

Reuven Tsur

## HIPNOTIKUS KÖLTÉSZET

Egy pesti barátnőm a következő megjegyzést tette Babits DANAIDÁK-jának kapcsán: „Érdekes, hogy én a verseknek sokszor az akusztikáját szeretem, és nem is figyelek a tartalmukra; inkább a szavakra figyelek...” Erre azt válaszoltam, hogy e szavakkal a hipnotikus költészet egyik legjellegzetesebb vonására mutatott rá. Barátnőm meghökken, mert ilyen válfaj létezéséről még nem hallott.<sup>1</sup> Nem is emlegetik nagyon gyakran. A jelen dolgozat e jelenség tüneteit firtatja és határolja körül, főleg Babits és Kosztolányi hipnotikus és a hipnotikustól eltérő verseivel kapcsolatban. Hosszabb, átfogóbb könyvemben (Tsur 1992a) egy fejezetet szenteltem a meditatív, hipnotikus és eksztatikus költészetének, KÖLTÉSZET ÉS ELVÁLTOZOTT TUDATÁLLAPOTOK (POETRY AND ALTERED STATES OF CONSCIOUSNESS) cím alatt. A következő néhány szakaszt onnan emeltem át és igazítottam jelen témámhoz.

### Tolakodó ritmus és hipnotikus költészet

Írásomban egy igen furcsa költészeti jelenségről szólok. Poe és Coleridge, valamint Babits és Kosztolányi néhány költeményének esetében (és más nyelvű, például bizonyos kiemelkedő héber költemények esetében is) az olvasók hajlamosak „elfigyelni” (Polányi Mihály kifejezése) a szavak értelmétől, és elbűvölni a hangzatoktól. Az olvasó úgy érzi, mintha e versek hanghálójába esne, s hajlik arra, hogy értelmüket aránylag homályosan fogja fel. Egyik legfeltűnőbb jellegzetessége a verseknek az az „obtruzív” („tolakodó”, „csökönnyös”, „rámenős”) ritmus, amely rákényszeríti magát az olvasóra. Ilyen ritmusok a szokottnál szabályosabb metrumból erednek. Másutt (Tsur, 1977: 83–96) részletesen tárgyaltam azt a gyakran észlelt tünetet, hogy a trochaikus és a hármas metrumok számos nyelvben erélyesebben „fejtik ki akarataikat”, mint a jambus, s emiatt hajlamosak arra, hogy természetüknél fogva sokkal tola-  
kódobbnak érezzük őket. Az angol költészetben (és ugyanez áll a magyarra is), ahol a jambus a leggyakoribb metrum, néha a trochaikus és néha a hármas metrumok alkotják a tola-  
kodó ritmusokat (habár ritkán a jambus is). De a tola-  
kodó ritmusok a költői szevezet „magasabb” szintjén levő ismétlődésekből is merítik erejüket; ilyenek például a tartalom által nem eléggé indokoltan ismétlődő verssorok vagy a jelentőségteljesen ismételt, gyakran formulaszerű kifejezések. Gyakorta fordulnak elő az anaforikus vagy epiforikus kifejezések is. Sok ilyen versben a versszak szerkezete valamilyen módon „meg van bolygatva”, mint például a különböző versszakformák (szabályos vagy rendszertelen) váltakozása révén, az egymással rimelő verssorok véletlen-  
szerű rendjének következtében – vagyis úgy, hogy a rímek rendje vagy a verssorok száma és hossza előre láthatatlan. Néha viszont – éppen fordítva – minden túlságosan is előre látható: nemcsak a sorok száma és a rímek sorrendje van megszabva minden szakaszban, hanem bizonyos formulaszerű kulcskifejezések még vissza is térnek a rímek előre megszabott pontjain. A héber hipnotikus költészetéről szóló könyvemben

kimutattam, hogy ugyanazok a költői fortélyok ugyanolyanfajta hatásokat alapoznak meg Nathan Altermann és Jonathan Ratosh bizonyos verseiben.

Több ízben is felhívták már a figyelmet arra, hogy az ilyen versek zavarba ejtik a kritikusokat. „*A kritikusok az olyanfajta verseket szeretik dicsérni, amelyeket értenek*” – fogalmazza meg tömören Snyder. Az ezekre a versekre adott leggyakoribb reakciók egyike a lenéző vagy lesújtó kritika. Egyes kritikusok arra a véleményre jutnak, hogy a költőt elbűvölte saját versének ritmusa, olyannyira, hogy megfeledkezett az értelem dimenziójáról; és úgy kezelik a verset, mintha nem is volna egyéb, mint „*dicsőített dajkadal*” – Elizabeth Schneider kifejezésével élve. Más kritikusok az ellenkező stratégiát választják. Ezek éppenséggel „elfigyelnek” a hangzat dimenzióitól, vissza az értelem dimenzióhoz. Részletesen taglalják a vers értelemkontextusát, azt a közvetlen helyzetet és azt a cselekményt, amelynek része – akár a vers szó szerinti értelmét fejtik fel, akár allegorézist végeznek. Ebben az esetben a vers hangzatsdimenzióját félreteszik. Csak nagy ritkán találkozunk olyan interpretációkkal, amelyeknek kiindulópontja az a feltetelezés, hogy az értelem és a hangzat sajátos összjátékával van dolgunk, s hogy a vers sajátos hatása éppen a hangszövedék viszonylagos súlyának fokozásából és az értelem viszonylagos súlyának csökkenéséből származik – mindezt kiváló eredményként s nem egy jobb sorsra méltó kísérlet kudarcaként könyvelve el.

Snyder, különleges figyelemre méltó könvecskéjében (1930), ezeket a verseket nevezi „hipnotikus”-nak, „megigéző”-nek vagy „transzbaejtő”-nek. Úgy érvel, hogy az ilyen „versek sajátos transzba ejtő technikákkal rendelkeznek, hogy rejtélyes »megigéző« erejük oly varázsnak tulajdonítható, amely nem kevésbé érthető, mint a hipnózis; hogy azáltal, hogy a hallgatók szuggesztióaláskészségét fokozzák, oly élményeket tesznek lehetővé, amelyekben – javukra vagy kárukra – a költő a hallgatók tudatos vagy tudatalatti lelkén eluralkodik” (Snyder, 1930: 38).

Másutt nagy elismeréssel méltattam Snyder munkáját (Tsur, 1987: 47–51). Itt csak annyit jegyzek meg, hogy Snyder felsorol néhány olyan költői technikát, amelyek a hipnotikus technikák szóbeli egyenértékeinek tekinthetők. Saját álláspontomat a következőkben foglalhatom össze. Először is, Snyder szerint ez a költészet képes az olvasóban hipnotikus vagy hipnoid transzot ébreszteni. Szerintem viszont különbséget kell tenni egy érzélem „megérezése” és „átérezése” között. Ez pedig elvezet a „transzba ejtő költészet” transzébresztő hatása és esztétikai észlelése megkülönböztetéséhez. Az olvasó megérezheti az eksztatikus vagy hipnotikus élményt a költeményben, anélkül hogy okvetlenül át is érezné. Snyder a hipnotikus folyamat és a hipnotikus költészet közös eszközeiről beszél; az itt kifejtett felfogás értelmében az olvasó ezen eszközök némelyikét megérezheti, a többit pedig átérezheti, de csökkentett, gyengített módon. Ez az átérezés eléggé erős ahhoz, hogy az olvasó beleélje magát, de eléggé gyenge ahhoz, hogy a keletkező élmény áttételes legyen, eltávolodjék az olvasótól, észlelt érzelmi minőségként a versbe helyeződjék.

Másodszor: különböző verstani írásaimban azt tételezem fel, hogy a metrikai szabályosságra hajló versek „kétélűek” vagy inkább „háromélűek” (vö. Tsur, 1983: 30–33; 1985; 1987). (a) A szabályos metrumból a kiemelt és nem kiemelt szótagok élet ellentéte hallatszik ki. Ebben az értelemben a szabályos metrum erősen racionális minőséggel rendelkezik (mint például Pope költészetében). Jó alakja (erős Gestaltja) van, „*a bizonyosság, biztonság és szembeötlő céltudat lélektani légkörét teremt meg*”; határozott irányt mutat, és az észleleteket előre látható rendszerekbe szervezi. (b) A szabályos metrum a valóságon való leegyszerűsített uralomra utalhat, mint a dajkadalokban. (c) A szabályos metrum erőteljes határa növelheti a hipnotikus és eksztatikus élmények

alaját képező érzelmi reakciókészséget. A jelen dolgozat ez utóbbival foglalkozik. Más szóval, a szabályos metrum a tudatos uralomhoz és az akarat kifejezéséhez lényegesen hasonlító tulajdonságokkal bír; egyben hasonlít bizonyos akaratlan fiziológiai folyamatokhoz is, amelyeknek nagy része szabályosan ismétlődő ütemekből áll. Emberekben és állatokban az erőteljes fizikai és érzelmi működések egyre jobban hajlanak a szabályos ritmusra és a tudatos uralkodás túlhaladására. Az egyik tényező, amelynek tekintetében a humoros (bök-) vers alapjául szolgáló szabályos metrum különbözik az eksztatikus versétől, a vers többi rétegében rejlő energiaszínvonal. Az előbbi két hatás a szabályos metrum „jelöletlen” potenciálja. A harmadik pedig a „jelölt” hatás, és csak különleges körülmények között jön létre. E „különleges körülmények” kimutatása a vers sok-sok rétegének hosszadalmas elemzését követeli.

E kétélűség gyökereinél a *biztonság* kifejezése található. Amint azt Else Frenkel-Brunswick (1968) munkája kimutatta, a kétértelműséggel szembeni türelmetlenség megzavarhatja az ember szabad érzelmi reakcióit. John Crowe Ransom úgy érvelt, hogy a nagyon előre látható ritmus eloszthatja a kétértelműségtől való szorongást – „*hamis biztonságot nyújt a bennünk rejtőző plátói cenzornak*” (idézi Chatman, 1965: 212) –, hogy az olvasó szabadon követhesse a költemény más rétegeiben rejlő kétértelműségeket. A döntő kérdés az, hogy a „jó metrikai alak” a valódi vagy a hamis „*bizonyosság, biztonság és szembeötlő céltudat lélektani légkörét*” árasztja-e; azaz ha a vers többi rétege is racionális minőséggel rendelkezik, a lélektani légkör jellege valódi bizonyosság stb. Ha viszont a vers többi rétege a bizonytalanság intenzív lélektani légkörét árasztja – mint például Coleridge KUBLA KÁN-jának vagy VÉN TENGERÉSZ-ének valótlan látomása –, a szabályos metrum „*hamis biztonságot*” ébreszt, elaltatja „*a bennünk rejtőző plátói cenzor*” éberségét, és elfogadtatja velünk a költemény érzelmi minőségét. Az erőteljes ritmusoknak egyúttal és egyidejűleg erős testi hatásuk van, fokozván a jelen levő iracionális minőségeket.

Az itt tárgyalandó harmadik és negyedik aspektus, a fenti felfogás keretében, a grammatikus és antigrammatikus rimekhez, valamint a verssorok szakaszon belüli csoportosításához kapcsolódik; az ötödik aspektus pedig a beszédhangzók érzelmi minőségével függ össze.

### Babits: HALÁLTÁNC ÉS CIGÁNYDAL

A hipnotikus költészet jellegzetes vonásait Babits HALÁLTÁNC című korai versével kívánom bemutatni. E jellegzetességeket kidomborítandó, a CIGÁNYDAL-lal fogom összehasonlítani. Vessünk tehát egybe két igen hasonló verssort (az elsőt a CIGÁNYDAL-ból, a másodikat pedig a HALÁLTÁNC-ból idézem):

„jár a szél és zörg az ág”

és

„jár a tánc és zörg a csont”.

A versekből kiemelt két verssor ritmusában alig vagy egyáltalán nem különbözik. Ha mégis van köztük valami különbség, az két tényezőnek tulajdonítható: hogy a tánc és a zörgő csont még elkülönítve is a haláltáncra utal, s így hamis és nem valódi biztonságot ébreszt a ritmus az olvasóban; és hogy a *tánc* és *csont* szavakban a magánhangzók

nazalizáltak (e tényező jelentőségéről később fogok beszélni).<sup>2</sup> Ezáltal „rámenős” e sor ritmusa. Vizsgáljuk meg közelebbről az előbbi vers első szakaszát, összehasonlítva az utóbbi vers első két szakaszával.

### CIGÁNYDAL

*Zörg az ág és zúg a szél  
cigányasszony útra kél  
feje piros keszkenős  
zsír haján a rossz kenőcs  
lepedőbe köti bugyrát  
úgy viszi a pereputtyát  
csípőn kötve csücske kettő  
nyakán lóg a másik kettő.  
Háti jószág, pereputty:  
pici rajkó, jól aludj!  
Mezők jönnek, erdőségek  
jó vidékek, rossz vidékek  
szép hazák,  
zöld hazák;  
jár a szél és zörg az ág.*

### HALÁLTÁNC

*Ha a pusztán zúg a tél  
és kopogva hull a dér,  
fázó farkas éhen ordít,  
a hideg fogat csikordít,  
köddel rémes a határ  
s száll a téli vad madár;  
mikor megfagy mind a vágy  
s meleg vacok édes ágy  
s künn a köd fehér tejébe  
aranytojást ver a hold:  
akkor ébred régi rémem,  
mint a sírből kel a holt.*

*Lepedősen és fehéren. –  
Jöjj csak, régi, régi holt,  
úgyse félek tőled,  
veds le lepedődöt! –  
Úgyis lelkelem puszta táj,  
hol jó lélek egy se jár –  
nem, még a madár se jár.  
Úgyis szívem temető,  
lidércfényvel fényes,*

ahol még a fő se nő  
 s hantja kénnel kénes.  
 Úgyis lelkem pusztá táj,  
 hol jó lélek egy se jár,  
 élve trónol a halál,  
 jöjj csak, jöjj el, rossz madár,  
 vedd le lepedődet,  
 vedd le bőröd, husodat,  
 hadd szorítom csontodat,  
 meztelen csípődöt!  
 Jár a tánc és zörg a csont:  
 így se félek tőled;  
 jöjj, öleld meg, régi csont,  
 régi szeretődöt.  
 Fagy ölelget, csont a lánc:  
 borzalomban, kéjjel –  
 jár a csont és zörg a tánc –  
 hadd fűrödjünk éjjel.

A két vers első szakaszának metrikai szerkezete igen hasonló. A himrimes sorok mindkettőben hét szótagú trochaikusak, a nőrímesek pedig nyolc szótagú trochaikusak. Mindkét versben az első szakasz párrimekkel kezdődik, csak a szakasz végén észlelhető némi eltérés. A HALÁLTÁNC-ban az utolsó négy sorban a rím ölelkezővé válik, a CIGÁNYDAL-ban pedig az utolsó előtti nőrímes sor hat szótagú, mert „lyuk” van a metrikai „hálózatban”, és ketté van osztva. Ezen alig észlelhető eltérés következtében arra várakozik az olvasó, hogy visszatérjen a bevált rendszerhez; s mikor ez a várakozás beválik, az olvasónak az az érzése, hogy a szakasz különösen erős zárlattal fejeződik be.

A folytatásban a rimszerkezetbeli különbség egyre nő. Ellen fogok állni a kisértésnek, hogy „bégahúr”-szerű elemzésnek vessem alá a „zúg a szél” és a „zúg a tél” rím��avak hanganyagát. A nagy verstani hasonlóság ellenére a két vers észlelt minősége igen különböző. A CIGÁNYDAL talán „játékos”-nak írható le, és van, aki „bajos”-nak észleli, a szentimentális és a szellemes keverékének. A HALÁLTÁNC viszont erőteljesen hipnotikus jellegű. Mondhatnám, hogy a CIGÁNYDAL valódi biztosságot nyújt az olvasónak, a HALÁLTÁNC pedig hamis biztosságot. Ennek a különbségnek sokrétű oka van. A legszembeötlőbb a tartalomra vonatkozik. A CIGÁNYDAL-ban a legijesztőbb leírások is megnyugtató szavakkal végződnek, mint például a negyedik szakaszban:

„Mesél neki rémeket,  
 dalol neki éneket:  
 »Agi jószág, pici lélek  
 milyen jó neked az élet;  
 Hogyha jön a csunya szél,  
 pici rajkó picit fél  
 ad tüzet a száraz ág:  
 kivárod a tavaszát.  
 Hogyha ég a nap sugára

*a gazdának nagy a kára;  
 neked semmi, kis bolond:  
 mindenütt csak hús a lomb:  
 Cse'bogár,  
 Cse'bogár,  
 a gazdának csupa kár. »*

A HALÁLTÁNC-ban ezzel szemben a leírt „valóság” igenis ijesztő, s a felgerjesztett rettegést semmiképpen nem tompítja le. Sőt: minden lehető eszközzel fokozza a *hátborzongatót*. A szabályos ritmus nyújtotta biztonságérzetet az olvasó arra használja fel, hogy a hátborzongatóval félelemmentesen nézzen szembe.

Az imént említett biztonságérzetet még egy igen illanó elem is ellensúlyozza, sőt maga alá is gyűri. A leírás „*mint a sírból kel a holt*” hasonlatként surran be a versbe. A következő két sorban viszont a hasonlat valósággá válik: „*Lepedősen és fehéren. – / Jöjj csak, régi, régi holt*”. Ez az egyik gyökere a bizonytalanságnak: hasonlat-e a „holt” vagy valóság? Hasonló a helyzet a táj leírásával. Az első sorokban leírt táj a nyelven kívüli fizikai valóság része; de alig megkülönböztethető ez a lelki tájtól: „*Ugyis lelkem pusztá táj*”. Talán a leglényegesebb különbség a kettő között, hogy az egyikben „*száll a téli vad madár*”, míg a másokban „*még a madár se jár*”. De ez a különbség is elmosódik, amikor a madár mégis, más (talán átvitt) értelemben, a lelki tájhoz is hozzáférközik: „*jöjj csak, jöjj el, rossz madár*”.

E bizonytalanságot a groteszk elem érzelmi dezorientációvá fokozza. Két összeférhetetlen elem adja az irányt: a hátborzongató és az erotikus; a „húsi” szerelem és a hústalan csontváz; a meztelenség a nemi vonzerő és a makábrikus visszataszító erejével él:

*vesd le lepedődet,  
 vesd le bőröd, husodat,  
 hadd szorítom csontodat,  
 meztelen csípődöt!  
 Jár a tánc és zörg a csont:  
 így se félek tőled;  
 jöjj, öleld meg, régi csont,  
 régi szeretődöt.”*

Az összeférhetetlen érzelmek a következő sorokban a legszembetűnőbbek:

„Fagy ölelget, csont a lánc,  
 borzalomban, kéjjel –”

Mint említettem, a szabályos ritmusból eredő biztonságérzet teszi lehetővé a nehezen elviselhető érzelmekkel való szembenézést. De a *haláltánc* és a zörgő csontok hangutánzásként is használják fel a szabályos ritmust, s így a tartalom és a ritmus hatásosan összejátszik, s egymás hatását fokozza. Ez a hipnotikus költészet egyik legjellegzetesebb vonása. Így például Coleridge KUBLA KÁN-ja a világirodalom leghíresebb hipnotikus-eksztatikus költeménye, verstani szempontból pedig az angol irodalom egyik

legszabályosabb költeménye. Sok olvasó (és kiváltképpen Kipling) rendkívüli varázserőt véltek észlelni benne. Vessünk egy futó pillantást az egyik híres szakaszra:

*„But oh! that deep romantic chasm which slanted  
Down the green hill athwart the cedarn cover!  
A savage place! as holy and enchanted  
As e'er beneath a waning moon was haunted  
By woman wailing for her demon-lover!  
And from this chasm, with ceaseless turmoil seething,  
As if this earth in fast thick pants were breathing,  
A mighty fountain momentarily was forced:  
Amid whose swift half-intermitted burst  
Huge fragments vaulted like rebounding hail,  
Or chaffy grain beneath the thresher's flail:  
And 'mid these dancing rocks, at once and ever  
It flung up momentarily the sacred river.”*

*„De óh, amott a cédrus fődte bérce  
a mélybe milyen hasadék szakadt!  
Micsoda vad hely! démon-kedvesét sem  
siratja szentebb, iszonyúbb vidéken  
elhagyott nő a sápadt hold alatt.  
S e szakadékból, forrva, zakatolva,  
mintha a föld gyors lélegzete volna,  
hatalmas forrás lüktetett elő:  
torkából, mint felugró jégeső  
vagy mint a pelyvás mag a csép alatt,  
ívben repült a sok nagy szirtdarab  
s táncos sziklával együtt így okádtá  
a folyót a kút örök robbanása.”*

(Szabó Lőrinc fordítása)

Itt a táncoló sziklák a pergő ritmusból merítik erejüket; a ritmus „rámenős” jellegét pedig a táncoló sziklák fokozzák.

A HALÁLTÁNC-ban megtalálhatók a hipnotikus költészet további jellegzetességei is, és mindannyian a fent említett „hamis biztonsággal” és az ebből eredő „rámenős” ritmussal vannak kapcsolatban. Az említett előreláthatóságból eredő biztonságot a vers-tani előreláthatatlanságból eredő bizonytalanság ellensúlyozza. Az előreláthatóság és az előreláthatatlanság különböző verstani szinteken jelennek, ezért nem összeférhetetlenek, hanem éppen egymás mellett hatnak, lélektani szempontból; nem semmisítik meg egymást, hanem együttesen hamis biztonságot ébresztenek. Az előre látható rendszeresség a versláb szintjén van, az előre láthatatlan rendszertelenség pedig a rím-szerkezet és a sorhossz szintjén. Mint említettem, az első szakaszban a himrimes sorok hét szótagúak, a nőrímes sorok nyolc szótagúak. Hasonló szerkezetet vár az olvasó a többi szakaszban is. A második szakaszban ezzel szemben a nőrímes sorok öt szótagúakra csökkennek.

A rím-szerkezet is aláássa az előreláthatóságból eredő biztonságérzetet. A vers első

szakasza párrímekkel kezdődik, az utolsó négy sorban pedig ölelkező rímek vannak. Itt föl kell tenni a kérdést, hogy hogyan lehet módszeresen magyarázni e rímszerkezetek hatását. A legalkalmasabb módszert az alaklélektan (a Gestalt-pszichológia) csoportosítástörvényei nyújtják. Ezek a törvények azokat a folyamatokat szabják meg, amelyek az érzéki ingereket „erős” és „gyenge” (vagy „jó” és „silány”) alakokká szervezik. E jelzők nem az alakok esztétikai értékére, hanem észlelési minőségükre vonatkoznak (a legnagyobb romantikus és impresszionista remekművek, a zenében és a festészetben csakúgy, mint a költészetben, éppen silány alakjaikkal érik el jellegzetes érzelmi hatásukat). Minél kevesebb strukturális elvre alapozódik az alak, annál erősebb. A párrím például csak *egy* strukturális elvre támaszkodik: a második sor rímel az elsővel. Ugyanezt „a jó folytatás törvénye” alapján így is meg lehet fogalmazni: az első *a*-rím után az olvasó ismét *a*-rímre vár el, s ez a várakozás be is válik. Az eredmény egy szimmetrikus alak, amelyben a két sor kiegyensúlyozza egymást, és ezért az olvasó stabilnak észleli. A kereszttrim ennél bonyolultabb. Itt két strukturális elv működik: az első sor rímel a harmadikkal, a második a negyedikkel. „A jó folytatás törvénye” alapján az első *a*-rím után az olvasó ismét *a*-rímre vár el, de ehelyett egy *b*-rím következik, s így gyengébb alak keletkezik. De ha az olvasó csoportosítja az első sort a másodikkal és a harmadik sort a negyedikkel, a „jó folytatás” magasabb szinten észlelhető: a szakasz második fele megismétli (jól folytatja) az első felét, s így kiegyensúlyozott, szimmetrikus, zárt alak jön létre. „A jó folytatás törvénye” az *a-b-a-b* rímképletben magasabb szinten működik, mint az *a-a* rímképletben, így az előbbi bonyolultabb, de egyúttal strukturáltabb is az utóbbinál.

Ha egy erős alak elvárt eleme csalódást okoz, az olvasónak erős hiányérzete támad. Minél erősebb lenne a meg nem testesült alak, annál erősebb az olvasó hiányérzete. A hiányérzetet okozó elemnek így magas *elvártasága* (követeltsége, requiredness) van. Vegyük szemügyre a következő négysorosot:

*„Kohn úr áll a tengerparton,  
Issza a jó malagát,  
Miközben a tenger árja  
Nyaldossa a térdét.”*

Ha a hiányzó elvárt elem megjelenne, a négysorosnak erős „költői zárata”, jelen esetben erős csattanója vagy inkább két csattanója lenne. Szemantikai csattanója akkor lenne, ha például a negyedik sor trágár szóval végződne; alaki csattanója pedig akkor lenne, ha például a negyedik sor folytatná az előző sorok verstani szerkezetét, és ha rímelné a második sor végével, ezáltal erőteljes költői zárlatot teremtve.<sup>3</sup> Minél többfajta csattanó játszik össze, annál erősebb a költői zárlat.

A HALÁLTÁNC első szakasza végén épp ilyen négysoros egység váltja fel a párrímeket; s ez erőteljes alaki zárlatból eredő biztonságérzéssel jár:

*„s künn a kőd fehér tejébe  
aranytojást ver a hold:  
akkor ébred régi rémem,  
mint a sírból kel a holt.”*

De ez a biztonságérzés csalókéának bizonyul. A második szakasz a következő két sorral kezdődik:



„Lepedősen és fehérén. –  
Jöjj csak, régi, régi holt”

Itt az olvasó újfent jó folytatást vár el, aminek ismét négy soros keresztírmekben kellene kifejeződni. Csak mikor ebben a várákozásában csalódik, akkor fedezi fel, hogy a rím szerkezet ezt a két sort az előző szakasz utolsó négy sorával csoportosítja. Ezáltal az előző zárt alakban három fontos változás következik be: a zártnak vélt egység utólagosan újra kinyílik; a stabilnak vélt kétszer egysoros egység utólagosan háromszor kétsoros „folyékony” egységgé válik, amelyben a kétsoros alegységeket vég nélkül ismételni lehetne; és a kiegyensúlyozottan szimmetrikus egység elveszti szimmetriáját. Mindezek oda vezetnek, hogy a már leülepedett biztonságerzet szélsőséges bizonytalanságéretté válik.

Ezáltal az alaklélektannak egy további alapelvét is bemutattuk. Az átfogó alak és részletei viszonylagos ereje nagyon is függ egymástól. Minél gyengébb a rész, annál erősebbnek észleljük az *egész* alakját; s minél gyengébb az *egész* alakja, annál feltűnőbben mutatkoznak meg a részletek. Az *ab* rím csoportban hiányzik a jó folytatás, s ezért igen silány alaknak számít. Ezzel szemben az *ab-ab* csoportban a jó folytatás és a szimmetria uralkodik, s ezért a gyenge részek erősen beleolvadnak. Az *ab-ab-ab* csoportban viszont az átfogó alak szimmetriája felborul, ezáltal az egész alakja meggyengül, s a három alegység szembeötlően kiáll az *egész*ből.

A következőképpen összegezzük a CIGÁNYDAL és a HALÁLTÁNC első szakaszának utolsó soráról mondottakat. Az előbbiben az utolsó sor elvártsága állandó zárlatot teremt, s így valódi biztonságot ébreszt; az utóbbiban az utolsó sor elvártsága ideiglenes, csalóka zárlatot hoz létre, s így hamis biztonságot ébreszt.

A rím csoportosítás hasonló módokon hat Coleridge fentebb idézett szakaszában is. A szakasz első öt sorának (s a vers első öt sorának is) *abaab* a rím képlete. Itt a harmadik *a*-rím az eddig tárgyalt *abab* csoportnak a záró sorát tartja fel egy darabig, és felborítja a szimmetrikus felépítést. Másképpen ezt úgy is lehetne mondani, hogy ez a rím képlet két szimmetrikus rím képletet (*abab* és *abba*) közelít meg, de egyiket sem éri el. Innen ered energikus, mozgékony és nyugtalan jellege.

A szakasz utolsó nyolc sorának a rím képlete *aa bb cc* és így tovább. Azt várnánk, hogy a szimmetrikus, erős alakú egységeknek stabil, biztonságos, zárt jellege legyen. De úgy tetszik, távolról sem ez a helyzet. Ennek mintha az volna az oka, hogy itt két vetekedő csoportosítás elv ellenkező irányba működik. Bizonyos szempontból ezek a verssorok egyszerű párrimeket alkotnak. Mondattani szempontból azonban másik minta van rájuk kényszerítve. A rímelés szempontjából a „*hatalmas forrás lüktetett elő*” sor a következő sorral kerül egy csoportba; mondattani szempontból viszont az előző sorral. A „*szakadékból*” ragja ígét ígér; s ez az ígélet csak két sorral később teljesül be („*lüktetett*”), s így a következő párrimbe „csordul át”. Így a közbeiktatott hasonlat („*mintha a föld gyors lélekezete volna*”) nemcsak a mitológikus dimenziót teszi hozzá, hanem lényegesen gyengíti is az egész szakasz észleleti alakját azáltal, hogy késlelteti a mondattani előrevetítések megvalósítását, és igen hosszú tartamra összekuszálja az egymást fedő mondattani és rímelő egységeket. Az angol eredeti következő mondatának ismét kétsornyi a hossza, és két párrim határán keresztül „terpeszkedik át”. S mivel megint párrim közepén végződik, egy további sorra van szükség, hogy azt kiegészítse. Emiatt újabb, előre nem látható hasonlatot kell bevezetni a mondattani jóslatok beteljesedése után. A magyar fordításban a „*vagy mint a pelyvás mag a csép alatt*”

hasonlat a mondat közepén iktatódik be, késleltetvén a mondat kiegészítését; így a párrím második sora mind mondattanilag, mind verstanilag „elvárt” lesz, a feszültség nagyobb, és a zárlat minősége erősebb. Csak az utolsó párrím – a leírás „összefoglalása” – fedi teljesen és egymagában a párrímet. Ezért észleletileg is „lekerekítő” hatása van.<sup>4</sup>

Korábban megjelent AZ ADY VARÁZSA – VÉLT VAGY VALÓSÁGOS? című dolgozatomban (Holmi, 1991/5.) különbséget tettem grammatikus és antigrammatikus rímek között. Rámutattam, hogy az előbbit „lanyhaként”, az utóbbit pedig „erőtéljesként” észleljük. Az antigrammatikus rím erőteljessége fokozásának egyik módja, ha emeljük a rímtagok közös morfémáinak számát, miközben minél több és minél magasabb értéstan komponens áll szemben egymással. A „monoton” hangzat és az értéstan komponensek egymás sokféleségét domborítják ki. A rím erőteljessége emelésének további eszköze a rímelő szavak több morfémájának egymással való szembeállítás. Ezt Kosztolányi HAJNALI RÉSZEGSÉG-e első szakaszán mutatom be röviden.

*„Elmondanám ezt néked. Ha nem unnád.  
Mult éjszaka – háromkor – abbahagytam  
a munkát.  
Le is feküdtem. Am a gép az agyban  
zörgött tovább, kattogva-zúgva nagyban,  
csak forgolódtam dühösen az ágyon,  
nem jött az álom.  
Hívtam pedig, így és úgy, balga szókkal,  
százig olvasva és mérges altatókkal.  
Az, amit írtam, lázasan meredt rám.  
Izgatta szívem negyven cigarettám.  
Meg más egyéb is. A fekete. Minden.  
Hát fölkelek, nem bánom az egészet,  
sétálgatok szobámba le-föl, ingben,  
köröttem a családi fészek,  
a szájakon lágy, álombeli mézek  
s amint botorkálok itt, mint a részeg,  
az ablakon kinézek.”*

Ez a költemény, elejétől a végéig, a magyar költészetben a legszebb példája az antigrammatikus rímelésnek (és más egyébnek is). A fent idézett részletben csak egy rímpár van, ahol azonos beszédrészi szavak rimelnek. A „szókkal – altatókkal” rím��avak főnevek; azonos raggal és képzővel végződnék (-kal): csak az ezt megelőző ó szembesít egy szótövet az előbbiben egy képzővel az utóbbiban. Az ezt megelőző rímpár („ágyon – álom”) képzős főnevet szembesít képzőtlenel, amelyekben csak a magánhangzók azonosak, s az utolsó mássalhangzó hasonló [n – m]. A többi rímben különböző beszédrészi szavak rimelnek egymással, különböző ragokat és képzőket szembesítve és sok közös vagy hasonló hangzót használva fel. A nyájas olvasó kidolgozhatja magának ezek részleteit: „unnád – munkát; abbahagytam – agyban – nagyban; meredt rám – cigarettám; Minden – ingben; egészet – fészek – mézek – részeg – kinézek” és így tovább. Mikor egy művelt, de nem szakembernek emlékezetből idéztem ezt a verset, megjegyezte, hogy milyen erőteljes és figyelemre méltó gondolatokat fejez itt ki Kosztolányi; erre azt válaszoltam, hogy majdnem tündetőleg a lehető legbanálisabb és legprózaibb gondolato-

kat és kifejezéseket használja itt, de a virtuóz antigrammatikus rímek figyelemre méltóvá és erőteljessé varázsolják a szöveget. Ehhez a kérdéshez még visszatérek.

Visszatérve most a hipnotikus költészethez, ennek egyik jellegzetessége az, hogy a sorvég erősen kevert jellegű; erőteljes antigrammatikus rímek lanyha grammatikus rímekkel járnak együtt, amelyekhez rím helyett bizonyos szavak epiforikus ismétlése társul. Poe és Altermann hipnotikus költészetében ez a kapcsolat együtt jár a szabályos ritmussal és a *túlvilági* beözönlésével. Ez a sajátos keverék túlmegy a szélsőségesen monoton és a szélsőségesen változatos keverékén és szembesítésén. Azt állítom, hogy azonos (vagy majdnem azonos) verssorok és rím��avak ismétlése (sőt még antigrammatikus rimpárok előre megszabott helyen való ismétlése) kimélyíti a metrikai egymást fedés (convergence) szabályos hatását; s ennek bizonyos körülmények között *ráolvasó* hatása lehet, amely hozzátesz a vers *túlvilági* légköréhez. A „bizonyos körülmények” egyike az, hogy a légkör magas energiával telinek érződik; s ezt az antigrammatikus rím tovább emeli.

A költészet érzelmi minőségeiről szóló dolgozatomban a következőképpen foglaltam össze a Blake TIGRIS-e érzelmi minőségének a tárgyalását: „*Konvergens ritmikus minták tipikusan nem érzelmi minőségek eredetének számítanak. Ebben a versben a roppant energia és a mondatszerkezetből, valamint a képletes nyelvezetből eredő érzelmi minőségek lehengerlik, úgy lehet, a ritmus szellemes vagy játékos (azaz leegyszerűsítő) potenciálját*” (Tsur, 1978: 177).

A HALÁLTÁNC-ban, mint említettem, többek között a ritmus és a tartalom táncjelzése egymás energiaszintjét kölcsönösen fokozza. A rímek értéstani szerkezete jellegzetes, de valamivel mérsékeltebb annál, mint ami a hipnotikus költészetet jellemzi. Csak igen kevés olyan antigrammatikus rím van e versben, mint a „*rémem – fehéren*” vagy a „*temető – fű se nő*”. A rímek más része azonos beszédrészek szótöveit veti össze, mint „*lánc – tánc*” vagy „*vágy – ágy*”; a rímek további része azonos beszédrészeket vet össze azonos ragokkal vagy képzőkkel, mint például „*lepedődet – csípődet*” vagy „*husodat – csontodat*”. Végül pedig néha azonos szó ismétlődik rím helyett a sor végén, mint például „*zörg a csont – régi csont*”.

A hipnotikus költészet további jellegzetességére a következő három példa összehasonlításából lehet következtetni.

„köddel rémes a határ  
s száll a téli vad madár

— — —

„Úgyis lelkem puszta táj,  
hol jó lélek egy se jár –  
nem, még a madár se jár.

— — —

Úgyis lelkem puszta táj,  
hol jó lélek egy se jár,  
élve trónol a halál,  
jőjj csak, jőjj el, rossz madár”

E három idézet, főleg az utolsó kettő, rím és téma szempontjából hasonlít egymásra. A [j, l, r] hangzók három fonetikai jegy tekintetében hasonlók: mindegyikük folyama-

tos (vagyis egyikük sem zárhang vagy affrikáta), mindegyikük periodikus, és mindegyikük képzésében a nyelv (nem pedig az ajak, például) játszik szerepet. A magyar verstan szabályai szerint ez elég ahhoz, hogy a fenti sorok végét rímként észleljük. A hipnotikus költészet keretein belül egy többfajta célt szolgálhat. Először is megbolygatja a szabályos, megszokott rímszerkezetet s ezáltal a fent tárgyalt bizonyosságérzést. Másodsor: az ismétlésjelleg itt nemcsak a versláb szintjén, hanem a verssor szintjén is észlelhető. Harmadszor pedig működésbe lép az az elv, amit a Gestalt-pszichológusok csömörnek neveznek. „Normális esetben fokozatos változást és növekedést várunk el. Az újra meg újra ismétlődő figura erős változásra való várakozást kelt, mert a folytatás meggátolódik, s mert a figura nem érheti el beteljesülését” (Meyer, 1956: 135). „Ha az ismétlés igen csökönyös és kitartó, inkább változást, semmint további ismétlést várunk el, vagyis csömör áll be” (Meyer, 1956: 152).

Amint ezt társaimmal együtt kísérletileg kimutattuk (Glicksohn, J., Tsur, R. és Goodblatt, C., 1991; Tsur, R., Glicksohn, J. & Goodblatt, C., 1990), ez a monoton, csömört okozó ismétlés épp azt a fajta bizonytalanságot képes ébreszteni, amely a jelen álláspont értelmében az obtruzív ritmus egyik nélkülözhetetlen alapját képezheti.

Ez a fajta ismétléssel járó versszerkezet jellemző; sőt az is jellemző a hipnotikus költészetre, hogy egy aránylag rövid versben több, mint egy olyanfajta idézetcsoportot lehet felmutatni, mint például a következő:

*„Lepedősen és fehéren. –  
Jöjj csak, régi, régi holt,  
úgyse félek tőled,  
vesd le lepedődöt! –*

---

*Jár a tánc és zörg a csont:  
így se félek tőled;  
jöjj, öleld meg, régi csont,  
régii szeretődöt.*

---

*jöjj, csak jöjj el, régi csont,  
úgyse félek tőled,  
jöjj, öleld meg, régi csont,  
régii szeretődöt:  
Vesd le lepedődöt. –”*

Az is figyelemre méltó, hogy a két idézetcsoport még össze is keveredik a következő két sorban:

*„jöjj csak, jöjj el, rossz madár,  
vesd le lepedődöt...”*

Ezekben az idézetekben egyrészt azonos verssorok ismétlődnek, másrészt pedig hasonló zenéjű sorok ismétlődnek, amelyekkel kapcsolatban az olvasó bizonytalan: hallotta-e már ezt a sort vagy nem. Ugyanakkor a hasonló, majdnem azonos sorok ellen-

tétet is létrehozna, ami viszont bizonyos nagyon finom értelemeket domborít ki, mint például „*úgyse félek tőled*” és „*így se félek tőled*”. Itt nemcsak a közelre mutató szembeesítés a távolra mutatóval, hanem az egy szóba írt „*úgyse*” mondathatározó szó, amiben jelen van a [DAC] értelem; ez az elem hiányzik viszont a kétszavas „*így se*” egyszerű módhatározóból (vagy legalábbis hangsúlytalanul van jelen benne) („ily módon sem”).<sup>5</sup> A vers utolsó sora az itt említett tulajdonságokon kívül még egy fontos szerepet tölt be: mint fent láttuk, ha egy négysoros, szimmetrikusan épített sorcsoport stabil zárlatot ér el, egy az előző rimekhez csatlakozó ötödik sor felboríthatja a szimmetriát, s egyúttal megbolygathatja a zárlatot. Itt ez a hatás nem teljesen egyértelmű. Ha ez a vers végén történik, ugyanaz a szerkezet ellentétes hatást is válthat ki: a toldaléksor „*rádupláz*” a zárlatra. Itt, úgy tűnik, igen bizonytalan, hogy a két ellentétes hatás közül melyik érvényesül.

### Babits: A DANAIK

Amint azt A PERCEPTION-ORIENTED THEORY OF METRE című könyvemben hosszan kifejtettem, a vers ritmusát a hangsorozat három dimenziójában található hangminták alapján a legkézenfekvőbb elemezni. Ezek: a metrikai minta, a nyelvészeti minta (hangsúly vagy szótaghossz) minta és az előadásminta. A metrikai minta az elvont erős és gyenge pozíciók szabályos váltakozásából áll. A nyelvészeti mintában az egységes előre láthatatlan rendszertelenséggel következnek egymás után. Az erős pozíciók általában hangsúlyos (vagy hosszú) szótagban valósulnak meg; a gyengék pedig hangsúlytalan vagy rövid szótagokban. A magyar nyelvben ez valamivel bonyolultabb: a kétfajta (hangsúlyon, illetve szótaghosszon alapuló) módszer néha összekeveredik, s az erős pozíciót néha hangsúlyos, máskor meg hosszú szótag realizálja. Az előadásminta minden vers olvasásában jelen van, de legfőképpen ott tűnik fel, ahol a két előző minta eltér egymástól. A ritmikus előadás azokkal az észlelési körülményekkel áll kapcsolatban, amelyek között a metrikai minta és a nyelvészeti minta egyaránt észlelhető.

A DANAIK ritmusát leginkább „tolakodóként”, „csökönnyösként”, „obtruzívként” lehet jellemezni. Ezt a jelleget három különböző szinten lehet megragadni: a nyelvészeti minta szokottnál nagyobb szabályossága, a trochaikus versláb és a tetrametrikus egység különös jellege s a rendkívül hosszú verssorok észlelési sajátosságai alapján. Itt csak az utóbbiakat fogom röviden összefoglalni. Metrikai könyvem harmadik fejezetében rámutattam arra, hogy bonyolult észlelési okoknál fogva azok a verslábak, amelyekben az első szótag hangsúlyos, az olvasót inkább készítik arra, hogy a metrikai mintát helyezze előtérbe a nyelvészeti mintával szemben. Ugyanez áll, más észlelési okoknál fogva, a tetrametrikus kettős versmértékekre, ha a negyedik szótagot feltűnő cezúra követi. Ezáltal a trochaikus versláb és a tetrametrikus egység egymás észlelési minőségét emelik ki. Ebből következik, hogy a tetrametrikus trocheus sokkal „rémesebb”, sokkal „csökönnyösebb”, mint a pentametrikus trocheus vagy akár a tetrametrikus jambus.

Két-három ilyen tetrametrikus egységet az olvasó közvetlenül felfoghat, és könnyedén nagyobb észleleti egységekbe szervezheti őket. De A DANAIK verssoraiban található nyolc-tíz ilyen egység jóval meghaladja az olvasó észlelőképességét, az olvasó kognitív rendszere túlterhelődik, s ezért kénytelen rövid távú memóriájában a sok egységet egymásba olvasztani. Ily módon megkülönböztethetetlen, egybeolvadt massa keletkezik, ami mindennek ellenére alacsonyabb szinten élesen artikulálódik

(l. Tsur, 1972). Így keletkezik a *hamis* biztonság, amit a szabályos versmérték nyújt a bennünk rejtőző plátói cenzornak – és végeredményben innen A DANAIIDÁK obtruzív ritmusa.

Ezt a formátlannak tetsző masszát, mint említettem, erősen ízelik (artikulálják) egyrészt a nyolc szótagú perceptuális egységek, másrészt az ezen egységek közepén lévő cezúra. A nagyon hosszú verssorok végét pedig a rímek tovább artikulálják. De e hosszú verstani egységek végét nemcsak a rímek jelzik, hanem egy másik hatásos eszköz is. Barbara Herrnstein-Smith (1971) annak a kérdésnek szentelte kiváló könyvét, hogy hogyan jelzik a versek vagy hosszabb-rövidebb versszakok azt, hogy véget értek, nemcsak „elenyésztek”. Amikor egy elvont szerkezet hosszasan ismétlődik, és az olvasó minden ismétlés után újabb ismétlésre vár, akkor az olvasó számára az jelzi a legkézenfekvőbb módon, hogy a sorozatnak vége, hogy az ismételt szerkezet módosul: az ismétlődő sorozatnak vége, mert valami más jött. Jelen esetben az utolsó előtti szótag hangsúlyozásával járó nyolcas egységeket egy hetes egység váltja fel, amelyben az utolsó szótag a hangsúlyos; s ez éppen a rímelő szótagnál történik. Ez az eredete A DANAIIDÁK „rámenős” ritmusának: az erőteljes ritmus bizonyosságérzetének és egyúttal a nagyobb egységekből származó bizonytalanságérzetnek.

Az erőteljes ritmus és a tartalom összjátéka tovább fokozza ezt a benyomást. Mint láttuk, a HALÁLTÁNC-ban és más hipnotikus költeményekben a szabályos ritmus és a tartalomban említett tánclejtés rendkívüli erővel fokozza egymás hatását. A DANAIIDÁK-ban épp fordítva: minden csendes, minden alig moccan. De ami mozdul, az mind céltalanul önmagába visszavezet, vagy önmagát – szintén céltalanul – ismétli.

*„mozdulatlan és sötéten, át a réten,*

*át a réten, hol a Léthe (mert e rét a Léthe réte) száz belémosott bűnöktől  
szennyes vízzel, elfelejtett ős bűnöktől szennyes vízzel körbe folyva nem  
enyész,*

*nem enyész, nem ér tengerbe, hanem hétszer körbe-körbe, vissza önmagá-  
ba]: ottan ötven asszony kárhozottan ötven órjas amphorába mindhiába,  
mindhiába tölti könnyét és vizét,*

*majd meritve, majd ürítve, mindhiába, mert az ötven bűvös edény  
tölthetetlen, mint a tenger önmagától megapad és elhúzódik és az ötven  
bűnös asszony Léthe vizét alabastrom amphorákba mindörökre csak  
hiába tölti szét.”*

Itt az ismétlődő ritmus az ismétlődő, magába visszatérő folyamattal játszik össze; ez viszont analogikus az örökké ismétlődő cselekménnyel: „mindhiába, mindhiába tölti könnyét és vizét”, avagy pedig „majd meritve, majd ürítve” és „mint a tenger önmagától megapad és elhúzódik”. Itt a közvetlenül észlelhető ritmus és a leírt ismétlődő, értelmetlen, céltalan folyamatok és cselekvések egymást domborítják ki.

Hasonló hatást ér el egy másik technika, ami egész egyszerűen páratlan azokban a költészetekben, amiket ismerek. Hasonlítsuk össze az utolsó két sor rimjét: „mindhiába tölti könnyét és vizét” és „csak hiába tölti szét”. A tartalom szempontjából a későbbi rim pontosan megismétli az előzőben nyújtott információt, és a teljes monotonosság erejével

hat. Ha viszont az itt kifejtett bírálati eszközökkel latoljuk e rímpárt, akkor kiderül, hogy erőteljes antigrammatikus rímről van szó: a *vizét* főnév tárgy esetben, a *szél* viszont határozószó. Ily módon a monoton és az erőteljes egyszerre működik ebben a rímpárban. Mint láttuk, jellemző a hipnotikus költészetre, hogy erőteljes antigrammatikus rímek együtt fordulnak benne elő a rendkívülien lanyha rímekkel; itt a kettő ugyanabban a rímpárban fordul elő. Ugyanez történik, mutatis mutandis, a „*dalra kel*” és „*énekel*” rímekben. A két kifejezés majdnem pontos szinonima (csak az előbbiben a [KEZDET] értelem jön hozzá az utóbbi értelméhez). Mindkét tagban ige a rímshó. Ennek ellenére, a [KEL] hangzósorozat ellentétes morféákat állít egymással szembe: az első tagban ez egy önálló ige, a másodikban pedig két morféa találkozásából ered: a *k* a főnév tövének utolsó hangzója, az *el* sorozat pedig a főnevet igévé változtató képző. Hasonló folyamatokra (de az itt feltűnő szinonimitás nélkül) mutattam rá Adyról szóló dolgozatomban az *őse – ismerőse és ének – szeretnének* rímekben a „*Sem utóda se boldog őse*” kezdetű versben.

Mikor dolgozatomban elején bevezettem a hipnotikus költészet fogalmát, rámutattam arra, hogy a kétértelműséggel szembeni türelmetlenség megzavarhatja az ember szabad érzelmi reakcióit, s említettem John Crowe Ransomot, aki úgy érvel, hogy a nagyon előre látható ritmus eloszlatja a kétértelműségtől való szorongást – „*hamis biztonságot nyújt a bennünk rejtőző plátói cenzornak*” –, hogy az olvasó szabadon mérközhessen meg a költemény más rétegeiben rejlő kétértelműségekkel. Mint Ady-dolgozatomban kifejtettem, a kétértelműség legnehezebben elviselhető válfaja a groteszk; és a groteszk egyik legjellegzetesebb formája az, ahol az ember, állat és növény kategóriái elmosódnak (mint például a „*dísznöfőjű nagyúr*” lényében). Az olvasó igen nehezen teszi ki magát az ilyen elmosódott kategóriáknak, s ilyenkor igencsak rászorul arra a *hamis biztonságra*, amelyet az előre látható ritmus nyújt a bennünk rejtőző plátói cenzornak. Éppilyen elmosódott kategóriák jutnak kifejezésre a következő részletben:

„*Óriási karcsu gyászfaák ágaitak sohse rázzák: [minden águk egy-egy lélek,  
öngyilkos bús régi lélek, mely most néma fán tenyész;*

*érezőn, mégis öntudatlan nyújtja lombát mozdulatlan, mozdulatlan és sötét-  
ten, át a réten*”

Kafka ÁTVÁLTOZÁS-ában az emberi tudat és a hatalmas, visszataszító bogártest egybeolvadása intenzív érzelmi dezorientációhoz vezet; itt az emberi érzelm és a fa öntudatlansága kelt hasonló hatást. Ezt a hatást erősen fokozza a „*nyújtja lombát mozdulatlan*” leírás; a *nyújtja* ige egyik legfontosabb jelentéseleme épp a [MOZDULAT]; a „*mozdulatlan*” állapot burka alatt emberi cselekmény észlelődik. Itt a terjedelem állapota le van fordítva a történés és akarat nyelvezetére: ami bizonyos irányba *terjed*, az arra van *nyújtva*; és a nyújtás már nemcsak történés, hanem *akarat* kivitelezése is. A *karcsu* szó sorsa ezáltal igen fordulatos. Eleinte úgy tűnik, hogy a leírás az emberi témakörből kölcsönzött jelzővel csak a fák (és a vázák) *látványát* jellemzi; de utólag a jelző némi emberi jelleget is ölt. Így a tehetetlen tudatossággal járó emberi és növényi egybeoltsága az érzelmi dezorientáció elviselhetetlen méreteit ölti; s ezzel megmérközendő, az olvasó kétségbeesetten rá van szorítva a bizonyosságot keltő költői ritmusra.

Ha az olvasó átpásztázza A DANAIÁK-at, a jelen dolgozatban tárgyalt tünetek további tömegét fogja találni. A továbbiakban még három pontot fogok kiemelni: a vers

két részletét fogom egybevetni Karinthy híres paródiájával, valamint a vers első és utolsó két sora közötti viszonyt kívánom még tisztázni.

Karinthy „(éjbe, mélybe, kézbe, éjbe)” alliterációja nyilván a „mozdulatlan és sötétben, át a réten, / át a réten, hol a Léthe (mert e ré t a Léthe réte)” részletre vonatkozik. Karinthy négy (tulajdonképpen három) hangtanilag és nyelvtanilag párhuzamos szót halmoz fel, minden értelem nélkül; Babits viszont ennél hosszabb sorozat hangtanilag párhuzamos szavakat fűz egybe, hogy témailag és mondattanilag folyamatos előadást képezzenek. A Karinthy párhuzamos szavaival ellentétben Babits „Léthe réte” kifejezése nemcsak mondattanilag szilárd összekapcsolt kifejezést alkot, hanem az olvasóban ellentétes morfológia benyomását is kelti, s ezáltal energiával tölti a szöveget.

Vagy nézzük a következő kifejezést:

„Ötven asszony, hetven asszony, százhuszonhét bűnös asszony...”

Itt Karinthy két dologra hívja fel a figyelmet. Egyrészt utal A DANAIDÁK túlzásaira; másrészt pedig a fokozásra mint retorikai sémára. De ha Karinthy-nál az *asszonyt* megelőző *szám* növekszik, akkor Babits-nál az *asszonyt* megelőző jelzősorozat *hossza* növekszik egyre az utolsó előtti verssorban:

„Így dalolt az ötven asszony, ötven kárhozott bús asszony, egymáshoz mind oly hasonló ébenfürtű, alabastrom testű ötven testvérasszony, így dalolt a Léthe-réten, lélekfák közt, mákvirág közt, óriási amphorák közt, Léthe mellett hol a szél...”

Ez a verssor tulajdonképpen a vers folyamán említett s gyakran ismételt idézetek sorából áll, s az „ötven asszony” egyre hosszabb jelzősorozatot kap, de anélkül, hogy valami újat mondana. A versszerkezet egyre bonyolultabb; másrészt pedig az alató „csömört” is egyre fokozza; s e „csömör” ellen is a biztonságot ébresztő ritmus szolgálja a védelmet.

Mint említettem, az első két és utolsó két sor közötti viszonyt kívánom itt még tisztázni. Herrnstein-Smith szerint a költői zárlat egyik hatásos eszköze az, ha a vers a kezdethez hasonló szöveggel végződik. Mikor az olvasó a vers végén az ismerős szavakhoz érkezik, úgy érzi (inkább, mint *véli*), hogy „ezt már hallottam valahol; úgy látszik, ennek igazsághatálya van”. Jelen esetben az utolsó verssor az első sorból vett idézetek sorozatából áll, az utolsó előtti sor pedig ugyancsak tömör rekapitulációja az előbb említett témáknak és kifejezéseknek; ennek mintha „véglegesítő” hatása lenne a vers végére.

Az utolsó előtti sorban (anaforikusan) ismételt „*így dalolt*” tömören összegezi az asszonyok hosszan idézett dalát. Az első sorbeli „*mákvirág szirmát nem ejti*” az utolsó előtti sorban „*mákvirág közt*”-t tömöríti; a „*lélekfák közt*” pedig egy igen hosszú leírás rekapitulációja („*minden águk egy-egy lélek, öngyilkos bús régi lélek, mely most néma fán tenyészt*”). Első pillantásra, a „*lélekfák közt, mákvirág közt, óriási amphorák közt*” sorozatban az (epiforikusan) ismételt „*közt*” mélyíti ki a négy vagy nyolc szótagú egységek ízelését. Közélebbi vizsgálat további bonyolult rímszerkezetre hívja fel a figyelmet: a *mákvirág* és *amphorák* utolsó szótaga azonos, csak az utolsó mássalhangzók [±ZÖNGÉS] jegyében térnek el egymástól; s úgyszintén, az *amphorák* visszhangozza a *lélekfák* utolsó szótagának összes hangzóját, azonos sorrendben.



Továbbá az első két sor rímzavai fordított sorrendben fordulnak elő az utolsó két sor végén. S mi több, egy további „trükk” következtében az első sor nyelvi anyagának az ismétlése tovább erősíti a költői zárlatot. Az utolsó sor első tizenhat szótagja szó szerint az első sor első szavait ismétli; a többi pedig szó szerint az első sor utolsó szavait ismétli.

*„lenn a csöndes alvilágban, szellőtlen bús alvilágban alszik asphodelos-  
ágyban, mélyen alszik, nem beszél.”*

A mondattagok itt minden feszültség nélkül jönnek egymás után, nem maradnak beváltatlan mondatnani „ígéretet”. De ez megváltozik, ha ezt a sort az előző sor folytatásának tekintjük: „*Léthe mellett hol a szél // lenn a csöndes alvilágban, szellőtlen bús alvilágban alszik asphodelos-ágyban, mélyen alszik, nem beszél.*” Itt „a szél” állitmányt ígér, de a mondat folyamatos haladását megszakítja a két hosszú helyhatározó, s csak az „alszik” ige váltja majd be az ígéretet. Ezek után a költői zárlat kétszeresen is megerősödik: a „*mélyen alszik*” ismétli és fokozza az előző igét, s végül a „*nem beszél*” ige még egyszer megerősíti a szél passzivitását; egyúttal kikerekíti a verstani egységet és az első sor visszhangját. Így az utolsó sor erősen visszhangozza az elsőt, de egyúttal szemben is áll vele: az első sor lanyhán csordogáló mondattagjai utolsó sorbeli erős feszültségű replikájukkal szembesülnek. S a feszültség csak az utolsó szó megjelenésével oldódik fel végképp, innen a nyomatékos költői zárlat.

### Periodikus hangzók

Mint említettem, a hipnotikus költészetről szóló elméletemet erősen befolyásolta Snyder munkája. Fejtegetéseim jelen pontján Snydernek a hipnotikus költészet fonetikus jellegéről tett egyik megjegyzését kívánom kissé szemügyre venni. Snyder elemzi többek között Thomas Grey ELEGY WRITTEN IN A COUNTRY CHURCHYARD (ELÉGIA EGY FALUSI TEMETŐBEN) című költeményét, mint a hipnotikus költészet egyik mintaképét. Figyeljük csak meg, hogyan írja le e vers első négysoros szakaszát, amit a „*legharmonikusabb szakaszok egyikének*” tekint. „*A metrum jambikus, csak két olyan kicsi eltéréssel a szabályosságtól, ami megakadályozza, hogy fájdalmasan mechanikussá váljék*” (Snyder, 1930: 51).

„*A magánhangzóhatások rendkívül érdekesek; de mivel a »sötét« és »világos« magánhangzók hatására vonatkozó mai tudásunk állapota igen kétséges, nem kockáztatom meg, hogy erről értekezzen, bármennyire erős is a kísértés. De a mássalhangzóhatások – hogy csak a legkézenfekvőbbeket vegyük számításba –, úgy hiszem, páratlanok. Még Poe sem volt képes ezt az eredményt elérni – bármily sikeres a »Lenore« név választása vagy az »Ulalume« név-érem művi-művészi kiczellálása –, azt, ahogyan a likvid és nazális hangzók ismétlődnek az ELÉGIA-ban [...] Így például figyelmes vizsgálattal kimutathatjuk, hogy ebben a négy sorban egy híján minden hangszúlyos szótag [...] vagy magánhangzóval végződik, vagy egy likvid vagy nazális mássalhangzóval foglal magába! [...] A likvid és nazális hangzókat a következőkben nagybetűkkel szedtük:*

*the cuRfew toLLs the kNeLL of paRtiNG day,  
the LowiNG heRd wiNd sLowLy o'eR the Lea,  
the pLowMaN hoMewaRd pLods his weaRy way.  
aNd Leaves the woRLd to daRkNess aNd to Me.*

verstani szempontból a második és harmadik szakasz az elsőhöz hasonlóan űzi ezt a legmagasabb művészetet, hogy kielégítse és elzsongítsa a fület; s csekély módosításokkal ugyanezt lehet mondani az egész versről” (Snyder, 1930: 51–52).

Ezt az észrevételt a beszédhangok érzelmi szimbolizmusával kapcsolatban hosszabban tárgyaltam már (Tsur, 1992b); itt a szükséges változtatásokkal reprodukálom fejtegetéseimet.

Érveim közül az egyik legfontosabb az volt, hogy a „beszédmódusban” a tudatból minden akusztikus információ kirekesztődik, s csak a fonetikus információ hatol el a tudatba. A „poétikai módusban” az akusztikus információ kis része küszöb alatt mégis eléri a tudatot, és – ha összejátszik a szöveg más aspektusaival – döntő hatása lehet az észlelt érzelmi minőségre. Ebben a keretben kell vizsgálni Snyder észrevételét, hogy „egy híján minden hangsúlyos szótag [...] vagy magánhangzóval végződik, vagy egy likvid vagy nazális mássalhangzót foglal magába”. A magánhangzóknak és a likvid, valamint nazális hangzóknak az a közös tulajdonságuk, hogy akusztikailag valamennyien periodikusak. Periodikus hangzóknak viszont az akusztikus érzéki információ könnyebben jut a tudatba, mint az aperiodikus hangzóknak. Snyder csak homályosan utal arra, hogy mi lehet e megfigyelésének a jelentősége (éspedig hogy: „még Poe sem volt képes ezt az eredményt elérni”, s hogy ez „elzsongítja a fület”). Snyder likvid és nazális hangzókra vonatkozó észrevétele Grey ELÉGIA-ját illetően igen fontosnak bizonyul: e megfigyelés valódi fontossága csak akkor domborodik ki, ha felfogjuk, hogy Snyder a hipnotikus költészetet olyan kifejezésekkel jellemezte, amelyek feltűnően hasonlítanak az én leírásomra, amivel én máshol jellemeztem a periodikus és aperiodikus hangzók közötti különbséget. Két ilyen aspektust említ a következő mondat: „mivel az ilyen hipnotikus költemények első részei mesterien elkerülnek bármit, ami »megütköztető« lenne, a ritmus szembeötlő szabályosságát tartják fenn” (Snyder, 1930: 41); s ismét: „Egy másik pont, amelyben úgyszólván az összes hipnotikus költemény érdekes párhuzamot mutat a hipnózissal, az, hogy semmi nyoma sincs bennük a hirtelen változásnak, amely megtörhetné a varázst, s különösképpen semmi nyoma olyan eszméknek, amelyek szellemi éberségre köteleznének” (uo.).

A beszédészlelés poétikai módusáról írt könyvemben a periodikus hangzókat „hasonló struktúrájú szignálrészletek ismétlődéseként” jellemeztem; ez miniatűr méretben megfelel a nagyobb méretű „szabályos ritmusnak”. Az aperiodikus hangzókat „véletlenszerűen változó hullámformaként” jellemeztem, amelynek „több olyan idioszinkretikus jellegzetessége lehet, amire emlékezni kell”. Ez, úgy tetszik, a parányi akusztikus szinten megfelel annak, amit a gondolat szintjén Snyder „hirtelen változásként” jellemez, amely „szellemi éberségre kötelez”, s amit a hipnotikus költészet „mesterien” elkerül. A periodikus és az aperiodikus hangzók hatását ugyancsak a következőképpen hasonlítottam össze: „A visszatérő hasonló struktúrájú szignálrészek az észlelőben egyfajta viszonylag lankadt figyelmet ébreszthetnek (nem lesznek meglepetések, azonos hullámforma ismétlését lehet elvárni). Ezáltal a periodikus hangzókat lágy folyamataknak érezzük. Az aperiodikus hangzók véletlenszerűen változó hullámformáját s ennek idioszinkratikus jellegzetességeit rendbontásként, a lankadt figyelem megbolygatásaként éljük át.”

Következésképpen igen valószínű, hogy Snyder intuitív módon megérezte: a hip-

notikus költeményekben a kiemelt helyzetben lévő magánhangzók és a likvid, valamint nazális hangzók a fonéma alatti akusztikus szinten olyan minőséget erősítenek meg, ami magasabb, könnyebben megkülönböztethető szinteken is érezhető. A periodikus hangzók kiemelt helyzete a hangsúlyos szótagokban nem mellőzhető jellegzetessége a hipnotikus költészetnek; de ha ez jelen van, erősen elmélyítheti a nagyobb súlyú szinteken megfigyelhető hatásokat. Valahogy illanóbbá teszi a hipnotikus hatást. Azt is meg kell jegyeznünk továbbá, hogy Grey ELÉGIA-jában a *day – way* rím-szavak nem végződnek magánhangzóval, likvidával vagy nazális hangzóval, hanem a [j] félhangzóval (glide; nevezik átmenőhangnak vagy félmagánhangzónak is); s a félhangzók szintén periodikusak.<sup>6</sup>

Nem vetettem statisztikailag egybe a periodikus hangzók előfordulását A DANAI-DÁK-ban és a standard magyar nyelvben. De A DANAI-DÁK prominens szakaszaiban a periodikus hangzók igen szembeötlők, mint például a következőkben: „*Lenn a csöndes alvilágban, szellőtlen bús alvilágban*”, vagy: „*hol a tók acéltükörként mozdulatlan elterülnek*”. Ehhez még talán azt kell hozzátennünk, hogy az aperiodikus hangzók zöngés változatában a zöngés elem periodikus, s így az olvasó a periodikus elemet emelheti ki tudatában a fenti két idézetben az aránylag gyakori *b, d, g* mássalhangzóiban is.<sup>7</sup>

Kosztolányi ILONÁ-jában ez az elv mindent lehengerlő érvényre jut. Eklatáns példaként az utolsó szakaszt idézem:

„*Elmúló  
életem  
hajnala,  
alkonya,  
halkuló,  
nem múló,  
hallali  
Ilona.*”

E szakasz huszonhat mássalhangzójából húsz periodikus; és további három az akadályt alig képező *h*. A szakasz nyolc sorából továbbá csak egy végződik (periodikus) mássalhangzóval; a többi mind magánhangzóra végződik. Ahogyan ezt Rakerd (1948) kísérletileg kimutatta, mássalhangzói kontextusban a magánhangzók határozottabban rekesztik ki a tudatból a kategória előtti akusztikus információt, mint az elszigetelt magánhangzók. Következésképpen az elszigetelt magánhangzók periodikus volta erősebben észlelhető. Ez nem csupán a magánhangzóval végződő verssorokra vonatkozik, hanem főleg olyan sorokra, mint

„*Csupa I  
csupa i  
csupa o  
csupa a...*”

– ahol három elszigetelt magánhangzó nem tárgynyelvi minőségében szerepel, hanem a hangzókat nevezi nevükön, s így a kategória előtti periodikus akusztikus információt emeli ki.

Ez és az ehhez hasonló versek az olvasás idejére megváltoztatják az olvasónak az értelemhez való viszonyát. A tulajdonneveknek nincsen értelmük: „*A meghatározott le-*

írások... oly módon referálnak, hogy a tárgynak explicit leírását nyújtják. A tulajdonnevek azonban úgy referálnak, hogy ilyen leírással nem szolgálnak” (Searle, 1971: 141). Az a pusztán tény, hogy ez a vers tulajdonnévről íródott, nemcsak a név hordozójára vonatkozólag sugalmaz valamit, fontos kihatással van az értelemhez való általános viszonyra is. A szónak mint olyannak nincs értelme. A vers a szó hangjairól szól; az előbb idézett négy sor például a név betűit sorolja fel lelkesen. Még a vers sok meghatározott leírása is, ha tulajdonnévvel kerül appozícióba, a szavak denotációitól a konnotációk felé tereli a figyelmet. Ha pedig olyan vegyszerekről van szó, mint a „lanolin” (vagy „anilin”), akkor a vegyszerről csak valami nagyon homályos, a balzsammal együtt járó fájdalom-nyiható konnotáció felé irányít. Ugyanakkor viszont a *lanolin* szónak nemcsak hogy minden hangzója periodikus, hanem magába foglalja az *Ilona* név minden hangzóját. Itt a szimbolizmusnak az az eszménye, hogy a költészet közelítse meg a zene állapotát, nemcsak abban fejeződik ki, hogy a vers eltereli a figyelmet a szavak denotációjáról, ha arra gondolunk, hogy a zaj és a zene közötti különbség abban nyilvánul meg, hogy az utóbbi periodikus hanghullámokból, míg az előbbi aperiodikus hanghullámokból áll, akkor az ILONA-szerű versekre vonatkoztatott „zeneiség” talán nem is nagyon metaforikus kifejezés.

### Kosztolányi: HAJNALI RÉSZEGSÉG

Idéztem a HALNALI RÉSZEGSÉG első szakaszát. Itt a hipnotikus költészetnek két jellegzetes vonása ötlik szembe: a rendkívülien antigrammatikus rímek és a verstani előreláthatatlanság. Tudniillik sem a verssorok hossza nem látható előre, sem a rímek nem követik egymást előre látható módon; néha két sor rímel egymással, néha több; néha az egymást követő sorok alkotnak rímpárt, néha közéjük ékelődik egy vagy több más rímű sor. S ez így megy az egész versen keresztül, elejétől végig. Ez a bizonytalanság azonban nem elég erős ahhoz, hogy a vers ritmusát „rámenőssé”, „tolakodóvá” varázsolja. Ennek több mint egy jó oka van. Először is a metrum nem szabályosabb itt, mint bárhol másutt a magyar jambusban; másodsor pedig itt hiányzanak azok a kényszerítő eszközök, amelyek oly feltűnőek A DANAIDÁK-ban: a trocheus és a nyolc szótagos egység. Harmadszor: legalábbis a vers elején a leírás a lehető legbanálisabb és a lehető legprózaibb. S ezért az a biztonság, amit az első két hosszú szakasz sugalmaz, nem válik hamissá még a bizonytalan rímek hatása alatt sem.

Ez nyomatékosan megváltozik a harmadik szakasszal:

*„De fön, barátom, ott fön a derús ég,  
valami tiszta, fényes nagyszerűség,  
reszketve és szilárdul, mint a húség,  
az égbolt,  
egészen úgy mint hajdanába rég volt,  
mint az anyám paplanja, az a kék folt...”*

Ezután a vers leírja „az égbolt gazdag csodáit”, aminek végül irracionális hatása van a költőre:

*„Én nem tudom, mi történt vélem akkor,  
de úgy rémlett, egy szárny suhan felettem,  
s felém hajol az, amit eltemettem  
rég, a gyerekkor.”*

Ezután a vers ujjongva írja le a nagy felfedezést: „*az égben bál van, minden este bál van*”. Itt hirtelen úgy látszik, hogy a mindennapi leírás átfordul valami másba. A leírás eksztatikus élmény leírásává válik, s egyúttal bepillantást nyer a látható természet láthatatlan titkaiba. Mindez eléggé irracionális ahhoz, hogy plátói cenzorunk erélyes védekezést fejtessen ki ellene, és hogy a vers által nyújtott biztonság *hamis* biztonsággá váljon. Mint említettem, a HAJNALI RÉSZEGSÉG-ben a hipnotikus költészetnek két jellegzetes vonása ötlük szembe: a rendkívülien erőteljes antigrammatikus rímek és a vers-tani előreláthatatlanság; s épp ez az, ami az észrevétlen átmenetet egyengeti. A vers elején a verstani előreláthatatlanság a fokozott erejű, de jellegzetesen prózai stílus hatását emeli; de amikor ez az előreláthatatlanság a vers többi szintjén bizonytalanságot keltő elemekkel párosul, a ritmus „ráménős”-sé, hipnotikus-eksztatikussá válhat.

Ezen a ponton erős izléseltérésre számíthatunk: azok az olvasók, akik a látható természet láthatatlan titkaiba való bepillantást eléggé irracionálisnak találják, a vers e részét hipnotikusnak és eksztatikusnak fogják észlelni; s akik nem – nem. Igen sok olvasó furcsállni, sőt ellenezni fogja, hogy a természet legrejtettebb titkait egy szűk, meddő, uralkodó osztály szórakozásain keresztül tárja fel a költészet. Ez talán marxista érvelésnek hangzik; s ez a fajta érvelés igen jól szolgálhatja is a marxista kritikust. De itt egy ennél sokkal szélesebb költői elvről van szó. Amint Kenneth Burke kifejtette (1957: 52), a költői vagy művészi forma „*közügy, amely szimbolikus módon szövetségeket állít mellénk, hogy velünk együtt viseljék a terhet*”. Minél szűkebb az a kör, amelyből a vers a képeit kölcsönzi, annál szűkebb a potenciális szövetségesek köre is. Amikor John Donne a körzöt használja költői képként, hogy a szétváló szeretőket érzékeltesse, az fölöttébb mesterkéltnek fog tűnni még annak a szemében is, aki műszaki rajzolóok között töltötte gyerekkorát; sokkal mesterkéltbbnek, mint a természetből kölcsönzött hasonlatok, még akkor is, ha sohasem hagyta el a nagyvárost. Ennek az elvnek érdekes visszahatása van Babits fent tárgyalt HALÁLTÁNC-ára. A vers utolsó szakaszán eluralkodik a telefon:

*„Honnan tudom, hogy te jössz?  
megtelefonáltad.  
Lelkemen át utadat  
régen megcsináltad.  
Febriasztott éjeken  
telefonod hangja:  
balfülemben élesen  
csendült rémharangja: Halló! Halál!”*

Érzésem szerint a telefon megzavarja a vers hipnotikus légkörét.

Az itt kifejtett elmélet értelmében mindez nem azért van így, mert évszázadok költészetének olvasása folyamán az olvasó hozzászókkott ehhez a konvencióhoz, hanem inkább azért, mert intuitive ő is tudja, hogy szövetségeseit minél szélesebb körben kell keresnie, hogy annál hatékonyabb és magától értetődőbb legyen a szövetség, amit a költői forma nyújt. S mi több, itt a konvenció inkább okozat, mint ok: mivel a természetből kölcsönzött hasonlatokkal lehet a legszélesebb körű potenciális szövetségesekre számítani, a természetből kölcsönzött hasonlatok emelkedtek a konvenció érvényére. Ezek után az itt tárgyalt szabályos ritmusnak kétfajta nyugtató hatására lehet rámutatni: előreláthatósága oszlatja a bizonytalanságot; és szimbolikusán szövetségeseket állít mellénk, mert az olvasó tudja, hogy a ritmus előreláthatósága felebarátjára éppen úgy hat, mint órá.

## Jegyzetek

1. Tudomásom szerint Snyder (1930) volt az első, aki e válfajt megemlítette HYPNOTIC POETRY: A STUDY OF TRANCE-INDUCING TECHNIQUES IN CERTAIN POEMS AND ITS LITERARY SIGNIFICANCE című könyvecskéjében. Ötvenhárom évvel később, Shorral együtt irt memorandumában újra megpróbálja felébreszteni az érdeklődést e téma iránt. Én 1988-ban adtam ki HÉBER HIPNOTIKUS KÖLTÉSzet című könyvecskémet, és fejtegetéseimet kollégáimmal kísérleti vizsgálat alá vetettük (Glicksohn és társai, 1991).

2. A magyarban nincs nazális magánhangzófonéma, de van allofonikus nazalizálás.

3. Néha az alaki csattanó hiánya elegendő ahhoz, hogy feltűnjék a hiányzó elem elvártsága, mint például a HAMLET-ből vett következő részletben:

*„Hamlet: Am sírjon a nyíl verte vad:  
Ép gímnek tréfaság:  
Mert ki vigyáz, ki meg szunyad,  
Igy foly le a világ. ...*

*Mert hát tudod, hű Dámonom,  
Ez ország, bírta bár  
Hajdan Jupiter, bírja most  
Egy, egy fules – pityke.*

*Horatio: Rímeltetett volna, fönység.”*  
(Arany János fordítása)

4. Másutt (Tsur, 1992a, XVIII. fejezet) a hipnotikus költészet különböző szempontjaiból –

többek között a rímszerkezet szempontjából – részletesen elemzem Poe ULALUME-jának első szakaszát:

*„Az ég hamufellege kóbor  
a lombot elasztja a hév  
a gallyat eltölte a hév  
a hó a magányos október  
az év egy emléktelen év  
a vidék tava vadkódu Auber  
és réve a Weir-tövi rév:  
éjfedte a vadkódu Auber  
rémjárta a Weir-tövi rév.”*

(Babits Mihály fordítása)

5. Hasonló finom értésellentétek találhatók Poe ULALUME című versének következő két sorában:

*„The leaves they were withering and sere  
The leaves they were crisped and sere”*

6. Ez a megfigyelés Grey strófájában az átmenő *w* öt mássalhangzóit esetére hívja fel a figyelmet.

7. Az olvasónak az a képessége, hogy kiemelje a periodikus zönges elemet a *b*, *d*, *g* mássalhangzókból, annak a képességnek felel meg, hogy megérti Wittgenstein utasítását: „Ejtsd ki a tillszót, és értsd igének.” (Az angolban a *till* prepozícióként gyakoribb, kb. am. „-ig”; igeként viszont am. „ás”. Magyarul talán a *telefon* – főnév, illetve *ige* – lenne a jó analógia.)

*Irodalom*

- Burke, Kenneth (1957): THE PHILOSOPHY OF LITERARY FORM. New York: Vintage.
- Chatman, Seymour (1965): A THEORY OF METER. The Hague: Mouton.
- Frenkel-Brunswick, Else (1968 [1948<sup>1</sup>]): INTOLERANCE OF AMBIGUITY AS AN EMOTIONAL AND PERCEPTUAL VARIABLE. In: J. S. Bruner and D. Kretch (ads.): PERCEPTION AND PERSONALITY. New York: Greenwood Press.
- Glicksohn, J., Tsur R. and Goodblatt C. (1991): ABSORPTION AND TRANS-INDUCING POETRY. *Empirical Studies of the Arts* 9/2: 115–122. o.
- Herrnstein-Smith, Barbara (1968): POETIC CLOSURE. Chicago: Chicago UP.
- Meyer, Leonard B. (1956): EMOTION AND MEANING IN MUSIC. Chicago: Chicago UP.
- Rakerd, Brad (1984): VOWELS IN CONSONANTAL CONTEXT ARE MORE LINGUISTICALLY PERCEIVED THAN ISOLATED VOWELS. EVIDENCE FROM AN INDIVIDUAL DIFFERENCES SCALING STUDY. *Perception & Psychophysics* 35: 123–136. o.
- Searle, John R. (1971 [1969<sup>1</sup>]): THE PROBLEM OF PROPER NAMES. In: Danny D. Steinberg and Leon A. Jakobovits (ads.): SEMANTICS. Cambridge: Cambridge UP.
- Snyder, E. D. (1930): HYPNOTIC POETRY: A STUDY OF TRANCE-INDUCING TECHNIQUES IN CERTAIN POEMS AND ITS LITERARY SIGNIFICANCE. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Snyder, E. D., & Shor, R. E. (1983): TRANCE-INDUCTIVE POETRY: A BRIEF COMMUNICATION. *International Journal of Clinical and Experimental Hypnosis*, 31.
- Tsur, Reuven (1983): POETIC STRUCTURE, INFORMATION-PROCESSING AND PERCEIVED EFFECTS. Tel Aviv: The Katz Research Institute for Hebrew Literature.
- Tsur, Reuven (1972): ARTICULATENESS AND REQUIREDNESS IN IAMBIC VERSE. *Style*, 6: 123–148. o.
- Tsur, Reuven (1977): A PERCEPTION-ORIENTED THEORY OF METRE. Tel Aviv: The Porter Israeli Institute for Poetics and Semiotics.
- Tsur, Reuven (1978): EMOTION, EMOTIONAL QUALITIES, AND POETRY. *Psychocultural Review*, 2: 165–180. o.
- Tsur, Reuven (1985): CONTRAST, AMBIGUITY, DOUBLE-EDGEDNESS. *Poetics Today*, 6: 417–445. o.
- Tsur, Reuven (1987): THE ROAD TO „KUBLA KHAN“. Jerusalem: Israel Science Publishers.
- Tsur, Reuven (1988): HEBREW HYPNOTIC POETRY. Tel Aviv: The Katz Research Institute for Hebrew Literature (in Hebrew).
- Tsur, Reuven (1992a): TOWARD A THEORY OF COGNITIVE POETICS. Amsterdam: Elsevier.
- Tsur, Reuven (1992b): WHAT MAKES SOUND PATTERNS EXPRESSIVE? – THE POETIC MODE OF SPEECH PERCEPTION. Durham NC: Duke UP.
- Tsur, R., Glicksohn, J. & Goodblatt, C. (1990): PERCEPTUAL ORGANIZATION, ABSORPTION AND AESTHETIC QUALITIES OF POETRY. Halász László (ad.): PROCEEDINGS OF THE 11TH INTERNATIONAL CONGRESS ON EMPIRICAL AESTHETICS. Budapest, a Magyar Tudományos Akadémia Pszichológiai Intézete, 301–304. o.
- Tsur, R., Glicksohn, J. & Goodblatt, C. (1991): GESTALT QUALITIES IN POETRY AND THE READER'S ABSORPTION STYLE. *Journal of Pragmatics* 16 (5): 487–504. o.