

A tér materiális rendje a lírában

Jelige:

Amirassen

Megszólalni nehéz. Bekapcsolódni az úgynevezett posztmodern irodalomtudományi diskurzusba. Már ezzel a mondattal is baj van. Mibe? Ez egy valami? Ráadásul entitás, aminek határai vannak, van belseje, amibe bele lehet lépni, illetve külseje, ha kívül akarunk maradni rajta? Ez a diskurzus *van*? Dolog? Valami? S végül: Most már benne vagyunk? A mondatunk azt sugallja, hogy feltehető a kérdés, hogy benne vagyunk-e. De hiszen ez sem igazolható, hiszen itt máris két metaforát használtunk, aminek az alkalmazása korántsem igazolható. Az egyik a valamiként való elgondolás ontikus metaforája, ami előfeltételezi azt, hogy a diskurzus valami (vagy dolog, de ez nem ugyanaz? (mi az, hogy ugyanaz?)), entitás, aminek van belseje, külseje, határolt, mint Heidegger plasztikai teste, ami „megtestesít valamit”¹. Ez a feltételezés azzal kapcsolatban, hogy a diskurzus valami, egyáltalán nem igazolható. Másodszor: A diskurzus nemcsak hogy valami, hanem olyan valami, aminek van belseje, hiszen *bele* lehet lépni. Ekként gondoljuk el. Vagyis ekként gondolja el a nyelv. Vagy még inkább, ekképp gondoltatja el velünk a nyelv. (Lehet, hogy nincs különbség, de erről később. A nyelv valami?) De ugyan miért is lenne a diskurzus ilyen?

S máris a térnél vagyunk. A legegyszerűbbnek tűnő mondat is hemzseg az öntudatlanul előfeltételezett térmetaforáktól, a gondolkodásunk legmélyéből furakodnak fel, és talán abból az időből származnak, amikor még kövek sem voltunk. Bármilyen ontikus metafora, ami úgy tűnik, hogy a térképzetből eredeztethető, teljességgel igazolhatatlan. Itt a létezés mikéntje a tét. (Certeum censeo: a létezés létezik?) Arra jutunk, hogy nem jelenthető ki semmiről semmi és annak ellenkezője sem. Avagy: Bármi kijelenthető, és az ellenkezője is, hiszen a kijelentés csak jelenlét, feszültség, nem létező, csak *külömbözés* (différance)². Nem a kijelentéssel van baj, hanem a *valamiként* való elgondolással, mert hiszen a valami is csak a *külömbözésben* létezik, *elkülönбöződésben* van (différance). Derrida a *valamit*, azaz a metafizikát próbálja kiiktatni a nyelvből, úgy, hogy beszél. És már most én is végső kijelentéseket tettem, amik szintén hemzsegnek az ontikus metaforáktól, amikor egy mondatom tarthatatlanságáról beszéltem, sokkal több és ugyancsak tarthatatlan mondattal. Szóval beszélünk mégis, mert ha folytatnánk mondataink mögött meghúzódó naiv ontológiai előfeltevéseink leépítését, vagy egy végtelen és lezárhatatlan újramondás kényszerébe kerülnénk (supplementumok sora), vagy egyszerűen megszüntetnénk a beszédet, tudván, hogy semmi kijelentés nem vonatkozik semmire, mert a valami nem entitás. Így nyugodtan játszhatunk, a jelenlét, a jelentés (Van különbség? A jelenlét valami? A jelentés valami?), amit *külömbözésként*, *elkülönбöződésként*

¹ Martin HEIDEGGER, *A művészet és a tér* = „...költőien lakozik az ember...” (válogatott írások), Pompey, Bp., Szeged, T-Twins, 211.

² Jacques DERRIDA, *Az elkülönбöződés (La différence)* = *Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi, é. n. , 43-63.

(différance) gondolunk el, akkor is végbemegy (vajon ez végbemegy, azaz *végbe?*, és *megy?*). Ennek a tanulmánynak is minden szavában kételkedni kell, és ugyanakkor radikálisan elfogadni (már annyiban, hogy elkülönböződésben van, azaz jelent, tehát jelentést vált ki). Górcső alá venni, megvizsgálni, hogy milyen ontikus metafora rejtőzik kijelentései mögött, felülbírálni, felfüggeszteni, és hagyni, hogy jelentsen.³

A tér és az idő problematikájával elsősorban prózaelemzésekben szoktak foglalkozni, feltehetőleg azért, mert a történetmondás nem nélkülözheti a térbeli szituálás mozzanatát, hosszabb elidőzésre ad alkalmat az imaginárius térben. Ugyanakkor, ha jobban megnézzük, a líra számtalan módon aknázza ki a tér jelentésalkotó, jelenlétalkotó erejét, a nyelv minden síkján.

A legfelületesebb ránézéskor is feltűnik, hogy a vers a papír síkján sokkal tudatosabban van elrendezve, mint a próza, a vers bele van helyezve a papír üres világába, és fontos tudatosítani, hogy a szöveg körüli űr tulajdonképpen csönd, amibe a vers beleszületik. A versszöveg nyomdatechnikai elrendezettsége (materiális jellege) metaforikus kapcsolatba lép a jelentéssel. A kiemelések fokozzák egy-egy szó jelenlétét, értékét a szövegben. A szöveg a papír síkján *külömbözésben* van, már pusztán a fekete-fehér (papír-tinta) oppozíció révén.⁴ Az úgynevezett képversek még tudatosabban aknázzák ki a térelrendezés metaforikus jelentéstöbbsítő erejét, a térbeli forma asszociációkat, külön érzeteket generál az olvasóban, gyakran ösztönös reakciókat, mint például a fenti dolgoktól való félelem, csodálat, tisztelet, a transzcendens utáni vágy, vagy a lenti dolgok lenézése, undor...

Egyébként, ha már itt tartunk, akkor jegyezzük meg, hogy maga az írás is gyakorlatilag a térben levő objektívák, materiális létezők létrehozását jelenti, és az olvasás is ezen objektívák jellé alakítása (jelként való felfogása), és interpretációja. Sem a szavak, sem a betűk nem homogén jelek, olyan értelemben, hogy ne lennének további részeik. A betűknek térbeli alakjuk van, és ezek a térbeli alakok is hordoznak magukban lehetőségeket metaforikus kapcsolatok kialakítására, különösen persze a betűk hangzásával, illetve artikulációjával.

Flusser erről így ír a betűről írott esszéjében: „A betűk a legrégebbi fennmaradt kultúrvívmányok közé tartoznak. A feltalálásuk óta eltelt három és fél ezer év alatt eredeti formájuk többször is megváltozott, de még mindig jól felismerhető: az "A"-ban a sémi bak (a héber "alef") két szarva, a "B"-ben a sémi ház (héberül "bett") két kupolája, a "C"-ben a sémi teve (héberül "gimul") púpja. A betűk egy kultúrközeg képei, ahogy azt Krisztus előtt

³ DERRIDA, *i. m.*

⁴ Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe* = *A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókay Antal – Vilcsek Béla, Bp., Osiris, 2001, 414.

kétezerben, a Földközi-tenger keleti vidékén az ábécé feltalálói érzékelték. A betűk olyan dolgok, mint például a bak, a ház, a teve piktogramjai. S mivel ősrégiek, németül archaikusan "Buchstaben"-nek nevezik őket, ahelyett, hogy - noha sémi vidékről valók, nem pedig egy germán bükkfaerdőből - "Buchenstäbe"-t használnának.

Ma már a betűket nem ősrégi dolgok piktogramjaiként használjuk, hanem a dolgokat megnevező sémi szavak jobbára első betűinek jeleként.”⁵ Ez így természetesen igaz, a mai betű nem valami nyelven kívüli dologra, vizuális képre utal, és ezen keresztül a hangra (fonémára), hanem közvetlenül, de arról nincs szó ebben az esszében, hogy a nyelvhasználat folytán a betű képe és érzéki valósága között, a folyamatos egymásrautalás következtében kialakul egy megfelelés, a betű képébe beleágyazódik a hangzása és az artikulációja, a betű rajza lesz a hangzás és az artikuláció szemléltetője, akkor is, ha eredeti szándéka a betű feltalálójának nem is volt ez. (Mint például az „o” betű esetében minden bizonnyal sokan a száj alakját látják bele a betű rajzába, bár elképzelhető, hogy eredetileg az „o” rajza nem erre akart utalni. Persze más betűk esetében rajzuk és hangjuk/artikulációjuk közötti kapcsolat ennél sokszor bonyolultabb, és lehet merőben egyéni is, hiszen ez a viszony nem tárgya általában a társadalmi interakcióknak, de a viszony mindenképpen létező.)

Ezek után szólhatnánk arról, hogy a szavak képei (írás) és hangjai, valamint artikulációi milyen metaforikus kapcsolatban vannak jelentéseikkel (már ha a jelentés olyan, ami *van*). Csak röviden azt emelném ki, hogy a szavak által kiváltott asszociációk (jelentés, különbözőzés) metaforikusan eloszlanak (eloszolhatnak) a lerajzolt szó terében. (Megvilágító példa erre mondjuk az „olló” szavunk mely esetében a két „l” betű összefüggésbe kerül az olló két szárával. Az asszociáció természetesen itt is merőben egyéni és általában sokkal bonyolultabb, minthogy ezt le lehessen írni, de a kapcsolat létező, potencialitása mindenképpen van.) Bámulatos, hogy az elme milyen elképesztő kötődést, erős asszociációt képes kialakítani két érzékileg teljesen más szerkezetű dolog között, mint a szó és a jelentése. Hogy a „vágy” szó testébe beleágyazódik az az érzéki tapasztalat, amit asszociál (jelent), de nem úgy, hogy tudjuk, hogy ehhez a szóhoz ez tartozik, tehát nem emlékezünk arra, hogy ez a szó e jelentés *helyett* áll⁶, mert a kapcsolódást nem érezzük kapcsolódásnak, nem tudjuk elképzelni ezt a szót a jelentése nélkül, hangzó struktúrájába (látszó struktúrájába) ágyazódik a jelentése, azaz a vágy *jelentést* is így struktúráljuk. A szó és jelentése elválaszthatatlanul és evidensen egyben van. A „vágy” szó zenéje kifejezi (!) a vágyat magát. Jobban mondva pedig a vágyra a vágy szó által gondolok, a vágy szó lesz a „fogalom” elgondolásának a módja, azaz

⁵ Vilém FLUSSER, *Betűk = Uő.*, *Az írás*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia, 29.

⁶ V. ö.: DERRIDA, *i. m.*, 48-49.

„vágy”-ként (a szó materiális elrendezettségéeként) gondolok a vágyra, azaz metaforikusan, tehát nem a „desire”-en keresztül. Így válnak a szavak a papíron tulajdonképpen heideggeri értelemben vett tájékká, azaz funkcióval bíró helyekké: „A hely mindenkor tájéket nyit meg, miközben a dolgokat mint összetartozókat gyűjti egybe.” És ugyanígy válik a mondat is tájékká, amennyiben az olvasás közben a mondat szavai mondattá olvadnak össze, funkcióvá válnak. Most csak a betűk rajzainak jellé, szóvá, mondattá alakításáról beszéltem, de így működik a hallott és a kimondott szavakkal is.

A vers nyomdatechnikai elrendezése eltér a prózáétól, szegmentálva van, verssorokba van írva, és az a tény, hogy a sorok nem töltik ki a számukra rendelkezésre álló helyet a papíron, kiemelt fontosságúvá teszik az üres helyeket, az a rész a papíron, ahol nincs szöveg, az is jelentéssel ruházódik fel, hiszen ez hivatott jelölni azt, hogy a vers elrendezése tudatos, hogy térbeli formába van írva, így az írás alapvető lineáris jellege felfüggesztődik, a verssor és rím megszünteti a linearitást, a papír síkján a szem vándorolhat a foltszerűen megjelenő szócsoportok között. Megjegyzendő, hogy miután a szavak képei a szavak hangzását asszociálják, az üres részek a papíron a szünetet, a csöndet jelentik, ami a jelentés teljes potenciálja, és mint ilyen, a szavakkal való oppozícióban jelentésszerű elem, a vers az üres térrész csöndjének az akusztikájában létezik. „Szegmentáltságon olyan szünetek beiktatását értem a meg- illetve a bejegyzésben, amit a mondat szintaktikai tagoltsága nem követel meg.”⁷ – írja Schein Gábor, és e kapcsán jegyezném meg, hogy a verssorokba való írás olyan szünetek beiktatását jelenti, amiket a beszéd lineáris lejegyzése nem követelne meg. Persze ez nem volt mindig így, hiszen az ókori görögök nem tördelték verseiket sorokba, hanem folytonosan írták őket, de a tördelés megjelenésével hirtelen tudatossá válhatott a beszéd síkba írásának a jelentőssége, és a térbeli elrendezés jelenlétére tett szert, különbözőségbe hozta a szöveg ezen aspektusát is. A vers hirtelen térbelivé vált, fontossá vált a lejegyzés képisége, és az egész versértelem a lejegyzés képébe ágyazódott bele, még ha olyan egyszerű struktúráról is van szó, mint mondjuk a hexameter lejegyzésének a módja, ami a szöveget egy meghatározott sávként láttatja. Ebbe a sávba ágyazódik a vers egész értelme, lehet folyóként nézni rá, ha a történet folyására gondolok, vagy bármi egyébre, amit a szöveg értelme visszaigazol. Itt azt hangsúlyoznám ki, hogy a vers lejegyzésének térstruktúrája önmagában nem jelent, mindig csak a vers egészének függvényében kerül különbözőségbe, tesz jelentésszerű szert. Valószínű, hogy a ritmikai egységek külön sorba írása volt az, ami tudatosította igazán a verssor létét a korai költőkben, és tette lehetővé olyan ritmusképletek kialakulását,

⁷ SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, In: *Alföld*, 1994/12, 41.

amelyekben a sorok végei ritmikailag nem feltétlenül olyan evidensek, mint például a hexameterben. Ez a folyamat odáig jutott el, hogy ma már nem feltétlenül a ritmus az, ami szegmentálja a verset és alakítja ki a verssort, hanem a lejegyzés maga függetlenedett olyannyira, hogy külön verssornak gondolunk el valamit pusztán azért, mert új sorba van írva. „S mégis, a prózaként való visszaadás megsemmisíti a verset, mivel elvesz *a nyelvi dinamizáció* mozzanata: a verssor, ha nem veszíti is el teljesen határait, többé nem verssor; az anyag kibontakozásában nem nyilvánul meg semmiféle versmérték, alapegység, s ezzel együtt megszűnik a szó és a szócsoporthoz tartozó dinamizációja, minek következtében a versbeli szó szukcesszív jellegét is elveszíti.”⁸ „A beszédet zeneileg meghatározó metrikus tagoltságot nem tekinthetjük tehát a vers elengedhetetlen kompozíciós tényezőjének. Egy verssor természetesen lehet metrikailag szabályozott, de nem kell annak lennie, sőt elemi formájában nem az, és ez az úgynevezett szabadvers.”⁹

Vers nyomdai képe tehát strukturálja és szegmentálja a vers szövegét képileg, és tinyanovi szóval élve deformálja, vagy inkább derridai szóval élve különbözőzésbe hozza a szavakat és szócsoporthoz tartozókat, a vers térbeli szerkezete is tájékozást nyújt meg, ahogyan Heidegger mondja¹⁰. A legszembeötlőbb megnyilvánulása ennek például a cím maga, ami a térszerkezet tetején helyezkedik el, gyakran más betűtípussal is van írva és így mintegy az egész szöveggel van metaforikus vagy szinédochikus viszonyban, uralja az egész szöveget. „Ehhez azonban előbb be kell látnunk, hogy a szövegtestből kiemelt cím létmódja egészen más, mint a szöveg többi részéé. A kiemelt cím, függetlenül attól, hogy a szöveg verses vagy prózai, nincs kitéve a szegmentáltságnak, a kinyitásnak egy bizonyos módját tartalmazza anélkül, hogy berekesztődnék.”¹¹ A verstani formák legbevetettebb iskolapéldája a szonett, és abban a változatában, amelyben két négysoros strófát követ két háromsoros, az a vélekedés, hogy a két részre bomló térstruktúra két egymástól elválasztott részében tematikai váltás következik be. De ha ez nem is lenne így, az a tény, hogy képileg (és természetesen ritmikailag, és a rímek által is) két részre van bontva (kétszer két részre), arra készteti az olvasót, hogy az elkülönített részeket értelmi egységekként fogja fel, és akkor is ezt teszi, ha egyébként ezt a pusztán szemantika nem vagy csak bizonytalanul igazolja vissza. A szétbontottság metaforikus viszonyba kerül a versértelemmel, és olyan módon hozza különbözőzésbe a szétbontott részeket, hogy akarva, akaratlanul a szembeállítás létrehozza, és jelenvalóvá teszi.

⁸ Jurij TINYANOV, *A versnyelv problémája* = Uő., *Az irodalmi tény*, Bp., Gondolat, 1981, 168-170.

⁹ SCHEIN, *i. m.*, 42.

¹⁰ HEIDEGGER, *i. m.*, Uo.

¹¹ SCHEIN, *i. m.*, 43.

A XX. századi modern költészet tudatosan használja a vers térbeírottságából adódó lehetőségeket, a sorok elrendezésével olyan szemantikai síkokat mozgatnak meg, amire a puszta verbalitás nem képes. Ezek a versek jobbára felolvashatatlanokká válnak, hiszen a szó hangzásának linearitása helyett a leírottságának vizuális jelentéspotenciáljait használja ki. Ez egészen egyszerű nyomdatechnikai megoldásokkal is lehetséges, mint az itt következő Weöres Sándor-versben¹².

JELZÉS-SZERŰ

szétágazó idő
időszigetek
 kathedrálisok
megkötődni
és vissza

Meglehetősen érdektelen pár szó lenne ez a vers, ha a középső „kathedrálisok” szó nem lenne ennyire behúzva, de így egyértelműen kiemelődik a szövegből, és oppozícióba kerül a többivel. A tördelés által létrehozott megkülönböztetésben egyrészt kiemelés történik, nagyobb figyelemmel vagyunk a „kathedrálisok” szóra, külön jelentőséget tulajdonítunk neki, és keressük azt, ami a jelentésében, asszociációiban igazolja különlétét, mint teszem azt a többi szóval ellentétes anyagisége. Maga a „kathedrális” a vers figurális síkján is mint egy kathedrális emelkedik ki a szövegből. Külön figyelmet érdemel a behúzás által létrejövő üres hely. Ha elfogadjuk az anyagi-nem anyagi oppozíciót, akkor úgy gondolhatjuk, hogy az üres rész helyén azért nincs szó, mert oda valami anyagtalan illenék, de a „kathedrálisok” szó anyagisége folytán a másik oldalra kellett hogy kerüljön, és úgy tűnik, mintha az anyagtalanból a vers olvasása közben épült volna anyagivá a kathedrális. Így tehát, ahogyan a szöveg líneáján haladok az olvasás közben, mozgásban is részt veszek e nyomdatechnikai megoldás hatására. (Természetesen a szem mindig mozog olvasás közben, de ebben az esetben ez másképpen működik, mert a középső szó behúzásával különbözőségbe kezd a szöveg képisége, konkrétabb jelenlétre tesz szert, másképpen mozog rajta a szem, mint egyébként.)

A másik vers, amit Weöres Sándortól érdemes idézni, az a Kínai templom¹³:

KÍNAI TEMPLOM

Szent Fönn Négy majd

¹² WEÖRES Sándor, *111 vers*, Bp., Szépirodalmi, 150.

¹³ WEÖRES, *i. m.*, 127.

kert	lenn	fém	mély
bő	tág	cseng:	csönd
lomb:	éj	Szép,	leng,
tárt	jó,	Jó	mint
zöld	kék	hír	hült
szárny,	árny.	Rang,	hang.

Látható, hogy itt a szavak elrendeződése már messze nem lineáris. Az előző versben még létezett egy egyértelmű vonal, ami mentén haladva bejárható volt a vers teljes tere, de ebben az esetben teljesen felfüggesztődik az írás linearitása és leszakad a beszélt nyelvről, a szavak olyan dolgokká válnak a papíron, amiknek helye van. A vers nyomdai képe egy rácsos szerkezetet mutat, amely rácsban az olvasó kedvére bolyonghat, nincs egy adott módja a vers végigolvasásának, a szöveg szinte képként, a kínai templom képeként viselkedik, amely képen belül a szem szkennel¹⁴, kapcsolatokat alakít ki, asszociatív viszonyokat és metaforákat képez. Megszűnik a szavak időbeli természete és képszerűvé, dologszerűvé válnak, helyet kapnak a térben.

Az írás képisége természetesen nem csak a sorok elrendezésében nyújtja a többletjelentés lehetőségét, hanem mindenféle nem verbális jelben, mint a központosítás, felkiáltó- és kérdőjel, zárójel, idézőjel, gondolatjel, a nagy és kisbetű megkülönböztetése, és így tovább. Ezeknek a jeleknek csak képi jelenléte van, de artikulációs megjelenése nincsen, ugyanakkor képesek arra, hogy a szöveget a maguk módján szegmentálják és hozzák különbözőzésbe. A központosítás hiánya például elbizonytalanítja a mondatok szintaktikáját, és így a szavak közötti egyértelmű szintaktikai kapcsolódáson túl más jellegű asszociációk is könnyebben mennek végbe, mint például Rába György *Pisztráng*¹⁵ című versében.

PISZTRÁNG

Pikkelyem piros napokat
 felszín alatti egeken
 hol nincs iszap zűrzavara
 a föld alatti csöndeken
 hol a kő tiszta tébolya
 pikkelyem okker napokat
 gyújt világtalan ragyogásra
 árnyéktalanok otthonában
 s utam percei napjai
 követve vizek vándor sziveit
 rovátkáik közé se zárják

¹⁴ Vilém FLUSSER, *A fotográfia filozófiája*, <http://artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html>

¹⁵ RÁBA György, *Férfigra*, Bp., Magvető, 1969.

és csak suhog surrog előttem
a testtelen elérhetetlen
mert nincs hínár amire írjam
kő tébolya se őrzi rajzom
felszín feletti egeken
a föld feletti csendeken
árnyékkal sujtott ragyogásba
pikkelyem piros napokat
pikkelyem okker napokat
dobál

A központozás hiánya egybefolyóvá teszi a szöveget, amelyben nincsenek kiemelkedő részek, egyneművé válik, mint a víz, ami a versben is az egyik legfontosabb elem, és így a versben szereplő fogalmi és képi asszociáció metaforikus kapcsolatba lép a szöveg leírottságával.

Az írásjelek is tehát elsősorban térben szegmentálják a szöveget, részeket kerítenek el egymástól, mint a zárójel, ami a papírba írt vers síkján elzárt, elhatárolt részeket alakít ki, elválasztja őket a szöveg többi részétől.

Eddig csak olyan módon beszéltünk az írásról, hogy formalizáltnak tekintettük, tehát az egységesített betűrendszeren belül maradván azt vizsgáltuk, hogy a sorok különböző elrendezése milyen többlettartalmakat, asszociációkat képes kialakítani, de ha ennél is tovább megyünk és tudatosítjuk a szavak szó szerinti értelemben vett rajzoltóságát, akkor olyan jelenségekre is fény derül, mint a betű vastagabban való írása általi kiemelhetőség, a betű méretének megválasztásával járó többletjelentések, tehát olyan eszközök, amik számot vetnek a betűk térbeli struktúrájával, és élnek a betűrajzolás jelentésmódosító potenciáljával, és amely eszközök lehetővé teszik a képversek létrejöttét. Alapvetően kétféle képverset különböztethetünk meg. Az elsőben még létezik olyan, hogy verssor, azaz a szöveg linearitása nem szakad meg teljesen, a sorképzés működik benne, csak a verssorok elrendezése egy figurát jelenít meg, egy képet, ami metaforikus kapcsolatba lép a versegésszel. „Figurális versnek azt a szöveget tekintjük, amikor a beírottság grafikus szegmentáltsága, amit a figurális összefüggés motivál, egyben ritmikai is, azaz a vers vehikuluma megegyezik a figurális formával. Az írásnak, tehát a bejegyzés módjának ilyenkor kettős szerepe van, a partitúráé és a figuráé, ahol a figura jelentéssége viszonyba kerül a szöveg szemantikai jelentéssíkjával, és együtt adnak módot az interpretációra.”¹⁶ Így a képi elrendezés egy újabb érzéki taggal bővíti a vers tudati terét és asszociációs bázisát, mint például Apollinaire A

¹⁶ SCHEIN, i. m., 44.

megsebzett galamb és a szökőkút című verse. Itt nemcsak hogy tudatosodik az írás térben való léte, hanem a térbeli elrendeződés egy konkrét anyagi tárgyat asszociál, valóságosan is képpé változik, és a tárgy különböző részeibe ágyazódik a vers szövege, amely nagyrészt hasonló méretű betűkből áll, azaz a betűk kitöltik a figurán belül a számukra fennálló helyet. A szöveg értelme a kép részeiben eloszlik, és a kép elemei szerint működik, mint például a szökő víz sugarát kitöltő szavak, amelyek mind a mulandóságot siratják, maguk is szöknek. „Ó ég felé szökellő emlék”

A vers képiségének a másik kihasználása nem a sorok elrendeződésén alapszik és nem figurákat rajzol ki, hanem a betű rajzoltóságára hívja fel a figyelmet, a méretek és arányok változtatásával úgy hozza különbségbe a betű képét, hogy a maga materialitásban látjuk magunk előtt, a betű rajza felhívja jelszerűségére a figyelmet („De miben mutatkozik meg a költőiség? Abban, hogy a szót szónak érezzük, s nem a megnevezett tárgy egyszerű helyettesítésének, sem pedig érzelmi kitörésnek. Abban, hogy a szavak és szintaxisuk, jelentésük, belső és külső formájuk nem közömbös mutatói a valóságnak, hanem megvan a saját súlyuk és értékük.”¹⁷), felhívja strukturáltságára a figyelmet és heideggeri értelemben vett tájékká válik. Ennek illusztrálására egy Kassák képverset hoznék, amelynek szövege tulajdonképpen ennyi: „Az ur megjelent a vizek fölött, és keservesen sir.”¹⁸ Az „ur” szó nagyobb betűvel van írva és az egész konstrukció tetején helyezkedik el, mintegy szimbolizálva az úr fennhatóságát, erejét a világ felett. Alatta helyezkedik a „megjelent a vizek fölött” szövegrész, ami kisebb és kerekdedebb betűkből áll, és ami akár a víz reprezentánsa is lehet. Az „és keservesen” szövegrész a képen oldalvást lefele „folyik”, mintha elfolya maga a víz, ami fölött az úr lebeg, de ebben a lefele-irányultságban benne a szomorúság és a könnycsepp folyása is az arcon. A legérdekesebb jelenség a „sír” szó leírása, ami szintén nagyobb méretű és azonos betűtípusú, mint az „ur”, és az „i” betű pontja óriásira van duzzasztva, már nem is pont, hanem inkább gömbszerű. Ez a megoldás felhívja a figyelmet az „i” betű képére és annak struktúrájára. A nagyítás által kiemelt kép abból kifolyólag, hogy úgy képi kontextusba kerül, különbségbe kezd, jelenlétre, erősebb jelenlétre tesz szert, és jelentéssel telítődik. Egyrésről a szó kiemelése érzékelteti annak tragikumát, hogy az úr is sír, mintegy ütésként közli velünk, váratlanul, kegyetlenül. Az „i” betű pontjában mérete folytán nagyobb erőt tulajdonítunk. Persze az asszociáció abba az irányba is elmehet, hogy ez a gömb valójában az „ur” szeme, amelynek könnycsatornájában lefolyik az „és keservesen” könnyként.

¹⁷ Roman JAKOBSON, *Mi a költészet?* = Uő., *A költészet grammatikája*, Bp., Gondolat, 1982, 257

¹⁸ KASSÁK Lajos, *Összes versei I.*, Bp., Magvető, 195.

A képversek ezen változatában a térszerűség nem képeket idéz meg, hanem absztrakt tételrendeződése révén tájékozottat nyit meg, melyben a nagyobb dolgok kiemelődnek, a kisebbek eltörpülnek, a magasan levő dolgok hatalomra tesznek szert, az alacsonyan levő dolgok pedig lenéződnek. Az ilyen jellegű képversek az absztrakt festészet eszközeivel is képesek élni.

Ezek után rátérhetünk a verstanra, a vers hangzására (hangzására? artikulációjára? rajzára?), amit Tinyanov a lírai alkotás konstrukciós elvének vall. Itt a (nevezzük így:) hangzás komplex rendszerére gondolok és nem pusztán a ritmusra (habár Tinyanov kifejezetten a ritmusról beszél). A ritmusról is leginkább térmetaforákon keresztül beszélünk, beszéltet minket a nyelv. A ritmus, mint rendezettség, rend a térbeli rend szisztémáját követi. A másik dolog, amiben megnyilvánul a ritmus és a tér közötti metaforikus összekapcsolhatóság, az az, hogy tudunk beszélni épületek ritmusáról, illetve arról, hogy a szobrászat kőbe merevült zene, ami esszenciálisan a hangzás művészetét jelenti, tehát egyáltalán nem csak a ritmusról szól, és ezen a helyen, amikor verstanról beszélek, ugyanilyen tág értelemben gondolok a vers hangzására, tehát úgy, hogy nem csak a ritmussal vetek számot, szeretném bevonni ez alá a szó alá azt a distinkciót, hogy a ritmusban működő szöveg a ritmus kvantitatívitása mellett minden megszólalásban egyedi hangminőségekkel is bír. Itt arra gondolok, amit régebben hangszimbolikának hívtak. A tér és a zene kapcsolatát a zenéről való beszéd megfigyelése is igazolja, hiszen beszélünk mélyről, magasról, emelkedettről (térmetaforák). Továbbá: a fuga szó futkosást jelent, ami a térben való mozgásra utal, de gondoljunk ezen túl még arra is, hogy a zenével mennyire elemi kapcsolatban van egy másik térben való mozgás, a tánc. A zene térrel való kapcsolatának a másik ékes példája pedig (mint ahogyan nyelv esetében is) lejegyzésének módja, az a tény, hogy egy sík lapra rajzot jelekkel rögzítjük (térben írjuk le). Azt persze soha nem fogjuk tudni eldönteni, hogy ez a kapcsolat a zene és a tér között abból adódik, hogy létezik közöttük egy valós ontológiai azonosság, vagy csak abból adódik igazából, hogy így beszélünk róla (azaz térmetaforákon keresztül), és a hasonlóságot létrehozza a metafora és nem oka neki. A kérdés megválaszolhatatlansága gyanússá teszi a kérdést magát, hiszen a zenére is mindig csak valami máson keresztül tudunk gondolni, mindig adott az elgondolás módja, és a zenéről való beszéd olyanná teszi a zenét, ahogyan beszélek róla. A zene nem képzelhető el a maga tisztaságában, hiszen a metaforizációs folyamat, a különbözőség feltartóztathatatlanul működésben van. Tehát nem is lehet ilyet mondani, hogy metaforizáció, hiszen ez van mindig, így ez a szó nem mond semmit. Illetve ha mond, akkor azt is mondja, hogy létezik olyan a gondolkodásban, hogy nem metaforikus, és ha ezt teszi, akkor rosszul teszi.

Szeretnék rámutatni a zenének arra a tulajdonságára, ami hitelesebbé teszi a „verszene” szó használatát az absztraktabb „ritmus”-nál. A zenének is természetesen eszköze a ritmus, amit úgy foglalhatnánk össze, hogy a ritmus azonos elemek rendszerszerű ismétlődése. Direkt nem mondom, hogy az időben, hiszen a görög oszlopcsarnok oszlopai is ritmikusnak vannak elrendezve, azonos elemek vannak elrendezve a térben egy adott rendszer szerint. A zene ritmusa ennél természetesen sokkal komplexebb, hiszen a zenében egyszerre több minden van jelen (hangszerek – hangminőségek, hangerő, hangmagasság, hangidőtartam), így a többértékű elemek bonyolultabb rendezőelvek szerint rendeződnek el. Ezzel kapcsolatban az a kérdés vetődik fel, hogy a zenében ezek a rendezőelvek korábban léteztek, vagy éppen hogy a zene struktúrája a jelenlétben hozza őket létre, vagy még inkább: a mindenkor hallgató találja meg a zenében az adott elemek egymásvonatkozását, hozza létre a hasonlóságot. Mire is gondolok itt? Ez a kérdésfelvetés merőben hasonlít arra a kritikára, amivel a strukturalistákat illették, tudni illik, hogy azt tételezték fel, hogy a struktúra ugyanaz, önazonos, azaz objektív, de később kiderült, hogy ez is már interpretáció kérdése. És vajon ez a kérdés a zenével kapcsolatban most azonos ezzel a másikkal, ami a versszövegre vonatkozik, vagy éppen hogy most teremtem meg a hasonlóságot azzal, hogy egymásra utalom őket?

A ritmus azonos elemek ismétlődése, de itt éppen az ugyanazság kérdése vetődik fel és válik egyben kétségesse. Hasonló elemek ismétlődése? Mi hozza létre a hasonlóságot? A ritmus (most abban az értelemben, hogy azonos időtartamokon alapuló ismétlődés) illusztrálja a legjobban ezt a kérdést. A zene a játék közben folyamatosan változik, nincsen semmi azonos benne, ez létének az alapja. A ritmus is mindig eltérő minőségű hangok (hangszín, hangerő, hangmagasság) időtartamán alapszik, és az azonos időtartam az ami egymásra vonatkoztatja őket, ami kapcsolatba hozza őket. Hogyan lesz egy hangszer hangja ugyanaz (identikus), amikor folyton más hangmagasságokban mozog, ráadásul a zene teljes hangzásából hogyan válik el, különbözik a többi hangtól? Könnyen lehet, hogy a hangszer tárgyi jele az, ami ezt leginkább lehetővé teszi (gondoljuk el azt, hogy ha látjuk a zenészeket játszani a térben, sokkal könnyebben különböztetem meg egyes hangszerek hangjait, mint ha csak hallom a zenét. Persze megjegyzendő, hogy az egyes hangszerek hangjait adott zenén kívül is hallom, így a máskor hallott fuvola hangot könnyen kapcsolatba hozom azzal, ami a nagyzenekarban hallatszik.) Gyanítható, hogy a hangszerek hangjai is saussure-i értelemben kiegészítő eloszlásban vannak egymással, mint a nyelv jelei, hiszen a hangszerek hangjai is jelek, így ezek is csak különbözőségben léteznek.

Mi kerül kapcsolatba egymással a zenében tehát? Tulajdonképpen minden. Az azonos (hasonló) hangmagasságok, azonos időtartamok, azonos hangminőségek, de hasonló

(ismétlődő) szekvenciák is (da capo-k), és minden ismétlődés különbözőében van az előzőhöz képest, másságával jelent, és a zene hallgatásakor a hallgató ezeket a kötődéseket építi ki magában, így interpretálja zenét. (Itt utalnék arra, hogy ez hasonlóan működik a nyelv hangzásának befogadásakor is, ahol szintén ekvivalenciák felfedezéséről van szó a nyelv minden szintjén: „Az egyenértékűség a szekvencia lényeges eszközévé lép elő. A költészetben egy szótag egyenlőnek számít ugyanannak a szekvenciának minden más szótagjával; hangsúlyos szó hangsúlyos szóval, mint ahogy a hangsúlytalan is a hangsúlytalan; a prozodikusan (verstanilag) hosszú egyenlő a hosszúval, a rövid pedig a röviddel; szóhatár egyenlő a szóhatárral, a szóhatár hiánya a szóhatár hiányával; a szintaktikai szünet egyenlő a szintaktikai szünettel, a szünet hiánya egyenlő a szünet hiányával. A szótagok mértékegységekké alakulnak, ugyanúgy a morák, illetőleg a nyomatékok is.”¹⁹) Ha van egy fél hang, amit egy trombita játszik, majd egy ugyanilyen félhang, amit egy hegedű, akkor az időtartam azonossága asszociációs kapcsolatot alakít ki a két hang között, és azzal jelentenek (külömböznek), hogy eltérnek egymástól. Mondhatnám, hogy metaforikus kapcsolatba kerülnek, de erről a szóról már imént megjegyeztük, hogy nem használható, és egyébként is ezt a terminust inkább a verbális nyelvre szoktuk használni, de úgy tűnik, hogy a folyamat hasonló. Azt a dolgot kell még megjegyezni, hogy a zene hallgatásakor a darabon kívüli asszociációk is működnek (ahogyan arra már a hangszerek felismerhetőségéről beszélve is utaltam), minden korábbi zeneélmény, de akármilyen más élmény (tánc, patakcsobogás – Vivaldi Négy évszakjában) asszociálódhat, és természetesen mindig mások asszociálódnak. Így létezik a zene is csak a külömbözésben, amiről a zeneelmélet és a zeneszerzői gyakorlat is régóta tud, ha másra nem is gondolunk, mint a hangnemek kidolgozott rendszerére, a tonális zene strukturális leírására, ami tulajdonképpen azt mondja ki, hogy a zenében minden hang csak a többihez való viszonyában értelmezhető, de ugyanez természetesen a ritmusra is vonatkozik.

Hogyan vonatkoztatható mindez a versre? Induljunk ki abból, hogy a verset hangzó valamiként gondoljuk el! (Csak azért van szükség erre a megjegyzésre, mert a vers inkább gondolható el írásnak, azaz térbe rajzolt elemek rendszerének, hiszen sokkal többet olvasunk verset – azaz látunk, mint hallgatunk.) Akármennyire írásban szembesülünk a verssel, mindig asszociáljuk a hangzást is az íráshoz. Ugyanakkor megjegyzendő, hogy a hangalak kifejezés félrevezető, hiszen a nyelvi jel (jelölő) egyáltalán nem csak hangzás, hanem artikuláció és kép is, így talán érdemes lenne a „szótest” kifejezést használni, ami össze tudja vonni mindezen

¹⁹ Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika = A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 2001, 455.

aspektusokat a nyelvi jel materiális részére vonatkozólag. A szótest az, ami materiális. Rá kell jönnünk, hogy még azt is nehéz meghatározni, hogy mi a nyelvi jel jelölője. Hiszen írott, hallott és artikulált részekből tevődik össze, és a jelölő is tulajdonképpen ezen hármasság absztrakciója, magyarul maga a nyelvi jelölő is tulajdonképpen tudati jelenség, nem matéria, de materiális megjelenései vannak (arra gondolok, hogy érzékszervileg felfogható megjelenési formái vannak), és mindegyik megjelenési forma (nyom) más asszociációkat hordoz, tehát medialitásuk heterogén.²⁰ Ha leírva látom a szavakat (vagy én írom őket, ami mozgás, azaz térbeli mozgás), ha hallom a szavakat vagy artikulálok, mindegyik más asszociációkat gerjeszt, abból kifolyólag, hogy érzékileg másképpen jelennek meg előttem. Ezek a megjelenések természetesen asszociálják egymást (és így a néma olvasásban mindegyik aspektus jelen van, de a hanghatás csak akkor válik jelenvalóvá, ha valóban hangzásként jelenik meg és mindenképpen intonálttá válik a szöveg, ami a néma olvasásban nem megy végbe ilyen konkrétsággal), a szó térbe írott jele komoly összefüggésben van a hangalakjával, azonos hangokat azonos kép jelöl, de ezzel kapcsolatban az is megjegyzendő, hogy, amint azt a hangszerek hangjainak felismeréséről írtam, a hangszer tárgyi volta segíti az embert abban, hogy elkülönítse (külömböztetésbe hozza) a hangszer hangját, ugyanúgy a betű is segít abban, hogy azonosként gondoljak egy fonémára, hiszen itt már nem a fizikai hangzás azonosságáról van szó, hanem különbözésről, eltérő hangok azonosként, az oppozíciók rendszerében, funkciójában azonosként való elgondolásáról – gondoljunk a hasonulásokra. A különbözés szóban levő „n” „m”-ként artikulálódik és hangzik, csak az írásban jelöljük, hogy azonosként gondoljuk el az „n” fonémával, magyarul erre az „m”-re „n”-ként gondolok. A derridai „différance” szót különbözésnek fordítva, a franciához hasonlóan megvan az alapjelentéstől való különbözése, a két különböző graféma oppozíciójában létesülő feszültségben realizálódik a derridai *différance* értelem.²¹ Talán itt érdemes utalni arra, amit Flusser ír a betűírás lényegiségéről, hogy a betűk által fonémikus tagoltságában tudjuk leírni a nyelvet, azaz absztrakt kategóriák szerint szegmentáljuk a szavakat, hogy azok ellenőrizhetővé váljanak, hogy birtokba lehessen venni őket. „Az ábécé segítségével a mitikus fecsegést mederbe terelték, hogy a szöveg »ahelyett, hogy körbejárna« egyértelműen és nyílegyenesen egy kérdőjel, egy felkiáltójel vagy egy mondatvégi pont irányába fusson ki.”²² Így pontosabban megláthatjuk hangzásuk szerkezetét is. Ma már aligha tudjuk elképzelni a

²⁰ KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben* = Uő., *Metapoétika (Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben*, Bp.-Pozsony, Kalligram, 2007, 22-23.

²¹ V. ö.: Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Szombathely, Életünk Szerkesztőség, Párizs, Magyar Műhely, 1991.

²² FLUSSER, *Betűk*, 31-32.

szavakat írott képük képzete nélkül, és evidensen szegmentáljuk a beszédben is őket, és szembesülünk a túlmondás jelenségével is, ami a szóbeli társadalmakban nemigen volt elképzelhető, mivel nem volt igazán fogalmuk fonémákról, csak a hangot és az artikulációt ismerték és feltehetőleg nem is voltak tudatában annak, hogy a szavaknak hangzásstruktúrájuk van, és hogy véges számú elem variálódik a felépítésükben, tehát arra utalnék, hogy történetileg a szavak jöttek létre előbb, sőt a mondatok, azaz csak megnyilatkozások léteztek, és eredetileg a beszélőknek fogalmuk sem volt arról, hogy akár a mondat vagy a szó szegmentálható lenne absztrakt kategóriák szerint. Az írás (és így a külön státuszú írott nyelv) megalkotásával váltak a fonémák önmagukkal azonossá és absztrakttá, hiszen volt egy materiális objektíva, amin keresztül, ami által, amiként gondolhattak a szavak egyes részeire, szegmentálttá váltak a szavak a tudatban, és így köttájuk megalkotásával fejlődhetett a nyelv zenei potenciáljának tudata arra a tudatossági szintjére, amely lehetővé tette azt a verstant, amit ma ismerünk. Ugyanakkor a nyelv elveszítette természetes és ösztönös zeneiségét is, ami odáig vezetett, hogy tudománnyá vált a vers zenéje és absztrakt képletekkel íródott le (ritmusképletek formájában, hiszen az időtartam-váltakozás a verszene legprimitívebb alkotóeleme), amely képletek a leírás által szintén önazonossá és jelszerűvé váltak, de ebben az absztrahálódásban a vers zenéje elvesztette természetes dinamizmusát is, annyiban, hogy a kanonizált, absztrakt képletek mentén létesült, és a szabadversekben vált újra élővé, ahogy azt Tinyanov kifejti. „A próza felé közelítő vers a láncolat egységét és feszességét egy szokatlan objektumra viszi át, és épp ezért nem mossa el a vers lényegét, hanem ellenkezőleg: még jobban kiemeli. Éppen ezért a szabad vers, melyről egyesek úgy vélik, hogy »átmenet a prózához«, valójában szokatlan erővel emeli ki a vers konstrukciós elvét, mivel az egy tőle idegen, nem specifikus anyagban realizálódik.”²³ A leírt betű jelenti a hangzását is, de aktuális érzékletesülése (tehát hogy materiálisan hangként, rajzként vagy artikulációként jelenik-e meg) más asszociációkat erősít fel, amit persze bőven befolyásol (deformál, ahogyan Tinyanov nevezi) a szövegkörnyezet hangzása (képe, artikulációja) is valamint a vers egész asszociációs köre (konnotációi). Ezen a ponton térhetünk rá a verszene jelentőségére, jelentősségére.

Az nyilvánvalónak tűnik, hogy a versben kiemelt jelentőséggel bír a ritmus, de fontos tudomásul venni azt is, hogy a ritmus absztrakció, bizonyos elemek valamilyen tulajdonság szerint való egymásravonatkozása, -vonatkoztatása, és minden azonosnak gondolt elem a versben egyedi hangminőséggel is bír, mindig csak aktualizáltan van jelen, tehát a ritmus a

²³ TINYANOV, *i. m.*, 173.

maga tisztaságában soha nem jelenik meg, mert nem létező, csak viszony, tehát egy adott sor ritmusa csak a nyelv anyagában létezik, részeinek egymáshoz való viszonyát jelöli. Tehát nem metrum és ritmus szembeállításáról beszélek, hanem arról, hogy ha egy verssor ritmusképletét leírom, nem valami létezőt írok le, csak a sor időtartam-váltakozásait, ami a sor materialitása nélkül nem létezik, tehát elvonatkoztatok konkrétságától. Az, hogy a versben is folyamatosan más hangminőség realizálódik (ne felejtjük el, hogy nem csak hangra gondolok), a vers esetében még kiemeltebb jelentőségű, hiszen a szótest asszociációs lehetőségei másképpen működnek, mint egyéb (zenei) hangoknál, hiszen konszenzuálisan behatároltabb, konkrétabb az asszociációs bázisa, tehát jelentése van. Ugyanakkor a zene elve ugyanúgy jelen van a versben is (a ritmus elvére gondolok, ahogy Tinjanovnál van, de úgy, hogy a hangminőségekkel is számot kell vetni), azaz azonos elemek egymásvonatkozásának az elvére, tehát ritmusra (azonos hosszúságú hangok, ritmusképletű szekvenciák egymásvonatkozása, azaz arra, amivel a hagyományos verstan voltaképpen foglalkozik), alliterációkra, rímekre, hangszimbolikára (hangminőségek egymásvonatkozása), ami egybefoglalja a vers zenei elvét. (Kérdés, hogy ez az elv vajon a mindennapi beszédben nem hat-e ugyanúgy?) A verszenében is minden elem valamilyen hasonlóság alapján vonatkozik a másikra mint ahogyan a zenében is, így egy olyan érzékeny és sokrétű zeneiség valósul meg a versben, ami a maga teljességében soha nem fejthető fel a tudat számára, egyrészt azért, mert az asszociációs folyamat önkéntelen, másrészt azért, mert soha nem érzékeljük a vers teljes zenei lehetőségei (ahogyan persze a zenének sem), hiszen minden olvasatkor a szöveg csak különbözőségben létezik.

Tinjanov az írja, hogy a verszene deformálja a jelentést, de meg kell jegyeznünk, hogy a szó soha nem jelenik meg a maga tisztaságában (minden olyan, amit „jelentésnek” gondolunk el metafizikai értelemben, és ami elszenvedné a deformációt, fantazmagória, absztrakció), hiszen minden szót deformál a hangzása, képe, azaz mindig csak különbözőségben van, a hétköznapi nyelvben is, ahol szintén hatáselv a szó hangzása, csak úgy tűnik, hogy a versben transzparensőbb (vagy inkább reflektáltabb) a zeneiség, mit a hétköznapi beszédben. „A költészet nem az egyetlen terület, ahol hangszimbolika érvényesül, de olyan tartomány, ahol a hangzás és jelentés közötti belső kapcsolat lappangóból nyílttá válik.”²⁴ A hatáselvet itt kétféleképpen kell érteni, hiszen egyrészt a szó megformálásakor a beszélőt is befolyásolja, másrészt pedig a szó befogadójában is működnek a zenei asszociációk. Arról van itt szó, hogy a vers tudatosabb zenei felépítettsége (és a megszokott befogadó stratégia, hogy versként

²⁴ KULCSÁR-SZABÓ, *i. m.*, 22.

gondolom el a szöveget, tehát hogy figyelek a hangzásra olyan verseknél is, ahol nem explicit a zeneiség, mint a szabadversekben) felhívja a figyelmet a szó hangzására, így fokozza a szótest asszociativitását; nem a versben van a deformáció, hanem az olvasó az aki megengedi magának, hogy a versbéli szótestek tágabb asszociációkat indítsanak el, kezdve azon, hogy a szótestet, a verstest zenei felépítettségét viszonyba hozza a jelentéssel. Ezen a ponton kell rátérnünk arra, hogy mi az, amiben a vers zeneisége nagyban különbözik a zene zeneiségétől. Úgy tűnik, hogy a zene hermetikusabban működik mint a verszene, hiszen csak a maga struktúráján belüli vonatkozások működnek benne, sokkal kevesebb a struktúrán kívüli asszociáció. Azt persze nem lehet kijelenteni, hogy nem is léteznek a zene kapcsán ilyen asszociációk, hiszen a zenében *felismerek* hangszereket, ritmusképleteket, műfajokat, hangnemeket, hangzatokat egyrészt (maradva a zene kategóriáján belül), de asszociálhatok mozgást, képeket, indulatokat, szóval mindenféle nemzenei asszociáció is végbemegy feltartóztathatatlanul és önkéntelenül (és tökéletesen szubjektív módon), tehát az a kísérlet, hogy „tisztá” zenét hozzanak létre, azaz nemzenei asszociációktól mentes zenét, kudarcra van ítélve. Mindezzel együtt a zene asszociációs bázisa így is sokkal szűkebb, mint a nyelv, hiszen a nyelv alapfunkciója az, hogy valami helyett áll, valamit helyettesít, azaz mindenkor metaforikus, mindig külső dologra vonatkozik, ha tetszik transzcendens, de a szótestek természetesen egymásra is vonatkoznak. Úgy szeretnék tehát beszélni a verszenéről, hogy a szótestnek (hang, kép, artikuláció) minden belső (saját rendszerén belüli) és külső asszociációs lehetőségével (ide tartozik tulajdonképpen a jelentés mint olyan is) számot vetek.

Az talán mindebből elfogadhatónak tűnik, hogy a zenei asszociációk működnek a versben, de a leglényegesebb különbség a zenéhez képest, hogy a verszenében kiemelődő elemek jelentései is egymásra vonatkoznak, azaz a külső asszociációk is kapcsolatba kerülnek egymással, a zeneileg frekvencián helyen lévő szótestek (vagy részeik) jelentésükkel együtt kiemelődnek, erősebb jelenlétre tesznek szert, azaz különbözősége kezdnek.

Talán meddő vállalkozás lenne leírni a verszene minden asszociációs lehetőségét, de kiemelnék pár példát, ami megvilágíthatja azt a módszertant, amit tulajdonképpen rögzíteni szeretnék.

Vegyük a legközhelyesebb verszenei jelenséget, a sorvégi rímet. A rím hasonló hangminőségek epiforikus ismétlődése a verssor végén. Ennyit tudunk róla mondani a hermetikus asszociációk rendszerén belül, ennyit jelent a zeneisége, de mindezzel tulajdonképpen semmit sem mondtunk. A megismételt elem kiemelődik, egymásra vonatkozik, de ugyanezzel a hozzá tartozó szótesteket is egymásra vonatkoztatja, asszociációikkal (jelentéseikkel) együtt. A rím felhívja a figyelmet a szótest mivoltára és

erősíti azt az érzetet, hogy a szótestben eloszlik a mindenkori jelentés, így a rím a szó jelentéséből egy részt emel csak ki és erősít fel (metaforikus kapcsolatba kerül a két szó úgy, hogy a közös elem a rímelő szótestrész), így erősíti a rímelő szótestrészek asszociációit. Jelentésről itt túlzás lenne beszélni. Talán a legtranszparenssebben ez a ragrímeken követhető le, ami a legősibb rímfajta, ahol a rímelő résznek elég erős önálló asszociációs bázisa van, hogy tulajdonképpen térbeli viszonyt fejez ki. A rímhelyzetben kapcsolatba kerül a rag és kiemelődik zeneileg, és ezáltal a jelentése is jobban előtérbe kerül. Ezzel együtt asszociációs, metaforikus kapcsolatba kerül a teljes szótest és a jelentése is, de ugyanakkor (bár kisebb mértékben) a teljes két sor is.

Egy másik jelenség, amin illusztrálja az általam átadni szándékolt módszertant, legyen az alliteráció, ami ugyancsak hangminőségek (és grafémák) kiemelődése, csak a szótestek elején. A két azonos hang asszociálja egymást és kiemelődik és így hasonló módon, mint a rímeknél, teljes szavakat asszociál egymáshoz. „Bús donna barna balkonon”, írja Babits. ebben a sorban zeneileg kiemelődnek a „b”-k, és a „d” is (hiszen ez is zöngés explozíva) így metaforikus kapcsolatba hozza a szavakat, és ez által a „b”-k olyan jelenlétre (különböztetésre) tesznek szert, melyben kiemelik a szavak asszociációinak közös részét, asszociációs lehetőségeiket erősítik. A gondolatmenet lényeges pontja az az elgondolás, hogy a verszene mint olyan (a struktúráján belüli asszociációk rendszere) *nem* bír önálló jelentéssel, sem úgymond hangulati értékkel, csak és kizárólag az aktuális és egyszeri versben nyeri el „jelentését” a versegészbe ágyazva úgy, hogy viszonyba kerül vele, metaforikus kapcsolatot alakít ki. A ritmus az, ami ezt a leginkább mutatja. Egy trochaikus ritmusképlet attól függően, hogy milyen jelentésű, asszociációs bázisú szavak építik ki, kifejezhet ringatózást, andalgást, indulatot. A kérdés az, hogy miként gondolok a ritmusra. Zsilinszky Aladár erről így ír: „Dolgozatunkban igyekszünk távol maradni a szélsőségektől, s nem magyarázni többet a szövegbe, mint amennyi valóban feltételezhető benne. Nem valljuk tehát, hogy Becq de Fouquières-rel, hogy a gondolatnak meg kell egyeznie az azt kifejező hangokkal, s hogy a költői munka tulajdonképpen abból áll, hogy ezt az összhangot megtalálja”²⁵.

Ezzel a két példával illusztrálni igyekeztem a verszene leírásának módszertanát, de meg sem kíséreltem leírni a teljes rendszert, hiszen bámulatosan sokrétű és szerteágazó, és ráadásul azt is sugallná, hogy a verszene minden eleme működésben van a versben és objektív, és azt a látszatot keltené, mintha nem mindig csak belelátott dolog a verszene a vers testébe, mintha tudnánk érzékelni a vers teljes zeneiségét, mintha nem mindig csak aktualizáció lenne a

²⁵ ZSILINSZKY Aladár, *Művészi hangfestés és hangutánzás = A magyar stílsztika útja*, Bp., Gondolat, 1961, 317.

versértelem azaz nem csak különbözőzésként lenne jelen a tudatban. Ahelyett, hogy folytatnám az elméleti fejtegetést, inkább bemutatom azt, hogy egy konkrét vers kapcsán itt és most *nekem* hogyan működik, történik a verszene.

Erre a célra Szabó Lőrinc *Záporban*²⁶ című versét választottam, aminek több oka volt. Felvetődhetne a kérdés, hogy miért nem választottam például szonettet vagy hexametert, amely versek esetében explicitebbnek tűnik a vers hangzásstrukturájának a jelentősége, hiszen évszázadok alatt kialakult és kanonizált ritmusképletekről van szó. Erre több válasz adódik. Az első az az, amit Tinyanov írt a verszene kapcsán a szabadvers formáról, hogy akkor jelenik meg a ritmus mint valódi konstrukciós erő, ha harcban van a vers szintaktikájával, és nem egyeduralkodóként működik benne. Ekkor történik meg a deformáció, ami szerinte a lírai nyelv lényegi vonása²⁷, és amiről jelen esetben különbözőzésként beszélünk. Az tagadhatatlan, hogy a rögzült verstani formák hordoznak magukban a korábbiaktól eltérő asszociációs lehetőséget, hiszen az olvasó tudatában megtalálhatók a korábban olvasott szonettek, hexameterek (mint a zene esetében a műfajok), melyekből absztrahálódott egyfajta hangulat, témabázis, ami mindig viszonyba kerül az aktuális verssel (ugyanígy van ez verselési fajtákkal, jellemző ritmusképletekkel), tehát a vers hangzásának létezik egy ilyenféle jelentéstöbbsítő tulajdonsága is (a kánon léte folytán), de ezek a képletek legtöbbször csak a ritmust érintik (és én itt a teljes verszenét szeretném szemügyre venni úgy, hogy a vers aktualitásában hogyan van működésben), ezen kívül pedig megjegyzendő, hogy soha nem a képletek önmagukban hordozzák a hangulati, gondolati velejárót, nem a tulajdonképpeni verszene (a maga történésében) hordja a többletasszociációt, hanem sokszor annak a *tudata* (jele), hogy szonettet, hexametert vagy Balassi-strófát olvasunk. Schein Gábor erről így ír: „A sor- és strófaszerkezet szemantikája független a szavakétól,...”, és „A különböző ritmikai szegmentálási módok azonban mindenképpen meghatározza recepcióesztétikai megítélésük, vagyis függ az értelmező közeg kultúrájának idejétől.”²⁸ Természetesen nem akarom letagadni ezeknek az asszociációknak a jogosságát (hiszen milyen alapon tenném), egyszerűen számomra ez a másik kérdés, ami jobban megközelíti a vers teljes zenéjét, fontosabbnak és aktuálisabbnak tűnik.

A fentiekből következik, hogy természetesen nem kívánok ezen a ponton teljes körű verselemzést végezni már csak abból kifolyólag sem, hogy ez egyrészt elméletileg sem lehetséges és amúgy is meddő vállalkozás lenne, hiszen a nyelv mindenkor csak a

²⁶ SZABÓ Lőrinc, *Összegyűjtött versei*, Bp., Magvető, 1962, 65.

²⁷ TINYANOV, i. m., 139.

²⁸ SCHEIN, i. m., 48.

szubjektumban válik világgá, és mindig másképpen történik egyetlen tudatban is. Az elemzésben csupán arra teszek kísérletet, hogy bemutassam, hogy a vers fogalmi, képi és akusztikus asszociációi milyen lehetséges kapcsolatot képesek kialakítani a szöveg materiális rétegével. Ezeket az asszociációkat a vers nem teszi kötelezővé, de nem is tiltja őket, minthogy nem tilthat semmilyen asszociációt. A vers által megnyílik számunkra egy tudatter, belátunk egy tudatteret (versteret), ami soha nem a teljes vers (ilyen, hogy teljes vers amúgy sincs, ez feltételezne valamiféle metafizikai létezőt), mindig csak különbözőségben létezik és mindig másképpen, soha nem történik az asszociáció ugyanúgy. Egyébként is legyünk mindig fenntartással azzal kapcsolatban, ha nyelven keresztül magyarázzuk a nyelvet, hiszen a szavak asszociációi (jelentése) olyan gyökeresen ágyazódnak a szótestbe (és részeibe), hogy bármilyen máshogy mondás eltérő asszociációkat gerjeszt. Azt, amit a vers mond, semmilyen más módon nem tudjuk elmondani, igazából csak annyit tehetünk, hogy erősen rámutatunk a vers szavaira. Tehát már azzal is gondunk van, hogy magyarról magyarra fordítsunk egy verset, s ebből már látszik természetesen az is, hogy más nyelvre fordítani valamit szintén lehetetlen. Ugyanakkor mégis beszélünk a nyelvről, a versről, mivel hogy szeretünk róla beszélni és mégis jobban be tudjuk járni a vers terét, ha más szavakkal szuplementáljuk a vers szavait.

Kezdjük a címmel: *Záporban*. Egy szóra nem mindig gondolunk úgy, mint versre, de ha engedjük hatni a szótestet, ugyanúgy előhossa azokat az asszociációkat, amik a vers szavaiban vannak. A zápor szó fogalmi jelentése a szótesthez kötődik, beleágyazódik hangzásstruktúrájába, és ha akarjuk, a szó testébe (mint hang és mint artikuláció) belehallatszik a zápor hanghatása, zizegés, neszezés, a „z”-be, és a zápor pergő hangja az „r”-be, esetleg a pötyögés, potyogás, csobogás a „p”-be (mert explozíva), így metaforikus kapcsolódás, asszociáció alakul ki a szó hangalakja és az asszociált jelenség akusztikus jellegzetessége között. Lám, ez csak egyetlen szó, de ha figyelemmel vagyunk a testére, aktiválódnak olyan asszociációs lehetőségek, amikre a hétköznapiakban nem vagy csak ritkán reflektálunk. Egy szó még nem vers, mondhatnánk. Minden szó vers is, mondhatnánk. A különbség talán nem abban van, hogy versként gondolok valamire? Nem abban áll a vers lényege, hogy versként fogom fel, és nagyobb figyelemmel vagyok a szóra, mint egyébként? Mert hogy a vers nem a papíron van, a vers a tudat állapota. Persze kérdés, hogy van-e olyan objektív konstrukciós elv, ami a nyelvi objektívákat a tudaton kívül is verssé teszi. Valami rendezőelv létezik-e, ami a versbéli szavakat elkülöníti ontológiailag a mindenkori nyelv szavaitól, vagy mindig a fokozott figyelem iránya az, ami a verset verssé teszi, az a társadalmi miliő (hogy verseskötetben van) és az ebből adódó konszenzuális előfeltétel-rendszer? „Ha a

vers fogalmában a lényeg a vers jele, dinamizáló elve, nem pedig érvényesülésének módja, akkor hallatlanul gazdag lehetőségek nyílnak az ekvivalencia alkalmazása előtt”²⁹ – írja Tinyanov. Jakobson szerint a vers feltétele a poétikai funkció domináns használata, azaz hogy az egyenértékűség elvét a szelekció tengelyéről a kombináció tengelyére vetíti³⁰, azaz ekvivalensekből épít szekvenciákat, de az ekvivalencia elve már megkérdőjeleződött, az egy paradigmába tartozó elemek asszociációs kapcsolata korántsem evidens, önkényes, és gyakran annak a következménye, hogy egy paradigmaként gondolok rájuk, azonosként gondolom el őket. Ráadásul a poétikai funkció Jakobson szerint sem csak a versben nyilvánul meg, hanem a mindennapi nyelvben is, valószínűleg a nyelvi gondolkodás alapját képezi, és a vers talán valóban csak attól válik verssé, hogy a poétikai funkcióra érzékenyebb vagyok, és az asszociációs megszokásaimat hagyom felülbírálni.

Tehát, ha fülünket érzékenyebbé tesszük a szó hangzására, már a cím fonológiai felépítettsége is kapcsolatba hozható szemantikai síkjával, annak különösen az akusztikai szintjével, a zápor kopogásával, csöpögésével. Természetesen ezt objektív módon a címben még semmi nem teszi kötelezővé, elkerülhetetlenné, de a lehetősége fennáll annak, hogy így figyeljek a szóra. Ugyanakkor a vers további része bőven visszaigazolja az akusztikus elemek dominanciáját. Ez több szinten történik.

Szemantikai szinten a különböző hanghatásokra utaló szavak szokatlanul nagy arányával, és ezek folytonos variációs ismétlésével, mint a „zuhognak”, „kopogásukkal” „zenéjét” „dobolnák, dobolnák, dobolnák”, „kopog”, „zsong”, „zubogás, zuhogás”, aztán megint „zubogás, zuhogás, locspocs, parányi csengők lármás muzsikája”, „szapora csilingelés”, és így tovább. Ezen szavak nagy része persze egyben hangutánzó szó is, és mind ugyanazt a hanghatást igyekeznek a fonematikus rendszer elemeivel lefesteni, így ezek egymás ekvivalenseivé válnak, úgy, hogy egyben oppozícióba is kerülnek egymással, és az eltérő fonematikus felépíttségük különbözni kezd, hangzásuk kiemelődik, különbségeik révén pedig erőteljesebb zenei hatásra tesznek szert. Különösen jól mutatja ezt a „zubogás, zuhogás” szópáros, hiszen csak egyetlen hangban különböznek egymástól, így ebben az egy eltolódásban realizálódik különbözésük.

A versben az egyik központi jelenség a monotonitás, habár a versben egyetlen egyszer fordul elő a „monoton” szó: „...fekete záporok, és mintha monoton fekete kopogásukkal...”. A monoton szó megnyerő tulajdonsága az, hogy hangstruktúrája maga is monoton, hiszen három rövid szótagból áll, és ezek mindegyike ugyanazt a magánhangzót tartalmazza. Ez már maga

²⁹ TINYANOV, *i. m.*, 161.

³⁰ JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika*, 454.

elég lenne ahhoz, hogy felfigyeljünk a rövid szótagok szaporítására a versben, de ezt még inkább visszaigazolja a hasonló felépítettségű „fekete” szó, amely a „monoton” szó előtt már háromszor szerepelt a versben. E két szokatlan ritmikájú szó hasonlóságuk révén ugyancsak egymás ekvivalenseivé válnak, így a monotonitás érzete rátelepszik az egész versre, mivel a fekete szó minduntalan visszatér különböző szintaktikai helyeken, a három rövid szótag monotonitása uralja a vers egészét. Szabálytalan hosszabb-rövidebb sorokból áll a költemény egésze, nem alkalmazkodik semmilyen metrumhoz, csak a metrum jele van jelen, ritmikailag szabályozott a vers, de a sorok korántsem egyformák, nem teljesül semmilyen metrum. A sorokat uralja a rövid szótagok túlsúlya, és nem csak a fekete szavak által. Mivel a magyar nyelvben szokatlan a kettőnél több rövid szótag egymás mellett való megjelenése, így ezek nagyarányú megjelenése fokozza a sorok zenei hatását. A három morás ritmusegységek a „fekete”, a „monoton” szavak és egymás ekvivalenseivé válnak, kiemelődnek és különbözőzésben kezdenek, és kapcsolatba kerülnek a zápor szemantikai síkjával, annak akusztikus rétegével. A rövid szótagok halmozásának számtalan variációja jelenik meg a versben: „fekete záporok”, „ahogy a napfény kopog a csukott pillákon vagy a szerelem zsong a szivekben”, „szapora csilingelés”, „az unalomra”, „nyakamba csurog a víz”, „fekete Budapest” „gyökerei alól” „palotasorok”, „előntse a szigeteket, az ijedten” (nyolc rövid szótag!).

A zápor monotonitását fejezik ki ugyancsak a geminációk is szövegben: „dobolnák, dobolnák, dobolnák, millió láthatatlan dobverővel” (itt a „dob” hangkapcsolat négyszeri visszatérése is erősíti a hatást), „baktatok, baktatok”, „és hull, hull az eső”, „hallgatni, hallgatni”.

Az ismétlések rendszeréhez hozzátartoznak az alliterációk is. „s fekete záporok zuhognak zuhogna fekete földeken által” A vers elején ez a sor szinte az összes zenei hatást felmutatja, és összegyűjti domináló szavait is, a „záporok zuhognak” alliteráció két szava folyton ismétlődik a versben, ez a két szó uralja a vers szemantikáját és a kiemelődő „z” hang révén zeneileg is erősen befolyásolja, mint a kiemelt helyen felbukkanó „fekete” szó is, ahogy azt már előbb is láttuk, de sok egyéb alliteráció is kiemeli a szöveg zenei aspektusát: „zubogás, zuhogás, locspocs, parányi” Itt, habár a „p” a „locspocs”-ban nem szókezdő, akkor is kapcsolatba kerül a „parányi” „p”-jével.

A vers vége fele egyértelmű változás áll be a vers zenei felépítettségén, amolyan zenei nyugvópontonra kerül a költemény, a sok rövid szótagot felváltják a halmozott hosszú szótagok, erős oppozícióba kerülve a vers egészével: „így száll, száll tovább, így száll, száll, száll, tovább a végtelenbe az eső, így száll, száll véle lelkem is, túl minden földi nyomorúságon.”.

A vers fokozott zenei jelenléte folytán a szavak füzére a zápor jelenségének metaforájává válik, mintha maga a vers szavai azonosulnának a záporral, magával, a zápor maga a szöveg és a szöveg maga a zápor, a szavakra záporként gondolunk és a záporra úgy, hogy szavakból áll, beszél: „Aztán csönd. Csak a zápor beszélget magával.” Megtörténik a zápor és a gondolkodás, a nyelv szintézise, a zápor zenéje felülkerekedik a gondolkodáson, a szemantikán, csönd lesz, így a gondolatok is záporszerűnek tűnnek, a nyelv megalkotása is a zápor folyásához lesz hasonló, ritmikus és kopogó lesz a gondolatmenet, megállíthatatlanul folyik, csobog, tehát metaforikus mása lesz a zápornak. A zápor zenéje a külső és a belső világ rendezőelvévé válik.

Az itt elemzett versben a zenei hatás elég evidens módon kerül kapcsolatba a szavak szemantikájával, hiszen a vers hangzása a tárgyalt jelenség hangjára utal, annak mása. Egy vers hangzásának, zenei felépítettségének természetesen lehet sokkal bonyolultabb, árnyaltabb a viszonya a szemantikájához, de olyan versekben, ahol a tárgy nem valami akusztikus jelenség, a vers zenéje és a szemantika közötti megbonthatatlanságra való rámutatáskor az elemző nagyon nehezen tudja kivonni magát az elvesztett objektivitás vádjá alól. Az anyag és a jelentés megbonthatatlan egysége kifejezés félrevezető, hiszen mintha azt sugallná, hogy a jelentés olyan, ami van, mintha lenne egy jelentés, ami viszonyban van a nyelvi anyaggal, amire a nyelv helyettesítőként utal. Valójában a jelentés alakulás, történés, különbözőzésben levés, és, akármennyire is úgy beszélünk a versről, nem szavai, nem betűi vannak különbözőzésben, hanem a tudat, amikor szembesül velük, a nyomokból jelent alakít ki, és a jelenben, a mindenkori mostban történik a jelentés, az alakulás. A tudatban minden csak alakulás, nincsen semmilyen origója, fix pontja, gomolygás, örvénylés van a tudatban, és ez az alakulás, a különbözőzés a vers lényege is, de mivel ez megragadhatatlan, és nincs állandósága, tudományos vizsgálat tárgyává nem tud válni. Nem lehet sem vizsgálni, sem leírni azt, ami a tudatban a vers olvasásakor alakul. Az anyag és a jelentés megbonthatatlan egysége nem abban áll, hogy a vers profi módon íródott meg, és pontosan tud utalni arra, aminek kifejezésére szánták, mert a vers lényege, hogy soha nem volt még az, amit kivált, a jelentés, ami alakul, nem létezett korábban sem más versben, sem másik tudatban. A tudat a szöveggel való abszolút függésben járja táncát a szavak között, hozzájuk kötözötten szárnyal, és az anyag objektivitásában bízva alakítja ki saját, személyes tudati terét, világát. Az elemzés a vers objektív struktúráját tudja csak érinteni, de egyrésztől megjegyzendő, hogy ez a struktúra sem annyira objektív, ez is a tudat működése csupán, a tudatban van. Struktúra is csak addig létezik, amíg ezt valaki elgondolja, a struktúra is már interpretáció eredménye. Másrésztől, az a fajta gomolygás, ami az anyaggal való szembesüléskor a tudatban

különbözésként folyik, tökéletesen megragadhatatlan, ha megragadjuk, létének lényegét veszíti el, de ugyanakkor létező és történő, de ezt csak a mindenkori olvasó tudja. A vers elemzésekor saját élményeimet próbáltam átadni úgy, ahogyan bennem alakulásként történt a szöveg, és talán elég az elemzés ahhoz, hogy aki olvassa, annak a tudatában is hasonlóan alakuljon a szöveg, mint bennem, és az olvasás mostjában talán ez pillanatokra összehozhat minket.

Olvasáskor az ember az anyag állandósága és szelleme állhatatlansága rendíti meg, a tudat magára dőbben, saját nyomai között bolyong. Holmi foltok egy sima felületen képesek az embert mozgásba hozni, és olyan gomolygást létrehozni benne, aminek szemlélése gyönyörű, borzongató és kétségbeejtő.

Bibliográfia:

Jacques DERRIDA, *Az elkülönböztetés (La différence) = Szöveg és interpretáció*, szerk. BACSÓ Béla, Bp., Cserépfalvi, é. n.

Jacques DERRIDA, *Grammatológia*, Szombathely, Életünk Szerkesztőség, Párizs, Magyar Műhely, 1991.

Vilém FLUSSER, *Betűk = Uő.*, *Az írás*, Balassi – BAE Tartóshullám – Intermedia

Vilém FLUSSER, A fotográfia filozófiája, <http://artpool.hu/Flusser/Fotografia/01.html>

Martin HEIDEGGER, *A művészet és a tér = "...költőien lakozik az ember..."* (válogatott írások), Pompey, Bp., Szeged, T-Twins

Roman JAKOBSON, *Mi a költészet?* = Uő., *A költészet grammatikája*, Bp., Gondolat, 1982.

Roman JAKOBSON, *Nyelvészet és poétika = A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. BÓKAY Antal – VILCSEK Béla, Bp., Osiris, 2001.

KASSÁK Lajos, *Összes versei I.*, Bp., Magvető

KULCSÁR-SZABÓ Zoltán, *Irodalmiság és medialitás a költészetben = Uő., Metapoétika (Önprezentáció és nyelvszemlélet a modern költészetben)*, Bp.-Pozsony, Kalligram, 2007.

RÁBA György, *Férfihangra*, Bp., Magvető, 1969.

Ferdinand de SAUSSURE, *Bevezetés az általános nyelvészetbe = A modern irodalomtudomány kialakulása*, szerk. Bókey Antal – Vilcsek Béla, Bp., Osiris, 2001.

SCHEIN Gábor, *A ritmikai szegmentáltság mint a vers kompozíciós elve*, In: *Alföld*, 1994/12.

JurijTINYANOV, *A versnyelv problémája* = Uő., *Az irodalmi tény*, Bp., Gondolat, 1981.

WEÖRES Sándor, *111 vers*, Bp., Szépirodalmi

ZSILINSZKY Aladár, *Művészi hangfestés és hangutánzás* = *A magyar stilisztika útja*, Bp., Gondolat, 1961.