sor (l. Gósy 2004: 244–9). Magától értetődik, hogy a magyar verselés alapegysége, az ütem fonológiai konstrukció, hiszen két meghatározó hangsorbeli tényezője van, a szótagszám (szegmentális tényező) és az ütemhangsúly (szupraszegmentális tényező). Következésképpen kidolgozható az ütem fonológiai leírása, amellyel kapcsolatban két előzetes megjegyzés szükséges. Egyfelől a fenti meghatározásból jól látszik, hogy az ütem fonológiai jellemzésénél szegmentális és szupraszegmentális szint nem különíthető el élesen, másként fogalmazva olyan holisztikus leírást kell kidolgozni, amely a fonológiai konstituencia (szerveződési rend, a fogalomról l. Langacker 1987: 328–48) különböző kiterjedésű egységeit azonos szerveződési elvek mentén teszi tárgyalhatóvá. Mint látni fogjuk, a kognitív nyelvtan fonológiai komponense megfelelő kiindulópontot kínál ehhez a vállalkozáshoz.

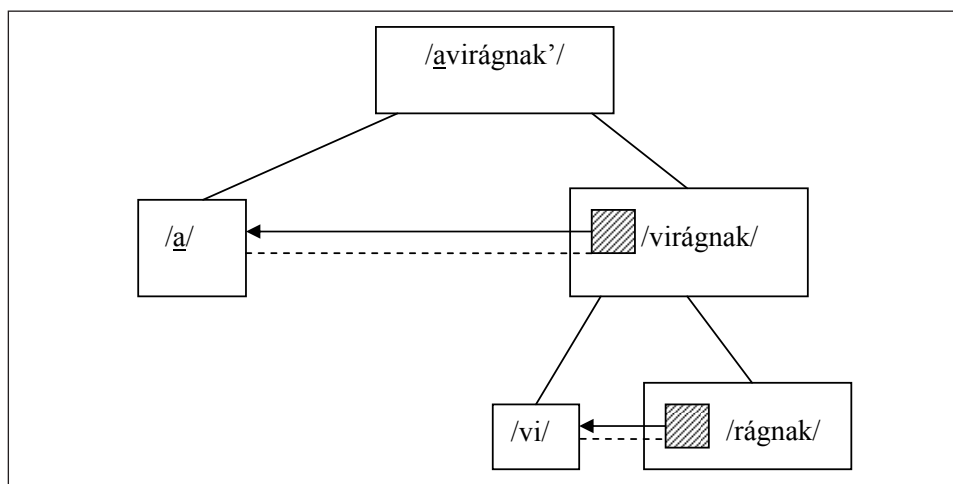
Másfelől lényeges tekintetbe venni, hogy noha a kognitív nyelvtan szerint minden nyelvi egység egy fonológiai és egy szemantikai pólus szimbolikus relációjaként fogható fel, a két pólus természetes egységei nem esnek egybe szükségszerűen, azaz nem feleltethők meg egymásnak minden vizsgált esetben (Langacker 1987: 328; 2008: 174). Ily módon kezelhetők olyan nyelvi szerkezetek, amelyeknek nincs közvetlen fonológiai realizációjuk, miközben szemantikailag számottevők (mint az egyes szám vagy a jelen idő jelölése a magyarban), illetve előfordulhatnak olyan fonológiai struktúrák is, amelyeknek nincs megfelelőjük a szemantikai póluson. Ez utóbbi eseteket a kognitív nyelvtan későbbi kidolgozása unipoláris szerveződéseknek tekinti, szemben a szimbolikus relációval jellemezhető bipoláris konstrukciókkal (l. Langacker 2008: 175).

A verstani jelenségek kognitív poétikai kutatásának egyik legfőbb kérdése, hogy vajon e jelenségek uni- vagy bipoláris szerveződéseknek tekinthetők-e. Az egypólusúság egyben annak elfogadását is jelentené, hogy a verstani jelenségek valóban pusztán hangzástényezőkként funkcionálnak, azaz nem működnek közre az értelemképzés folyamataiban, vagy legfeljebb a már kialakult (parciális vagy holisztikus) szövegértelemre fejtenek ki némi hatást. Adódik tehát a feltevés, hogy amennyiben a ritmus jelenségeit jelentéskezdeményező struktúrákként, szemantikai motiváltságukban kívánjuk vizsgálni, bipoláris jellegük demonstrálása és magyarázata az elsődleges feladat. Mint láttuk, Kecskés András verselméletében az ütem unipoláris fonológiai struktúráként értelmeződik, ezért a vizsgált elméletre nem alapozódhat poétikai modell. A kecskési–vargyasi szólam, amely valóban bipoláris, azaz szimbolikus struktúra, ugyanakkor nem elégséges eszköz a ritmikai szerveződés részletes leírására. E teoretikai probléma megoldására a következőt javaslom: a versszöveg ritmikai alapegységének tekintsük az ütemet, amelynek funkcionálása fonológiai szempontból éppen a konvencionális beszédegységekhez, a szólamokhoz viszonyítva válik megragadhatóvá, szemantikailag pedig az elemi mondattal való összevetésben mutatkozik meg a sajátos jellege. Jelen tanulmány ezt a célkitűzést kívánja elvégezni, ehhez azonban először az ütem fonológiai felépítésének alapjait szükséges kidolgozni, ezért e fejezet erejéig az ütemmel mint unipoláris szerveződésű struktúrával foglalkozom.

Az ütem kognitív fonológiai leírásának fő elve a fonológiai autonómia/dependencia (Langacker 1987: 329–30, poétikai alkalmazásáról l. Simon megjelenés előtt): egy fonológiai autonóm komponens realizálásához nem szükséges más struktúrák megvalósítása, vagyis önmagában is létrehozható. Szegmentális szinten a magánhangzók tekinthetők autonóm komponenseknek, míg a mássalhangzók dependens természetűek, hiszen egy vokállissal együtt képezi meg azokat a nyelvhasználó. Következésképpen a magánhangzó a szótagépítés kiindulópontja is egyben: egy vokális önmagában is alkothat szótagot (például az *a – la – pos* szó első szótagja), amennyiben pedig a szótagban konzonánsok is szerepelnek, úgy a vokális komponens válik a szótag magjává, a konzonánsok pedig a kezdetté és a kódává attól függően, hogy a mag előtt vagy azt követően helyezkednek el a szótagban (a fenti példában a *-p* és az *-s* az utolsó szótagban, l. Gósy 2004: 246; Gervain 2014: 122).

Az autonómia/dependencia strukturális elve, valamint a szótag felépítésének sémája megfelelő alapot jelentenek az ütem szerkezetének jellemzéséhez, az ugyanis alapvetően a szótaghoz hasonlóan épül fel: az ütem hangsúlyos szótagja a szótagmaghoz hasonlóan hangzóssági csúcsként funkcionál, azaz olyan fonológiai autonóm komponens, amely magához köti, tehát fonológiai lehorgonyozza az ütem többi szótagját. (A szótag fonológiai szerveződésének mintául vétele mellett szólnak azok a kutatások is, amelyek szerint a beszédpercepció alapegysége nem a fonéma, hanem a szótag, l. Gervain 2014: 122–3; l. még Kecskés 1984: 39.) Úgy is fogalmazhatunk, hogy a hangsúlyos szótag az ütemben teljes kiterjedésben megvalósul, szemben a dependens „ritmikai szatellittekkel”, amelyek az idő, a hangerő és a hangmagasság tekintetében redukálódnak a kiejtés során (Langacker 1987: 331). Vagyis az ütemképzés strukturális elve, hogy a hangsúlyos szótag autonóm struktúráként kidolgozza a hangsúlytalan, szatellit szótagok sematikus alszerkezetét. Tekintsük az itt bemutatott szerveződést a tanulmány elején már idézett példa részletén. (A kitöltött négyzetek jelölik a dependens struktúrában a kidolgozásra váró sematikus alstruktúrát, a kidolgozási helyet, a szaggatott vonal jelzi a kidolgozás műveletét, míg a nyíl jelöli a kategorizálást, ez esetben azt, hogy a hangsúlytalan szótagok az ütem hangsúlyos szótagját az ütem főhangsúlyává teszik.)

(2) /a virágnak | megtiltani| nem lehet/



Az ütem itt bemutatott leírásának alapelve tehát, hogy az ütem főhangsúlyos szótagja fonológiai autonómiájából következően kidolgozza az őt követő szótagok sematikus alszerkezetét, ezáltal magához láncolja, maga köré szervezi a szatellit szótagokat a ritmikai konstituenciában. Ennek következtében megváltozik a szótagok megvalósításának módja is: míg konvencionális megvalósítás esetén a (2) példa első négy szótagja közül a főnév első szótagja, azaz sorrendben a második szótag

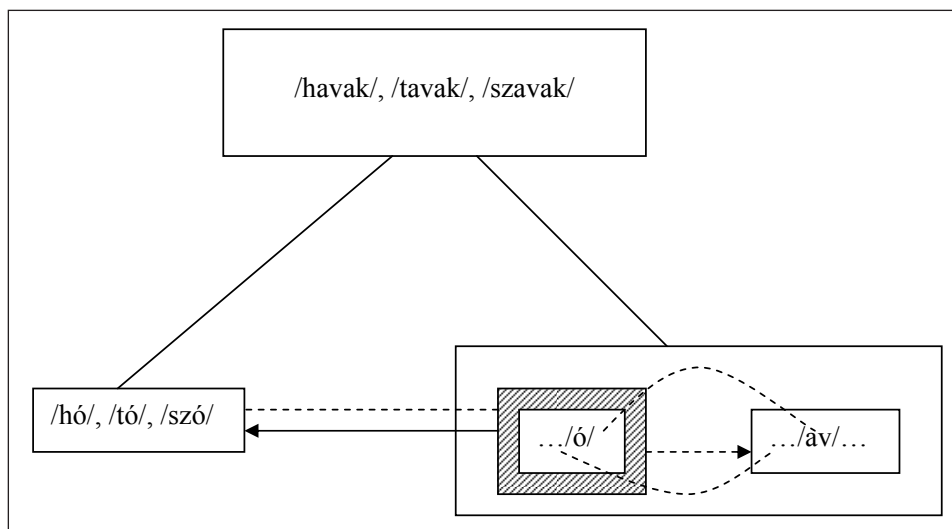
a főhangsúlyos, a névelő kiejtése után pedig nagyon rövid szünet következik, addig ritmikus realizáció esetén a névelő kapja a főhangsúlyt, az utána következő szótagok kiejtése pedig szünet nélkül, hangsúlytalanul történik, miközben az ütem végén nagyon rövid szünet következik (l. Hegedűs 1978: 69), felső vonással jelölve. A példa elemzésének legfőbb konklúziója, hogy az ütemképzés fonológiai konstituenciája minden esetben eltér az adott nyelvi szimbólumok konvencionális fonológiai kidolgozásától, hiszen az ütem belső struktúrája a szatellit szótagok intenzív kapcsolódásán alapul, így még olyan esetekben is másként realizálódik az ütem a konvencionális megvalósuláshoz képest, amelyeknél szintaktikailag is összetartozó szimbólumok kerülnek egy ütembe: a (2) példa kapcsán az első és a harmadik ütem ilyen, az első esetében a névelő és a névszó, a második esetben pedig a tagadószó és az ige fonológiai kapcsolódása válik szorosabbá az ütemképzés során, azaz a köztük lévő szünet nem valósul meg, a hangsúlytalan szótagok megvalósításának időtartama pedig lerövidül.

Látható, hogy már egyetlen ütem szerveződésének vizsgálata is érdekes tanulsággal szolgál, amennyiben a konvencionális és a ritmikai konstituenciát alternatív megvalósítási lehetőségekként teszi megragadhatóvá. Ez persze nem szükségszerű, a (2) példa második üteme például nem kínál fel különböző fonológiai konstruálási módokat, ugyanakkor gyakorinak tűnik az a jelenség, hogy a ritmusképzés során alternatív fonológiai konfigurációk válnak kidolgozhatóvá. Már csak azért is, mert az ütem ritmikai egységként visszatérő struktúra: amennyiben egy szöveg esetében működtethető az ütemképzés művelete, az a szöveg minden részére kiterjed, újra és újra kezdeményezve a ritmikai konstruálás alternatív tapasztalatát.

Az ütem belső struktúrája tehát vagy megerősíti a konvencionális fonológiai konstituenciát (alapesetben akkor, ha az ütem megegyezik a szóval), vagy annak módosítását kezdeményezi. Az ütemképzés azonban a szöveg holisztikus ritmikai elvévé válik, ezért még abban az esetben is módosulnak kismértékben a szótag megvalósításának fonetikai paraméterei (a hangsúlymintázat elrendeződése, ezzel összefüggésben az egyes szótagok erőssége, valamint a köztük tartandó szünet hossza), amikor az ütem és a konvencionális fonológiai konfiguráció egybeesik. Másként fogalmazva az ütemképzés a szöveg minden pontját ritmikusá teszi, ugyanakkor a nem ritmusos konstruálástól való eltérés mértéke skalárisan változik.

Ezért adódik a feltevés, hogy az ütemet ne pusztán belső szerkezete mentén kíséreljük meg jellemezni, hanem olyan művelti struktúráként is, amely absztrakt módon működik közre a nyelvi szimbólumok fonológiai pólusának (re)konstruálásában. Ezen a ponton ismét támaszkodhatunk a kognitív nyelvtan fonológiai elméletére, Ronald Langacker (1987: 336–45) ugyanis megkülönböztet nyelveírásában olyan morfológiai konfigurációkat, amelyek önmagukban nem testes fonológiai jelölők, tehát nem realizálhatók izoláltan, miközben fő funkciójuk egy konvencionális struktúra fonológiai reorganizációja: ezek a dependens művelti morfémák a kognitív nyelvtanban. Az angol nyelvből vett példa a rendhagyó múlt idő fonológiai képzése: a *sit* → *sat* átalakítás, amelynél egy kiinduló és egy célstruktúra azonosítható, a köztük lévő különbség pedig maga a művelti morféma megvalósulásaként fogható fel. Megfelelő magyar példának tűnik a *hó* → *havak*, *tó* → *tavak*, *szó* → *szavak* alakpárok esete, amelyben az *../ól* → *.../av/...* formulával leírható művelti morféma funkcionál. Ennek ábrázolása a következő oldalon látható.

Az ábrán két komponensstruktúra található: egyfelől a kiinduló tő, másfelől a művelti morféma (az ábra jobb oldalán jelölve, a szagattott nyíl a kiinduló mintázatnak való részleges megfelelést hivatott jelölni), a létrejövő, morfológiailag jelölt alakok pedig fonológiai kompozitumokként értelmeződnek a leírásban. Ebben a magyarázatban alkalmazható a kognitív nyelvtan másik fogalmi eszköze, amelyet a konceptuális szerveződések leírásában vezettek be, ugyanakkor bármely összehasonlításon alapuló művelet jellemzésénél alkalmazható, a sztenderd/cél aszimmetria: a konstruálás folyamatában egy sztenderd szerkezet kínálja az alapot, a bázisvonalat más szerkezetek értékelésére, amelyek különböző mértékben eltérnek az alaptól, tehát a sztenderdtől (Langacker 1987: 349). A fenti példában a sztenderd a nominatívusz tő, a cél a morfológiailag komplex alak, a kettő közötti inherens aszimmetria pedig maga a tőalternáció mint művelti morféma, amely tehát a morfológiai jelölés tényét szimbolizálja a tőben. A sztenderd/cél aszimmetria eseteinél két művelet lényeges: az összehasonlítás, amelynek révén a sztenderd és a cél közötti különbség fokozata felmérhető, valamint az ismétlődés, amelynek hatására a sztenderd → cél művelet elsáncolódik, fonológiai egység-státust nyer, így az eseti aszimmetria alakpárként rögzül a nyelvhasználó számára,



és további esetek asszimilálását teszi lehetővé a kialakuló sematikus mintázatba. Ennek során a műveleti morféma is egyre határozottabban begyakorlódik, ezért a klasszikus nyelvtanokban szabályként ismert státusba lép.

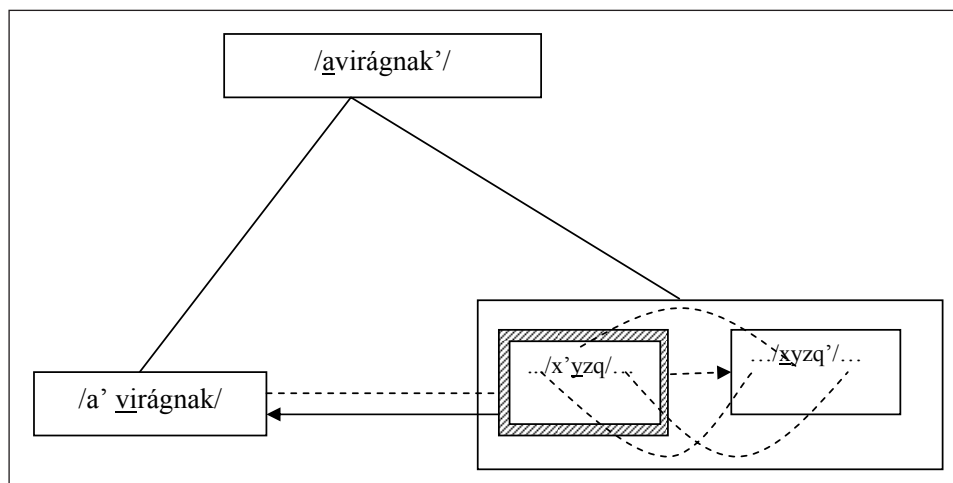
Az ütem ritmikai működésének kognitív nyelvészeti leírásában a legfőbb feltevés, hogy az ütem is dependens műveleti konfigurációként magyarázható fonológiailag, jóllehet kevésbé szabályszerű a működése, így műveletként is kevésbé jól formált lehet csak. Ez a feltevés Langacker két megjegyzésére alapozható. Egyfelől (Langacker 1987: 341) nincs elméleti korlátozása egy műveleti morféma bármely sematikus vagy specifikus alszerkezeti disztribúciójának (ez teszi lehetővé, hogy ütemnyi kiterjedésű komponensszerkezetekre is alkalmazzuk a fogalmat), sem a szubkomponensek módosulási mértékének (azaz elméletileg bármilyen jellegű, kellő gyakorisággal ismétlődő alternáció elsáncolódhat műveleti struktúráként). Másfelől a műveleti konfiguráció nem csupán a komponens explicit fonológiai szubsztanciáját módosíthatja (például egy sztenderd fonológiai struktúra fonémáit), hanem kiterjedhet összetett prozódiai mintázatok átalakítására is, mint például hangsín vagy hangsúly változtatása, bevonva a műveleti átalakulásba további fonológiai komponenseket (Langacker 2008: 178).

Mindezek alapján az ütem jellemezhető dependens műveleti konfigurációként fonológiai szempontból, a következők alapján: (i) az ütemnek nincs fonológiai szubsztanciája, lényege a hangsúlymintázat átstrukturálásának és a szótagkapcsolatok átrendezésének a művelete; (ii) dependens fonológiai művelet, hiszen önmagában nem valósítható meg, csak egy konvencionális fonológiai konstituencia reorganizálásaként; (iii) kellő gyakoriságban ismétlődő művelet a versszöveg befogadása során, következésképpen begyakorolható konstruálási elvvé válik a szövegben, különböző mértékű kiterjesztéseket kezdeményezve a konvencionális mintázathoz képest.²

Tekintsük e megközelítés alapján az elemzett ütem sematikus ábrázolását. (Felső vonással jelölöm a szünettartást, aláhúzással a hangsúlyos szótagot, az x, y, z betűk pedig a sematikus szótagmintázatot.)

A következő oldalon látható ábra jobb alsó része demonstrálja az ütem műveleti konfigurációját, a hangsúlymintázat és a szünet konstituenciabeli megvalósulásának módosulásaként. Megjegyzendő, hogy az ütemképzés a példától eltérő számú és hangsúlymintázatu szótagszekvencián is érvényesülhet, ezért az ábrán a szótagokat sematikus betűjelekkel jelöltem. Ezzel összefüggésben a műveleti konfiguráció kiinduló sztenderdje is eltérhet a példától.

² Az itt körvonalozott ütemfelfogás – miként arra Horváth Kornélia rámutat lektori véleményében – ugyan egészen eltérő nyelvemléti kiindulópontból, de összehangolható Tinyanov ritmuselméleti gondolkodásával, amely a versritmus jelentésképző potenciálját a szintaktikai mintázatok átrendezésével ragadja meg.



E művelti modell biológiai és pszichológiai motiváltsága is vizsgálható, mindenekelőtt a szótagszámból kiindulva. A magyar verstani diskurzusban a 2–4 szótagnyi ütemhosszúság kanonizálódott természetes mennyiségi mutatóként (l. Kecskés 1984: 42; Vargyas 1985: 59). Ezt Kecskés András (1984: 43) Békésy György hallásbiológus kutatásaira hivatkozva magyarázza: Békésy 0,8 másodpercben határozta meg a hallás közbeni figyelem tudatos irányulásának időtartamát, vagyis ebben az időtartamban működtethető az audiális figyelmi jelenlét. Hogy ez az időtartam pontosan miként értendő, azt Kecskés nem részletezi, így homályban marad, hogy a 0,8 másodpercnél rövidebb vagy hosszabb hangsorok milyen módon esnek ki a figyelmi jelenlét tartományából, és ez milyen következményekkel jár a hallásra. Mindenesetre Kecskés műszeres mérésekre hivatkozva megállapítja, hogy ez az időtartam 3–5 szótag beszédbeli kiejtésével egyenlő, és ebből arra következtet, hogy a 2–5 szótagos ritmikai egységek „életteni eredetűek, és összefüggnek tudatunk működésének alapvetően a szívdobogás üteméhez igazodó szakaszos jellegével” (Kecskés 1984: 43).

Elteltekintve attól, hogy a kognitív nyelvészeti kutatások szerint a hétköznapi beszédben a tudatos figyelmi fókusz 1–2 másodpercenként változik (Chafe 1998: 100), így az intonációs egységek (szólamok) is 1–2 másodpercenyiek, továbbá nem foglalkozva azzal, hogy a figyelem fókuszált és megosztott módja eltérő kapacitásokként jellemezhetőek (l. Eysenck–Keane 2003: 107–41), a fenti okfejtés leginkább kérdéses pontja a hallás mint észlelési folyamat idődimenzióinak, valamint a beszédfolyam időbeli tagolódásának mértéke, ezért célszerűnek tűnik a 2–4 szótagnyi ütemhosszúság magyarázatát a halláskutatás újabb eredményei alapján magyarázni. Noha egyes mérések szerint az emberi elme már 30 ms fölött képes elkülöníteni a beérkező akusztikai információk sorrendjét (Turner–Pöppel 2014: 176), más kutatások szerint a 200 ms-on belüli információkat a hallórendszer egyetlen hangélménnyé egyesíti (Gósy 2005: 175), abban egyetértés mutatkozik, hogy a 300 ms-ot elérő akusztikai ingerre már képes reagálni az elme (Turner–Pöppel 2014: 176; Lukács et al. 2014: 1090–1). Vagyis a 0,3 másodpercnyi küszöböt elérő hangsorokat az emberi elme már csoportosítja, összehasonlítja, megszervezi. Ezzel magyarázható a szótag természetes percepcióis egységként történő megközelítése, ugyanis az emberi nyelvekben a szótaghosszúság átlagosan 0,3 másodperc (Turner–Pöppel 2014: 178).

Továbbá ebben rejlik meglátásom szerint az ütemhosszúság motiváltsága is. A két szótagos minimumterjedelem az ütem belső szerkezetéből, valamint a figyelmi csoportosítás mentális alapjaiból következik: legalább két szótag kell az autonómia/dependencia struktúra megszerveződéséhez, egy hangsúlyos szótag és egy hangsúlytalan ritmikai szatellit alkotja azt a minimális fonológiai kompozitumot, amely a hallásban is ritmikai mintázattá szerveződik. A három és négy szótagos ütemek természetessége is érthetővé válik, ezek ugyanis közel egy másodperc hosszúságúak (0,9, illetve 1,2 s átlagosan), vagyis a figyelmi fókusz alsó határát érik el. Öt és hat szótagnyi ütemhossz (1,5 s, 1,8 s) már a hétköznapi beszéd intonációs egységeivel egyezik meg, következésképpen a négy

szótagnál hosszabb ütemek már nem a versritmus, hanem a hétköznapi beszéd szupraszegmentális struktúrái lennének.

A verssor felől tekintve is motiválnak tűnik a három és négy szótagos ütemhossz. A magyar ütemhangsúlyos verselésben a két-, három- és négyütemű sorok jellemzők, a négyütemnél hosszabb sorokat „a fül alig képes egy sorra összefogni” (Hegedüs 1978: 88), a négyütemű sorok pedig általában tizenkét szótagból állnak, a négyütemű tizenhármast, tizennégyest, tizenötöst és tizenhatost sor voltaképpen két rövidebb sor integrálásaként értelmezhető (Hegedüs 1978: 86), tehát nem akusztikai, hanem vizuális elven szerveződik. A tizenkét szótagos sor nagyjából megfeleltethető annak az időtartamnak, amely a hallás alapvető tapasztalati egysége, egyfajta hallásbeli jelen: ez három másodperc körül van, ez az az időtartam, amelyen belül a befogadó képes feldolgozni az akusztikai mintázatot anélkül, hogy szünetet tartana (Turner–Pöppel 2014: 177).

Vagyis az ütem két szempontból is természetes, azaz biológiai-pszichológiai motiváltsággal jellemezhető konstrukció: egyfelől a tudatos figyelmi fókusz ritmikai alapegysége, amely a hétköznapi beszéd egységeinél, a szólamoknál nagyobb gyakorisággal kezdeményezi a figyelmi fókusz váltását, az ütemhangsúly fonológiai prominenciája révén; másfelől az ütem 0,6–1,2 másodperc közötti átlagos hosszúsága a bejövő akusztikai ingerek mintázatba rendezésének természetes időtartama, az ütemek sorba szerveződése pedig ilyen ütemhossz mellett a fonológiai feldolgozás akusztikai tárárt sem lépi túl. Az ütemképzés fonológiai elve tehát a következőképpen fogalmazható meg: a sor 2–4 szótagokként tagolóódik a szólam nyomatékmintázatának átrendeződésével oly módon, hogy az ütemek első szótagja ütemhangsúlyt kapva kiemelkedik, fonológiailag autonómmá válik, az azt követő 1–3 szótag ritmikai szatellit státusba kerül, az ütem pedig rövid szünettel zárul. Ezáltal az ütemképzés a versoron belüli figyelmi fókusz újirányulását kezdeményezi ütemenként, ezáltal a ritmikai konstruálás egyfajta ismétlődéssel és szabályossággal társul, amelynek következtében a hétköznapi, prózai intonációs és prozódiai mintázat reorganizálódik. Fontos előzetes megjegyzés ebben a tekintetben, hogy az ütemhatár ebben a megközelítésben egybeesik a szóhatárral, ugyanis ezáltal az ütemhangsúly rendre az új szó első szótagjára esik, ezen keresztül kezdeményezve a figyelmi fókusz váltását. Ez vezet majd el az ütem bipoláris leírásához.

Az ütem fonológiai konstruálási módként az iménti példánál látványosabb átrendeződéseket is eredményezhet, mint az alábbi példában.

(3) Kikelet a | lyány, virág a | szerelem.

A sor konvencionális sztenderd mintázatai (szólamai) a következőképpen alakulnak át ütemképzés hatására:

/kikelet/ + /a' lyány'/ + /virág/ + /a' szerelem/ /kikeleta'/' + /lyányvirága'/' + /szerelem'/'

Jól látható, hogy a (3) verssor esetében nem csupán a szólamnyomaték (ezzel együtt a figyelmi fókuszálás) és a szünettartás helyeződik át a soron belül az ütemképzés, ritmikus konstruálás során, hanem a szótagok összetartozása is másként szerveződik, mint ha konvencionális, azaz a szintaktikai viszonyokat szimbolizáló fonológiai konstituencia valósulna meg. Ez az észrevétel teszi indokolttá az ütem bipoláris szerkezetként történő magyarázatát. A dependens műveleti morfémák funkciója ugyanis rendre valamilyen grammatikai, azaz konceptuális művelet (mint az angol példában a múlt idő, a magyarban a toldalékolás) szimbolizálása. Vagyis a dependens műveleti morfémák olyan absztrakt fonológiai konfigurációk, amelyek realizálódása a szemantikai póluson is következményekkel jár. Amennyiben az ütemet ilyen műveleti konfigurációként értelmezzük, vizsgálunk kell, hogy a fonológiai póluson kezdeményezett reorganizáció milyen hatással jár a szemantikai póluson. Az ütem konzekvensz szimbolikus – azaz bipoláris – struktúráként történő magyarázata vezethet el a ritmus jelentéskezdeményező poétikai funkcionálásának kognitív nyelvészeti megragadásához.

5. Az ütem mint szimbolikus struktúra: bipoláris leírás

A ritmikai egységként értelmezett ütem bipoláris struktúráként történő bemutatásához a következőket kell tekintetbe venni. Egyrészt erős tendencia érvényesül a nyelvben az autonómia/dependencia elrendeződés párhuzamossá válása irányába mindkét póluson (Langacker 1987: 356), azaz egy fonológiai autonóm struktúra a szemantikai póluson is előtérbe kerül (bár nem válik szükségszerűen konceptuálisan autonómmá), illetve a szemantikai póluson integrálódó komponensszerkezetek fonológiai megfelelői a fonológiai póluson is integrálódnak (Langacker 1987: 361). Tehát a sztenderd szituáció a nyelv működésében a konzisztens autonómia/dependencia elrendeződés mindkét póluson (Langacker 1987: 356). Már önmagában ebből adódik az a potencialitás, hogy amennyiben az ütemképzés művelői struktúrája a fonológiai konstituencia átrendeződését kezdeményezi, tetelezhető egy ennek megfelelő reorganizációs művelet a szemantikai póluson is. Továbbá ennek a tendenciának feleltethető meg az ütemhatár és a szóhatár egybeesése az itteni leírásban: a fonológiai egységnek a szemantikai póluson is körülhatárolható struktúra felel meg, ez pedig a szóalakon belüli ütemhatár esetén nem érvényesülne.

Másrészt a fonológiai pólus szerveződése lényeges a szimbolizációs folyamatok különbözősége tekintetében. A *kutyaház*, valamint a *kutyának a háza* kompozitumok első olvasatra ugyanazt a dolgot teszik szemantikusan hozzáférhetővé: a kutya pihenőhelyeként szolgáló, prototipikusan fából készült, egyik oldalán átjárható határu, tartályszerű fizikai objektumot, amelynek mérete igazodik az állat méretéhez, alakja pedig prototipikusan emberi lakóhelyhez hasonlitos. Ugyanakkor, míg az első kifejezés jelentése nagyjából megfeleltethető a fenti leírásnak, amennyiben egyetlen entitást profilál a fent bemutatott jellemzőkkel, a második szerkezet két entitásra irányítja a figyelmet, köztük referenciapont-szerkezeti konfigurációt kezdeményez, és az aktuális diskurzusvilágban egészen másként is specifikálódhat, mint a fenti leírásban, például a következő megnyilatkozás esetében:

(4) Kérlek, ne pakold a gyújtóst abba a dobozba, mert az a kutyának a háza.

Belátható, hogy a fonológiai póluson tapasztalható eltérő konstruálási módok az iménti példában párhuzamba állíthatók a szemantikai póluson kibontakozó különböző konstruálási ösvényekkel. Éppen ezért, ha az ütem ritmikai konstruálási ösvénye átrendezi a sztenderd fonológiai konstruálási módot, számolhatunk annak következményével a szemantikai póluson is.

E következmény bemutatásához tekintsük először az ütemképzés műveletének a konstituenziára kifejtett hatásait: (i) az ütem mint ritmikus csoport komponensei (az ütemalkotó szótagok) erősen összetartoznak, ezzel átrendezve némiképp a szintaktikai konstituenciát (például: /|kikelet a| lyány virág a| szerelem/); (ii) az ütem reorganizálja a hangsúlymintázatot, olyan komponenseket is prozódiailag prominenssé téve, amelyek konvencionális konstruálás esetén nem válnának azzá, hiszen a szemantikai póluson nem funkcionálnak autonóm struktúráként, és nem is kerülnek előtérbe a konceptualizáció során (például /|a virágnak| megtiltani |nem lehet/, ahol a névelő, az igeikötő [azon keresztül az ige], valamint a tagadószó kapnak hangsúlyt). Lényeges már ezen a ponton megjegyezni, hogy az ütemhangsúlyozásra épülő következetes ritmikus megvalósítás, azaz a skandálás nem eredményez minden ütem esetében szükségszerűen a konvencionálistól (prózaitól) eltérő új fonológiai konstruálási ösvényt, hiszen egybeeshet azzal, vagy erősítheti egy konvencionálisan is hangsúlyos komponens akusztikai prominenciáját. Másként fogalmazva: ritmizálás esetén nem két teljesen eltérő fonológiai konstruálás funkcionál párhuzamosan, hanem egy sztenderd-konvencionális és egy ritmikus-alternatív megvalósítási mód, amelyek kiegészítik vagy háttérbe tolják egymást a szöveg bizonyos pontjain. Fontos továbbá, hogy a sztenderd mintázatnak nem kell szükségképpen minden esetben először megvalósulnia, hogy aztán abból kiindulva lehessen a ritmikai konfigurációt kidolgozni: alapvető humánképesség a mintázatok visszamenőleges azonosítása, illetve aktiválása, tehát előfordulhat a versszöveg bizonyos pontján, hogy a konstruálás folyamatában a begyakorolt ütem képződik meg először, és csak azt követően, az értelemképzés során realizáljuk a sztenderd struktúráját.

Ezek a megjegyzések azért fontosak, mert elkerülhetővé teszik az ütemhangsúlyos verselés javasolt kognitív nyelvészeti magyarázatának automatizálódását és mechanikussá válását, hiszen egyáltalán nem szükségszerű, hogy a ritmikai mintázat minden egyes ütem esetében felülírja a sztenderd

derd konstruálást, és ennek mindig hatása legyen a jelentésképzésre. Helyesebb az ütem műveleti szerveződését egyfajta potencialitásként értelmezni, amely közreműködik a versszöveg jelentésének megképzésében, ez a jelentésalakító funkcionálás azonban nem automatizálódik, legfeljebb a gyermekversek, mondókák vagy egyéb skandálható szövegek (mint a szorzótábla) esetében. Mindezen túl az itt körvonalazott elmélet voltaképpen Tsur ritmikaiperformancia-fogalmának fonológiai jellemzése a magyar ütemhangsúlyos verselésre vonatkoztatva: lehetővé teszi az ütemeken alapuló verselés olyan verstani-poétikai megközelítését, amelyben a ritmikai hatás nem korlátozódik a zenei vagy a konvencionális nyelvi (hangsúly)mintázat érvényesülésére, hanem a két mintázat együttes kidolgozásából emergál, és működik közre az értelemképzés folyamatában.

Mivel a fonológiai póluson az ütemet műveleti konfigurációként közelítettem meg, amely nem konkrét fonológiai szubsztancia realizálódásaként, mint inkább egy kialakuló szerkezet prozódiai átrendeződéseként értelmezhető, hasonló műveletet tételezek a szemantikai póluson is, megtartva a bipoláris struktúra belső konzisztenciáját. E művelet leírásához a kognitív nyelvten a következő fogódzókat nyújtja. Egy komplex szerkezet elemeinek elrendezési és hozzáférési módját a szerkezet természetes ösvényének nevezzük, amely ösvény első eleme a komplex szerkezet kiindulópontja (Langacker 2008: 372). Elemi mondatok esetén többféle természetes ösvény kibontakozhat a konceptuális organizáció disztinkt dimenzióiként: az egyik ilyen ösvény a szórend, amelynél a kiindulópont az elemi mondat első szava; további ösvénynek tekinthető az energiaáramlás egy cselekvéslánc mentén, ennek kiindulópontja az ágens tematikus szerepű entitás az elemi jelenetben; újabb ösvény alapul a fogalmi autonómián, amely tematikus feldolgozással kezdődik, azaz a téma mint passzív résztvevő előtérbe helyezésével; végül természetes ösvényt tesz hozzáférhetővé a fokális prominencia, azaz egy folyamat résztvevőinek (egy igei jelentés sematikus figuráinak) egymáshoz képesti elrendeződése, elsődleges figura (trajektor) > másodlagos figura (landmark) > egyéb figurák sorrendben (Langacker 2008: 373).

Ezen modell alapján az (1) példa harmadik sorának első elemi mondatáról (*Kikelet a lány*) a következők mondhatók el. Az elemi mondat alanya *a lány* nominális (hiszen határozottság tekintetében nominálisan van lehorgonyozva, l. Tolcsvai Nagy 2013: 291–2), állítmánya a *kikelet* főnév (amely verbálisan, tartósan fennálló tulajdonságként van lehorgonyozva). Ezen túlmenően a mondat metaforikus jelentést kódol, amely A LÁNY KIKELET fogalmi metaforával jellemezhető (l. Kövecses–Benczes 2010: 79–94), vagyis a grammatikai alany a céltartományt, az állítmány pedig a forrástartományt szimbolizálja verbálisan. A természetes ösvények a konstruálás dimenziójában:

- a szórend: a kezdőpont a verbálisan lehorgonyozott főnév (*kikelet*), a metaforikus forrástartomány;
- cselekvéslánc: mivel az elemi mondatban nem szimbolizálódik aszimmetrikus energiaátvitel, a konstruálás ezen dimenziója nem bontakozik ki;
- fogalmi autonómia: kezdőpont *a lány*, lévén témaorientált trajektor (l. Langacker 2008: 370–3), tematikus szerepe zéró (minimális, a létező szerepe, valamilyen tulajdonságot felmutató, valamilyen elhelyezkedéssel jellemezhető stb. szerep), vagyis a konstruálási mód abszolút, amennyiben nem tartalmaz semmilyen energiaforrást az elemi jelenet, a nem aktív résztvevőt önmagában állítja a figyelem előtérbe;
- fokális prominencia: a kiindulópont a LÁNY, hiszen trajektorként elaborálható az elemi mondat jelentésszerkezetében.

Hasonló leírás tehető a vizsgált verssor második elemi mondatáról (*virág a szerelem*): két, egymásnak ellentmondó konstruálási ösvény rajzolódik ki ebben az esetben is, az egyik az állítmányként funkcionáló *virág* főnevet teszi kezdőpontjává (szórend), a másik *a szerelem* nominálisból indul ki (tematikus feldolgozás, illetve fokális prominencia). Vagyis mindkét mondatra igaz, hogy olyan komponenssel kezdődik, amely sem a konceptuális autonómia, sem az igei jelentésszerkezeten belüli prominencia alapján nem alkalmas kiindulópont. Ennek magyarázata a szórend diszkurzív szerveződésében érhető tetten. A szórendi konstrukciók információs csomagokként értelmezhetők (Birner–Ward 1998: 95, 154): a szórendi elsőbbség diszkurzusbeli ismertséget jelöl, vagyis amely információ már elérhető a diszkurzusból, az kerül prototipikusan előre, láncszemként kapcsolva az új információt a diszkurzus struktúrájához; minden egyes esetben, ha az alany későbbi pozícióba

kerül, rendre ismeretlen entitásként vezetődik be. Jól megfigyelhető ez a vizsgált mondatok esetében: mind a KIKELET, mind a VIRÁG entitások elérhetők a diskurzus korábbi, feldolgozott részéből, ezzel szemben a LÁNY és a SZERELEM entitások új információnak minősülnek.

Vagyis a vizsgált sor szórendje a diskurzus információstruktúrájából következik. Ezzel együtt azonban háttérbe tolja azt a konstruálási ösvényt, amelyen a konceptuálisan autonóm entitások válnának elsődlegesen hozzáférhetővé. Ezen a ponton válik fontossá az ütem műveleti struktúrája: hangsúly-átrendeződés révén olyan komponensek fonológiai prominenciáját biztosítja, amelyek a konceptualizáció természetes ösvényei mentén autonóm alszerkezetekként funkcionálnak, tehát a fonológiai és a szemantikai prominencia megfelelésbe kerül egymással ritmikai konstruálás esetén. Az ütem bipoláris műveleti konfigurációként a fonológiai pólus reorganizációját, ritmikai szempontból autonóm komponensek kiemelését kezdeményezi, ezáltal a szemantikai póluson a konvencionális prózai elrendezésben kevésbé prominens alszerkezetek előtérbe kerüléseként hat, azokra irányítva a tudatosság fókuszát. Ily módon újraszervezi a kompozitumszerkezet fogalmi kompozíciós ösvényét. Mindez nem jelenti azt, hogy az ütemezés hatására fogalmilag dependens szerkezetek (például igék) autonómmá válnának, ugyanakkor a konceptualizáló figyelme intenzívebben irányulhat e szerkezetekre, amely az elemi jelenet, illetve a szövegvilág újrakonstruálását is kezdeményezheti.

Ezen a ponton érdemes visszatérni Horváth Kornélia ritmusmagyarázatára: a ritmikai konstruálás valóban újraolvasásra készítet, amennyiben műveleti rekonstruálásként magyarázható, de nem annyira már meglévő jelentésszerkezetek ismételt vagy elmélyültebb kidolgozásaként ragadható meg a hatása, hanem inkább a szövegvilág entitásait egymáshoz kapcsoló viszonyok újrendezéseként. A vizsgált példában ez két következménnyel jár. Egyrészt a figyelem előtérbe kerül a LÁNY és a SZERELEM entitás, miközben a VIRÁG – lévén ritmikai szatellit szótagokból áll – háttérbe kerül, így a KIKELET, a LÁNY és a SZERELEM lesznek a sor fogalmilag prominens összetevői. Másrészt az ütem szerveződése hatással van a fogalmi csoportosításra is: a második ütemben (/lány virág a/) egymás mellé kerülnek olyan entitások, amelyek konvencionális konstruálás esetén külön elemi jelenetek résztvevőiként válnának hozzáférhetővé, ebből következően fogalmilag is kapcsolatba kerülnek. Vagyis LÁNY és VIRÁG konvencionális metaforikus kapcsolata nem annyira felülíródik a szintaktikai mintázat révén (miszerint a két entitás két külön metafora komponense), mint inkább megőrződik a ritmikai tagolásban. A konvencionális és az újszerű metaforák egymást kiegészítve, egymásra projektálódva hatnak az értelemképzés folyamatában: a KIKELET, a KIKELETHEZ KÖTÖTT LÁNY ÉS VIRÁG (vö. az 1–2. sor kikeletkor nyíló virágának képével), valamint a LÁNYHOZ KAPCSOLÓDÓ SZERELEM láncolatszerű egymáshoz kapcsolódása alkotja a vizsgált verssor poétikai struktúráját.

Az ütemhangsúlyos ritmizálás hatása a vizsgált példa alapján tehát a következőképpen összegezhető: vagy megerősíti a kibontakozó konstruálási ösvényt, ha az ütem fonológiai konstituenciája egybeesik a grammatikai szerkezetek konstituenciájával; vagy új konstruálási ösvényt kezdeményez, amelyben a figyelemirányulás alternatív módja alakul ki, tartósabb átrendeződést kezdeményezve a szövegvilág entitásainak a viszonyrendszerében. E leírásban a ritmus mint jelentésközvetítő struktúra alapegysége a verssor, amely egyben a ritmikai performancia emergens konstruálási egysége is. Ez utóbbi konklúzió mindenképpen rögzítendő, mert ezen keresztül kapcsolódik az ütemes verselés kognitív poétikai jellemzése ahhoz a verstani hagyományhoz, amely – Tinyanovra, Eichenbaumra, Mukařovskýra és Dujardinre hivatkozva – a verselés alapegységének a sort (alapműveletének pedig a sorképzést) tekintti (l. Kecskés 1984: 44; Bovier 2006: 414, 417). Ugyanakkor a verssort a kognitív poétikai verselmélet nem a versmondatdal szembenálló (vagy éppen abból levezetett, l. Kecskés 1984) fogalomként értelmezi: szakítva zene és nyelv bináris szembeállításával, valamint építve az ütem szimbolikus struktúráként és műveletként való leírására, a verssor a versszöveg önálló egysége, amely a konvencionális-prózai konstituencia, valamint az ütemképzés műveleti konfigurációjának összjátékából emergál, és kezdeményezi ezen keresztül a szövegvilág elemi jeleneteinek konceptuális reorganizálását, új fogalmi viszonyok létrehozását és előtérbe helyezését. Ebből következően a versmondatnak is a verssor szimbolikus konstrukciójából kiindulva lehet létjogosultsága, hiszen a versmondat nem önmagában, pusztán szintaktikai szerveződését tekintve tér el a prózai szöveg mondataitól (lévén az utóbbiaknál is tapasztalhatunk szórendi sajátosságokat, azaz újszerű konstruálási ösvényeket), hanem a verssorral való együttes megképződésében funkcionál specifikus nyelvi szerkezetként, amelyben a szintaktikai sajátosságokra éppen a verssor ritmikai szerveződése, tagolódása irányítja rá a figyelmet. A korábbi, rímre vonatkozó

poétikai kutatások (l. Simon megjelenőben) is alátámasztják azt a megállapítást, hogy a verssorok ritmikái szerveződése alapjaiban, a fogalmi konstruálás elemi műveleteinek a szintjén meghatározza a szövegvilág kibontakozását, kialakuló viszonyrendszerét. Ezért a versszöveg ritmikopoétikai struktúrája alapvető dimenzióját képezi a lírai megnyilatkozásoknak, azok értelmezéséről, továbbá funkcionálásuk elméletéről nem választható le pusztán formai tényezőként.

6. Egy versszöveg ritmikopoétikai elemzése

A továbbiakban azt vizsgálom, milyen interpretációs hatékonysága van a tanulmányban bemutatott kognitív poétikai ütemmagyarázatnak, azaz milyen módon működik közre a ritmus a költői alkotás jelentésének a kialakulásában. Ehhez jól ismert és egyértelműen ritmizálható, 4|3-as ütembeosztású sorokból álló verset, József Attila alkotását választottam.

(5) <u>N</u> incsen apám, <u>se</u> anyám,	(1:1,2)
<u>se</u> istenem, <u>se</u> hazám,	(2:1,2)
<u>se</u> bölcsöm, se <u>szem</u> fedöm,	(3:1,2)
<u>se</u> csókom, se <u>sz</u> eretöm.	(4:1,2)
<u>H</u> armadnapja <u>nem</u> eszek,	(5:1,2)
<u>se</u> sokat, se <u>ke</u> veset.	(6:1,2)
<u>H</u> úsz esztendöm <u>h</u> atalom,	(7:1,2)
<u>h</u> úsz esztendöm <u>e</u> ladom.	(8:1,2)
<u>H</u> ogyha nem kell <u>sen</u> kinek,	(9:1,2)
<u>hát</u> az ördög <u>vesz</u> i meg.	(10:1,2)
<u>T</u> iszta szívvel <u>bet</u> örök,	(11:1,2)
<u>ha</u> kell, embert <u>is</u> ölök.	(12:1,2)
<u>E</u> lfognak és <u>fel</u> kötnek,	(13:1,2)
<u>á</u> ldott földdel <u>e</u> lfödnek	(14:1,2)
s <u>h</u> alált hozó <u>fű</u> terem	(15:1,2)
<u>gy</u> önyörűszép <u>sz</u> ívemen.	(16:1,2)

(A kifejtés megkönnyítése céljából a fenti szövegben jelöltem az általam kialakított ütembeosztást és ütemhangsúly-mintázatot, valamint a gyors hivatkozáshoz zárójelben a sorok és az abban kialakuló ütemek sorszámát.)

A versritmus jelentéskezdeményező közreműködéséhez érdemes abból a megfigyelésből kiindulnunk, hogy a versszöveg első harmada a tagadás, illetve a hiány szimbolizálására épül. A központi hiányjelentés a *nincsen* igével, valamint a *se* rémakiemelőt partikulával fejeződik ki. A létrejövő szemantikai konstrukciók egyik fő jellemzője, hogy a bennük megjelenő entitás (amely a szerkezetek grammatikai alanya, ugyanakkor nem elsődleges fokális résztvevője, azaz nem trajektora, l. Tolcsvai Nagy 2013: 290–1) nem aktuális, hanem virtuális résztvevője az objektív színnek: nem azonosíthatjuk a hiányzó entitást az aktuális diskurzuster egyetlen konkrét résztvevőjével sem az episztemikus lehorgonyzás művelete során, megmarad egy-egy típus reprezentatív példányának, jelenléte a szövegvilágban tehát virtuális, abban az értelemben, hogy a diskurzusterben elhelyezkedő aktuális példányokkal való fogalmi kapcsolata háttérben marad, tehát nem referál egyetlen konkrét entitásra sem (l. Langacker 2008: 526). Másfelől a rémakiemelőt partikula a magyarban az öt követő kifejezést (vagy az előttük állót, az *is* esetében) az aktuális mondat főhangsúlyos részévé teszi, jelölve a mondat aktuális tagolását (Kugler 2000: 279–80). Következésképpen a kialakuló szemantikai kompozitumoknak olyan fonológiai konstituencia feleltethető meg, amelyben a hangsúly rendre a tagadó szerkezet nominálására esik. Voltaképpen ezt valósítja meg a versszöveg egyik közismert

előadója, Latinovits Zoltán szavalatában,³ amikor a ritmikai szerveződéstől eltérően a hangsúlyokkal a nominálisokat emeli ki.

A versszöveg első részének ütemeloszlása és hangsúlymintázata ugyanakkor ritmikai szempontból nem a fenti sztenderd nyelvhasználatot követi, ezáltal alternatív konceptualizációt kezdeményez. (Érdekesnek tűnik ebből a szempontból, hogy az internetes hozzászólásokból kiderül: a szöveget meghallgatók számottevő része nem tartja jó megoldásnak Latinovits hangsúlyozását, azaz a konvencionális, sztenderd megoldást.) Az első versszak nyolc üteméből hatban ugyanis az ütemhangsúly a tagadó ígére vagy a tagadó rémakiemelő partikulára esik, megvonva a fonológiai prominenciát a szerkezetek nominális komponensétől, átirányítva a figyelmet a hiány absztrakt állapotára, valamint annak fokozódására. A konvencionális és a ritmikai konstruálás tehát egyértelműen alternatív fogalmi elaborációt tesz lehetővé: egyik a hiányzó entitásokat, a másik magát a hiányt helyezi a befogadói figyelem előterébe. Ez a szimbolikus mintázat csak a 3:2. és a 4:2. ütemben módosul: ezekben az ütemekben ugyanis a ritmikai nyomoték a hiányzó entitást kifejező nominálisra esik, a *szemfedő*re és a *szertető*re. Ennek hatására fogalmi hozzáférhetőségük megváltozik: a kialakuló szemantikai organizációhoz képest, amely magát a hiányt helyezte középpontba, az utolsó két sor második felében a szövegvilág egy-egy entitására irányul a figyelem,⁴ ezért míg konvencionálisan a hiányt kifejező szerkezet virtuális entitásaiként kerülnének kidolgozásra, a ritmikai prominencia következtében határozottabban kerülnek előtérbe, amely a virtualitás csökkenését, egy aktuális/konkrét entitás sematikus kidolgozását eredményezi. Ráadásul mindkét kifejezés a megszólaló szubjektum interperszonális kapcsolataira is referál: a *szertető* a szerelmes társra, a *szemfedő* pedig annak a társas környezetnek a konceptusát aktíválja, amely a temetés szertartását végzi a halálát megelőlegező szubjektum fölött. Egyik hiánya sem következik a korábbi szöveggörnyezetből (szemben a bölcső hiányával, amely logikus következménye az anya és az apa hiányának), így még határozottabban kezdeményezi a társas közegre történő fókuszálást, rámutatva hiányának központi tapasztalatára.

A hiányra mutató ritmikai konstruálás visszatér még az 5:2. és a 6:1. ütemben. Az első esetben a tagadószóra esik ütemhangsúly. A konceptualizáció előtérben kialakuló tagadás mindig aktíválja háttérben azt a fogalmi szerkezetet, amelynek a tagadása történik, vagyis tagadó és állító szerkezet között előtér-háttér viszony áll fenn (Langacker 2008: 59). A ritmikailag kiemelődő tagadószó a figyelmet határozottan a tagadó szerkezetre irányítja, még inkább háttérbe tolva az állítás potenciális struktúráját. A hatodik sor első üteme ismét a hiány léthelyzetét teszi hozzáférhetővé, majd ezt követően a 6:2. ütemben újra a hiányzó entitásra, pontosabban a mennyiségi hiányra irányítja a befogadói figyelmet. Ez utóbbi megoldás azért érdemel figyelmet, mert miközben a ritmikai mintázat az entitás mint példány virtualitását csökkenti, körülhatárolható entitásként helyezve előtérbe a kevés élelmet, fogalmilag jobban hozzáférhetővé téve azt, a kifejezés szemantikájából következően (a kevés a megfelelő mennyiség hiánya) mégis a hiány tapasztalata válik ismét hangsúlyossá.

További érdekessége az utóbbi esetnek, hogy megfigyelhető teszi a ritmikai kompozíció sajátos funkcionálását: a tudatos figyelem fókuszának gyakori áthelyezésével olyan komponensek előtérbe kerülését eredményezi, amelyek eredendően a konstruálás során háttérben maradnának, mert nem elsődleges fokális résztvevői a konstrukciónak. Erre példa a 9:2. ütem, amely a datívuszi esetben álló elemet (*senkinek*) teszi prominenssé, valamint a 15:1. ütem, amelyben az elemi mondat trajektorát jellemző igenévi szerkezet másodlagos figurájára (*halált*) irányul a konvencionálisnál nagyobb figyelem az ütemhangsúly révén. Ez a megoldás hozzájárul ahhoz az értelmezéshez, amelyben a szubjektum elmúlásán keresztül a HALÁL állapota válik központivá a verszárlatban. Ismét azt láthatjuk, hogy a versritmus a versszöveg adott részének centrális jelentéselemét helyezi előtérbe az elemi mondaton belüli figyelemirányulás módosulásán keresztül.

Újabb érdekes jelenségnek lehetünk tanúi, ha megfigyeljük, hogy a vers ritmusa a szöveg több pontján is (a 8:2., 10:2., 11:2., 13:1, 2., 14:2. ütemekben) az igei állítmányt, tehát egy konceptuálisan dependens összetevőt tesz hangsúlyossá. Ehhez hasonlítható poétikai megoldás az igei

³ Az előadás meghallgatható a <http://www.youtube.com/watch?v=PLY1HPLY4yU> URL-címen.

⁴ Vagyis ezek a szöveghelyek a sztenderd nyelvhasználati módnak felelnek meg, ugyanakkor mivel a szövegelőzmény egy a sztenderdtől eltérő konstruálási ösvény bejárását kezdeményezte, a kialakuló mintázat megváltozása nem feltétlenül egyenértékű a sztenderdhez való visszatéréssel, annál erősebb hatás tételezhető.

rím esete (l. részletesen Simon megjelenés előtt), ahol az ige elsődleges figurája lép megfelelésbe a nominális rímszó szemantikai struktúrájával, indirekt anaforikus konfigurációval gazdagítva a versszöveg jelentését. Az itt vizsgált példa kapcsán úgy tűnik, a ritmus működése másként járul hozzá a szövegértelelemhez: az egyes igei állítmányokra eső nyomaték magát az ige eseményszerűségét helyezi középpontba, így a szövegvilágban lezajló folyamatokat körülhatárolódó eseményekként teszi hozzáférhetővé, a filmkockák analógiájára. Különösen érvényes ez a negyedik versszak első két sorában, ahol a négy ütemhangsúly közül három igére (pontosabban igeekötőre, de az ütem fonológiai egységessége miatt az egész szerkezetre) esik. Az egyes hangsúlyozott igék egy komplex folyamat diszkrét állomásait szimbolizálják (amely folyamat a teljes versszöveg során dolgozódik ki, a második versszaktól, a szubjektum életútjának konceptualizációjaként), feldolgozásuk az ütemhangsúly biztosította feltűnőség révén a szekvenciális letapogatástól az összegző letapogatás (l. Langacker 2008: 82–3) felé mozdul el.

Ahogy az igére eső ütemhangsúly a versbeli történést fogalmi letapogatását módosítja, úgy a melléknévi jelzőre eső nyomaték (a 11:1., 14:1., 16:1. ütemekben) a melléknév konceptuálisan dependens státusát változtatja meg, határozottan a figyelem előterébe tolva a melléknévi tulajdonságot, annak prototipikusságát és metaforikusságát, egyben kiterjesztve a melléknévi jelentésszerkezet referenciális tartományát a jelzett szóról a szövegvilág központi alakjára, a megszólaló szubjektumra (ehhez a *szívvel, szíven* metonimikus értelmezése is hozzájárul). TISZTASÁG, SZÉPSÉG és ÁLDOTTASÁG a poétikai szubjektumot holisztikusan jellemző tulajdonságokká válnak, és ebben a ritmikai prominencia is szerepet játszik.

Két, egymást követő alkalommal is ütemhangsúly kerül a *húsz* számnévi mennyiségjelzőre (7:1., 8:1. ütemek). A megelőző szövegrész központi tapasztalatához, a hiányhoz, illetve a mennyiségi meghatározatlansághoz (*keveset*) képest a poétikai kompozíció ritmikai eszközökkel is felhívja a figyelmet arra, ami meglévő, amivel a szubjektum rendelkezik, ami tehát önállóságának egyetlen alapja. Ezért specifikálja a megnyilatkozó életkorát, és ezzel válik motiválttá a számnév kiemelt, sor- és ütemkezdő pozíciója. Ezt a konstruálási ösvényt folytatja a *hatalom* nominális ütembe rendeződése: az egyén önállóságának biztosítója az a tényező, amellyel számot tud vetni, amelyet meg tud határozni. A mérték pontos ismerete egyben az entitással való rendelkezést (*eladom*) is megalapozza.

A vers ritmusszerkezetének legsajátosabb pontjai azok az ütemek, amelyekben kötőszóra, mondatőszóra vagy partikulára esik az ütem hangsúlya (a 9:1., 12:1., illetve a 10:1. és a 12:2. ütemekben). Ezek a kifejezések ugyanis önmagukban nem funkcionálnak résztvevőként vagy résztvevőhöz köthető tulajdonságként a szövegvilágban. Ezért ezek vizsgálatakor az elemi mondatok/tagmondatok által hozzáférhetővé tett események egymáshoz való viszonya vizsgálandó. A *hogyha*, *ha* kötőszók esetében (a 9. és a 11. sorban) a feltételes jelentéstartalomból érdemes kiindulni: mindkét esetben a bekövetkező esemény feltételességét nyomatékosítja, vagyis nem magára a jövőbeni eseményre (alku az ördöggel, emberölés), hanem annak feltételhez kötöttségére irányítja a befogadói figyelmet. Ez a megoldás összekapcsolódik a fordított mondatrenddel: a harmadik versszak összetett versmondataiban a mellékmondat megelőzi a főmondatot.

A *hát* mondatőszó ütemkezdő pozícióban a 9. és a 10. sor interakcionális konstrukciójára irányítja a figyelmet: a mellékmondat-főmondat kapcsolat kérdés-válasz párként is megkonstruálható (*Hogyha nem kell senkinek? Hát [akkor] az ördög veszi meg*), erre a lehetőségre a mondatőszó ritmikai kiemelése hívja fel a figyelmet.

Végül érdemes tárgyalni az *is* partikula hangsúlyos pozícióját: rémakiemelő partikulaként a megelőző elemet teszi főhangsúlyossá konvencionális esetben, vagyis az *embert* kifejezést. Ezt a megoldást azonban egyértelműen háttérbe tolja az ütemképzés mentén kibontakozó konstruálás: az *embert* kifejezés a verssor első ütemének ritmikai szatellitjeként, azaz fonológiaiailag dependens alszerkezetként valósul meg, főhangsúlyt tehát nem kap, ezzel szemben maga a partikula nyomatékos pozícióba kerül. Itt tehát a két alternatív mintázat nyilvánvaló versengése figyelhető meg. A partikulára eső hangsúly hatására inkább az ölés eseményére fókuszál a befogadó, ezáltal annak feltételes megvalósítása határozottsággal, a rá irányuló szubjektív szándék erőteljességével egészül ki. (Erre erősít rá a tisztán igei, azaz két igei állítmányt egymáshoz kapcsoló rím.) Ez utóbbi vizsgált eset arra mutat példát, hogy a ritmikai elemzés szubjektívált tényezők ikonikus szimbolizációjában is közreműködik.

7. Összegzés

A vizsgált versszöveg ütemhangsúlyos ritmikai mintázatának sorra vett jelenségei alapján a következőképpen foglalhatók össze az elemzés és az ütem poétikai modellálásának tanulságai. A verselés azáltal járul hozzá a műalkotás komplex jelentésének megképződéséhez, hogy a hétköznapi nyelvhasználat sztenderd fonológiai konstruálási műveletei mellett alternatív ritmikai konstruálást is lehetővé tesz. Ez hatással van a szemantikai organizációra is: a fonológiailag prominens elemekre nagyobb mértékű figyelem irányul, a fonológiailag dependens összetevők pedig nem részesülnek a konvencionális nyelvhasználatban megszokott nyomatókból. Így a befogadó/konceptualizáló az ütemképződés mentén rendre figyelmi váltásra van készítetve, és a konceptualizáció elemi műveletei szintjén következnek be változások: az elemi mondat fokális átrendeződésétől és az igékkel szimbolizált folyamatok letapogatásától kezdve az egyes szövegvilágbeli résztvevőkhöz való fogalmi hozzáférése és referenciális értelmezési tartományuk módosulásán (a megfigyelt esetek alapján a szubjektumra vonatkozásán) át egészen a szövegvilág eseménystruktúrájának átalakulásáig és szubjektivizált tényezők (a megnyilatkozó szubjektumnak tulajdonítható szándék, akarat, vágy és egyéb emóciók) ikonikus szimbolizálásáig terjed azoknak a folyamatoknak a sora, amelyekkel a ritmus poétikai funkcionálása magyarázható.

A kognitív poétikai modellalkotás tehát a nyelv kognitív funkcionálásából, annak szimbolikus (azaz bipoláris, a fonológiai és a szemantikai póluson lezajló műveleteket konzisztensen megfelleltető) jellegéből kiindulva alkalmasnak bizonyul a versritmus jelentésképző poétikai működésének átfogó leírására. A kognitív poétikai megközelítés az ütemet egyszerre tekinti szerkezetnek és műveletnek, alapjaként azt a potencialitást mutatja be, amellyel az ütemképzés egyszerre járul hozzá a versszöveg konvencionális feldolgozása során kibontakozó értelemhez, és gazdagítja ugyanakkor azt újabb fogalmi összefüggésekkel. Ezért a ritmus a rímhez hasonlóan állványzati struktúráként működik közre a jelentésalkotásban. Amennyiben a további kutatások során az itt bemutatott magyarázat empirikusan igazolhatóan bizonyul, lehetővé válik a versritmus általános, a korábbiaknál következetesebb és nagyobb interpretációs hatékonyságot megvalósító elméletének kidolgozása, amely már egyértelműen a líraiság sajátos referencialitásának megragadását is megalapozza majd.

SZAKIRODALOM

- Benda Mihály 2011. A Csend hangjai, avagy ritmus és vizualitás Tatár Sándor *Vissza nem fojtható levél egy KöltőelőDhöz* című versében. In: Boros Oszkár – Érfalvy Livia – Horváth Kornélia (szerk.): *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*. Ráció Kiadó, Budapest, 62–78.
- Birner, Betty J. – Ward, Gregory 1998. *Information status and noncanonical word order in English*. John Benjamins, Amsterdam–Philadelphia.
- Boros Oszkár – Érfalvy Livia – Horváth Kornélia (szerk.) 2011. *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*. Ráció Kiadó, Budapest.
- Bovier Hajnalka 2006. Ritmus és keletkezés. (Nemes Nagy Ágnes: *A Föld emlékei*). In: Horváth Kornélia – Szitár Katalin (szerk.): *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*. Kijárat Kiadó, Budapest, 402–20.
- Chafe, Wallace 1998. Language and the flow of thought. In: Tomasello, Michael (ed.): *The new psychology of language. Cognitive and functional approaches to language structure*. Lawrence Erlbaum, Mahwah, 93–112.
- Gervain Judit 2014. Nyelvek és nyelvtanok. In: Pléh Csaba – Lukács Ágnes (szerk.): *Pszicholingvisztika. Magyar pszicholingvisztikai kézikönyv*. 1. köt. Akadémiai Kiadó, Budapest, 117–45.
- Gósy Mária 2004. *Fonetika, a beszéd tudománya*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Gósy Mária 2005. *Pszicholingvisztika*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Hegedűs Géza 1978. *A költői mesterség. Bevezetés a magyar verstanba*. Móra Ferenc Könyvkiadó, Budapest.
- Horváth Kornélia 2006. *A versről*. Kijárat Kiadó, H. n.
- Horváth Kornélia – Szitár Katalin (szerk.) 2006. *Vers – ritmus – szubjektum. Műértelmezések a XX. századi magyar líra köréből*. Kijárat Kiadó, H. n.
- József Attila 1937. Ütem és fogalom. *Szép Szó* 16: 85–6. (<http://magyar-irodalom.elte.hu/ja/tartalom.htm>).
- Kecskés András 1984. *A magyar vers hangzásszerkezete*. Akadémiai Kiadó, Budapest.
- Kövecses Zoltán – Benczes Réka 2010. *Kognitív nyelvészet*. Akadémiai Kiadó, Budapest.

- Kugler Nóra 2000. A partikula. In: Keszler Borbála (szerk.): *Magyar grammatika*. Nemzeti Tankönyvkiadó, Budapest, 275–81.
- Langacker, Ronald W. 1987. *Foundations of cognitive grammar 1. Theoretical prerequisites*. Stanford University Press, Stanford, California.
- Langacker, Ronald W. 2008. *Cognitive grammar. A basic introduction*. Oxford University Press, New York.
- Lukács Ágnes – Kemény Ferenc – Ladányi Enikő – Csifcsák Gábor – Pléh Csaba 2014. A nyelv idegrendszeri reprezentációja. In: Pléh Csaba – Lukács Ágnes (szerk.): *Pszicholingvisztika. Magyar pszicholingvisztikai kézikönyv*. 2. köt. Akadémiai Kiadó, Budapest, 1089–133.
- Margócsy István 2008. A(z): egy verstani ötlet. *Ars Metrica* 3: 194–7. (http://ars-metrica.germling.unibamberg.de/wpcontent/uploads/2013/01/Marg%C3%B3csy_2008_Az-egy-verstani-%C3%B6tlet.pdf)
- Simon Gábor 2014. *Egy kognitív poétikai rimelmélet megalapozása*. Tinta Könyvkiadó, Budapest.
- Szöllősy-Sebestyén András 1985. A beszéd és a vers dallama. In: Béládi Miklós – Jankovics József – Nyerges Judit (szerk.): *A magyar vers. Az I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai*. Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, Budapest, 127–32.
- Tolcsvai Nagy Gábor 2013. *Bevezetés a kognitív nyelvészetbe*. Osiris Kiadó, Budapest.
- Tsur, Reuven 1997. Poetic rhythm: performane patterns and their acoustic correlates. *Versification* Vol. 1. (<http://www.arsversificandi.net/backissues/vol1/essays/tsur.html>).
- Turner, Frederick – Pöppel, Ernst 2014. Az időmértékes verselés, az agy és az idő. In: Horváth Márta (szerk.): *A művészet eredete. Kultúra, evolúció, kogníció*. Typotex Kiadó, Budapest, 167–85.
- Vargyas Lajos 1985. A magyar versritmus nyelvi alapjai. In: Béládi Miklós – Jankovics József – Nyerges Judit (szerk.): *A magyar vers. Az I. Nemzetközi Hungarológiai Kongresszus előadásai*. Nemzetközi Magyar Filológiai Társaság, Budapest, 59–66.
- Žilka Tibor 2011. József Attila *A Dunánál* című költeményének ritmuselemzése. In: Boros Oszkár – Érfalvy Livia – Horváth Kornélia (szerk.): *Ritmikai és retorikai tradíció a kortárs magyar lírában*. Ráció Kiadó, Budapest, 27–35.

Simon Gábor

megbízott előadó

DE BTK

Nyelv- és Filozófiatudományi Kutatóközpont

SUMMARY

Simon, Gábor

A cognitive poetic explanation of Hungarian metrics

The study aims at elaborating a cognitive linguistic explanation for the basis of Hungarian metrics, the cadence. It initiates a new theoretical and interpretive model in the field of cognitive linguistics. The main finding of the research is that cadence is a bipolar structure in cognitive grammatical terms: it has a dependent procedural phonological nature either harmonising with conventional phonological constituency or transforming it. The metrical organisation has an attention-redirecting process as a result, and affects the macro-process of meaning construal. This explanation integrates both the rhythmical-musical and prosodic-phonological aspects of metrics; however, it does not assume any tension to exist between them. Rather, it considers these aspects as complementary facets of poetic meaning generation.

The paper investigates the concept of cadence in literary studies, establishing a new cognitive poetic perspective on metrics. Then it directs attention to the problems of Hungarian metrical theory. After that theoretical grounding, the study models the symbolic structure of cadence from a phonological and a semantic point of view. The paper illustrates the interpretive efficiency of the proposal with a cognitive poetic metrical analysis of a Hungarian poem by Attila József.

Keywords: Hungarian metrics, cadence, stress pattern, unipolar and bipolar organisation, dependent process morpheme, construal