

HAJDÚ PÉTER

E közleménynek az a célja, hogy a nyelvi változásnak egy ritkábban előforduló és aránylag keveset vizsgált fajtájára próbáljon fényt deríteni. A nyelvi változások belső okai között sokszor hivatkoznak a nyelvi ökonómiára, a rendszerszerűség által kikényszerített vagy a nyelv belső dinamizmusa által diktált átrendeződésekre, sok változásnak azonban külső oka van: idegen hatás, az areális környezethez való affinizálódás, kulturális, szociológiai mozzanatok. Tulajdonképpen e külső hatások közé sorolhatjuk azokat a nyelvi változásokat is, amelyek a költészet részéről jobbra tudatosan, az énekelt népi orális hagyomány részéről viszont inkább nem tudatosan alakíthatják a nyelv arculatát kisebb-nagyobb mértékben, mégpedig annak szinte minden szintjén.

\*

Az utóbbi 2—3 évtizedben számos helyütt foglalkoztak a külföldi, de a hazai szakirodalomban is a költői nyelv sajátjaival. Ezekben a vizsgálatokban mindinkább tért hódítottak a kommunikációelmélet szempontjai. Ennek során részletesen elemezték azokat a különbségeket, amelyek a (beszélt) köznyelv és az (írott formájú) költői nyelv között kimutathatók. A köznyelv fogalmába azonban nemcsak a beszélt változatok tartoznak bele, hanem annak írásos formái is, pl. az újságnyelv, a tudomány és tudománynépszerűsítés nyelve és így tovább. Másfelől a költői nyelv sem csak a szövegben realizálódik, hanem nagy mértékben számol a hangos előadás lehetőségével, sőt a folklorisztikus műfajoknak (miért is zárnánk ki őket a költői nyelvet reprezentáló nyelvváltozatból?) jobbra ez a legfontosabb, leggyakoribb s lejegyzésükig tulajdonképpen egyetlen megjelenési formája. Ezek szerint, ha éles határ vonható is a beszélt és írott nyelvi megnyilatkozások között, ez az elkülönülés a

\* Ez a közlemény tovább fejlesztett és magyar nyelvű változata az V. Nemzetközi Finnugor Kongresszuson (Turku) tartott „Stilistisch motivierte und gattungsbedingte Änderungen in den uralischen Sprachen” c. előadásomnak és az annak háttéréül szolgáló sokszorosításban megjelent anyagnak (Congressus V. Internationalis Fenno-Ugristarum. Pars I. Turku 1980: 57—85).

(beszéltnek tartott) köznyelv (városi nyelv, népnyelv, rétegnyelv, argó, szleng, diáknyelv stb.) és az (írottak mondott) irodalmi nyelv (próza, dráma nyelve, költői, tudományos nyelv) nem mindig magától értetődő, vagy legalábbis nem mindig következetesen megvalósuló jelenség. Mindenesetre a különböző nyelvi formák közötti két szélső pólust általános vélemény szerint a tudományos nyelv és a költői nyelv képviseli (jelen esetben a műköltészet nyelve). A nyelvnek e két megjelenési formájában különösen az entrópia (vagy még pontosabban: a negatív entrópia) és a redundancia mértékének eltéréseire hívták fel a figyelmet. Az entrópiát a termodinamikában az energiavesztés jellemzőjeként tartják nyilván, a kommunikációelméletben a hírértéket szokás így nevezni, vagyis a közlési forrás statisztikai törvények szerinti érték nagyságát (mértékét, terjedelmét) hívják így, ami fizikai szemlélettel negatív entrópiának volna mondható. A redundancia ennek ellentétéként az üzenetnek azt a részét, vagy azokat a részeit fogja egybe, amely(ek)nek információs újdonsága nincsen, s voltaképpen feleslegesnek is bizonyulhatna(-nának), ha a legtöbb kommunikációs láncban szükségszerűen előadódó zavarokkal (magas zajszinttel, az átviteli csatorna egyéb fiziológiai vagy technikai tökéletlenségeivel) nem kellene számolni. Viszont kell, s ezért az emberi nyelvben a redundancia különböző fokú megnyilvánulásaival kell számolnunk (kivéve persze az ember által kódolt megjelöléseket, amilyenek pl. a gépkocsik forgalmi rendszámai, a személyi számok, telefon- vagy telex-hívószámok, ahol minden elem egyaránt fontos, sőt még a sorrendezésük — helyi értékük — is az, következésképp nulla-redundanciájuk van, és a lehető legteljesebb a hírértékük). Az entrópia és a redundancia a nyelv különböző változataiban és stílusrétegeiben más-más módon érvényesül. A két szélső pólusnak választott költői nyelv és tudományos szövegek különbségeit nemrégiben Solomon Marcus foglalta össze 52 oppozícióban (*Fifty-two Oppositions between Scientific and Poetic Communication*, in: *Pragmatic Aspects of Human Communication*, ed. Colin Cherry. Dordrecht 1974: 83—96). Ez a cikk, akárcsak az említett szerző *Two Poles of the Human Language* című tanulmánya (in: *Revue Roumaine de Linguistique* 15. 1970: 187—198, 309—316, 497—504) alapvető különbségeket összegez és mérlegel (mindkettő hozzáférhető magyar fordításban is S. Marcus, *A nyelvi szépség matematikája* című könyvében — Máté Jakab fordításában —, Budapest 1977, Gondolat). Közülük most mindenekelőtt a költői nyelv emocionális, egyedi — szubjektív, változékony és kreatív, valamint „fordíthatatlan” jellegét emeljük ki, továbbá szigorú függését a zenei struktúrától és végül irrelevanciáját a grammatikus — nem grammatikus oppozíció vonatkozásában.

Figyelmet érdemel, hogy Marcus a felsorolt 52 ellentét közül többnek a részbeni vagy teljes tévességére, vagy pedig más tételekkel való összefüggésére, más tételekből való levezethetőségére is utal. Ez most azonban bennünket nem érdekel, mert főleg a változékonyág, kreativitás, „fordíthatatlanság”, a szöveg és zene integrálódása fog vizsgálataink középpontjában állani, valamint mindenekelőtt a vizsgált szövegek entrópiája és redundanciája. Az elméleti szakirodalom vonatkozásában Marcus idézett cikkeire utalunk, ahol a legfontosabb közlemények föl vannak tüntetve.

Induljunk ki mindenekelőtt abból a ma már közhelynek számító megállapításból, hogy a költői nyelv hírértéke felülmúlja az egyéb közlésekét, redundanciája viszont számottevően alacsonyabb amazokénál. Ez természetesen olyan általános megállapítás, ami nem egyenletes mértékben érvényesül: a költői nyelvnek a hírértéke, redundanciája igen sokszor függ a műfajtól, sőt az alkotó személyiségétől, költői munkásságának — nevezzük így — technikai sajátosságaitól. Petőfi szerelmi vallomlásában:

- (1) Reszket a bokor, mert  
Madárka szállott rá  
Reszket a lelkem, mert  
Eszembe jutottál

hétköznapien egyszerű szavak magasröptű lírai gondolatot sugároznak ki magukból, mondhatni természetes módon. Illyés Gyula akképp fejezi ki ezt, hogy „éppen abból, ami már-már próza, abból lesz a leghitelesebb líra: a szív szava.” (Illyés, *Petőfi*. Bp. 1963. 362).

Ha más módon is mint Petőfi, tulajdonképpen Pilinszky Jánosnál is megfigyelhető az a költői alkotás szempontjából figyelemre méltó eljárás, hogy szárazon kopogó szavak szűkre mért és szokatlan összekomponálásával borzongatóan feszes, szikár kifejezést hoz létre, amelybe velőig ható gondolati és érzelmi reflexiókat tud szublimálni. Ezeket az olvasó szabad asszociációinak megmozgatásával éri el, amit persze képi úton, metaforákkal is meg lehetne fogalmazni, csak jóval körülményesebben, hosszabban és kevésbé kemény formában. Ha egyáltalán lehetne. Gondoljunk ezekre az egy-, másfélsorosaira:

- (2a) „Önarckép 1944-ből”  
Sírása hideg tengelyében  
áll a fiu.  
(2b) „Egy sírkőre”  
Túlhevített virágcsokor.

Az ilyen műben — Petőfiével szemben — rendkívül alacsony a redundancia, miközben a hírérték magasan szárnyal: a használt szavak „jelentésének” összegét messze túllépi. A hírérték átalakulásának egy másik módját látjuk Tóth Eszter *Művelet tercinnákkal* című versében: a szavak és sorok rendjében bekövetkezett változásoknak jut itt kiemelkedő szerep. Olyan tükör-vers ez, amelyben az I. rész sorai és szavai csaknem teljesen megegyeznek a II. részben közöltekkel, csak hogy itt minden fordított sorrendben áll, s ezáltal a vers I. felének a közölnivalója a II. részben annak az ellenkezőjébe csap át:

## I.

(3) Tetőtől talpig makulátlan,  
csinos, fiatal lány. Nem undok  
a tömegben, vasalt ruhában,  
  
hozzámszorulva, has és combok  
langyával. Hogy egy 'megbocsásson!'  
nélkül nyomja úgy, mint a tankot

testét reám: ezért utálok!  
Nyomul, persze! Hisz' nemzedékek  
óta három, vagy tizenhárom

test zsúfolódásába fészkelte,  
közös vackon, s oly megszokottan,  
hogy néki egy hátába ékelt

idegen könyök meg se kottyán,  
mint az se, hogy lábamra gázol!  
Szépitkezésben, divatokban

már képzett, ám a testhatárról  
még nem próbál, — nem lenni mások  
terhére, — elhúzódni! Bárhol

lapuljak, elhátrálva: számát  
ellepi dús haj-omlatagja!  
Dühöngők. Fogna most az átok:

e lány izenként elrohadna!

## II.

E lány izenként elrohadna,  
ha megfoganna most az átok.  
Dühöngők. Dús haj-omlatagja

ellepi újra s újra számát,  
lapuljak, elhátrálva bárhol!  
Ő nem próbál nem lenni mások

terhére! Nem a testhatárról  
elhúzódni! Már divatokban  
képzett. Ám, hogy lábamra gázol,

neki még éppúgy meg se kottyán,  
mint a saját hátába ékelt  
más-könyöke. Hisz' megszokottan

zsúfolva közös vackon fészkelte  
együtt három, vagy tizenhárom  
testtel, már meüsszi nemzedékek

sora óta . . . Ezért utálok?  
Persze, hogy nyomja, mint a tankot  
testét előre!  
Megbocsásson.

Hozzámszorulva, has és combok  
langyaival, vasalt ruhában,  
a tömeg közepén, nem undok.

Tetőtől talpig makulátlan.

Mindennek még alig van köze a nyelvi változáshoz. Olykor azonban a költő tudatosan beavatkozik a nyelv alakításába, és a versben használt szavakból szórészeket leválaszthat, önálló életre kelthet, vagy egyéb eljárásokkal is élhet. A betű-, ill. szekvencialeválasztás esete áll fenn pl. Juha Mannerkorpi: *Kielen mietet* c. versében:

(4) Hirviöt, ennen ne olivat kommunisteja,  
KOMM, O niinkuin pyöreä pimeä hihansuu,  
M M niinkuin kolmipiikkiset hiilihangot hihoissa.  
Nyt hirviöitä ovat taantumukselliset.  
TAAntumus. Kaksi matalaa uhkaava A:ta,  
mielummin kolme.

A A, kaameaa.

Semmoisia ääntiöitä.

Oo alpha! Oo mega!

...

Ilyesmire példa Weöres Sándor *Daktilusz* c. verse is, amelyben a költő önkényesen összetett szónak tekinti a címet, s annak előtagját a soronként változó alany jelentéstartalmának megfelelően más előtaggal cseréli fel:

(5) Ír a költő daktiluszokban.

A kecskepásztor baktiluszosokban.

A disznópásztor makktiluszosokban.

A karmester taktiluszosokban.

A sakkmester sakktiluszosokban.

A diktátor nyaktiluszosokban.

A hordár paktiluszosokban.

A klozetpucoló kaktiluszosokban.

A lakkozó lakktiluszosokban.

A bankár csekktiluszosokban.

A buzeráns seggtiluszosokban.

A szabó frakktiluszosokban.

Más módon ugyan, de már Aristophanes is élt a költői szabadságnak olyan módjával, hogy csupa ételnevekből egybeírt szóóriást kreált (*Ecclesiazusae* R. 1168-tól):

(6a) λοπαδοτέμαχος σελαχογαλεο-  
κρανιολειψανοδριμυποτριμματο-  
σιλφιοπαρραομελιτοκατακεχυμενο-  
κιχλεπικοσσυφοφαττοπεριστερα  
λεκτρονοπτεκεφαλλιοκιγλοπε-  
λειολαγωοσιραιοβαφητραγαν-  
οπτερύγων

amelyet Arany János ekképp ad vissza magyarul:

(6b) Csigasülthalhússzeletcsetvelőmaradtjacsi-  
pősreszeltaszatlemézöntvehurosonrigó-  
vadgalambkokastaréjgerlerostélyosbefőtt-  
mustbanyúlporc  
hallé

Arany János azonban nem pusztán ilyen módon avatkozott bele a nyelvi folyamatba, hanem pl. a *Jóka ördöge* c. művében egy helyütt az ún. madárnyelvet alkalmazza a szöveg ködösítése végett:

(7a) Turgudorgod mirgit forgogargadtárgál:  
Argadórgosórgom margarargadtárgál?  
Targakargarorgodj hárgát korgomarga,  
Irginerget arga porgokorgolbarga.

aminek a megfejtése:

(7b) Tudod, mit fogadtál:  
Adósom maradtál?  
Takarodj hát koma  
Innét a pokolba

A madár- (vagy: szarka-) nyelv alkalmazása egyébként költőinknél elenyésző, hiszen ez a fajta beszédtorzítás főleg a diáknyelvre jellemző, s nemcsak nálunk (ahol ennek *v* betoldásos formája gyakoribb<sup>1</sup>) ismeretes, hanem a világ számos nyelvében is, mint egyfajta titkos diáknyelvi forma: angolul Pig Latins néven nevezik azt a jelenséget, amikor minden szó első hangját a szó végéhez csatolják és a hangsort *a*-vel zárják le (pl. *a he will give it to me* helyett ezt mondják: *iyhey ilwey ivgey itey uwtey iymay*), de ismerik a japánban, tajvaniban, kairói arabban, a benkulu nyelvben Szumátrában stb. (vö. R. Burling, *Man's many Voices*. New York 1970: 134—7).<sup>2</sup>

Természetesen a köznyelvvvel szembeni „kihágások”, deformációk, mesterségesen konstruált szavak mindenekelőtt a játékos, satirikus, groteszk, nonszensz, abszurd vagy avantgarde jelzővel illethető költészetből dokumentálhatók. A legegyszerűbb forma a rím kedvéért történő szóvégtorzítás:

(8) Here lie the remains of  
Thomas Woodhen  
The most aimiable of  
Husbands

<sup>1</sup> Az ilyen nyelvi játékokon alapulhatnak az olyan vicek, mint pl. az arisztokratákra jellemző raccsolással tüzkövet vásárolni akaró Arisztidnek arra a kérésére, hogy *'kévek kovakövet'* a trafikostól madárnyelvi választ kap: *'nivincseven'*. Ugyanő pedig egy távolabb álló hölgyről magyarázza: *'Az ott a feleségem, Vanda'*, s ezt Tasziló így nyugtázza: *'Nemcsak vanda, hanem öveg is'*.

<sup>2</sup> A titkos nyelvek és mindenekelőtt a gyermekek körében használt madárnyelv (finnül *siansaksa* vagy kontinkieli, vagy *lampaanlatina* stb.) kérdéseiről, fajtáiról és programozásáról bőséges irodalmi hivatkozásokkal ellátott tanulmányt írt Jouko Seppänen *Sananmuodostus leikki- ja salakielessä* címen az otaniemi műszaki főiskola számítóközpontjának (Teknillinen Korkeakoulu, Laskentakeskus, Otaniemi) kiadásában (1981. 7. 22. 1—42 (+10), 1.).

And excellent of men.  
(His real name was Woodcock  
But it wouldnt come in Rhyme),

amelyhez hasonló sírfeliratok a magyarból is közismertek.

Grammatikailag releváns végződések megváltoztatásával találkozunk pl. Karinthy Frigyes Szép Ernőt parodizáló soraiban:

(9a) Elment messze, elment messze  
És már nem tér soha vissza

(9b) Pedig, de jó volna  
De jó volna, de jó volna,  
Ha én kicsi fiu volna.

Hasonló jellegű torzítás Christian Morgenstern *Anto-logie*-jában:

(10) Zwar gab die gütige Natur  
den Elef-anten uns dafür.

Wilhelm Busch *Die fromme Helene*-jében viszont ezzel a két sorral találkozunk:

(11) Es ist ein Brauch von alters her  
Wer Sorgen hat, hat auch Likör!,

ahol az olvasó a rím miatt az utolsó szó *Liker* ejtésére kényszerül. A fordító nehéz helyzetbe kerülhet, ha a szerző mesterségesen archaizált szót használ, amely a normának nem felel meg. Chr. Morgenstern *Das Hemmed* c. versének címe a *Hemd* szót idézi fel, s e szó az első sorban is előkerül:

(12a) Kennst du das einsame Hemmed?  
Flattertata, flattertata . . .

E vers fordításában Szabó Lőrinc nyelvjárási szót használ:

(12b) *Az ümög*  
Esméred az árva üngöt?  
Hahó, libegő, lobogó . . .

A paródiában a tulajdonnév magánhangzóinak megcserélésével is él Karinthy, aki Tóth Árpád modorában írt Ady-paródiájának ezt a címet adta: *Edy Andrának*, s szerzőként ezt tünteti fel: *Tát Orpód* (I. Irodalomtörténet 1979 : 947). Meglevő szavak

szokatlan továbbképzésével, gyökelvonással, abszurd szóösszetételekkel készült Karinthy ismert — és grammatikailag általában korrekt — Babits-paródiája:

(13) *Futurum exactum*

Plutó e torzót márványból szoborta  
Ó, torzók torza, bőrző Dunakorzó  
Ó, korzók korza, őrző dunnaorzó  
Mint ferde torta és megint retorta.

De Afrikában fú az antipasszát  
És négerek masszálnak pántlimasszát  
És ott az ég oly régi, égi méla.

S tán pápuákok pengetnek poros fát  
S nem lesz Nyugat már, sem Fenyő, sem Osvát  
S még él Balázs, még él a méla Béla.

Hasonló módon, tehát a mondatszerkesztés szabályainak megtartásával épül föl Páskándi Géza *Sárikás anyós* c. elbeszélő költeménye, azzal a különbséggel, hogy ebben a groteszk-transzcendentális eposzban a mondatok tagjainak java mindenképpel keresztnevre épül, amelyekhez különböző grammatikai morféma csatolódnak, s így igék vagy ragos főnevek válnak belőlük. Az eredmény: teljesen jól formált mondatok serege, ahol a fogalmi jelentés a háttérben, homályban marad, s a versre inkább valamiféle emocionális légkör megjelenítése hárul. A név-effektuson alapuló eposzról a szerző is azt írja, hogy „szokványos logikai-értelmi úton aligha lehet megközelíteni... , ám a hangulat mégis kirajzol valamit, a halvány kontúr jelez valamiféle érzelmi-hangulati logikát. Az ilyen verseket 'a mintha versei'-nek nevezhetnénk.” Jól szemlélteti az eljárást egy részlet:

(14)

Át-átzsoltult az utca túlfelére,  
ha netán új arc ott helénkedett,  
ki nem ibolyás, és nem is szerénán,  
de reginásan s nem is annusul,  
ilonkodón csak ringott két emőként —  
és izabellül katalinkodott!  
Sebestyén érte pontosan emilkor,  
mert vendelente nem főz gyógyteaát,  
jenő-emő se törődik vele,  
hát mély, hurutos gellértet kapott,  
ez átfelődött rossz idult brunóba,

(Zsolt)  
(Eta, Helén)  
(Ibolya, Szerén)  
(Regina, Annus)  
(Ilon, Emő)  
(Izabella, Katalin)  
(Sebestyén, Emil)  
(Vendel, Thea)  
(Jenő, Emő)  
(Huru, Gellért)  
(Oszi, Ida, Brunó)



móricban halt meg, csak később derült ki:	(Móric)
tüdőcsúcsán vala kilenc csaba.	(Csaba)
Azt is mondják, hogy ambrus volt a gyomrán,	(Ambrus)
s szerette ő a rántott teofilt,	(Teofil)
a vad amált meg ette sós ecettel,	(Amál, Etel)
s gyömbérrrel az auréliát!	(Elza, Aurélia)
S hogy szenvedélye volt a sámuel,	(Tas, Sámuel)
fülöpön nyert százhusz arisztidet,	(Fülöp, Arisztid)
de ezt azonnal el is zsófiázta,	(Elli, Izsó, Zsófia)
s hogy sose itta, mint más — az arankát,	(Ta-más, Mása, Aranka)
de citrommal a sokfokos domonkost,	(De-a, Domonkos)
és nagyon ritkán szódával a miksát.	(Rit-a, Miksa)
Meghalt tehát, de gyöngyikélt elégszer,	(Gyöngyi)
míg élt ipolygón csak lászlókodott,	(Ipoly, László)
beléivánult a hölgybe — antalodván	(Iván, Antal, Bea)
és zsoltan hullt — szolgálatkész levél.	(Zsolt, Gál, L-él)
El-elmártult és meg-meggáborult,	(Márta, Gábor)
etelgő rékán hadba viktoródott,	(Etel, Réka, Ad-a, Viktor)
míg sándorogván ákosult gerőn,	(Sándor, Ákos, Gerő)
eládámult borbálaként — timótul,	(Ádám, Borbála, Bálá-n, Timót)
de malvinodván föl-fölráminult!	(Malvin, Iv-án, Ármin)

Ismét más nyelvteremtői módszert tapasztalunk Weöres Sándor *Az áramlás szobra* c. költeményében:

- (15) nyugmozgás siethez indul sietben ablakik  
 feje istenek árnyékszéke vágat  
 árnyékvillámszék nyers tündérhús csepeg

ló puszta paripa sivatag  
 pulószta sipavaritagpa  
 forró arany zivatar

hideg fekete  
 ködhenger  
 kőfürt gránitbora  
 párolog  
 szemcsés fekete sziklafüggöny  
 gőzölög

éj kert hold pad  
üres szívdobogás  
dobéjdob dobkertdob doboldob dobpaddob  
föld homok kavics  
lámpás madarak ablaksora  
folyton távozik

amelyre az jellemző, hogy a költő a nyelvben ténylegesen nem létező töveket von el meglévő szavakból, ezeket olykor összetétellel egyesíti, amellet pedig igealakokhoz névszói végződéseket, névszókhoz meg igeieket helyez, ám mindez a mondatok nyelvtani megformáltságát nem bontja meg. Ezenkívül frappánsul váltakozó összetételek (*dobpaddob, dobkertdob* stb.), valamint néhány szó (*ló, puszta, paripa, sivatag*) szétdarabolása és összeillesztése, tehát szótagkeverés révén olyan meglepően új hangszekvenciákat hoz létre a költő, amelyeknek az 'értelme' a befogadásra kész szellem előtt nyitva áll.

A nyelvkotásnak ismét más változatát találjuk Weöres Sándor *Szajkó* c. költeményében, amelyben a költő mindössze 6 értelmes szótári címszót használ, ám ezeket különböző variációkban fonja egymásba, jobbára meg aztán úgy is, hogy önkényesen leszab belőlük szórészeket, szócsonkokat, s ezeket egymáshoz illesztve épít föl sorokat (ez persze jelen esetben a jelentéstelen szószelvények emocionális és zenei kicsengésén<sup>3</sup> is múlik: a címben megadott madár megjelenítése nagymértékben ennek a függvénye):

(16) *Szajkó*

tanárikari karika  
papíripari paripa

karika tanárikara  
paripa papíripára

tanár rika rika rika  
papi ripa ripa ripa

kari kata nári kara  
pari papa piri para

<sup>3</sup> A vers zeneiségével kapcsolatban utalnom kell Kodálynak Weöresről mondott szavaira (noha ő akkor ezt a verset még nem ismerhette): „ő egyike annak a kevés magyar költőnek, aki sejti, hogy a magyar versnek nem szabad elszakítani a szálait, ami a magyar muzsikához köti” (idézi Kecskés András: Irodalomtörténet 1980: 790).

tanárikarikarika  
papíripariparipa

karikatanárikara  
paripapapíripara

Magasra szökik itt a hírérték, de a fordíthatatlanság ugyanúgy.

Nem kétes persze, hogy az efféle verseket is le lehet éppenséggel fordítani, de nem az eredetivel adekvát módon. Ennek illusztrálására idézem Lewis Carroll *Jabberwocky* versének első szakaszát, amely az Alice könyvek második kötetében (*Through the Looking-Glass*) szerepel. A vers címének és első szakaszának kétféle magyar és finn fordítása — az eredetivel és egymás között is egybevetve — jól szemlélteti, hogy voltaképpen mindegyik fordítás újraalkotásnak, új költői tevékenységnek minősíthető:

- (17) *L. Carroll: Jabberwocky*  
'Twas brillig, and the slithy toves  
Did gyre and gimble in the wabe:  
All mimsy were the borogoves,  
And the mome raths outgrabe.

...

Magy. ford.

*Weöres S.: Szajkóhukky*

Volt egy brillós, a csuszbugó  
Gimbelt és gált távlengibe  
Minden mimicre purrogó,  
Mómája ingibe.

...

*Tótfalusi I.: A Gruffacsór*

Nézsónra járt, nyalkány brigyók  
turboltak, purrtak a zepén,  
nyamlogott mind a piritók,  
bröftyent a mamsi plény.

...

Finn ford.

*Kirsi Kunnas—Eeva-L. Manner: Pekoraali*

On illanpaisto, ja silkavat saijat  
luopoissa pirkeinä myörien ponkii:  
surkeisna kaikk' kirjuvat lorokaijat  
ja vossut lonkaloisistansa ulos vonkii.

...

*Eeva Kangasmaa-Minn:*

Oli rilliä, ja laisit tovit  
kairivat ja kimpivät veivissä.  
Aivan mimsejä olivat porokopit,  
ja momit rasit repivät ulos.

Innét már egy jó nagy lépéssel jutunk tovább azokig a versekig, ahol köznyelvi szó alig van, s a nyelvtani struktúrájának is csak az imitációja jelentkezik, mint pl. Karinthynek a szürrealista spleen hangulatát megjelenítő halandzsája:

(18) A pő, ha engemély kimár —  
De mindegegy, ha vildagár...

...mer engemély minder bagul,  
mint vélgaban a bégahúr!

Ugyancsak az ún. 'Kauderwelsch' kategóriába tartoznak az olyan költemények, ahol az alkotó nem elégszik meg anyanyelvének kifejező eszközeivel. Ezek közé sorolandó pl. Chr. Morgenstern *Lunovis* c. verse, amelyben egyrészt latin szavakat használ, másrészt mesterségesen kiagyaltakat, olykor német képzőt (vagy annak gondolható elemet is felhasználva):

(19) *Lunovis mane mortuumst.*  
*Sol ruber atque ips' albumst.*  
*Lunovis.*

Weöres *Barbár dala* ettől lényegesen eltér, mert egy képzeletbeli nyelv szókincsét és grammatikáját teremti meg, amelyet azután ő maga magyarra is lefordít; úgy ahogyan az elképzelhető:

- (20) Dzsá gulbe rár kicsere  
áj ni musztasz emo  
áj ni mankütvantsz emo  
adde ni maruva bato! jaman!  
...

Fordítás

Szél völgye farkas fészke  
mért nem őriztél engem  
mért nem segítettél engem  
most nem nyomna kő! ajaj!  
...

Ezzel kapcsolatban idézhetünk Weörestől olyan sorokat is, amelyek egyetlen értelmes szót sem tartalmaznak, s a szavak a magán- és mássalhangzók akusztikai tulajdonságaiból adódó érzelmi állapotokat jeleznek:

(21) *Hangcsoportok*

- (a) *Puha, forró hangok*  
Ange amban ulanojje  
balanga janegol  
mó hitula e mante  
u kuaháj imanan. . .
- (b) *Gyors, gyöngyöző, vidám hangok*  
Vikulili hejriri sziggaga  
mukofoki kupukájlili vikufuja. . .
- (c) *Áradó, sugárzó hangok*  
Khunái áfháiszthái mengoh  
álkén ovái lá! . . . stb.

Az ilyenfajta költészet, amely a hangszimbolikára alapul, igen szoros kapcsolatot mutat a hajdani dadaista, kubofuturista kísérletekkel, amelyek nem elégedtek meg a nyelvi jelek szokványos kommunikációs értékével, hanem teljesen új hangszekvenciák expresszív jellegére épülő szabad asszociációkat akartak létrehozni. Pl.:

(22) Hugo Ball: *Totenklage*

ombula  
take  
biti

solunkola  
tabla tokta tokta takabla  
taka tak

(23) Aldo Palazzeschi: *E lasciatemi divertire*

Tri tri tri  
fru fru fru  
ihu ihu ihu  
uhi uhi uhi!  
...

Fara fara fara fa  
tara tara tara ta  
para para para pa  
lara lara lara la!  
...

(24) V. Kamenszkij: *Zsongljor*

Згара — амба  
Згара — амба  
Згара — амба  
Амб  
Шар, шор, шур, шир,  
Чин, драх, там, дззз.

(25) A. Krcusonüh—V. Hlebnyikov: *Szlovo kak takoje*

дыр бул щил  
убещур  
сум  
вы со бу  
р л эз

”(кстати в этом пятистишии больше русского национального чем во всей поэзии Пушкина)”.

Az orosz kubofuturisták 'zaumnüj jazük', tehát az értelem határát meghaladó nyelv néven nevezték produktumaikat, s programjuk e *zaumj* költészet kialakításában állott, amelyet persze későbbi nyugati kollégáik nem vettek annyira komolyan, mint ők, hanem inkább a nyelvi játékosság, a leleményesség újabb és újabb illusztrálására törekedtek az ehhez hasonló módszerek alkalmazásával, sőt — néha — egyféle csendes irónia is megnyilvánulhatott bennük (mint pl. a 23. példában idézett Palazzeschi vers egészében).

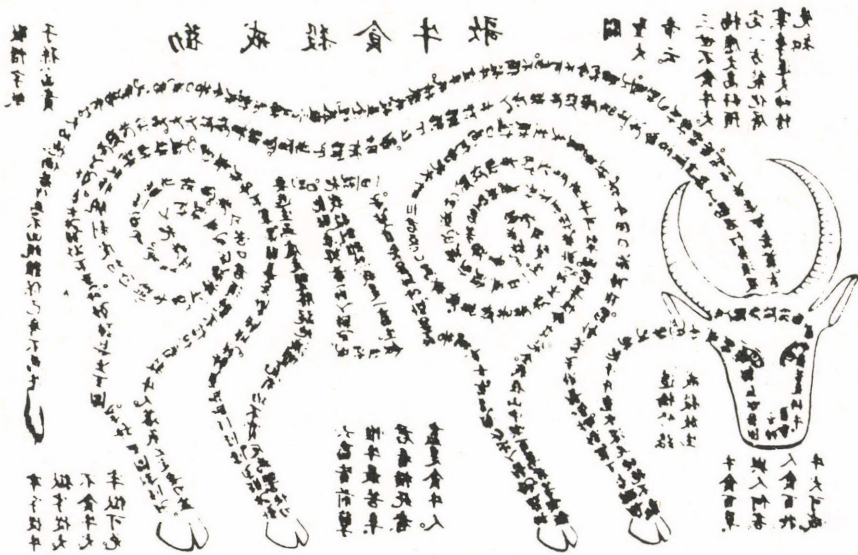
S ha már továbbhaladunk a nyelvileg tisztázatlan, de valamit mégis kifejezni óhajtó alkotások területén, akkor végül is a képversekig, a rébuszos versekig és tipogrammokig jutunk el, amelyeket bő részletességgel tárgyal Lukácsy András *Kiment a ház az ablakon...* *Költészet és játék* c. könyvében (Budapest 1981: 528—

554). Az ott szereplő sok-sok példa közül egy kínai, egy perzsa képverset mutatunk be, továbbá Morgenstern *Fisches Nachtgesang* c. tipogramját, amelyet Szabó Lőrinc magyarra fordított, Apollinaire *A ló*, Nagy László *Őnarckép* c. képverseit és Kassák Lajosnak egy grafikus képkölteményét (*A virágok*):

(26) *Képversek/Tipogrammok*

- a: kínai
- b: perzsa
- c: Morgenstern
- d: Apollinaire
- e: Nagy L.
- f: Kassák L.

Középkori kínai ábrák.



a







De bizvást sorolhatjuk ebbe a kategóriába a barokk Johannes Baptista Adolph *Silonianum* és *Epigramma musicum* c. alkotásait is. Az elsőnek az az érdekessége; hogy egyetlen mondat az első sorban betűelhagyásokkal és átrendeződésekkel alakul a következő sorokban értelmetlenekké — miközben a *C* betűk a versbe épített és 4 sarokszögével ferdén elhelyezett négyzet alakú ábrát képeznek, s egyes betűk hosszabb-rövidebb átlós egyenesekként jelennek meg —, úgy, hogy az utolsó sorra visszaálljon az első sor hangalakja. A második, zenei epigramma szövegének egyes szótagjait hangjegyek fejezik ki, s megoldásuk szolmizációs módszerrel lehetséges (l. Korzenszky: Irodalomtörténeti Közlemények 1979: 515—516):

(27a) Johannes Baptista Adolph: *Silonianum*

S u i v o l l a C a l l o v i u s  
u i v o l l a C s C a l l o v i u  
i v o l l a C s u s C a l l o v i  
v o l l a C s u i u s C a l l o v  
o l l a C s u i n i u s C a l l o  
l l a C s u i n o n i u s C a l l  
l a C s u i n o t o n i u s C a l  
a C s u i n o t n t o n i u s C a  
C s u i n o t n A n t o n i u s C  
a C s u i n o t n t o n i u s C a  
l a C s u i n o t o n i u s C a l  
l l a C s u i n o n i u s C a l l  
o l l a C s u i n i u s C a l l o  
v o l l a C s u i u s C a l l o v  
i v o l l a C s u s C a l l o v i  
u i v o l l a C s C a l l o v i u  
S u i v o l l a C a l l o v i u s

(27b) Joh. Bapt. Adolph: *Epigramma musicum*

Two staves of musical notation. The first staff has lyrics: "rte es medio canta bo brili." The second staff has lyrics: "Te mulum Do ni duplicis esse ar".

Megoldása: *Mi-rte sol-es medio canta-re la-bo-re fa-brili*  
*Te fa-mulum ut Do-mi-ni duplicis esse re-ar.*  
(E korban ugyanis a *do* helyett *ut*-ot olvastak.)

Itt azonban meg kell torpannunk egy időre. T.i. az utóbb említett futurista művek, de mindenekelőtt a képversek és tipogrammok az irodalom és a képzőművészet — pontosabban a grafika — határterületeire vezetnek, és azt a triviális megállapítást szűrhetjük le belőlük mindössze, hogy a redundancia ezekben az alkotásokban a nulla felé tendál, ugyanakkor információs értékük — amely aglosszális elemekkel is kifejezhető — oly rendkívüli sávszélességű, amely egyénenként változik, és a befogadó vizuális és akusztikai kultúrájától is nagymértékben függ. Az ilyen alkotásokkal tehát a következőkben nem foglalkozunk, mert várható, hogy a köznyelv alakításában nincsen szerepük.

Fel kell vetnünk viszont azt a kérdést, hogy a valódi szintakszissal, szókészlettel rendelkező műköltészeti alkotások, bármennyire absztraktak legyenek is, miféle visszhangra találnak a köznyelvben, pontosabban kifejezve: megvan-e bennük a lehetőség, hogy a nyelvi sztenderdet legalább részegységeiben befolyásolják, átalakítják vagy megváltoztatják? Elméletileg nincsen kizárva ez a lehetőség. Gyakorlatilag azonban aránylag kevés reá a példa. Mindenekelőtt az irodalmi névadásban jut szerephez a kreatív költői képzelet eredményének adaptálása a köznyelvbe: a nemzetközileg ismert *Liliput* név (amely szinte közhatóvá lett) Jonathan Swift alkotása; a magyar *Tünde* (és más előnevek) Vörösmarty találmányai; a finn Eino Leino-nak is köszönhetünk néhány előnevet (*Arja, Ylermi* stb.). Viszont közhatóként minden bizonnyal nagyon kevés olyan szó honosult meg, amely az abszurd költészetben jött létre. Legalábbis az idézett művekből kevés példát tudnánk erre a jelenségre említeni. Így pl. a Jabberwocky-dalban szereplő *galumphing* (a *gallopp* + *triumph* összerántásával) már a modern angolban meghonosodott (*galumph* = 'go prancing exultantly'). A *chortle* ige (= 'chuckle loudly') szintén L. Carrolltól származik (talán a *chuckle* + *snort* szavak egybefonásával). Ami e szavak magyar fordítását illeti: *eldiadagol* (WS), *diadalgott* (TI), ill. *csuklorkant* (WS) és *csuklantott* (TI) szokatlanok ugyan a magyarul tudó számára, de érthetők, s előbb-utóbb szótárba is kerülhetnek. A *zepén* (TI) azonban nem volna világos a fordítónak Dingidungi szájába adott magyarázata nélkül: eszerint a *zepe* füves tisztást jelent a napóra körül, mert a napóra a *közepén* van ennek. A *nézson* viszont = négy óra az *uzsonna*idő, *mamsi* pedig = eltévedt a plény és egyre azt mőndogatja „fogalmam sincs, hol vagyok” stb. (Ez utóbbi esetben az eredeti *mimsy*-vel egybecsengő hangsort kaptunk.) Hasonló magyarázatok (persze más szavakhoz) az eredetiben és a finn fordításban is bőven vannak. Weöres-nek az első szakaszban előforduló *csuszbugó* szavát viszont Lányi Flórián (1980-ban) 5-éves kisfiú, a vers többszöri hallása után önálló életre keltette és teljesen konkrét jelentésekben használta (szűkebb családi környezetével együtt): 'lassú jármű, munkagép (úthenger, kombájn, traktor, földgalyu), a Közterület-fenntartó Vállalat sárga s jobbára nehéz járművei (kukáskocsi, kotrómosó, locsolókocsi stb.), ill. nagyobb méretű lomhán közlekedő egyéb jármű (trailer, esetlegesen: lassan mozgó kamion vagy villamos)'. A szándékosan homályos jelentésű szó ekképp egy kisebb csoportban lexikalizálódott. Most még korai volna prejudikálni, hogy a *csuszbugó*-nak ezek a konkrét jelentései megmaradnak-e a családi nyelvhasználat kereteiben,

vagy kedvező adottságok révén a szélesebb közösség is befogadja-e őket. Egy ilyen átértékelődés lehetősége eleve nincsen kizárva. Sokkal kedvezőbb lehetősége volt ehhez a Karinty használta *szoborni* igének, amely Babits-paródiájából eléggé elterjedtnek mondható, noha — tudtommal — szótározva nincsen, s mégis tréfás, gúnyoros vagy bizalmas-familiáris használatban elő-előfordul.

Az abszurd költészetnek a köznyelvre történő visszahatásának közelebbi vizsgálatáról lemondva, rá kell térnünk arra a kérdésre, hogy a költői nyelvhasználat sokszor lényegesen eltér a köznyelvitől. Legjobban ez a finn költészet példáján mutatható be, amely jól definiálható jellegzetességeket mutat a köznyelvvel szemben. Mind a mű-, mind a népköltészetben gyakori jelenség, hogy a birtokos vagy melléknévi jelző fordított sorrendben (hátravetve) szerepel: *soi sana kultainen, maa kallis isien*, ill. *vyöltä vanhan Väinämöisen, nuorisossa nousevassa*, holott a köznyelvi norma a *kultainen sana, isien maa, Väinämöisen vyö, nousevassa nuorisossa* szórendet írja elő. Ezenkívül azután feltűnő jelenség, hogy a normalizált *minä, minulle, sinä, sinun, tämä, tuon, tuolla* és ehhez hasonló egyéb névmásoknak a költészetben a rövidebb formái általánosabbak: *mä, mulle, sä, sun, tää, ton, tolle* stb. (l. Fred Karlsson, *Finsk grammatik*. Helsinki 1978: 237). E rövid formák egyrészt archaizmusoknak is tekinthetők (ismert, hogy a névmások hosszabb formája történeti szempontból nézve szekundér), másrészt azonban úgy is felfoghatók, hogy ún. Schnellsprech-formátumok, tehát visszarövidülés eredményei is lehetnek. Tekintve, hogy e rövid alakok a sztenderd hosszabbakkal szemben a köznyelvben szinte általánosaknak vagy legalábbis szélesen elterjedtnek minősíthetők, azt hisszük, hogy itt is — hacsak részlegesen is — a költészet, népköltészet nyelvének analógiáját követi a köznyelv. A finn költészet persze emellett több olyan jelenséget ismer, amely folklorisztikus, ill. népnyelvi eredetű (pl. a Vx3Sg *-vi, -pi* végződése a zérus-morféma helyett: *tekevi, menevi, saapi* contra: *tekee, menee, saa* stb.): az eleven beszédben azonban az ilyen formák legfeljebb nyelvjárási szinten bevettek. Megjegyezzük azonban, hogy a finnben rendkívül érdekes különbség mutatkozik az írott szövegekben és a beszélt nyelvben a szófajok megoszlása terén. Erről O. Ikola tájékoztat (in: *Explanationes et Tractationes Fenno-Ugricae in Honorem Hans Fromm*. München 1979: 79—85), akinek automatizált módon kapott eredményei az alábbi százalékos megoszlást mutatják a két nyelvi megnyilvánulási formában:

	írott nyelv	beszélt nyelv
főnév	34—38%	15—16%
melléknév	7—8%	5—6%
névmás	7—11%	15—17%
partikula	18—19%	35—39%
ige	22—29%	19—22%

A táblázat adatai arra utalhatnak, hogy minden szófaj használati gyakorisága a partikulák használatának frekvenciájától függ: minél gyakrabban élünk partikulás kifejezési formákkal annál inkább kevesbednek a többi szófaj előfordulási-használati lehetőségei. Mindez állandóan megvalósulható nyelvi változás csíráit hordja magában.

\*

A beszédszöveget bizonyos mértékben módosíthatja a zenével való integrálódás. Nem pusztán a fioritura-melizma jelenségére utalok, amidőn egy szótag hordozója — a magánhangzó — több zenei hanggal ékesítve kerül előadásra, hanem olyan deklamatorikus zenei megnyilvánulásokra, ahol a dallamszerkezet régies, hosszabb (két-szótagú) szövegszavakat követel a köznyelvi egyszótagúakkal szemben. Pl. J. Kokkonen *The Last Temptations* c. operájának utolsó (14.) jelenetében a halálos ágyán fekvő Paavo zsoltárában ilyen szavakat találunk: *Sinuhun turvaan Jumala* e.h. *Sinuum turvaan Jumala* (s közben a *Jumala u*-ja két hangra ékesített), vagy: *sen korvihin suo päästä*, e.h. *sen korviin* . . . , ahol az illativus régies *h*-val kezdődő ragja lép előtérbe a szokásos hosszú magánhangzós forma helyett.<sup>4</sup> Nemegyszer a zene teljesen elfedi a szöveget: ilyen jelenség nemcsak a legújabb repetitív zenében található, hanem oly neves zeneszerzőknél, mint Olivier Messiaen (*Harawi*), Glass-Wilson (*Einstein an der Küste*), Arthur Honegger (*Le Roi David*), Alban Berg (*Wozzeck*), Arnold Schönberg (*Ode to Napoleon Buonaparte*), Igor Sztravinszkij (*The Rake's Progress*), ahol a deklamatorikus énekstílus nemegyszer a beszéd menete — olykor affektuózus-kötött ritmusban és zenei hangokban megjelenő — recitativóval váltakozik. A szöveg azonban ilyenkor is megvan, legfeljebb hangsúlyeltolódások, különböző jellegű hajlítások, ismétlések lépnek föl, ami a közönséges beszédben szokatlan. Még különösebb Krzysztof Penderecki *VIII. ecloga* c. kórusműve, amelynek az a jellegzetessége, hogy a komponista Vergilius eleve nehezen hozzáférhető latin szövegét

<sup>4</sup> Kokkonen említett operájának végső jelenetében e fázisok sorra követik egymást: a főszereplő Paavo arra kéri prózai szövegmondással Albertiina nevű szolgálólányát, hogy olvasson neki föl egy imádságot. Albertiina az imát prózában kezdi, beszéde azonban lassan átvált zeneileg eleinte meghatározatlan hangértékű, majd zeneileg határozottabb értékű Sprechgesangba (halk zenei aláfestéssel), hogy azután ez átvezessen Paavo teljes zenekari apparátussal kísért zsoltár-áriájába, amelybe eleinte — szinte félénken — egy két hozzátartozó is bekapcsolódik. A végső korált azután a teljes kórus veszi át (Paavo kivételével). Az opera megfelelő részét illusztrálás céljából zongorakivonatként a függelékben közöljük (l. 433—435), ahol a rövidítések: P = Paavo, A = Albertiina, AL = Anna-Loviisa, I N = első nő, I M = első férfi, 2 N = második nő, 3 N = harmadik nő, II M = második férfi, III M = harmadik férfi, Kaikki = Mind, (—P) = Paavo kivételével. A kottasorok fölé írt zeneszerzői utasításokat megszámoztuk, s ezek fordítása a következő:

- 1 = A beszéd lassanként hangmagasságban határozottá válik . . .
- 2 = folyamatosan, nagyon szabadon, szövegfelolvasásra emlékeztető módon, a megadott hangmagasságok csak tájékoztató jellegűek; mégis főleg az *e*, *fisz*, *d* hangok tartandók be.
- 3 = Kissé lassítva és nyomatékosan.
- 4 = Az ének közben a család többi tagja is a szobába jön, a gyermekek is, ha lehetséges.
- 5 = Bejőve mind bekapcsolódnak a korálénekebe.

szándékosan érthetlenné teszi: az egyik szólamban felhangzó szöveget a többi szólam eredeti megformálásával szinte teljesen elrejtí. Egyes énekesek csak a szöveg mássalhangzóit éneklik, mások a *rrrr* hangok ismétlődő pergetésével vagy füttyüléssel, ill. különböző zöngétlen hangok intonálásával teszik lehetlenné az eredeti szöveg értését. Ebben az esetben tehát a szöveg a zenei kifejezés szempontjából irracionális, mégis az egész mű hangulatának ekvivalens tükrözője. A zene és szöveg viszonylatában az ilyen megoldások a fentebb tárgyalt képversek és tipogrammok hatásmechanizmusára emlékeztetnek, s ezek a szöveget befolyásoló kompozíciós eljárások a köznyelvben semmiféle változást nem idéznek elő.<sup>5</sup>

Más a helyzet a folklórban oly gyakori énekekkel és Sprechgesangokkal. Volt alkalmam már arra rámutatni, hogy pl. a jurák epikus dalokban a szöveg a dallamhoz képest alárendelt szerepet játszik. Ez akképp nyilvánul meg, hogy a mindig készen adott és öröklődő dallam- és ritmusszerkezet magába integrálja a dal szavait. S mivel a dallamsorok általában hosszabbak, mint a szövegsorok, ez úgy megy végbe, hogy a szöveg különböző töltőelemekkel bővül. Ezek a töltőelemek lehetnek:

(i) töltőszók, vagy refrénpartikulák (jobbára a sor végén): *ñāej, ñāe, ñā(j), ño, ñow* stb.;

(ii) töltőszótagok (szó belsejében): *-ej-, -eji-, -wa-, -ño-, -ña-* stb.;

(iii) töltőhangok: *-j-, -w-, -a-, -o-* stb.;

(iv) magánhangzóalternációk a szó belsejében vagy végén (pl. *a → o* stb.);

(v) a szövegszó (vagy szórész) reduplikációja;

(vi) a szöveg grammatikai morfémainak teljes elhagyása vagy eltorzítása.

Ezek az elemek teljesen kiszámíthatatlanul járulnak az ún. alapszöveghez, amely gyakorlatilag ismeretlen is (hiszen az énekben realizálódhatnak csupán), s ezt az alábbi példán lehet bemutatni:

<sup>5</sup> A repetitív zene és szöveg kapcsolatának nagyon érdekes példáját illusztrálja Frederick Rzewski 'Coming together' című kompozíciója. Ez tulajdonképpen 7 zenei hangra írt mű, amelyet vonósokból (hegedű, mélyhegedű, cselló, gordon), ütőkiből (köztük cseleszta), fúvós hangszerekből (szaxofon, harsona, oboa, klarinét, fuvola, fagott), kétféle gitárból és zongorából álló együttes ad elő, miközben egy narrátor a szöveget mondja a zene ismétléseivel egybehangolva. A szöveg — amely egy polgárjogi mozgalmak miatt elítélt néger, majd kiszabadult fogoly levele — elemenként bontakozik ki előttünk: az egyes elemeire bontott szöveg (amely grammatikailag nem feltétlenül összefüggő egységekben nyilvánul meg), a vissza-visszatérő zenei motívumokkal együtt mindig előlről ismétlődik, és a kompozíció előrehaladtával egyre bővül, míg az utolsó részben a levél teljes szövege elhangzik. Leginkább Sprechgesang típusú a 2. tétel, ahol a kiszabadult fogoly Attica-ból (a börtönből) Buffalóba utazva arra a kérdésre, hogyan érzi magát (a kérdés prózában zenei kíséret nélkül hangzott el), most már zenei aláfestéssel ritmikus repetícióval így válaszol: *Attica is / Attica is / Attica is front / Attica is front of / Attica is front of me* (a narrátor jelen esetben Forgács Péter volt, s a mű a Magyar Rádió 3. műsorában hangzott el 1981. május 9-én 22.15 és 23.30 között). Ha valamiféle változásról beszélhetünk jelen esetben, akkor az inkább a lassú szövegkibontakoztatásban, egyes elemek sulykoló módon történő ismétlődésében és a zenei szövetbe való nem természetes beleilleszkedésében nyilvánul meg (amely utóbbi természetesen ritmikai és intonációs jellegzetességekben is megmutatkozik). A zenében megnyilvánuló efféle jelenségek a közbeszédben semmi változást nem okoznak, ahogyan pl. a Karinthy-féle „Uram, ön megbolondult — Uram, ön megbolondult, hogy mindent kétszer mond, hogy mindent kétszer mond” típusú stílusfordulatok sem lehetnek jövőbeni beszédünk prototípusai.

(28) Sok jurák ének kezdődik az alábbi sztereotip bevezetéssel (rekonstruált alapszöveg):

<i>mañaʔ jil'ewewaʔ</i>	'mi éltünk-éldegéltünk,
<i>towandawaʔ janḱū</i>	senki nem jött hozzánk,
<i>xäewandawaʔ janḱū</i>	senki nem ment el tőlünk'

Attól függően, hogy milyen dallamsorba illeszkednek ezek a szavak, más és más töltőelemekkel jelentkeznek, pl.:

(28a) *mañow jil'owe-ewow ḡäe-äe-äe-äj*  
*towejndā-awow ja-aḡkow ḡäe-äe-äe-äj*  
*xäewejndāwow ja-aḡkow ḡäe-äe-äe-äj*

(28b) *ma-año-ów jil'owewow ḡä-äj*  
*to-owekowādawow jaḡow ḡä-äj*  
*xä-wekowdāwow jaḡow ḡä-äj*

Saját lejegyzésemén kívül idézzünk egy példát a Z. N. Kuprijanova által kiadott *Ėpičeskie pesni nencev* (1965) c. kötet függelékéből egy éneket, amelyet B. M. Dobrowol'skij jegyzett le, s az alábbi 3 sorral kezdődik:

(29a)

da-xa-ra pu-čo-j-je-to-tow  
 sew-naj-je ta-xaj-je-de nej-je  
 ši-mej-je wa-dow-wi-jej

s ennek rekonstruálható alapszövege a következőképpen hangozhat:

(29b)* <i>ñaxarʔ pući teta</i>	'Három Pući-gazda
<i>säewʔ t'āxad</i>	— emlékezetem szerint —
<i>šiʔim wādāwiʔ</i>	nevelt fel engem . . .'

Hasonló jellegzetességei vannak a jurák énekbeszédnek (Sprechgesang), amely voltaképpen a recitativónak egy különleges esete. A különbség az közöttük, hogy a recitativo a zeneirodalomban olyan a beszédintonáláshoz hasonló énekmódot jelent,

ahol a beszédhanglejtés természetes vagy affektuózus menetét kötött ritmus és meghatározott zenei hangokban megjelenítő szövegdikció uralja a zenébe ültetés elve mellett. A Sprechgesang-ban viszont a zenei megformálás háttérbe szorul: itt csak a kötött ritmus, metrum és az ehhez társított, hozzáalakított szöveg van jelen, amely a „sztenderd” köznyelvi formától nagymértékben eltér. A szöveg persze egyfajta „énekléssel”, jobban mondva kántálással van előadva, de az énekhangok zeneileg egyértelműen nem határozhatók meg, zenei értékük nincsen, lejegyzésükben ezért a szokásos kottafejek helyett keresztrel jelölt kottafejek utalnak a bizonytalan melódiaértékre:

(30a) Az általunk lejegyzett alapszöveg első néhány mondata így hangzik:

*linšerma säewP né jil' ewī. sāni n̄äebtā linšerma säewP né waPawkanda n̄ina tenl' ida jesarñā. ηawo p̄ir kana mokodanda s̄ixana ηamke ηad' ā. linšerma säewP né t' ūP parcadejP. mokodanda s̄im tarāw talaweda . . .* = 'Élt egyszer egy Áfonya-szem nő. Az Áfonya-szem nő ágyán suhog a varrófónál. Egyszer csak valami megjelenik a sátor füstnyílásában. Áfonya-szem nő föltekint. Egy mókusz elzárta a füstnyílást . . .'

Ez az alapszöveg énekbeszédben így hangzik (Halmos István lejegyzése):

(30b)

[♩ = MMcca 168]

linšer - mō sāewen n̄ē n̄ē - ji - lē - wi - jē  
 sa - ni - jo paeba - tō linšer - mō sāewen n̄ē  
 wa - awkonsō' ni - n̄ō tenl' - so jesar - ηo  
 ηawo p̄i - rej kan - n̄ō mokošan - sō s̄i - ηaej  
 ηamboval - le na - do - o  
 linšer - mō sāewen n̄ē t̄ū' - u par - cē - sejē  
 moko - šansō s̄iη - aej tarjotal - lē - we - sō

Most nem foglalkozom azzal a kérdéssel, hogy a jurák éneket és énekbeszédet átszövő töltőhangok miért éppen a felsorolt szegmentumokból állanak, melyeknek jellegzetessége, hogy vagy glide-ok, vagy nazálisok, likvidák, ill. magánhangzók és ezek kapcsolatai. Erre a kérdésre már válaszoltam részben az NyK 61 (1959): 223 kk. és a NyIOK 29 (1974): 286—7, ill. ALH 24 (1974): 147—156 lapjain. Végső



álláspontom ezzel kapcsolatban az, hogy a kötött dallamsor ritmusképletéhez való igazítása a sor egésze folyamán elkezdődik, zöme persze a végére marad, s erre folyamatosan olyan töltelékelemek alkalmasak, amelyek a légzés adta határokon belül tetszés szerint nyújthatók: a leginkább tartós és legnagyobb szonoritású hangok felelnek meg e célnak, tehát a magánhangzók közül főleg a középső nyílásfokúak, a

mássalhangzók közül pedig leginkább a [+Son] és ezeken belül is a  $\begin{bmatrix} -\text{Cor} \\ \pm\text{High} \\ -\text{Cnt} \end{bmatrix}$

disztinktív jegyekkel leírhatók. Megjegyzem, hogy e jurák fonémák jellemzését némileg másképp oldja meg H. Katz (*Generative Phonologie* . . . München 1975: 95 kk. és J. Janhunen, *Problems in Nenets Phonology* s. a. a *Studien zur Phonologie uralischer Sprachen* c. kötetben = *Bibliotheca Uralica* 7). Ez azonban nem változtat a dolgok lényegén, hogy itt grammatikai, lexikai, szemantikai, szintaktikai szempontból jelentéstelen elemekkel van dolgunk. Keletkezésük és funkciójuk pusztán ritmikai és metrikai jellegű. B. M. Dobrovolskij ugyan megállapítja (in: Z. N. Kuprijanova, *Ėpičeskie pesni nencev*, Moszkva 1965: 762), hogy a töltőelemek (főleg a w) szordinó hatásúak, azaz a megelőző magánhangzó tónusát letompítva delimitatív szerepűek lehetnek, mert sorvéget vagy szóvéget, szótövet vagy suffixumot választhatnak el egymástól. Ez az esetek többségében valóban így is van, sőt e megállapítás részlegesen egyéb töltőelemekre is kiterjeszhető. Néhány sorral följebb idézett cikkeimben e töltőhangok inetimologikus (metrikai-ritmikai okokból való) keletkezésének többféle kialakulását is megvizsgáltam, ezeket itt nem sorolom fel, csak visszautalok az idézett helyekre.

Amiért viszont ezt a jelenséget ily bőven tárgyaltam, annak az az oka, hogy az írásossággal alig rendelkező, vagy a nyelvi sztenderdet csak papírforma szerint követő — izolált helyzetű — nyelvekben megfigyelhető az ilyen ritmikai-metrikai okokból keletkező „funkciótlan” elemek behatolása a beszélt nyelvbe, ahol polgárjogot nyerhetnek, elterjedhetnek, és ezzel — kedvező körülmények között — különböző szintű nyelvi változásokat okoznak. Ezek lehetnek hangváltozások, a grammatikai morféimák új allomorfiáit megteremtő változások, sőt ilyen módon teljesen új nyelvtani morféimák és nyelvtani kategóriák is kialakulhatnak. A hangváltozásokra a fenti szövegekben több példát láthattunk. Az általunk átvizsgált folklorisztikus szövegekben viszont sok szép példát találunk új grammatikai allomorfiák használatára prózai szövegekben:

(31)	Sztenderd formák	Új allomorfiák
Px2Sg	-r	-rāej
Px3Sg	-ta	-taj, -tow
Px1Pl	-maʔ -waʔ	-maj -waj
LocSg	-kana, -na	-kanāj, -nāj
AblSg	-xat	-xatāj
ProsSg	-mana	--maneʔaj
Vx3SgAor	∅ (pl. <i>ṅārkā</i> 'ő nagy')	-ow ( <i>ṅārkow</i> 'id.')

Vx2SgAor	-n	-näej
PrPers2Acc	šit	šitāj
Adv	taje 'ott'	taje,aj
	t'iemt 'később'	t'iemtāj

A második oszlopban szereplő változatok tehát az ének nyelvéből (a szöveg és dallam integrációja révén) nyomultak be a nem énekelt szövegekbe is. Ebből azután az is következik, hogy az 1. és 2. oszlopban álló formák entrópiája és redundanciája nem azonos. Az énekbeli változatok hosszabb formájának hírértékét és alacsony redundanciáját az igen lényeges metrikai szerep szabja meg. Ha az ilyen alak a köznapi nyelvbe átkerül, akkor a hosszabb formák kisebb hírértékűekké és nagyon redundánssá válnak, mert eredeti szerepük megszűnt.

Következtetéseinkben továbbjuthatunk, ha tárgyaljuk azokat az eseteket is, amikor stilisztikai-műfaji (vagy szociális) okból egészen új nyelvtani elemek és új nyelvtani kategóriák jönnek létre az efféle töltőelemek morfématizálódása és grammatikalizálódása révén:

(32) A hagyományos nyelvtani leírás nem számol vocativusszal a jurákban, viszont a szövegekben előforduló megszólítások gyakorisága alapján az alábbi vocativusi formákkal kell számolnunk: -ow(ʔ), -j(ʔ), -jej, -ī, -ʔ, pl.:

- pijekow* 'Hallo, Hermelin!' < (*pijeku*)  
*jeptowʔ* 'armer kleiner!' < (*jeptaʔ*)  
*pūxūʔ* 'Alte!' < (*pūxū*)  
*ηáčekījej* 'heda, Kinder!' < (*ηáčekī*)  
*ñeñäej-jʔ* 'heda, Frauen!' < (*ñe*)  
*ηācéī* 'Vater! (wenn man von fern ruft)' < (*ηāca, ηäéca*)  
*kātow* 'heda, Grossmutter!' < (*kāta*)  
*kucej* 'heda, Kuckuck!' < (*kući*)

(s itt jegyezzük meg, hogy vocativusszal — úgy látszik — a jurákkal rokon szövegekben is számolhatunk az alábbi példákban itélve: *l'aqqī* 'hé, barátom!' vö. *l'aqqa* 'barát'; *Jompī* 'halló, Jompa', vö. *Jompa* személynév).

(33) A nemzetségnévek ún. „feminin” formájának végződéseit (-j, -jʔ, -ʔ, -ī, -īʔ) szintén hangos felkiáltásból, énekbeszédéből, és nem utolsósorban társadalmi okokkal magyarázhatjuk (l. Hajdú, NyK 72. 1970: 52—55):

nemzetségnév	„feminin” alak
<i>lexe</i>	<i>lexej</i>
<i>loxorta</i>	<i>loxortīʔ</i>
<i>ηābće</i>	<i>ηābćejīʔ</i> stb.

(34) Ilyen eredetű lehet az a -j elem, amelyet a tárgyragot (-mʔ) nem ismerő nyelvjárásokban találunk a determinált tárgy kiemelésére: erdei jurák *tūj pāt* 'csináld a tüzet!' (*tū* 'tűz'); *rusej minL'eŋam* 'vezetem (kalauzoló) az orosz' (*ruse* 'orosz').

(35) Hasonló módon értelmezzük a deminutív-augmentatív képző (-j) sokféle változatát: -aj, -ej, -je, -ajē, -ajeaj, -uji stb. A felsorolt esetekben mind a hírérték, mind a redundancia foka nagyjából az egyéb grammatikai morfémaakéval megközelítőleg hasonló jellegű, bár szükségszerű differenciák adódnak az említett morfémaak hosszabb és rövidebb változatai között.

\*

De vajon nem valami kivételes jelenségről van-e szó a jurákban (és szölkupban), amely a nyelvi változásnak ezt a ritka fajtáját dokumentálja? Kétségtelenül esetleges és kivételes jelenségről szóltunk, de meg kell jegyezni, hogy a töltőelemeknek más nyelvekben is van egyfajta jelentőségük, ha más mértékben is, mint a szamojédban.

Ismeretes, hogy a lapp joiku szövege jobbra szemantikai jelentést nem hordozó töltőszavakból áll. Erről a lapp jódlizásról bőséges szakirodalom van. Pl. T. V. Lehtisalo: JSFOu 48/2. 1937; T. I. Itkonen, *Suomen lappalaiset* II. 1948 : 559—568; H. Grundström, *Lappische Lieder* 1958; S. Aikio—I. Kecskeméti—Z. Kiss, *Lappische Joiku-Lieder aus Karasjok* 1972, melyekből világosan látszik, hogy a joiku „szövegében” tömegestül található töltőszavaknak és szótagoknak (pl. *nan, na, lu, lullu, loilon, ja, nununu, loo, lollolo, lolloolo* stb.) valamiféle konnotatív, tehát érzelmi felhangja van, hiszen ezeknek az olykor csak érthetetlen dönögéssel induló, gyakran falsetto-val tarkított töltőszavakból álló szövegeknek (ahol denotatív jelentésű szó alig fordul elő, személynevek annál inkább) megvan az énekes és a hallgatói számára ismert 'tárgyuk', mondhatnánk így is: közölnivalójuk. Nem tudok azonban arról, hogy e nagy tömegű töltőszavak a köznyelvben funkciót nyertek volna.

Annál inkább az osztjákban. W. Steinitz írja: „Sehr oft erscheinen aber in der Liedersprache (und zwar in den gesungenen Liedern) verschiedene Füllelemente wie Füllvokale-, Füll- oder Dehnsilben, Füllsuffixe oder Füllworte, von denen die ersten drei in der Umgangssprache (oder überhaupt in der gesprochenen Sprache) niemals, die beiden letzten nicht in dieser Stellung vorkommen.” (OVE II. 1941 : 4). Példaként említi ezt a mondatot:

(34a) *šanjk ūsmaŋ xūw jam tuŋa* 'einen heiss seienden langen schönen Sommer  
*tūrəm wērmāt* machte tūrəm' (= Gott),  
amely az ének szövegébe épülve ekképp hangzik:

(34b) *šanken | ūsmaŋ | xuw jam | tuŋa*  
*tūrəm | wēri | ʒijət|mata*

Majd így folytatja fejtegetését: „Das Vorkommen dieser Füllelemente ist einerseits durch den Versbau, andererseits durch die Melodie bedingt: sie verleihen einerseits den kurzen Worten der Umgangssprache die für die Aufnahme in den betreffenden Vers metrisch erforderliche Länge; andererseits rufen sie eine rhythmische Abwechslung

und Mannigfaltigkeit hervor und passen die Silbenzahl der Verse zu einem gewissen Grade der Melodie des betreffenden Liedes an.” (i. h.). A példában szereplő *wēmat* állítmánynak 3 verslábát kell kitöltenie, és ezt az infixált *-yijət-* betoldással és a szóvégi *-a* töltőhanggal valósítja meg. Ami az előbbit illeti, azt Steinitz úgy magyarázza, hogy e két szótagú töltelékelemben az *-ijət-* az iteratívképzővel azonosítható, és csak a *-yi-* tekinthető nyújtóelemnek. (Más kérdés persze, hogy a tyúk volt-e előbb, vagy a tojás, amely probléma jelen esetben az iteratívképző kialakulásában a töltőszótag szerepét sem hagyná figyelmen kívül.). Valamelyest más a helyzet a fenti példa *ūsmaŋ* ('levő') szavával, amely a metrumhoz éppenséggel elegendően hosszú volna, de itt a dallam ritmusa teszi szükségessé, hogy a végső töltőhanggal meghosszabbítsák a szót. Az első eset nagyon gyakori a verbális versekben, ahol az igei állítmány 3 lábú. Ha azonban az első verslábban egyszótagú alany áll, akkor S és V közé még egy töltőpartikula (*tom, tam*) szükséges:

(35a) *mā joxətsəm* 'ich kam', énekelve viszont:

(35b) *mā tam joxtijətmem* 'id!' (i. m. 5).

Ugyancsak sűrűn találkozunk töltőelemekkel a több jelzővel ékesített nominális versekben, bár a jelzett névszó hangalakja nem hajlamos az olyan mértékű változásra, mint az ige. Metrikai okú töltőelemre példa nominális versben:

(36a) *tūnt tur nəkmaŋ miyeŋ posət*, és énekelve:

(36b) *tūntijen turə nəkmaŋ posət*

'von Gänseschrei erfüllter (gewundener) Flussarm',

vagy:

(37a) *āj ēw āj pox nūpət* 'die Lebenszeit der kleinen Mädchen, der kleinen Knaben', és kiénekelve:

(37b) *ājen ēwə xuw nūpət* 'die lange Lebenszeit der kleinen Mädchen,  
*ājen poxə xuw jam nūpət* die lange, gute L. der kleinen Knaben'.

A töltőelemek máskor a melódiásor ritmusa miatt lépnek föl:

(38a) *tiləs xanšep jēməŋ xət*, és énekelve:

(38b) *tilsijen xašpə jēməŋ xət* 'mondbuntes heiliges Haus'

Mindezekből azt a következtetést vonja le Steinitz, hogy: „Die Bedeutung der Füllelemente für den Versbau geht aus den angeführten Beispielen klar und eindeutig hervor. Ohne die Füllelemente wären viele Verse metrisch unvollständig. Da die Füllelemente aber nur beim Singen, in gesungenen Liedern, erscheinen, ist es klar, dass man die Lieder nach dem Gesang aufzeichnen muss und nur die gesungenen Liedertexte einer Analyse des Versbaus zu Grunde legen kann.” (i. m. 6). Alapvető és lényeges intés ez a jövő gyűjtői számára.

A Steinitztől idézett példákban sokszor szerepel az *-en* formájú töltőelem. Mivel ez korábbi (prózai) lejegyzésekben is szerepelt, Schütz J. kicsinyítőképzőnek vélte (NyK 40.1910 : 33). Nem fogadta el ezt a felfogást D. R. Fuchs (FUF 26.1938 : 26) és arra a nézetre hajlott, hogy a szóban forgó morféimák determináló szerepű birtokos személyjelnek (Px2Sg) tekinthetők. Ez a megállapítás annyiban helyes, hogy a Px2Sg hangalakja ugyancsak *-en*, Steinitz azonban cáfolhatatlan tényként közli, hogy a Px2Sg determinátorként csak fővekekkel kapcsolatban fordul elő: az *-en* Px2Sg-szal való determinálás melléknevek, jelzői használatú egyéb névszók esetében ismeretlen és lehetetlen (Steinitz i. m. 51). Steinitz véleménye szerint (i. m. 52 kk) a Px2Sg előfordulása ilyen esetekben egyértelműen az éneknyelv stilisztikai sajátosságából következik, és azon alapul, hogy az első verslábát metrikailag megerősítsék. Ehhez kedvező situációt teremtett az a körülmény, hogy a köznyelvben a Px2Sg morféimájának — más esetekben — szintén van kiemelő funkciója, ez azonban a dalban pusztán metrikai, ill. hagyományos stilisztikai értéket kapott. A Steinitz-féle magyarázattal ellentétben — éppen a szamojéd példák alapján — elképzelhetőnek tartom, hogy az osztják *-en* esetleg nem analógiás úton került be az ének nyelvbe, hanem kizárólag metrikai-ritmikai szükségszerűség hozta létre őket, és így egybeesésük a Px2Sg-szal vagy teljesen véletlen, vagy másodlagos grammatikalizáció eredménye (bár a Px2Sg-nak egyéb, hagyományos magyarázata is van, jól tudjuk). Mindenesetre az énekbeli *-en* morféimává vált — de szerintem kizárólag metrikai-ritmikai okból. Erre a következtetésre jutunk, ha azt tapasztaljuk, hogy az *-en* az említett pozícióban még az *-ije* „deminutív” képzővel is társulhat:

- (39a) \**nāŋk jūx wērəŋ ōw* 'aus Lärchenholz gemachte Tür,  
           \**xūt j. w. ō.*                    aus Fichtenholz gemachte Tür', éneken:  
 (39b) *nāŋken jūxə wērəŋ ōw*  
           *xūten j.w.ō.*, vagy:  
 (39c) *nāŋkijen jūxə wērəŋ ōw*  
           *xūtijen j.w.o.* (Steinitz, i. m. 50).

A (39c) esetben jelentkező *-ije-* ugyanis nem csak kicsinyítőképzőnek magyarázható, hanem az éneken és énekeszédben keletkezett töltőelemnek is, ahogyan ez más nyelvekben is megtörtént, s az osztjákban is esetlegesen grammatizálódhatott. Tegyük mindehhez hozzá, hogy Steinitz az OVE II. kötetének 57 kk lapjain tárgyalja az osztják *kē, ki* 'benn' kötőszót, vagy partikulát, s erről is kimutatja, hogy ennek használata szinte kizárólag a költői nyelvre korlátozódik, és mindenekeelőtt párhuzamos jelzői szerkezetek első tagja után jelentkezik:

- (40a) \**ārijta mā xōštəm* 'zu singen verstehe ich' és  
           \**ārijta xōštə xū* 'der zu singen verstehende Mann', és énekelve:  
 (40b) *ārij|ta kē | mā xōš|təm*, ill.  
           *ārij|taye | xōštə | xū.*

Tehát ez a *kē* és allomorfja metrikai töltőelemnek, metrikai származásúnak tekinthető, amely még további töltőelemeket is magához kapcsolhat: *-kē-jeγ-*, *-kē-ja* stb. Ezt a morfémat ilyen funkcióban Steinitz csak az északi osztyákból (és a vogulból) ismeri, de utal arra, hogy hasonló szerepű partikula a déli osztyákban is föllép *-pā* formában. Paasonentől idézi ezt a sort (i. m. 61):

(41) *átpā átāt saxāt mātāt, xatpā xattāt s. m.* = 'sie gehen Tag und Nacht' (vö. *āt* 'Tag', *xat* 'Nacht').

Valószínűleg ugyanez a metrikai töltőelem látható Karjalainen déli osztyák (demjankai) adatai közül ebben:

(42) *tīšəŋBe ār tīšət kəDZəDəmet kēmnə*  
*tāptəŋBe ār tāptət kəDZəDəmet kēmnə*  
 'nachdem sie Monat-viele Monate siechend war,  
 nachdem sie Wochen-viele Wochen siechend war' (MSFOu 157.1975: 31).

Az utóbb említett bizonytalan funkciójú, gyaníthatólag metrikailag determinált partikula (*-Be*) — bizonyos feltételek között — a keleti osztyákban (Vah-Vaszjugán) másodlagosan grammatikai szerephez juthatott: ezen a nyelvjárasterületen ugyanis a *V -pā*, *Vj -pa* morféma a főnévi ragozás dativusi-lativusi, névmásoknál pedig *-āpə* formában hasonló szerepben kerül a szemünk elé (l. Vértes, OstjPron 240). A keleti osztyák morfémanak a déli osztyák partikulával való összefüggését azonban egyelőre inkább sejteni lehet.

És végül említsük meg, hogy az osztyák vocativus *-a*, *-ja* végződése (Steinitz, OstjChr 1950: 53) pl. *ásija* 'Vater!', *āŋkija* 'Mutter!' <: *ásə*, *āŋkə*) — akárcsak a vogul *-a*, *-ā*, *-ā*, *-ow*, *-uw*, *-o*, *-u* vocativus (l. Rombandeeva, *Mansijskij jazyk*, 1973: 55—56; Liimola, MSFOu 116. 1959: 291, 311, 340—341; Steinitz, OVE II. 1941: 136—137) — mind szekundér megszólító formák, s eredetüket is ugyanott kereshetjük, ahol a szamojéd vocativusét: az appellatív töltetű nagy hangerejű, messzehangzó kiáltásban, énekbeszédben. A vogulhoz is elérkezve bizonyosnák véljük tehát, hogy ebben a nyelvben is dokumentálható a töltőelemek funkcióhoz jutása. Arról egyébként még nem szóltunk, hogy a vogulban milyen abúza van a töltőelemeknek, bár ez a gazdagság a jurákéval — legalábbis az előfordulás gyakoriságát illetően — aligha kelhet versenyre. R. Austerlitz (*Ob-Ugric Metrics* 101) a vogul töltő- és nyújtőelemeket 3 csoportra osztotta:

(i) jelentéstelen töltőhangok és szótagok: *-ə*, *-a*, *-jə*, *-ja*, amelyek még a *-γ* mássalhangzóval is bővíthetők;

(ii) suffixumok: Px2Sg *-en*, néha Px1Sg *-em*; igeképzők: *-ijə-*, *-iyijə-*, *-iγə-*, *-ijt-*, *iyiyət-*;

(iii) önálló töltőszavak: *tam* 'ez', *jam* 'jó', *tom* 'az', *in* 'akkor'.

A kép teljesen az osztyákra emlékeztet, s a (ii) pontban felsoroltak egy részével kapcsolatban is felvetődik, hogy a grammatikai funkció nem későbbi-e, mint a metrikai-ritmikái? Egyébként ehhez hasonló, bár valamelyest bővebb felsorolásukat

nyújtja Kálmán Béla is (MSFOu 125: 190), s használatukra jó példákat találunk kiváló új munkájában (*Wogulische Texte mit Glossar*, 1976: 156, 338 stb.).

A Steinitz, Austerlitz és Kálmán által a két obi ugor nyelvre felsorolt tények megerősítik azt a kiindulópontot, hogy az ének nyelve a köznyelvtől sok tekintetben eltér, és az utóbbi fejlődésében — kedvező körülmények között — jelentősnek is ítélnélhető változásokat okozhat.

Egyébként eléggé kézenfekvő, hogy a folklórisztikus énekelt műfajokban szinte univerzális jelenség a töltőelem vagy a refrénpartikula. Az egyes nyelvek között e tekintetben inkább ezek használatát, gyakoriságát illetően vannak gyökeres különbségek. Hogy csak a mi nyelvcsaládunk területén maradjunk: a magyarban is előfordulnak sorisméltéses és sorvégkitoldó szövegmódosulások pl. ún. 'jaj'-nótáinkban, melyeknek leggyakoribb töltőszavai *jaj*, *jajaja*, *csuhajja*, *danajda*, *hateha*, *trálálajlaj*, *lalala*, *daladajda*, *nananana*, *nenenejne* stb. (I. Paksza Katalin, in: Népi Kultúra — Népi Társadalom 9.1977: 277—304). A cseremiszen az énekelt dalok sajátosságairól ezt írja Bereczki Gábor: „The folksong-texts of the Cheremis published hitherto were collected as words only, recited without tunes (apart from some phonograph recordings made by Wichmann). The words of songs contained in this volume, however, have been taken down along with their tunes; as such they reflect the modifications undergone during performance. A habit of inserting an *n* sound to facilitate pronunciation can be often observed in the western area. The phenomenon is not unknown to Chuvash songs. Consonant clusters in middle position are not infrequently pronounced in an entirely arbitrary way, particularly in the Vyatka dialect, by means of a full-value, or sometimes a reduced sound. These alleviating sounds are shown in round brackets, while sounds casually omitted by the singer are shown in square brackets.” (L. Vikár — G. Bereczki, *Cheremis Folksongs* 65). Az idézett részlet és a könyv ismeretében az ilyen eljárást tartjuk példaadónak folklór és népdalgyűjtések kiadására. A könyvben előforduló bőséges anyag alapján úgy látjuk, hogy a leggyakoribb töltőhang vagy szótag az *a*, *â*, *ũ*, *u*, *j*, *ja*, *je*, *jö*. Bereczki Gábor szóbeli közlése szerint azonban ezeken kívül pld. (frekventatív) képzős alakok is használatosak a dalokban, méghozzá olyan formában, ahogyan a prózai szövegekben ismeretlenek, pl. a 7., 32. sz. dalban (i. m. 81, 89 és l. még Beke, *MariSzöv* III.1961: 349). A mordvinban is utalhatunk refrénpartikulák meglétére a népköltészetben (l. Zorin: MSFOu 161: 136, 26—21. sor: *ox ľujľax ľujľoj vajajox | ľujľoj vajajox a da vajajox*; 118. lap 32—33. sor: *vaj ľujľax ľujľax ľejľax | ľujľej (ľoj?) vajajox vajajox* (stb.)). Ebben a nyelvben — ahogy erre Bereczki Gábor felhívta a figyelmemet — a népköltészetben a köznyelvi normától eltérő szintaktikai jelenségek is megmutatkoznak:

(43) *asti valdo bojar-ava val'm alo 'die Bojarin sitzt an dem hellen Fenster'* (i. m. 190), ahol a sorrendezés sajátos: az igét követi egy melléknévi jelző (*valdo*), amelynek a jelzett szavát (*val'm*) a mondat alanya (*bojar-ava*) elválasztja ettől a jelzőtől. Ez a diszkontinuitás nemcsak a mondatépítésben, hanem a szóhasználatban is megfigyelhető:

(44) *t'ei kečę- bojar-ava t'evsęnzę* 'die Bojarin macht ihre Handarbeit' (i. h.), ahol a 'kézimunka' jelentésű szó a prózában nem darabolódik ekképp ketté (*keče t'ev*).

Ám sem a magyarból, cseremiszből, mordvinből nem tudnék példát idézni arra, hogy a folklór nyelvi jelenségei visszahatottak volna a köznyelvre és változást okoztak volna benne. Bár a magyarral kapcsolatban részben az elhangzottak, részben Rédei kutatásai nyomán esetleg posztulálhatunk ilyen eredetű köznyelvi grammatikai morfémat is, ahogyan az az alábbiakban kifejtésre kerül.

Ehhez azonban a zürjénből kell kiindulnunk, ahol a töltőelemek sokfélék. „In songs — and especially in laments — for metrical and rhythmical reasons, line-filling words (*da, daj, i, ke, ke, taj, ved*), i. e. inorganic sounds or syllables in the final (or occasionally the medial) position (*i, i, e, j, ji, jej*) often appear. Hyphens are used to distinguish these sounds and syllables from the organic parts of the morpheme concerned. For example, *druž-i-ka* 'suitor', *me-jej* 'I', *nj-j olemej* 'my maiden life' . . .” — írja Rédei (*Zyrian Folklore Texts* 558). Mindezek figyelembevételével alaposan meg kellene vizsgálni, hogy a zürjén *-ej* Px1Sg vajon nem töltelékelem grammatizálódásából keletkezett-e? Eddig ugyanis ezt a morfémat korábbi kicsinyítőképzőből származtatták (Uotila: MSFOu 65: 225; Tepljašina in: OsnoyFUJ 3: 149; Serebrennikov, IstMorfPermJ 109). Nagyon kézenfekvőnek találok ezzel a magyarázattal szemben azt a lehetőséget is, hogy a zürjén Px1Sg birtokos személyjelölő szerepéhez akképp jutott, hogy töltőelemből származó vocativusi szerepköre adaptálódott egy másik feladat jelölésére. Emellett szól az a tény, hogy Rédeinél (SyrjChr 78) találkozunk olyan vocativusként használt formával, amely alakilag a Px1Sg-szal megegyezik (*nj-ej, lok tačće!* = 'Mädchen komm her!'). Ehhez közeli felfogást fejtegetett a közelmúltban maga Rédei is, amikor a zürjén vocativusi és Px1Sg morfématokat azonosaknak minősítette, azzal a különbséggel, hogy mindkettejüknek eredeti kicsinyítőképző szerepet tulajdonított (NytudÉrt 104.1980: 652 és FUF 44. 1982: 6). Rédei azonban még tovább fejleszti elméletét olyan irányban, hogy a zürjén vocativusi szerepű kicsinyítő képző nemcsak a Px1Sg jelölőjévé vált, hanem ugyanez az elem jelentkezik szerinte az imperativus P12-ben is: *vetlej* 'járjatok', *šetej* 'adjatok' stb. Sőt, ugyanebből a deminutivusi-vocativusi *\*-j*-ből eredezteti a finn imperativus-optativus *-ko/-kō* elemének a magánhangzóját, ill. ennek a morfémanak az *-o/-ö*-allomorfiát (*vieös* 'vigyél', *antaos* 'adjál' stb.), ahol az *o/ö* egy eredetibb *\*aj* → *\*oj* → *o* (és illeszkedéssel → *ö*) fejleménye. Ide csatolja továbbá a magyar felszólító *j* elemet is, azzal a feltevéssel, hogy a tárgyalt kicsinyítő *\*j* képző az ősmagyarban járult a korábban Imp2Sg funkciójában használatos zéró morfémas puszta igetőhöz. „Az, hogy vocativusi szerepű kicsinyítő képző az imperativus (az enyhébb parancs, felszólítás) jelölőjévé válik, egészen plauzibilis. Hiszen a vocativus (= megszólítás) és az imperativus (= a cselekvésre való felszólítás) szemantikai és funkcionális rokonsága nyilvánvaló” — írja Rédei (i. h.), és utal a vogul-osztják vocativus és imperativus hangalaki egyezésére is. Rédei gondolatmenete sok rokon vonást mutat az enyémmel. A különbség abban foglalható össze, hogy míg ő deminutivum képző → vocativus → imperativus funkciófejlődéssel számol, addig én a funkciófejlődéseknek



ezt a sorrendjét nem tekintem időben terjedőnek, hanem egyszerre fellépő rokon funkciók megnyilvánulásainak, amelyeknek a háttérben egy olyan *j* töltőelemet sejtek, amely műfaji-stilisztikai okokból keletkezett folklór alkotásokban, amely azután a köznyelvben is polgárjogot szerezve morfematizálódott, azaz grammatikai kategóriák jelölésére vált alkalmassá.

Akadhatnak tehát olyan helyzetek — nézetem szerint —, ahol a stilisztikai, műfaji elemzés belső rekonstrukció forrása is lehet, amelynek alapján régebbi korokra tett rekonstrukciókat korrigálhatunk.

\*

Mérlegünk a következő. A hírérték és redundancia szempontjából a népköltészet többé-kevésbé úgy ítéhető meg, mint a műköltészet: a köznyelv sztenderd formáitól való eltérések — akár a szóhasználatban, akár egy-egy morfológiai jelenségben, vagy a hangtan területén — itt is jelen vannak, bár egységes eljárás itt sem adható meg. Kérdéssé válik viszont a töltőelemek hírértéke, amelyeknek semmiféle szemantikai vagy nyelvtani szerepük nincsen, vagy ha van, akkor ez később alakult ki. Mégis az a véleményünk, hogy e töltőelemek nagy hírértékét az a konkrét metrikai-ritmikai szükségszerűség garantálja, amely létrehozta ezeket a másodlagos betoldásokat, és amelyek nélkül a népköltészeti alkotás performanciája nem lenne tökéletes. Vessük csak emlékeztünkbe, hogy cifrázások, hajlítások, betoldások nélküli alapszöveg sok helyütt nem is létezik — persze itt a nyelvtanilag nem sztenderdizált nyelvek folklórára gondolunk elsősorban —, ill. ez az alapszöveg legfeljebb mindössze egy absztrahált rekonstrukció. Töltőelemek nélkül csak költőietlen tartalmi összefoglaló volna egy-egy ilyen ének (s ezért ilyen formában sok helyütt vonakodnak is elmondani). A töltőelemek hírértéke tehát abban áll, hogy metrikai és ritmikai szerepükkel az „alapszöveget” előadásra képessé, a társadalom számára esztétikailag elfogadhatóvá, azaz műalkotássá változtatják. Redundanciájuk pedig azért kicsiny, mert énekesenként és dalonként dől el, hogy az előadó mikor és milyen töltőelemeket használ: előre nem kiszámíthatók tehát. Másfelől azt is megállapíthattuk, hogy műfaji-stilisztikai (vagy éppen társadalmi háttérű) okokból némely betoldás új allomorfok, merőben új morfémák és nyelvtani kategóriák kialakulására is alkalmas. A grammatizálódott töltőelemek entrópiája és redundanciája azonban ezekben az esetekben az egyéb grammatikai elemek (és változataik) mintája szerint alakul. Ezek a ritkábban jelentkező váratlan nyelvi változások szabályokba nem foglalhatók, csupán eleven bizonyítékai annak, „hogy a közösség hogyan dolgozik szakadatlanul, nem tudatosan és mégis következetesen a nyelven, amelyet használ, azáltal, hogy használja.” (Telegdi Zs., *Bevezetés az általános nyelvészetbe*, 1977: 189).\*

\* Köszönet illeti Bereczki Gábort, Halmos Istvánt, Han Annát, Kniivilä Irmelit, Simoncsics Pétert, Szöke Györgyöt, Tar Ibolyát és Tervonen Viljót, akik szemléltető anyag gyűjtésében készséggel és jó szívet támogatottak. — H. P.

FÜGGELEK  
(l. 420. lap)

P Lue sepän kirjan lopusta

A „Sinä, joka olet nähnyt, että Kristus on kaikki  
kaikessa ja ettet itse ole yhtään mitään,

(puhe muuttuu vähitellen säveltasoltaan määrätyksi —)

836

1

A

ia jo- ka o- let koollut kai kel- le muulle vanhurs- kau- del- le, siinä o- let kris- tit- ty,

The first system of music features a vocal line (A) and piano accompaniment. The vocal line begins with a circled '1' and a box containing the number '836'. The lyrics are 'ia jo- ka o- let koollut kai kel- le muulle vanhurs- kau- del- le, siinä o- let kris- tit- ty,'. The piano accompaniment is marked with a sharp sign (#) and 'pp' (pianissimo). The key signature has one sharp (F#).

(jatkuvasti hyvin vapaasti ja kirjasta lukemista muistuttaen, annetut sävelkorkeudet  
tarkoitettu vaan viitteiksi, pääasiassa pysytellään kuitenkin sävelillä e, fis, d)

2

A

suu- res- ti ra- kas- tet- tu, ja o- let löy- tä- nyt ar- mon Ju- ma- lan e- des- sä, o- let

The second system of music features a vocal line (A) and piano accompaniment. The lyrics are 'suu- res- ti ra- kas- tet- tu, ja o- let löy- tä- nyt ar- mon Ju- ma- lan e- des- sä, o- let'. The piano accompaniment is marked with a sharp sign (#) and a square symbol. The key signature has one sharp (F#).

A

suo- sit- tu tai- vaas- sa ja kai- kes- ta Kris- tuk- sen rak- kau- des- ta it- se- ä - si

The third system of music features a vocal line (A) and piano accompaniment. The lyrics are 'suo- sit- tu tai- vaas- sa ja kai- kes- ta Kris- tuk- sen rak- kau- des- ta it- se- ä - si'. The piano accompaniment is marked with a sharp sign (#) and a square symbol. The key signature has one sharp (F#).

A

kohtaan, o - soi- ta - tä- mä - ai - no - a suo- si - o - hä - nel- le, et - tä ra- kas- tat hä - nen

The fourth system of music features a vocal line (A) and piano accompaniment. The lyrics are 'kohtaan, o - soi- ta - tä- mä - ai - no - a suo- si - o - hä - nel- le, et - tä ra- kas- tat hä - nen'. The piano accompaniment is marked with a sharp sign (#) and a square symbol. The key signature has one sharp (F#).

A

köy - hi - ä py - hi - än - sä ja seu - ra - kun - ti - an - sa, hal - vin - pi - a, hei - koim - pi - a,

③ (vähän hidastaen ja painottaen)

sii - tä - kin huo - li - mat - ta, et - tä ne kä - si - tyk - sis - siän voivat ol - la e - ri - lai - si - a."

Moderato (♩ = 72)

837

840

A L

I N

I M

P

Sii - nu - hun tur - vaan, Ju - ma - la, mua hä - pe - äs - tä

- vaan, Ju - ma - la mua hä - pe - äs - tä

hä - pe - äs - tä

Si - nu - hun tur - vaan, Ju - ma - la, mua hä - pe - äs - tä

*p*

ALB 845

A.L. säätä. Sä kuule heikon huu-to - a, sen kor - vi - his suo päästä Ah

I.N. säätä. Sä kuule heikon huu-to - a, sen kor - vi - his suo päästä Ah

2.N.  
(3.N.) Sä kuule heikon huu-to - a, sen kor - vi - his suo päästä. Ah

I.M. säätä. Sä kuule heikon huu-to - a, sen kor - vi - his suo päästä. Ah

II.M.  
(III.M.) Sä kuule heikon huu-to - a, sen kor - vi - his suo päästä Ah

*cresc.* *mf*

④ (Veisuun aikana tulee muutakin perheväkeä huoneeseen, mikäli mahdollista myös lapsia)

KAIKKI  
(-P.) ar - moi-nen, sua ru - koi-len, mua kuu - le Kris-tuk - ses - sä, sä.

*mf*

stb.